

## Boileau poète dans *L'Art poétique* \*

Alain GÉNÉTIOT

### Une gageure réussie

En 1671, dans son traité sur *La versification française*, le futur lexicographe Pierre Richelet annonce à ses lecteurs la parution d'une nouvelle poétique : « Monsieur B. Despréaux a composé (...) une *Poétique*, mais elle est en vers »<sup>1</sup>. La restriction montre combien le genre de *L'Art poétique* en vers a dû étonner les contemporains. Tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, la réflexion poétique renouvelée d'Aristote et d'Horace via les traités latins des humanistes du siècle précédent a été naturalisée française, au point de devenir sinon un genre mondain, du moins un genre qui intéresse les mondains, premiers consommateurs de cette littérature moderne. Mais depuis *L'Art poétique français* de Sébillet jusqu'à celui de Colletet, la réflexion poétologique s'écrit en prose, à l'exception notable de *L'Art poétique* en trois chants entrepris un siècle plus tôt et publié en 1605 par Vauquelin de La Fresnaye, lui aussi auteur de satires et imitateur d'Horace. Mais celui-là est un véritable poème didactique, tandis que Boileau propose tout au plus un poème didactique bref, dont les quatre chants ne totalisent que 1100 vers, soit à peine l'équivalent d'un seul chant de celui de Vauquelin. Ce statut ambigu choque donc l'horizon d'attente d'un ouvrage pour les doctes – ce qu'il n'est pas. En un sens, cet *Art poétique en vers*<sup>2</sup> réédite la gageure qui avait présidé quelque temps plus tôt au premier recueil de *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine* (1668) : élire un sujet topique, voire rebattu, imité d'un modèle explicite – au point que ses adversaires accuseront Boileau de plagiat<sup>3</sup> – puis le faire valoir jusqu'à le réinventer par le brio de la mise en œuvre qui transforme une matière un peu sèche par les grâces d'un style égayé et orné – bref par l'appât du plaisir. Mais là où le fabuliste pouvait jouer de toutes les ressources des vers mêlés, Boileau a dû composer avec la contrainte de l'alexandrin à rimes plates. Or le paradoxe de la gageure superlative de ce poème didactique à l'usage des mondains est qu'il a justement rencontré les suffrages des honnêtes gens auxquels il était destiné : loin d'être un traité pour les doctes, c'est un poème pour les lecteurs de poèmes. Et même un poème divertissant, puisque la correspondance de la marquise de Sévigné témoigne du succès de ses lectures parmi la plus haute aristocratie qui en goûte en premier lieu la perfection des vers. Ainsi confie-t-elle en mars 1672 que, pour « amuser notre cher Cardinal [de Retz] », Corneille lit *Pulchérie*, Molière, *Les Femmes savantes* et « Despréaux lui donnera son *Lutrin* et sa

\* *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXXI, n° 61, 2004, p. 347-366.

<sup>1</sup> Pierre Richelet, *La Versification française*, Paris, Estienne Loyson, 1671, p. 13. Voir Jules Brody, « Boileau et la critique poétique », dans *Critique et création littéraire en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. M. Fumaroli, CNRS, 1977, p. 231-250, cit. p. 231.

<sup>2</sup> Selon le titre original de l'édition de 1674 : voir P. V. Delaporte, *L'Art poétique de Boileau*, Lille, 1888, Genève, Slatkine Reprints, 1970, I, p. 34.

<sup>3</sup> Voir Carel de Sainte-Garde, *Défense des beaux esprits de ce temps*, p. 10 : « Vous remarquerez que cet Art poétique (...) n'est qu'une traduction d'Horace en la pluspart, & que ce que cet habile Docteur y adjoute du sien, ne vaut rien du tout ». *Ibid.*, p. 57 : « Son Art poétique suit pas-à-pas celui d'Horace : & delors qu'il le quitte, il trébuche ». Sur la comparaison des deux arts poétiques, voir Jean Marmier, *Horace en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1962, p. 99-107.

*Poétique* »<sup>4</sup>. La lettre du 15 décembre 1673 évoque un « dîner » réunissant, entre autres, M. le Duc, M. de La Rochefoucauld, Mme de Thianges, Mme de Lafayette et Guilleragues, après lequel « on écouta la *Poétique* de Despréaux, qui est un chef-d'œuvre », poème que la marquise recommande à sa fille : « Despréaux vous ravira par ses vers »<sup>5</sup>. Ces témoignages montrent combien *L'Art poétique* est goûté en tant que poème pour la qualité littéraire de ses vers et l'effet de sublime qu'ils procurent à leur auditoire : « J'allai dîner samedi chez M. de Pomponne, et puis, jusqu'à cinq heures, il fut enchanté, enlevé, transporté de la perfection des vers de la *Poétique* de Despréaux » (15 janvier 1674)<sup>6</sup>. Cette réception par le public mondain nous donne ainsi une première clé de lecture. Il est évident pour les contemporains que *L'Art poétique* est un poème qui à la fois vulgarise et condense en formules ingénieuses des lieux communs de poétique et répond à une intention esthétique divertissante, une *Poétique* sous forme de poème en acte, qui accomplit lui-même son projet, placé en épigraphe, d'instruire et plaire (*utile dulci*). En laissant de côté l'examen de la théorie littéraire proprement dite, il importe donc de définir en quoi ce texte théorique est véritablement un poème, conçu d'abord pour une fin esthétique aussi importante aux yeux de son auteur que son utilité didactique et donc de s'interroger sur son statut générique. En quoi consiste la poésie de *L'Art poétique* ?

