

INTRODUCTION

Audrey Duru, Clément Duyck

Presses universitaires du Midi | « Littératures classiques »

2020/2 N° 102 | pages 5 à 18

ISSN 0992-5279

ISBN 978281070707

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2020-2-page-5.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires du Midi.

© Presses universitaires du Midi. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Introduction

Une antique rivalité connaît un regain d'actualité au début du XVII^e siècle dans l'espace poétique français : des formulations théoriques en latin ou en français, mettant en circulation des énoncés éventuellement issus d'autres langues vernaculaires comme l'italien, inversent le rapport de forces établi au cours de la Renaissance entre deux conceptions opposées de la poésie. La première de ces conceptions considère la poésie comme une pratique inspirée, telle que la capacité du poète à puiser son invention dans une communication avec des puissances supérieures, peut-être divines, est la marque d'un « génie » ou d'une « nature » hors du commun. D'après la seconde, en revanche, le poète est un technicien dont le domaine d'action se concentre sur la disposition et l'élocution de sa matière. Ce débat, décliné à l'envi par l'opposition topique entre l'« art » et ses « règles » d'une part, et l'« inspiration », l'« enthousiasme », la « fureur », la « nature » ou le « génie » d'autre part, bientôt incarnée par les figures anti-thétiques de Ronsard et de Malherbe¹, occupe encore les discussions théoriques de l'époque², avant d'être repris à leur compte par des historiens de la littérature moderne qui ont vu dans la prédominance de la conception malherbienne de la poésie une des conditions de l'émergence du classicisme³. Marie de Gournay,

- 1 Sur le lieu commun de l'opposition entre Malherbe et Ronsard aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir Cl. Faisant, « Lieux communs de la critique classique et post-classique », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 143-162. Sur le parallèle de Ronsard et de Malherbe durant le premier XVII^e siècle, traditionnellement opposés du point de vue de l'inspiration et du style, et les tentatives de conciliation de leurs deux poétiques, voir S. Macé, « Entre polémique et vision syncrétique : les héritiers de Ronsard au cours du premier XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 75, 2011, p. 95-107.
- 2 Les termes de cette opposition, que l'on retrouvera par exemple chez P. de Deimier (*L'Académie de l'art poétique*, Paris, J. de Bordeaulx, 1610, chap. I, p. 1-22), ne diffèrent guère de ceux formulés par les poéticiens français de la Renaissance, tels Th. Sébillet dans *l'Art poétique français* de 1548 (*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Fr. Goyet, Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 1990, p. 53-56) et J. Peletier dans son *Art poétique* de 1553 (*ibid.*, p. 224-230), encore imités par P. de Laudun d'Aigaliers (*L'Art poétique français*, Paris, A. Du Brueil, 1597, p. 1-7).
- 3 Voir en particulier R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* [1927], Paris, Nizet, 1983, p. 85-98.

pétrée de poésie ronsardienne, pouvait bien dans un *Traicté sur la poësie* intempestif (1619) s'emporter contre les poètes modernes devenus des « valets [...] de la ryme et de la Grammaire, simples adminicules et simples suivantes de la Poësie », quand les « grands Daimons Poëtiques » de la Brigade « en estoient maistres » ; elle avait beau souligner que « le généreux feu d'une ame capable de Poësie, ne s'enfrasquera[it] jamais de telles entraves », et que « les maistres de ce metier » « resign[aient] tout à l'enthousiasme⁴ » : Malherbe et ses disciples, en dominant le champ littéraire, avaient pour ainsi dire déjà réglé la question, en cantonnant l'ambition des poètes à se voir un jour taxer d'« excellens arrangeurs de syllabes », selon le mot malicieusement prêté à Malherbe par Racan⁵.

Un certain consensus historiographique s'est ainsi établi pour déclarer, avec Malherbe ou le poète et théoricien Pierre de Deimier, le déclin de l'inspiration dans la poétique française au début du XVII^e siècle, parallèlement à l'avènement d'un nouveau goût mondain rétif aux excès stylistiques du ronsardisme⁶. Il semble également que le rôle des « esprits » dans l'activité humaine ne soit plus reconnu ou pris au sérieux durant ce siècle, dans la mesure où, d'un point de vue anthropologique, la conception d'une âme ouverte et capable d'union à des esprits extérieurs se heurte à un certain augustinisme et à un certain rationalisme qui conçoivent mal que l'homme puisse être mu par d'autres esprits que le sien propre⁷.

On sait que la notion d'inspiration, avec des synonymes comme les mots d'origine grecque d'*enthousiasme* et de *manie*, ou d'origine latine comme *fureur*, a fait au XVI^e siècle, en France comme en Europe, l'objet d'élaborations intellectuelles et de pratiques spécifiques, auxquelles on associe volontiers les noms de Ronsard, Pontus de Tyard, Le Caron ou Du Bartas. Ces élaborations quêtent une légitimité en se rattachant à la philosophie de Platon (*Ion* et *Phèdre*) relue par Marsile Ficin. Jean Lecointe a toutefois montré que la constitution d'une doctrine du génie inspiré en langue vernaculaire, menant à l'affirmation d'une conscience littéraire d'auteur, résultait d'une synthèse de lieux communs diffus, d'origines plus éparses, allant de Démocrite à Boccace⁸. Une récente livraison de

4 M. de Gournay, *Œuvres complètes*, éd. dir. par J.-Cl. Arnould, Paris, H. Champion, 2002, t. I, p. 247-248.

5 H. de Buëil de Racan, *La Vie de Malherbe* [1672], *Œuvres complètes*, éd. S. Macé, Paris, H. Champion, 2009, p. 973.

6 Voir entre autres J.-Ch. Monferran, *L'École des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610) : Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres*, Genève, Droz, 2011, chap. IV ; A. Génétiot, « Rhétorique et poésie lyrique », *XVII^e siècle*, n° 236, 2007, p. 521-548.