## I. Le public classique et son poète : la *persona* lyrique

Au tout début des années 1670, *L'Art poétique* constitue une étape décisive pour celui qui est en train de devenir l'Horace français : après la satire littéraire qui l'a fait connaître, le poète-critique aborde l'épître, en attendant la grande poésie de l'ode dont la veine encomiastique est pourtant déjà bien présente dans les éloges de Molière (*Satire II*) et du roi (*Discours au Roi, Épître I*). Dans cette poésie foncièrement épictétique une ambition épique se lit en creux aussi bien du discours satirique, où le blâme ne fait que pointer vers un idéal digne de véritable louange, que du discours héroï-comique qui, par-delà le jeu d'esprit du *Lutrin*, brûle d'appliquer à un sujet élevé les procédés du style héroïque dont témoignent les éloges du roi à la fin des chants II et IV<sup>7</sup>. Au moment où Boileau va publier son volume d'*Œuvres diverses* qui, trente ans après le recueil éponyme de Balzac<sup>8</sup>, va le poser comme praticien et théoricien, la respectabilité et la notoriété auxquelles il accède doivent beaucoup à son identification explicite à Horace dans la perspective d'un rapprochement de la littérature nouvelle du règne de Louis XIV avec celle du temps d'Auguste. Le modèle horacien est d'autant mieux choisi que, pour le public des honnêtes gens, il est la quintessence du modèle romain, synonyme d'urbanité et d'art de plaire, exemple de bon goût, et Boileau voit en son illustre devancier celui qui a transformé le fiel de la satire romaine par son enjouement<sup>9</sup>. Mais tout en cherchant à restaurer le naturel du *sermo*, Boileau choisit l'appellation

<sup>4</sup> Mme de Sévigné, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Gallimard, La Pléiade, 1972, I, p. 452.

<sup>5</sup> *Ibid*, I, p. 641.

<sup>6</sup> *Ibid*, I, p. 668.

<sup>7</sup> Le chant VI y joindra l'éloge du Président Lamoignon sous le pseudonyme d'Ariste.

<sup>8</sup> Voir Emmanuel Bury, « Balzac et Boileau », dans *Littératures classiques*, n° 33, 1998, p. 79.

<sup>9</sup> « Horace à cette aigreur mêla son enjouement » (II, 151).

didactique d'*Art poétique* consacrée par Quintilien<sup>10</sup>, plutôt qu'une référence au genre original de l'*Épître aux Pisons*. Déplacement significatif puisque, contrairement à l'épître adressée d'abord à un destinataire précis explicitement désigné, *L'Art poétique* n'a rien d'une lettre à un jeune poète. Au lieu de l'intimité (relative) de la lettre familière, le destinataire est plus général et s'adresse d'emblée à un public élargi, tous les futurs « auteurs » (IV, 221) soucieux de faire œuvre agréable et durable et auxquels s'adresse l'apostrophe finale qui sert d'envoi. Celle-ci clarifie la situation d'interlocution didactique dans laquelle le « je » se fait le relais et le transmetteur des « leçons » qu'il a apprises du maître latin :

Vous me verrez pourtant, dans ce champ glorieux,  
 Vous animer du moins de la voix et des yeux ;  
 Vous offrir ces leçons que ma Muse au Parnasse  
 Rapporta jeune encor du commerce d'Horace (IV, 225-228)<sup>11</sup>.