7 M. Fumaroli, « Crépuscule de l'enthousiasme au XVII^e siècle », *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie coméliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 349-377 ; M. Sluhovsky, *Believe Not Every Spirit. Possession, Mysticism and Discernment in Early Modern Catholicism*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2007 ; Cl. Duyck, *Poétique de l'extase (France, 1601-1675)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 132-219.

8 J. Lecointe, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 225-230. Voir aussi P. Galand-Hallyn, F. Hallyn et J. Lecointe, « L'inspiration poétique au Quattrocento et au XVI^e siècle », dans P. Galand-Hallyn et F. Hallyn (dir.),

la revue *Atlante* a proposé en parallèle une lecture anthropologique de l'enthousiasme dans l'Europe moderne, en le rattachant à ses soubassements philosophiques aristotéliens et médicaux : la mélancolie et ses traits maniaques définis par la théorie des humeurs font l'objet de déplacements culturels qui en développent les implications en matière d'affects, de conduites émotives, d'usages des passions⁹. Mais au seuil de l'époque moderne, les modulations de l'inspiration sous la forme des quatre fureurs – « Bacchus, Amour, les Muses, Apollon » chez Ronsard¹⁰ – paraissent surtout, dans le domaine poétique, tenter de dépasser la conception de la poésie comme seconde rhétorique ou encore comme simple dispositif didactique et encyclopédique. Au milieu du XVI^e siècle, la fureur poétique qui met en concordance Platon et Pindare, associée à l'écriture figurée (ou allégorique), à l'obscurité d'un style haut et copieux, à un énoncé oraculaire parfois assimilable au délire, revendique l'exception de l'ascèse, de l'extase, de la communication avec le divin.

Quelque discréditée qu'ait pu paraître une telle conception divine de l'inspiration poétique une fois passée la première décennie du XVII^e siècle, l'apport des recherches sur la poésie religieuse a permis d'apercevoir le maintien de lieux de l'énonciation inspirée, que ce soit dans les paraphrases bibliques, et spécialement psalmiques, qui s'efforcent d'articuler l'acte poétique à l'inspiration de David et des Prophètes¹¹, ou dans une énonciation mystique qui continue tout au long du XVII^e siècle de postuler son caractère inspiré par l'Esprit saint à l'aide de références néo-platoniciennes, dionysiennes ou prophétiques¹². Sur un corpus élargi, Carine Luccioni a récemment montré comment, à l'âge baroque, l'association, établie par les poètes, de la mélancolie et d'une écriture oscillant entre langueur et fureur avait pu accompagner sans paradoxe un désenchantement et une dévalorisation de la poésie¹³.

Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle, Genève, Droz, 2001, p. 109-147.

- 9 *Atlante*, n° 9 (« Enthousiasmes, passions et émotions dans l'Europe moderne », dir. C. M. Cederna, C. Jacot-Grapa, M.-Cl. Thomine), automne 2018, en ligne : <https://atlante.univ-lille.fr/numero-9-automne-2018.html>.
- 10 P. de Ronsard, « La Lyre », v. 39, *Le Premier Livre des poèmes, Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994, t. II, p. 690.
- 11 Voir entre autres P. Leblanc, *Les Paraphrases françaises des Psaumes à la fin de la période baroque (1610-1660)*, Paris, Puf, 1960 ; Ph.-J. Salazar, *Le Culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, H. Champion, 1995, en particulier p. 237-249 ; V. Ferrer et A. Mantero (dir.), *Les Paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2006. Voir aussi les travaux ponctuels (éditions critiques ou articles) sur les Psautiers de Ph. Desportes (1603), J.-B. Chassignet (1613), A. Godeau (1648), etc.
- 12 Voir entre autres M. Clément, « Poésie biblique et théorie poétique (1582-1629) », dans P. Blum et A. Mantero (dir.), *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique (1550-1680)*, Paris, H. Champion, 1999, p. 33-48 ; Cl. Duyck, *op. cit.*, p. 436-469.
- 13 C. Luccioni, *Les Rencontres d'Apollon et Saturne*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Bien plus, il nous a semblé que le constat d'une disparition de l'inspiration divine au XVII^e siècle ne permettait pas non plus de rendre compte de manière satisfaisante des enjeux présentés par un certain nombre de corpus poétiques profanes, à l'exemple de ceux de la génération des poètes qui s'affirment à la fin des années 1610 et au cours des années 1620, tels Théophile de Viau, Saint-Amant, Nicolas Faret, Guillaume Colletet ou Tristan L'Hermite. Théophile présente à cet égard un cas complexe, dont l'originalité cherche à s'exprimer en échappant à l'alternative représentée par « La douceur de Malherbe ou l'ardeur de Ronsard¹⁴ ». Il ne parvient toutefois qu'à formuler avec peine un modèle autonome qui fasse l'économie de la promotion ou de la récusation de l'une ou l'autre de ces figures : on le voit ainsi louer l'« ardeur » et la « fureur » qu'épuise la « contrainte¹⁵ », puis s'en prendre à l'usage ronsardien des « fables » de la « sottie antiquité » pour « peindre » l'amour en poète¹⁶. Chez Colletet, la célébration de la « joie » de vivre substitue le « divin Nectar » qu'est le vin aux « quatre saintes Fureurs¹⁷ » (qui comprenaient pourtant un équivalent bachique), tandis que Faret valorise la maîtrise souveraine du « Génie » de Saint-Amant, « divin Contemplateur » capable de s'exercer dans tous les genres versifiés grâce à un juste équilibre entre « Imagination » et « Jugement¹⁸ ». Si la mobilisation de ces diverses figurations de l'inspiration obéit sans doute à un souci de distinction par rapport au malherbisme triomphant qui exclut la fureur, suivant des logiques de promotion de carrières d'écrivains bien repérées par la sociologie de la littérature moderne¹⁹, il faut ajouter que ce dialogue avec les conceptions antiques et renaissantes du *furor poeticus* produit une modification notable de son statut, qui s'éloigne des tentatives de sacralisation par le surnaturel pour reporter l'inspiration sur des forces immanentes, principalement de l'ordre de l'imagination, de la liberté, du génie ou de la mélancolie. De telles inflexions ouvrent de la sorte un espace au jeu, parfois facétieux ou ironique, avec les conceptions renaissantes de l'inspiration, tel que la référence à ces dernières peut servir de point d'appui à la définition de poétiques particulières.

Les réflexions théoriques sur la poésie jusqu'au début du XVIII^e siècle réservent une place similaire à l'inspiration, qui devient le lieu d'une opposition entre des façons de faire poétiques, à l'instar de Marie de Gournay s'élevant contre le malherbisme. L'inspiration occupe ainsi dans la théorie classique le rôle d'un lieu commun obligeant à un positionnement critique, qu'il s'agisse de

14 Th. de Viau, « Élégie », v. 22, *Œuvres complètes*, éd. G. Saba, Paris, H. Champion, 1999, t. II, p. 33.

15 *Id.*, « Élégie à une dame », *ibid.*, t. I, p. 205.

16 *Id.*, « À Monsieur Du Fargis », *ibid.*, t. I, p. 218. Voir Cl. Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade* [1998], Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 99-105. Voir également *infra* la contribution de M. Folliard.

17 G. Colletet, *Le Trebuchement de l'Yvrongne*, Paris, s. n., 1627, p. 4.

18 N. Faret, « Préface sur les Œuvres de Mr de Saint-Amant », dans *Les Œuvres du sieur de Saint-Amant*, Paris, Fr. Pomery et T. Quinet, 1629, n.p.

19 A. Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éd. de Minuit, 1992.

la réhabiliter (Pierre Le Moyne²⁰), de la dénigrer comme un vestige ridicule de la poésie des anciens (Charles Perrault²¹), ou de réclamer de façon plus ambiguë une poésie à la manière inspirée (René Rapin, Nicolas Boileau, Antoine Houdar de La Motte²²), dont les « transports doivent rester circonscrits dans les limites raisonnables²³ ».

Quoique l'inspiration ne joue pas ici le même rôle que dans les poétiques européennes de la Renaissance, cet héritage n'en continue pas moins à travailler la poésie et la théorie des siècles suivants sous la forme déplacée de *figures*, c'est-à-dire de formes aussi bien imaginaires que verbales et intellectuelles qui mobilisent de manière fragmentée l'ancienne fureur poétique. La notion de « figures de l'inspiration » nous a paru être un instrument méthodologique apte à comprendre des modes de présence de l'inspiration dans la poésie sous une forme parfois très éloignée du principe d'énonciation qu'elle désigne, et indépendamment de la valeur qui lui est accordée, à l'instar des défigurations satiriques ou burlesques de l'inspiration. La notion de figure possède par ailleurs la capacité de mettre en lien herméneutique des temps historiques distants, comme dans l'exégèse typologique qui institue un rapport de signification entre l'Ancien et le Nouveau Testament²⁴. Elle permet par conséquent de se dégager d'une compréhension restreinte de la réception pour mettre en lumière des investissements intellectuels, imaginaires et rhétoriques de formes anciennes, acceptées ou rejetées, dont la permanence et les mutations servent à définir des conceptions nouvelles de l'énonciation poétique.

En se concentrant sur de telles figures, le présent volume vise à une réévaluation critique de la place de l'inspiration dans la poésie française et dans les poétiques néolatines et françaises, depuis la fin du XVI^e siècle jusqu'au début du

- 20 Voir entre autres P. Le Moyne, *Les Peintures morales. Seconde partie de la doctrine des passions, où il est traité de l'amour naturel, & de l'amour divin, & les plus belles matieres de la morale chrestienne sont expliquées*, Paris, S. Cramoisy, 1643, l. III, chap. 1, p. 278-279 ; *id.*, « Traité du poème héroïque », *Saint Louys ou La Sainte Couronne reconquise*, Paris, A. Courbé, 1658, § « L'Esprit d'Entousiasme nécessaire au Poëte », n.p.
- 21 Voir par exemple les considérations sur Pindare dans Ch. Perrault, *Le Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues*, 2^e éd., Paris, Vve J.-B. Coignard et J.-B. Coignard fils, 1692-1693, t. I, p. 27-30.
- 22 R. Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1675], éd. E. Dubois, Genève/Paris, Droz/Minard, 1970, p. 17-18 ; *id.*, *Les Réflexions sur la poétique [...] [1684]*, éd. P. Thouvenin, Paris, H. Champion, 2011, p. 353-357. De Boileau, voir en particulier le « Discours sur l'ode » [1693], *Œuvres complètes*, éd. Fr. Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 227-229. Cf. A. Houdar de La Motte, « Discours sur la Poésie en général, et sur l'Ode en particulier », *Odes de M. de La Motte*, 2^e éd., Paris, Gr. Dupuis, 1709 ; éd. G. Cammagre, dans *id.*, *Textes critiques*, éd. dir. par Fr. Gevrey et B. Guion, Paris, H. Champion, 2002, p. 77-107. Sur ces textes, voir aussi *infra* les contributions de D. Reguig et L. Stambul.
- 23 Cl. Chantalat, *À la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 238.
- 24 E. Auerbach, *Figura* [1938], trad. D. Meur, Paris, Macula, 2017. Cf. A. Guiderdoni, « La figure réinventée au début de la période moderne », *Réforme Humanisme Renaissance*, n° 77, 2013, p. 17-30.