Au moment de se présenter avec l'autorité d'un maître, il rappelle son passé d'écolier pratiquant lui-même le conseil horacien de fréquenter les anciens (v. 268-269), l'appliquant à Horace lui-même comme bientôt La Fontaine dans l'*Épître à Huet*, composée dès 1674 : « je m'instruis dans Horace »<sup>12</sup>. Mais cette indétermination du destinataire se double d'une situation énonciative de double allocution, puisque, au-delà des auteurs qu'il veut former, le poète s'adresse à leur public, qui est aussi le sien. Il n'est pas sûr en effet que les écrivains aient pu utilement s'instruire dans Boileau, contrairement au mythe de Boileau correcteur de Racine : ses préceptes topiques sont trop généraux et imprécis pour être techniquement profitables. Car *L'Art poétique* forme moins les poètes que leur public, auquel il s'adresse pour développer leur jugement critique et formaliser leur goût naturel. Ainsi la situation discursive qui est celle de l'épître se complique par l'intervention de ce troisième interlocuteur, décisif, et par le polymorphisme du « je » énonciatif. La *Satire IX* venait de donner l'exemple d'un dédoublement du « je » entre la *persona* par laquelle s'exprime le satirique et son esprit objectivé en interlocuteur. Ici le « je » endosse tour à tour tous les masques et le style impersonnel de l'énoncé prescriptif propre au genre didactique cède au lyrisme de la première personne. Il est bien entendu le maître en poésie qui donne des leçons aux futurs auteurs et les exhorte directement – « Auteurs, prêtez l'oreille à mes instructions » (IV, 85) – en s'adressant à eux à l'impératif pour les guider – « Aimez donc la raison » (I, 37) – les mettre en garde – « N'imitiez pas ce fou » (III, 261) – ou bien les blâmer – « Pensant fuir un écueil, souvent vous vous noyez » (IV, 70), tout cela dans le plus pur style magistral du « régent du Parnasse »<sup>13</sup>. Mais, pour illustrer les difficultés de la création, il rejoue aussi le rôle du mauvais poète, comme dans la *Satire II* où il tournait en dérision sa propre difficulté à rimer, et prend aussitôt, au sein du même distique la place du poète qu'il conseille :

<sup>10</sup> *Institution oratoire*, I, dédicace à Tryphon, 2.

<sup>11</sup> Toutes les citations de Boileau sont données dans l'orthographe modernisée de l'édition des *Satires, Épîtres, Art poétique* par Jean-Pierre Collinet, Poésie/Gallimard, 1985.

<sup>12</sup> *À Monseigneur l'Évêque de Soissons*, dans *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, La Pléiade, 1958, p. 648. Sur la date de composition de l'*Épître à Huet*, voir Alain Niderst, « La Fontaine et Huet », dans *Le Fablier*, n° 13, 2001, p. 45-50.

<sup>13</sup> *Satire IX*, 127.

Un vers était trop faible, et *vous* le rendez dur ;

*J'évite d'être long, et je deviens obscur* (I, 65-66 : nous soulignons).

Ce recours au procédé socratique et cynique de l'autodérision est un élément traditionnel de la satire horacienne<sup>14</sup> et participe de ce style comique, voire burlesque, que pratique le Boileau satirique.

Mais le plus souvent la *persona* s'identifie avec le public lui-même, juge souverain de la qualité du poème : le « je » se fait alors le coryphée d'un collectif qu'il faut séduire, le public des honnêtes gens qui constitue le lecteur idéal auquel doit penser sans cesse quiconque veut écrire. La *persona* tire son autorité du jugement du public en une glose du vers 153 de l'*Épître aux Pisons* où le « je » se donnait déjà comme l'interprète du public : « *Tu quid ego et populus mecum desideret audi* » (Toi, écoute ce que nous désirons le public et moi). Mais chez Boileau, le public est devenu précisément son public, le « tout Paris » qui « en foule apporte ses suffrages » à la pièce de théâtre (III, 12), un public mondain dont il faut « mériter les amours » (I, 69) et chercher à plaire durablement, « au bout de vingt ans » (III, 14). Les procédés éminemment rhétoriques qui sont ceux de la satire – animation, invective, dialogues, hypotypose – trouvent ici leur effet optimal, dans une personnalisation du discours comique qui rompt avec la convention d'impersonnalité sérieuse du genre didactique que pratiquait Vauquelin de La Fresnaye. L'originalité du talent poétique de Boileau réside dans cette théâtralisation du moi qui s'inspire de la familiarité d'Horace, autre grand dramaturge de la *persona*, mais qui lui donne une portée plus vaste en allant jusqu'à mimer les réactions du public. On a ainsi l'impression d'entendre une véritable voix lyrique, d'avoir affaire à un véritable personnage comique, impression dont la lecture en public devait accentuer la dimension théâtrale. Ainsi au chant I, la *persona* se représente en train de lire un roman de Scudéry, et de s'ennuyer à ses interminables descriptions, afin de mieux prescrire la brièveté :

Il compte des plafonds les ronds et les ovales ;

« Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales. »

Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin,

Et je me sauve à peine au travers du jardin. (I, 55-58)

La déroute du lecteur est transposée dans le domaine mythologique dans le passage sur l'idylle au chant II, concernant le « rimeur aux abois » :

De peur de l'écouter, Pan fuit dans les roseaux,

Et les Nymphes, d'effroi, se cachent sous les eaux. (II, 15-16)

La chute du passage transpose sur le mode burlesque le motif de l'étrangement des Muses dans le vers célèbre de Du Bellay « Et les Muses de moy, comme estranges, s'enfuyent »<sup>15</sup>, en le plaçant non du point de vue tragique de la création inaboutie, mais dans la perspective comique de la réception. On retrouve la même dérision lorsque la

<sup>14</sup> Voir Kirk Freudenburg, *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*, Princeton University Press, 1993, p. 21-39.

<sup>15</sup> Du Bellay, *Les Regrets*, VI, 14, dans *Œuvres poétiques*, II, éd. D. Aris et F. Joukovsky, Classiques Garnier.