XVIII^e siècle. Les treize études qui suivent, issues d'un colloque qui s'est tenu à l'Université catholique de Louvain les 19 et 20 avril 2018, sont regroupées selon quatre niveaux d'approche : un niveau anthropologique, visant à définir les diverses données physiologiques et psychologiques qui ont servi à caractériser l'inspiration poétique ; un niveau intertextuel, attentif aux reconfigurations des conceptions et lieux communs de l'inspiration, depuis la Renaissance jusqu'à l'époque classique ; un niveau collectif, capable de cerner des usages sociaux de l'inspiration poétique ; et enfin, un niveau poétique et esthétique, qui précise les effets représentés de l'inspiration dans les poèmes.

Anthropologies du poète inspiré

Des anthropologies, elles-mêmes produites par des conciliations théoriques diverses, sous-tendent les poétiques du début du siècle. Les poétiques néo-latines étudiées ci-après par Aline Smeesters rendent en effet visible ce que l'on peut qualifier à grands traits de démantèlement d'un certain cadre idéaliste (Platon relu par Ficin, légué au début du XVII^e siècle à travers les relais de Ronsard et Du Bartas) et de permanence des références aristotéliennes en matière d'inspiration (transmises par les commentaires du *problema* 30-1 notamment). Maints rapprochements précis avec ces poétiques latines peuvent alors être établis dans des poétiques françaises du XVII^e siècle, que ces dernières soient autonomes ou incluses dans la performance poétique.

La contestation de l'héritage idéaliste passe notamment par la réfutation satirique. Les vers de Théophile de Viau, étudiés par Melaine Folliard, offrent à cet égard des occurrences frappantes de dénonciation du « ridicule » d'un Ronsard – vers et posture. De l'opération satirique, qui disjoint poésie et théologie allégorique, la fable mythologique sort dépouillée de toute capacité inspirante. Elle est rendue disponible pour le travail poétique comme simple ornement. Viau s'affirme ainsi comme sujet immanent de l'écriture par son « âme imaginante ». En revanche, parce que certains poètes dits spirituels ont sans doute besoin pour se légitimer d'arrimer leur projet d'écriture à l'entreprise mieux établie de la poésie profane, ils ménagent parfois une apparente continuité entre fureur poétique néoplatonicienne et inspiration prophétique par l'Esprit saint, moyennant des adaptations lexicales. Cependant, Josiane Rieu le montre, la théologie mystique réénoncée par un poète tel que le Douaisien Pierre de Croix introduit la « personne » comme sujet de l'inspiration. C'est l'expérience humaine embrassant le corps, les affects et l'esprit qui devient ainsi le lieu de la création poétique. Le poète découvre en lui une présence qui va non pas l'inspirer malgré ses demandes mais l'initier à un dialogue intérieur.

Les fragments du système aristotélico-scolastique de l'âme fournissent ainsi une psychologie qui établit une continuité de la physique à la métaphysique. Dans ce sens, l'inspiration écarte la crainte d'une emprise mortifère du corps sur l'âme, d'une détermination corporelle nécessitant une libération réactive et intense de l'âme. Par ce déplacement de l'origine de l'inspiration, d'une théologie

vers une physiologie et une psychologie, il s'agit de discuter la place et le rôle respectifs de la nature et de la surnature dans la création poétique, de l'initiative humaine et de l'initiative divine, de la relation entre le dire poétique et l'expérience du monde. Les figures de l'inspiration au XVII^e siècle comprennent ainsi des réécritures de la théorie aristotélicienne du génie mélancolique. Carine Luccioni a de la sorte minutieusement étudié l'inscription de la poésie française de l'âge baroque dans le cadre nosographique de la mélancolie²⁵. De même, dans la première moitié du siècle, l'inspiration chez l'Orthézien Jangaston, médecin poète, combine l'imitation de Dieu et la mélancolie créatrice : à l'image de Dieu le Père pleurant le Christ, le poète paraphrase la Bible sous les effets corporels et affectifs du deuil de son fils (Audrey Duru). Durant la période classique, la démystification de l'inspiration païenne chez Boileau (Léo Stambul) s'accompagne d'une permanence de la poésie inspirée, qui articule le zèle satirique à la colère, à l'excès de bile.