*persona* s'installe au théâtre dans le parterre où il raille une ennuyeuse scène d'exposition trop embrouillée :

Je me ris d'un acteur qui, lent à s'exprimer,  
De ce qu'il veut, d'abord ne sait pas m'informer (III, 29-30).

Les conseils partent ici d'une expérience de spectateur qui doit informer la création littéraire :

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher. (III, 26)  
Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez. (III, 142)

Le dialogue horacien du « je » et du « vous » s'approfondit par cette exploration des exigences du public qui justifient les prescriptions du pédagogue. Les recommandations de *L'Art poétique* sont donc entièrement tournées vers la réception, l'effet à produire sur le public. Elles définissent un art de plaire et d'émouvoir pour frapper l'esprit, le captiver et le transporter, conformément à une poétique du sublime énoncée par la traduction du traité de Longin et qui concerne tous les genres, des plus humbles comme l'églogue – « Il faut que sa douceur flatte, chatouille, éveille » (II, 9) – aux plus nobles comme l'épopée – « C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache » (III, 188). Le texte désigne ainsi son lecteur idéal, le public mondain que rebute la fadeur ennuyeuse et la prolixité pédante et qui, « prompt à se détacher / Ne suit point un auteur qu'il faut toujours chercher » (I, 145-146). Mais ce public qu'il faut charmer, inspirateur de l'œuvre en ce qu'il dicte son bon goût aux créateurs, doit être lui-même éduqué par le critique, dont la fonction consiste à discriminer la bonne et la mauvaise littérature. La *persona* lyrique a donc un rôle didactique et critique : elle apprend à bien écrire en connaissant son propre *ingenium* – « Et consultez longtemps votre esprit et vos forces » (I, 12) – mais aussi à bien juger, à discriminer les bons auteurs de la foule des mauvais – œuvre du *judicium*. L'omniprésence de la voix de la *persona*, l'oralité du *sermo* et la verve de la diatribe sont pour beaucoup dans la vivacité du discours qui implique le public, destinataire des œuvres futures que ses conseils permettront de créer. En bon pédagogue, il envisage ainsi à la fois la création et la réception, mimant les difficultés des débutants et les exigences de leurs censeurs, tout en désignant à ces derniers, d'un même mouvement, l'idéal d'exigence auquel ils doivent prétendre et sur lequel former leur goût.

## II. Instruire en plaisant : le défi du genre didactique égayé et orné

S'étant ainsi assuré la complicité des lecteurs dont il montre qu'il prend en compte les désirs, Boileau doit désormais tenir sa promesse paradoxale de rédiger un *Art poétique* sans ennuyer et relever son propre défi d'instruire en plaisant par le recours à une esthétique de la variété qui reprend à son compte tous les procédés rhétoriques de la satire horacienne et ses brusques changements de tons. Il va proposer ainsi moins un manuel technique que des indications de méthode qu'il illustre aussitôt par des exemples. Tout en donnant des gages de didactisme aux savants par la division en quatre chants et le caractère absolu, voir universel, de ses prescriptions et proscriptions, il fait œuvre de condensation par la concision attique de ses synthèses et le recours aux sentences. En cela héritier du grand mouvement néo-docte qui a entrepris de « civiliser

la doctrine » à l'usage des honnêtes gens, Boileau s'inscrit dans la lignée des fondateurs Balzac et Chapelain, même s'il a pris le second pour cible de ses railleries. Mais le modèle horacien du style naturel et comique repris par Molière et La Fontaine, célébrés respectivement dans la *Satire II* et la *Dissertation sur Joconde*, lui impose de reprendre à nouveaux frais le projet qu'avait tenté un siècle plus tôt Vauquelin de La Fresnaye et que la promotion du style moyen au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, de Balzac à Méré et de Voiture à La Fontaine, lui permet désormais de mener à bien<sup>16</sup>. Selon la roue de Virgile en effet, le genre du poème didactique, emblématisé par les *Géorgiques*, relève du style moyen, qui se caractérise par sa variété et l'ampleur de sa tessiture, capable jouer sur toute la gamme des couleurs rhétoriques et de s'élever du style mordant de la satire jusqu'au style noble de l'éloge, ce qui fait de *L'Art poétique* une réflexion *en acte* sur les genres littéraires. La Fontaine, qui fait de diversité sa devise dans le conte « Pâté d'anguille »<sup>17</sup> publié lui aussi en 1674, a pu fournir à Boileau non seulement un modèle de style enjoué, mais des exemples d'arts poétiques sous forme de poèmes, comme c'est le cas par exemple de la fable « Contre ceux qui ont le goût difficile » (*Fables*, II, 1) qui pastichait tour à tour la haute épopée et l'humble idylle dans un dialogue du poète avec ses censeurs. Bien plus, il venait de publier en 1671 la « comédie » de *Clymène*, poétique qui pastichait successivement différents genres, petits et grands, sur un pied d'égalité – églogue dialoguée, scènes de tragédie ou de comédie badine, ballade, stance encomiastique, quatrain moral, dizain satirique ou récit en vers<sup>18</sup>. Cette flexibilité du style moyen démontrée par l'œuvre elle-même renvoyait au centre du texte à la figure d'Horace, qu'Apollon recommandait à l'imitation en raison justement de la plasticité de sa gamme et de la diversité de ses tons :