Mais si la tradition aristotélicienne sert toujours à rattacher l'inspiration à des propriétés naturelles de l'homme, sa relecture identifiée dès la fin du XVI^e siècle a la particularité de tendre à soustraire l'inspiration aux symptômes pathologiques et d'explorer les possibilités de la faculté d'imagination, comme le met en évidence Aline Smeesters au sujet de la promotion de la « chaleur imaginative » dans les poétiques de Lorenzo Giacomini (1587) et d'Alessandro Donati (1631). Cette chaleur imaginative permet, selon la commentatrice, une « expérience immersive dans laquelle le poète, bien éveillé, se retrouve en imagination au milieu des scènes qu'il va décrire et dans la peau des personnages dont il ressent intérieurement les émotions ». Les théoriciens de la tradition aristotélicienne œuvrent de la sorte à rattacher la nosographie du génie mélancolique à cette mise en valeur de la faculté de l'imagination. Giacomini fait ainsi des « esprits » au service du cerveau, particulièrement favorisés par la bile noire, le support des images intérieures. La diffusion de ces solutions de compromis poétiques apparaît comme une voie d'enquête à poursuivre, notamment pour lire les poètes dans l'orbe jésuite qui utilisent, comme le signale Anne Mantero, des techniques plus anciennes de représentation des Évangiles par les sens intérieurs, selon des prescriptions spirituelles médiévales²⁶.

De façon diffuse, il est possible, suivant une proposition de Stéphane Macé pendant le colloque, que Racan, peut-être moins malherbien que la tradition ne le pense, soit un modèle déterminant de la poésie inspirée pour le XVII^e siècle. René Rapin note en 1675 : « Il ne sçavoit rien : mais il estoit poète²⁷. » À travers Racan, Rapin théorise une forme paradoxale de l'inspiration, celle du génie

25 C. Luccioni, *op. cit.*

26 Voir *infra* l'article d'A. Mantero, mais aussi A. Gimaret, « La prophétie dans les *Théorèmes spirituels* de Jean de La Cépède », dans L. Cottégnies, T. Gheeraert, G. Venet, Cl. Gheeraert-Graffeuille et A.-M. Miller-Blaise (éd.), *Les Voix de Dieu : littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, p. 73-87.

27 R. Rapin, *op. cit.*, éd. E. Dubois, p. 18 ; éd. P. Thouvenin, p. 359-360.

naturel²⁸. Un contemporain, Adam Billaut, entrepreneur bourguignon, a pu être considéré comme un poète naturel à la « rime naïve », avant de faire l'objet d'une opération littéraire modifiant son nom et la compréhension de son écriture (Dinah Ribard). Chaleur, ferveur, ardeur, élévation restent ainsi des marqueurs prégnants de la poésie, comme autant de figures de l'inspiration.

Ces éléments d'une anthropologie de l'inspiration, plurielle dans ses théorisations et dans ses mises en œuvre, invitent à nuancer l'hypothèse d'un déclin de la figure du poète à l'époque de la naissance de l'écrivain. L'expérience physiologique de l'inspiration paraît certes moins élective, singularisante, spectaculaire et enchanteuse que celle de l'enthousiasme naguère célébré ; elle n'en soutient pas moins, semble-t-il, l'existence d'une multitude de faiseurs de vers auxquels la lecture invite à confirmer le titre de poète – titre qu'ils se refusent parfois à prendre eux-mêmes au regard d'une conception plus haute et plus ancienne du poète et de la poésie.

Reconfigurations de l'inspiration

L'écriture des poétiques du XVII^e siècle mobilise des lieux communs plus anciens de l'inspiration divine qui, en dépit de la déflation dont ils peuvent faire l'objet, gardent une consistance théorique comparable à celle qu'ils ont pu revêtir à la Renaissance, comme cela a été récemment montré à propos de l'épiclèse (ou invocation inspirée) au XVI^e siècle et au début du siècle suivant²⁹. Les spécificités de leur réénonciation invitent à ne pas les restreindre trop vite au statut d'ornement de l'élocution. Anne Mantero, Claudine Nédélec et Christophe Bourgeois attirent l'attention sur la permanence de l'appareil des mythes, mots et stylèmes de l'inspiration dans les poèmes eux-mêmes, probablement plus que dans les textes théoriques, notamment pour des domaines de la poésie qui, telle la poésie dévote, se dispensent de formuler par ailleurs un art poétique propre. Même quand leur récusation les met en crise, les lieux communs de l'inspiration divine n'en continuent pas moins de désigner le moment de l'invention (*inventio*), de telle sorte qu'ils participent à une recherche quelque peu paradoxale de reconnaissance lettrée pour des vers à l'autorité fragile.

L'élaboration théorique dans le fil de l'écriture du poème met en évidence le travail d'invention, de récusation et de recomposition de figures de l'inspiration. Poèmes spirituels et burlesques s'ouvrent volontiers sur des citations distancées,

28 Comme le montre J.-A. Perras, la notion de « génie » connaît une évolution importante de la Renaissance à la fin du XVIII^e siècle : assimilé dans la deuxième moitié du XVI^e siècle au « démon » figurant le caractère divin de l'inspiration poétique, le « génie » sert à l'époque classique à penser l'articulation de l'exceptionnalité aux « règles » de l'« art » poétique, le « génie » désignant une « aptitude naturelle à la pratique régulée d'un faire » et, paradoxalement, « ce qui par nature [...] outrepassa » cette régularité (*L'Exception exemplaire. Inventions et usages du génie (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 255 et 130).

29 A.-P. Poucy-Mounou (dir.), *Inqualifiables fureurs. Poétique des invocations inspirées aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

plus ou moins indignées et véhémentes, des invocations païennes du divin. Leurs matériaux sont mis en pièce et réagencés par le poème dans un énoncé ironique, satirique, animé par la véhémence, qui peut inclure la réénonciation de l'invocation du divin. Ces citations ironiques amenuisent le caractère exceptionnel de l'inspiration et en rabattent les prétentions par un examen de ses moyens élocutoires. L'expression quelque peu duplice de la récusation porte la trace de la nostalgie d'un état sans doute idéalisé de la poésie inspirée.

Poésie chrétienne et poésie burlesque se développent ainsi dans le cadre d'une certaine représentation de l'inspiration divine qu'elles forgent tout en la contestant. La fureur qui semblait nimer le jeune poète au milieu du siècle précédent frappe désormais les porteurs de cette maladie par les tares de l'archaïsme et de la vieillesse, selon les burlesques. Le modèle issu de la poésie post-ronsardienne garde toutefois une force suffisante pour garantir au poète spirituel que son énonciation trouve bien son origine en-dehors de lui. Grâce à ces figures de l'inspiration, c'est aussi un genre tel que l'épopée qui peut se diffracter dans des vers au statut générique plus indéterminé, chez d'Aubigné ou chez un poète obscur comme Lortigue.

La critique de l'inspiration sert en outre d'instrument de discernement, dans la poésie chrétienne aussi bien que burlesque. Claudine Nédélec attire l'attention sur le fait que la dénonciation des fables païennes de l'inspiration dans la poésie burlesque de Desmarets de Saint-Sorlin met en évidence leur statut de mensonge. Cependant, l'offensive n'atteint pas la croyance en l'inspiration qui sous-tend sa défense du merveilleux chrétien. Le poème héroïque, lit-on dans le *Clovis* de Desmarets, se soutient d'une « imagination vive, fertile, et noble » que rendent possible des « entremises de Divinités ». C'est peut-être une méfiance comparable à l'égard des faux prophétismes qui travaille les « révisions chrétiennes du mythe de l'inspiration » (Anne Mantero). Le modèle d'une dictée divine ne peut en effet rendre compte de la poésie spirituelle, à la fois par excès et par défaut : le poème ne saurait être une inspiration privée et la modestie de son langage en fait l'œuvre d'une grâce avant tout morale. Il s'agit bien dans les deux cas de désacraliser la langue léguée par le projet d'une haute poésie lyrique dans les années 1550 et de la restituer à la poésie faite par un sujet plus ordinaire.

Dans une telle reconfiguration de l'inspiration, esprit de poésie et esprit de prophétie paraissent en somme largement disjoints, afin de faire prédominer la voix humaine sur toute voix divine. En contrepoint, Christophe Bourgeois soulève, pour le XVII^e siècle, la question de l'inspiration des Écritures saintes. L'idée d'inspiration peut commander l'herméneutique sacrée du style biblique, et Salomon fournir, en tant que poète inspiré du Cantique des cantiques, un modèle à la fureur poétique chez un familier de l'hôtel de Rambouillet comme Charles Cotin. Dans les Discours en tête de sa *Pastorale sacrée* se discernent, grâce à une analyse rhétorique du style inspiré du Cantique, trois déplacements : du sens spirituel au sens littéral, du livre inspiré au livre « poli », de l'inspiration du

poète à la communauté esthétique. L'abbé Cotin estime en effet que l'inspiration de Salomon se manifeste non par la discontinuité ou l'obscurité du style mais par la bienséance des figures pathétiques ; elles ornent non une églogue mais une pastorale dramatique de style élevé ; enfin, l'interprétation est présentée comme un partage d'expérience dans une poétique maîtrisée par le *decorum*. Ces formes critiquées de l'inspiration paraissent dès lors solidaires de façons de faire société ou, du moins, groupe.

Usages sociaux de l'inspiration poétique

Les reconfigurations de l'inspiration lisibles dans différents transferts culturels – du paganisme au christianisme, du sacré au profane, du clérical au séculier – figurent elles-mêmes les « mouvements » (*Dictionnaire de l'Académie* de 1694) qui animent l'esprit de la femme ou de l'homme inspirés. L'inspiration se caractérise comme mode de transmission de tels mouvements, de manière verticale, d'une transcendance à l'humanité, ou horizontale, d'esprit inspiré à esprit inspiré. En ce sens, si la poésie reste au XVII^e siècle un lieu où l'inspiration est visible et interrogée, d'autres domaines sociaux comprennent des faits d'inspiration, à l'exemple de la figure du soldat inspiré, parfois opposée à celle du soldat mercenaire, ou des ecclésiastiques qui se fondent par rapport à l'action de l'Esprit saint. Plusieurs contributions du volume invitent de la sorte à faire de la poésie un événement inspiré parmi d'autres actions et conduites sociales qu'on considère comme mues par l'inspiration.

Léo Stambul montre ainsi comment Boileau repolitise l'inspiration poétique par l'élaboration d'une fureur satirique qui renoue avec le modèle antique de Juvénal. Le poète suscite dès lors des ripostes de Cotin, Desmarets et Houdar de La Motte, qui s'efforcent de protéger l'enthousiasme d'un tel dévoiement par le genre satirique. Le dispositif d'affrontement par libelles et de conflit théorique accorde à l'inspiration une présence publique que la réforme puriste aurait dû lui dénier. Deux positions se dessinent : tandis que ses adversaires circonscrivent l'élévation poétique au monde inoffensif de la fiction, Boileau use de la croyance possible en l'inspiration pour « produire un effet insistant de présence » attaché au simulacre d'inspiration. Il substitue finalement à la communication de l'inspiration une contagion des passions (du poète au destinataire) par une représentation poétique émotive. Selon Léo Stambul, si l'inspiration est contestée à la fin du XVII^e siècle,

ce n'est pas de prime abord à cause d'une évolution diffuse des formes, des genres ou des mentalités, mais bien plutôt parce que c'est une pratique d'écriture, certes fictionnelle, mais dont les conséquences potentielles sur le monde social sont jugées dangereuses.