Horace en a de tous ; voyez ceux qui vous duisent.  
J'aime fort les auteurs qui sur lui se conduisent :  
Voilà les gens qu'il faut à présent imiter.<sup>19</sup>

Boileau cultive à son tour cet art du pastiche mais rassemble sur une *persona* lyrique unique ce que La Fontaine distribuait en plusieurs rôles tenus par les neuf Muses, et de surcroît rétablit la hiérarchie des genres, conformément à son projet didactique. Pour lutter contre le pédantisme de son sujet, Boileau met donc à son tour en œuvre le principe de variété qui est au cœur du style moyen. Et cette variété commence par s'exercer dès la disposition du poème. Voltaire a loué *L'Art poétique* pour son didactisme et l'a jugé pour cette raison supérieur à son modèle latin<sup>20</sup>, compliment à

<sup>16</sup> Voir Bernard Beugnot, « La précellence du style moyen », dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, dir. par Marc Fumaroli, PUF, 1999, p. 539-599.

<sup>17</sup> « Pâté d'anguille », dans *Nouveaux Contes* (1674) dans *Œuvres complètes I [OC I]*, éd. J.-P. Collinet, La Pléiade, 1991, p. 863.

<sup>18</sup> Voir Marie-Odile Sweetser, « Pour une lecture allégorique de *Clymène* comme art poétique », dans *Poetry and Poetics*, ed. A. Maynor Hardee & Freeman G. Henry, *French Literature Series*, vol. XVIII, 1991, p. 1-12. J.-P. Collinet, dans son édition de *L'Art poétique*, fait remarquer que Boileau en affirmant que « Marot (...) tourna des triolets » (I, 119-120) a repris exactement l'erreur commise par La Fontaine dans *Clymène* (v. 284-286), ce qui plaide, sinon tout à fait pour une influence directe, à tout le moins pour un préjugé commun.

<sup>19</sup> *Clymène*, v. 380-382, dans *OC I*, p. 793.

<sup>20</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique (Questions sur l'Encyclopédie*, II, 1770), article « Art poétique », dans *Grand Atelier de la Langue française, CD-Rom*, Redon : « Puisque nous avons parlé de la préférence qu'on peut donner quelquefois aux modernes sur les anciens, on oserait présumer ici que *L'Art poétique* de

double tranchant qui portera préjudice à Boileau à partir du romantisme. En revanche Horace est traditionnellement admiré pour la composition souple de son épître familière qui refuse la division du poème didactique en plusieurs chants, et dont la critique a mis en évidence la fantaisie ludique et les ruptures de ton caractéristiques de la conversation familière à bâtons rompus<sup>21</sup>. Si la question reste ouverte pour l'*Épître aux Pisons* dont une abondante bibliographie tente de restituer le plan fermement composé sous la négligence savante<sup>22</sup>, ou à tout le moins de mettre en évidence une structure poétique et contrapuntique plus subtile que la structure logique attendue dans un traité en forme<sup>23</sup>, il convient de constater que *L'Art poétique* s'est efforcé lui aussi d'atteindre à cette *sprezzatura* du *sermo* en ménageant une alternance de temps forts – les prescriptions cristallisées en maximes saillantes et mémorables – et de temps faibles qui les préparent et les égayent par la mise en place d'un exemple. Le discours théorique et normatif est ainsi constamment interrompu, illustré et égayé par des moments descriptifs qui lui donnent sa respiration. Une variété supplémentaire provient de ce que ces illustrations ressortissent à différents sous-genres comme le récit, la comédie ou la satire. En particulier l'histoire de la poésie, dont Gordon Pocock a montré qu'elle avait valeur mythique de parabole symbolique<sup>24</sup>, participe de cette illustration du propos théorique en tant qu'ornement qui permet d'égayer le poème didactique. Il en est ainsi au chant I de l'évocation de la récente vogue du burlesque (I, 81-94) intégrée au propos prescriptif anhistorique qui l'encadre au début – « Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse » (I, 79) – et à la fin – « Que ce style jamais ne souille votre ouvrage » (I, 95). Comme dans un apologue, le récit sert de support à un enseignement général qui en dépasse la portée anecdotique. De même la célèbre histoire de la poésie française au chant I (v. 113-140) sert d'*exemplum* à l'éloge intemporel de l'euphonie qui la précède et introduit ensuite le motif général de la clarté linguistique. Partant d'exemples concrets et « parlants » pour le public contemporain amateur de poésie et de romans galants, Boileau fait passer un discours général abstrait qui se veut intemporel et universel en le présentant comme un commentaire du particulier historique. L'histoire de la tragédie au chant III (61-102) ou celle des origines de la poésie au chant IV (133-172) remplissent la même fonction illustrative et allégorique pour mettre en garde ici contre la dérive romanesque, là contre l'appât du gain. À la manière du *muthos* platonicien la personnification fait saisir par l'image concrète une réalité abstraite, elle