Si l'Église instituée veille à l'orthodoxie doctrinale des vers chrétiens que produisent ses membres, suivant Anne Mantero, les figures de l'inspiration per-

mettent en parallèle la reconnaissance de charismes, tel celui de Jeanne Guyon sur la communauté de ses disciples (Clément Duyck). Elles favorisent par conséquent des manières d'apostolat de la part de laïcs, qui rendent visibles des zones d'autorité séculière sous le contrôle des Églises, que cette autorité concerne le rôle de la femme aux différents âges de la vie dans le poème héroïque de Marie de Pech, ou bien encore le père de famille chez Jangaston, dont l'autorité éthique semble d'autant plus étendue que celle des juges civils est contestée par le même poète (Audrey Duru). De tels modèles, qui captent des traits de l'inspiration prophétique en recourant notamment à une paraphrase biblique assez souple, dessinent des communautés formées par la reconnaissance, l'expérience et l'intelligence de l'inspiration. Le poète inscrit dans ces groupes se désigne alors volontiers comme « organe », simple instrument, trompette, canal d'un esprit ou d'un amour dont il ne faut entraver l'énonciation.

Comment le livre imprimé recueille-t-il l'inspiration pour en assurer la présence et l'efficace dans le monde social ? C'est au moyen d'un livre de poèmes que le poète adresse à des grands, et qui ont déjà été lus et loués par d'autres encomiastes, qu'Adam Billaut devient le premier poète ouvrier (Dinah Ribard). L'inspiration émanant des grands est donc rendue d'autant plus louable qu'elle transforme par sa publication un maître menuisier en poète. De plus, le recueil des *Chevilles de Maître Adam* et des vers de ses louangeurs enferme dans ses limites la circulation d'une inspiration entre noms de plume plus ou moins fameux (le sieur Du Pelletier décrié par Boileau, mais aussi Rotrou, Maynard, Gombauld, Corneille ou Scudéry). Le recueil collectif met ainsi en forme le pouvoir de l'inspiration en tant qu'il organise la troupe des courtisans de Richelieu. Clément Duyck s'attache quant à lui à la construction de la « figure de Jeanne Guyon divinement inspirée » grâce au travail éditorial posthume du pasteur Pierre Poiret sur les poèmes et cantiques de la mystique. L'impression d'une profusion de poèmes épars s'emploie à ne pas étouffer l'énonciation du pur amour déjà inaudible aux oreilles du monde mais, au contraire, à assurer la permanence de la profération, de la communication, de la performance spirituelles.

Enfin, même si l'inspiration fait écrire des poètes quelque peu inattendus, qui ne sont pas tous, loin s'en faut, des professionnels de l'écriture au moment où ils publient, l'ordre social ne s'en trouve pas pour autant déstabilisé. Un rédacteur tel qu'Annibal de Lortigue, qui se présente comme soldat, reprend les codes les plus emphatiques de l'inspiration néoplatonicienne, non dans le but de compenser un statut défaillant de poète, mais bien parce que sa figure inspirée dérive du métier des armes. Il ne prétend pas paraphraser des extraits bibliques en spécialiste proclamé de poésie ni en spécialiste improvisé d'exégèse, mais mû par la violence guerrière qui l'anime au service de son prince. De même, Charles Bey célèbre Adam Billaut comme celui qui « enfanta des vers qu'il n'avait pas conçus », dans un hommage au poète inspiré qui maintient le « Menuisier de Nevers » dans sa condition d'artisan et, partant, lui dénie le statut d'auteur.

Ces aperçus sur les usages sociaux de l'inspiration montrent la pertinence qu'il y aurait à mener une enquête sur la géographie de l'inspiration, à travers une étude de ses lieux d'inscription tels que la poésie de cour, la poésie urbaine, les réseaux lettrés régionaux, les permanences locales et l'éventuelle diffusion transnationale.

Poétique et esthétique de l'inspiration

Cette présence de l'inspiration dans des savoirs, des discours, des mondes sociaux divers nous amène à interroger l'effet représenté de l'inspiration dans ces poèmes, sous l'aspect de leur poétique et de leur esthétique. La figure du poète se trouve elle-même affectée par l'énonciation inspirée : Camille Venner le montre en examinant les inflexions du genre poétique élevé de l'ode, qu'Antoine Godeau associe à l'humilité du locuteur. Le caractère inspiré de son discours, tenu dans le cadre de son magistère d'évêque, semble s'abolir dans un travail d'écriture et de maîtrise de la langue, qui devient l'indice paradoxal d'une rechristianisation de la poésie. Plusieurs contributions mentionnent également une telle dissociation de l'invention et de l'élocution dans l'inspiration. Alors que bien des poètes représentent l'origine de leur poème comme un fait de dépossession, d'aliénation de leur parole, d'inhabitation par une parole autre, le moment de l'écriture tend à effacer les traces de l'inspiration. Stéphane Macé faisait remarquer à propos de Racan que l'invention inspirée pouvait se déceler dans le choix de l'épigramme, c'est-à-dire d'une écriture de l'instantané. De même, Melaine Folliard considère que les pointes chez Théophile de Viau « refondent l'inspiration comme une figure de la relation spontanée au réel ». Pour le lecteur, la stylistique de la négligence, les apostrophes comme figures de rupture, les licences comme marques du naturel poétique pourraient constituer des stylèmes de l'inspiration.