---

Boileau est supérieur à celui d'Horace. La méthode est certainement une beauté dans un poème didactique ; Horace n'en a point. Nous ne lui en faisons pas un reproche, puisque son poème est une épître familière aux Pisons, et non pas un ouvrage régulier comme les *Géorgiques* ; mais c'est un mérite de plus dans Boileau, mérite dont les philosophes doivent lui tenir compte ».

<sup>21</sup> Voir E. de Saint-Denis, « La fantaisie et le coq-à-l'âne dans l'*Art poétique* d'Horace », dans *Latomus*, tome XXII, fasc. 4, octobre-décembre 1963, p. 664-684. Sur la réception d'Horace, voir Jean Marmier, *Horace en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 59-120.

<sup>22</sup> Voir le débat posé notamment dans Pierre Grimal, « Boileau et *L'Art poétique* d'Horace », dans *Critique et création littéraire en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, CNRS, 1977, p. 183-193 ; Manfred Fuhrmann, « Komposition oder Schema ? Zur Ars poetica des Horaz », dans *Horace. L'œuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation*, éd. Walther Ludwig, Entretiens sur l'Antiquité classique, tome XXXIX, 1993, p. 171-206 ; et la bibliographie sur l'*Épître aux Pisons* dans Ernst Doblhoffner, *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

<sup>23</sup> Voir C. O. Brink, *Horace on Poetry, Prolegomena to the literary epistles*, Cambridge, University Press, p. 3-40.

<sup>24</sup> Voir Gordon Pocock, *Boileau and the Nature of French Classicism*, Cambridge University Press, 1980, p. 93 : « It is not history, but a myth » ; de même, p. 97 et 114.

enseigne le général par le particulier, le principe esthétique par l'accident historique. L'illustration se fait plus visuelle au chant II qui propose, pour personnifier les genres lyriques, deux emblèmes qui renouent avec l'esthétique maniériste du médaillon sous forme de portraits de femmes – la bergère pour l'idylle, la belle en deuil pour l'épique – familières aux lecteurs de poésie baroque et précieuse. Mais le plus souvent Boileau recourt à sa technique bien rôdée du dialogue de la satire et de la saynète de comédie<sup>25</sup>. On a déjà parlé de la fuite du lecteur devant un mauvais livre ou de son ennui au théâtre. Il faut évoquer, à la fin du chant I, l'opposition des deux conseillers, le flatteur et l'ami véritable, et le dialogue moliéresque en stichomythie au style direct entre le lecteur critique et le mauvais auteur imbu de sa composition :

De ce vers, direz-vous, l'expression est basse,  
 - Ah! monsieur, pour ce vers je vous demande grâce,  
 Répondra-t-il d'abord. - Ce mot me semble froid ;  
 Je le retrancherais. - C'est le plus bel endroit !  
 - Ce tour ne me plaît pas. - Tout le monde l'admire. (I, 211-215)

Le chant IV commence par le conte du mauvais médecin devenu bon architecte (IV, 1-24), récit à clé qui raille Claude Perrault, mais aussi apologue à la manière lafontainienne où le récit sert d'exemple à la moralité :

Son exemple est pour nous un précepte excellent.  
 Soyez plutôt maçon, si c'est votre talent (IV, 25-26).

La pédagogie de Boileau s'inspire ainsi de celle des *Fables* en conduisant à la leçon par l'appât de l'exemple égayé et orné, sous forme de récit ou de dialogue, ce qui lui permet de rédiger à la fois une *ars*, un traité de poétique prescriptif et critique, et un *sermo*, une conversation dans un poème égayé à l'usage des lecteurs mondains.

Mais la diversité dans *L'Art poétique* ne se limite pas à cette composition alternée qui fait respirer le propos didactique. Comme le fait remarquer Voltaire,

*L'Art poétique* de Boileau est admirable, parce qu'il dit toujours agréablement des choses vraies et utiles, parce qu'il donne toujours le précepte et l'exemple, parce qu'il est varié, parce que l'auteur, en ne manquant jamais à la pureté de la langue,  
 (...) Sait d'une voix légère  
 Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.<sup>26</sup>

Selon lui Boileau place au centre de sa poétique l'exigence de variété pour combattre l'ennui qui peut naître de l'uniformité :

Voulez-vous du public mériter les amours,  
 Sans cesse en écrivant variez vos discours.

<sup>25</sup> Voir mon article « Fonctions du dialogue dans la poésie du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXVIII, n° 54, 2001, p. 9-30.