Au terme d'un parcours critique dont nous avons relevé quelques jalons, les fables de l'inspiration totalement démystifiées peuvent se voir enrôler au service de la construction d'un « mythe personnel », comme c'est le cas dans l'esthétique de La Fontaine. En lisant des œuvres de jeunesse du poète, Julien Bardot met en relief la survie paradoxale des mythes de l'inspiration, entre célébration et dénigrement, fidélité aux Anciens et conformité aux Modernes. Il en fait le lieu de définition d'une « esthétique vouée à charmer le lecteur ». La réflexion s'oriente alors vers l'accomplissement esthétique de l'œuvre recherché au terme d'une naturalisation de l'inspiration poétique qui s'accomplit au fil du siècle. Chez Boileau, selon Delphine Reguig, « l'exemple de Platon illustre le fait que le poète est d'abord un lecteur, c'est-à-dire un être que peuvent élever la lecture et l'admiration du beau ». Boileau élabore ainsi « une forme de spiritualité poétique profane » centrée sur la « production d'enthousiasme chez son lecteur », le sublime faisant basculer vers la caractérisation de l'expérience esthétique des procédures de l'inspiration jusqu'alors réservées à l'énonciation poétique. L'enthousiasme poétique, inacceptable au regard de la poétique mondaine et

classique comme principe d'énonciation marqué par une perte de maîtrise du locuteur sur sa propre création, devient acceptable du point de vue de la réception. De manière similaire, le « je ne sais quoi » théorisé par Bouhours, « qu'on ne peut expliquer que par l'admiration, et par le silence³⁰ », relève à la même époque d'une sorte de mystique du sentiment produisant un ravissement sans transcendance – seule une phénoménologie émotionnelle peut rendre compte. Cette recherche de l'émotion inspirée au lecteur ou au spectateur attire l'attention sur la rémanence de figures de l'inspiration au XVII^e siècle à travers des émotions comme la jubilation, l'admiration, l'ardeur, l'ivresse, la jouissance ou la langueur. Ce chapitre poétique de l'histoire des émotions reste à écrire.

L'inspiration a pu demeurer de la sorte au long du XVII^e siècle créatrice de valeur poétique, capable de rendre compte de la singularité voire de la sacralité d'une activité poétique jamais tout à fait réductible aux inflexions technicistes ou aux régularisations institutionnelles et mondaines qui marquent la période. Circulant dans les écrits du XVII^e siècle avec le statut de *figure*, l'inspiration conserve une charge polémique. Par les clichés mêmes qu'elle véhicule, elle dessine une ligne de fracture au regard de la définition de normes d'acceptabilité littéraires, civiles ou religieuses. Elle est rarement ravalée au rang d'appareil ornemental sans être auparavant le support de transit d'une indignation, d'une véhémence, d'une colère, ou bien d'une langueur. « Mouvement », « transport », l'inspiration laisse la trace de son passage dans le processus poétique. Elle inscrit une histoire, un prestige, des citations, une nostalgie dans les vers qui résultent de sa critique et de sa démythification.

Devenus des figures prévisibles de la théorie poétique, les lieux communs de l'inspiration appellent quant à eux une lecture prudente de la part de l'historien de la littérature. Le présent volume en a identifié quelques-uns. Le XVII^e siècle poétique confirme par exemple la construction d'une figure du poète inspiré, devenue pour l'histoire l'antonomase « Ronsard », qui perdure à travers sa discussion. La caricature issue du traitement polémique invite en outre à envisager en réaction la permanence discrète d'autres modèles de la poésie inspirée, tels que le Marot psalmiste. À la suite de Jean-Alexandre Perras³¹, on peut aussi souhaiter poursuivre l'écriture d'une autre histoire de l'inspiration poétique qui l'envisage sous les aspects du génie naturel. L'histoire de la poésie du XVII^e siècle gagnerait enfin à être mieux inscrite dans une histoire des émotions, qui

30 D. Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* [1671], V (« Le je ne sais quoi »), éd. B. Beugnot et G. Declercq, Paris, H. Champion, 2003, p. 295.

31 J.-A. Perras, *op. cit.*

l'associerait par exemple au zèle³², à la dévotion ou encore au sublime, qui deviennent bien à cette date des *figures de l'inspiration*³³.

Audrey Duru
Université de Picardie - Jules Verne
TrAme (UR 4284)

Clément Duyck
Université catholique de Louvain (GEMCA)
Actions Marie Curie

32 Voir Chr. Bernat et Fr. Gabriel (dir.), *Critique du zèle. Fidélités et radicalités confessionnelles (France, XVI-XVIII siècle)*, Paris, Beauchesne, 2013.

33 Les directeurs de ce numéro remercient les contributeurs et les co-organisateurs du colloque de 2018 : Agnès Guiderdoni et Manuel Couvreur ; les membres du comité scientifique : Marie-Madeleine Fragonard, Julien Gœury, Sophie Houdard, Guillaume Peureux, Anne-Pascale Pouey-Mounou et Aline Smeesters ; enfin Pierre-Emmanuel Biot, de la Bibliothèque municipale de Versailles. Les directeurs sont également reconnaissants du soutien apporté par l'Université de Picardie-Jules Verne, le laboratoire TrAme (UR UPJV 4284), l'INCAL et le Centre d'analyse culturelle de la première modernité (GEMCA) de l'Université catholique de Louvain, ainsi que par le Fonds de la recherche scientifique de Belgique (FNRS).