<sup>26</sup> *Dictionnaire philosophique*, article « Art poétique », *op. cit.*



Un style trop égal et toujours uniforme  
 En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.  
 On lit peu ces auteurs, nés pour nous ennuyer,  
 Qui toujours sur un ton semblent psalmodier.  
 Heureux qui, dans ses vers, sait d'une voix légère  
 Passer du grave au doux, du plaisant au sévère !  
 Son livre, aimé du ciel, et chéri des lecteurs,  
 Est souvent chez Barbin entouré d'acheteurs. (I, 69-78)

Et comme le remarque Louis Racine,

il a exécuté ce qu'il recommande aux autres, quand il leur dit qu'il faut  
*d'une main légère (sic)*  
*Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.*<sup>27</sup>

Boileau pratique donc comme La Fontaine l'art du pastiche en changeant de style pour chaque genre évoqué. C'est le cas des genres lyriques au chant II, où l'ode est envisagée sous son double aspect héroïque et anacréontique, dans un condensé qui passe incontinent en quinze vers de la célébration des athlètes aux Jeux Olympiques, à celles des victoires des héros épiques puis du roi actuel, avant d'évoquer le genre sensuel des « baisers » de la Renaissance (II, 58-72). Même si l'alexandrin à rimes plates ne permet pas à Boileau de reproduire un véritable sonnet comme La Fontaine avait pu le faire avec la ballade dans *Clymène*, ni *a fortiori* de donner un poème du poème comme Voiture avait fait un rondeau du rondeau<sup>28</sup>, il peut faire sentir par la symétrie des hémistiches et la répétition d'éléments chiffrés les « rigoureuses lois » de ce poème binaire tout mathématique dont un dieu

Voulut qu'en deux quatrains de mesure pareille  
 La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille ;  
 Et qu'ensuite six vers artistement rangés  
 Fussent en deux tercets par le sens partagés. (II, 85-88)

Dans le passage qui suit sur l'épigramme, John Orr a montré que le morceau de bravoure contre le style pointu (II, 105-122) est lui-même saturé de *concetti* qui jouent pour chaque vers sur un des différents sens du mot « pointe »<sup>29</sup>. Mais la performance dépasse ici l'exerce de style gratuit, car elle a vertu homéopathique, elle combat le mal par le mal en montrant à quelle saturation et à quelle fausseté vide et dangereuse aboutit l'esthétique concettiste, problème éthique sur lequel reviendra plus tard la *Satire XII sur l'équivoque*. Surtout Boileau pratique la rupture de ton comique, voire burlesque, et cherche le contraste saisissant pour appuyer son propos, jouant, contre l'amplification lassante, l'illumination atticiste. C'est le cas du roman de Scudéry, dont sont mimées les

<sup>27</sup> *Réflexions sur la poésie*, VII, *De la poésie didactique*, § 1, cité dans P. V. Delaporte, *L'Art poétique de Boileau commenté par Boileau et ses contemporains*, Lille, 1888, Genève, Slatkine Reprints, 1970, I, p. 58.

<sup>28</sup> Voiture, « Ma foy c'est fait de moy », dans *Poésies*, éd. H. Lafay, STFM, 1971, p. 123-125.

<sup>29</sup> Voir John Orr, « Pour le commentaire linguistique de *L'Art poétique* », dans *Essais d'étymologie et de philologie françaises*, Klincksieck, 1963, p. 173-191, en particulier p. 181-183.

longueurs jusqu'à la fuite du lecteur (I, 49-63), ou de la longue scène d'exposition que l'on souhaiterait abrégé :

J'aimerais mieux encor qu'il déclinât son nom,  
Et dît : Je suis Oreste ou bien Agamemnon. (III, 33-34)

Mais si *L'Art poétique* est, par son sujet, un poème matriciel qui contient potentiellement tous les autres et tend à les signifier par le pastiche, il contient aussi, à l'intérieur même du genre didactique qui est le sien, deux genres bien caractérisés qui tracent les deux pôles, réversibles, de l'œuvre : la satire et l'éloge. Si les adversaires de Boileau ont aussitôt dénigré *L'Art poétique* comme la plus longue de ses satires<sup>30</sup>, Allen Wood a bien montré la différence entre les satires, tournées vers le passé et centrées sur la défense de la *persona* indignée, et *L'Art poétique* dont les passages satiriques sont à comprendre dans le dessein plus vaste du propos didactique ouvert sur le livre à venir et tourné vers le public, dans un propos beaucoup moins *ad hominem* et à vocation plus universelle<sup>31</sup>. Tout se passe comme si la satire était, dans un monde imparfait, le préalable nécessaire du moraliste contraint de rendre compte des défauts d'un monde dégradé, mesurant l'écart entre un idéal artistique exigeant et la réalité dérisoire de la production courante. Mais par-delà cette constatation amère, la satire, œuvre de combat, a une ambition épique, qui ne demande qu'à s'épanouir positivement dans le genre héroïque et encomiastique. C'est ainsi que *L'Art poétique* se clôt, au chant IV, par un éloge des bons auteurs – Corneille, Racine, Benserade, Segrais (IV, 195, 197, 200, 201) –, plus nombreux à être cités directement que les mauvais, et surtout par un appel idéal à l'épopée nationale pour chanter les victoires de Louis XIV, appel qui forme en même temps un raccourci d'ode héroïque à la louange du grand roi (IV, 203-220). Ce poème des poèmes dessine donc, de son *incipit* (I, 1-6) à son *explicit* (IV, 223-236), un parcours néoplatonicien d'élévation de l'humble au grand, du blâme à la louange, de la réalité présente à l'idéal futur.

### III. Une poésie de l'esprit

*L'Art poétique* a donc accompli son projet d'instruire en plaisant par l'usage d'une *persona* lyrique qui endosse tous les rôles et met les rieurs de son côté – celui du public. Cette poétique condensée et vulgarisée plaît par sa méthode, une poésie en acte où le discours instructif, condensé en formules épigrammatiques, est égayé, étendu et orné par des illustrations et des récits aussi importants que les sentences frappantes qui les figent en préceptes. Mais plus que chez le La Fontaine du *Songe de Vaux* et des *Fables*, dont la gaieté possède « un certain charme » rêveur et mélancolique, la source de l'enjouement de cet Horace en belle humeur qu'est Boileau est le sel attique, mordant et décapant, aliment des bons mots et autres traits d'esprit tels qu'ils s'épanouissent dans la conversation mondaine. L'esthétique de la variété dans les deux cas relève de l'art de la conversation brillante et spirituelle, propre à mettre en joie.

<sup>30</sup> Ainsi Desmarets de Saint-Sorlin, *La Défense du poème heroïque*, Jacques Le Gras, 1674, préface : « on ne peut donner un autre nom à toutes les Oeuvres de son Recueil, puis qu'il n'y a ny Epistre, ny Art Poétique, ny Lutrin, qui ne soit une Satyre ».

<sup>31</sup> Allen G. Wood, *Literary Satire and Theory*, New York & London, Garland, 1985.

Mais le satirique l'incline vers la raillerie plus mordante du persiflage et des potins mondains, tels ceux que rapporte Tallemant des Réaux, en donnant l'exemple du vaudeville, genre pratiqué par Voiture<sup>32</sup> et dont il fait l'emblème de l'esprit français :

D'un trait de ce poème en bons mots si fertile,  
Le Français, né malin, forma le vaudeville,  
Agréable indiscret, qui, conduit par le chant,  
Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.  
La liberté française en ses vers se déploie.  
Cet enfant de plaisir veut naître dans la joie. (II, 181-186)

Tout à fait à l'opposé de l'échelle des genres, la noble épopée veut elle aussi qu'on l'égaye, mais cette fois-ci par des ornements qui lui donnent du lustre et la rendent plus agréable et divertissante :

Le poète s'égaye en mille inventions,  
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses,  
Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses. (III, 174-176)

*L'Art poétique* promeut donc lui aussi les éléments de l'atticisme mondain qui informent le classicisme : vivacité, esprit, brièveté, variété, art d'agréer, tous éléments de la négligence diligente inspirée d'Horace. Mais tout en présentant l'épopée comme source de plaisir et lieu d'ornements, Boileau fait choix de l'Arioste contre Le Tasse, du ton comique contre le ton mélancolique (II, 291-294). Ce choix n'était pas celui de La Fontaine qui gardait dans *Psyché* la balance plus égale entre Ariste et Gélaste et accordait tout leur prix à la compassion et au plaisir des larmes. Mais le style comique de Boileau, sa verve<sup>33</sup> sont à l'école du conteur qu'il a admiré dans la *Dissertation sur Joconde* et auquel il reprend le procédé comique, imité d'Horace, du dialogue avec un contradicteur dont l'objection est introduite par « dira-t-on » :

Le Tasse, dira-t-on, l'a fait avec succès. (III, 209)  
Mais quoi ! dans la disette une muse affamée  
Ne peut pas, dira-t-on, subsister de fumée (IV, 179-180).

L'esprit de jeu s'étend aux calembours et autres jeux onomastiques : ne donnons ici qu'un nouvel exemple, choisi pour sa portée symbolique. Il s'agit de railler la platitude d'un poème, *La Pucelle* de Chapelain, qui a pourtant fait son effet à la récitation (nous soulignons) :

Tel écrit récité se soutint à l'oreille,  
Qui, dans l'impression au grand jour se montrant,  
Ne soutient pas des yeux le regard pénétrant. (IV, 44-46)

---

<sup>32</sup> Voir le dictionnaire de Richelet : « C'est une sorte de chanson qui est dans la bouche du peuple, qui a plusieurs couplets & qui est souvent une espece de satire, ou de chanson historique. (...) [Il y a de plaisans vaudevilles dans Voiture. Serai en a imprimé des recueils où l'on trouve de fort jolis vaudevilles] ».

<sup>33</sup> Voir Roger Zuber, « De la verve à l'admiration : notes sur Boileau poète », dans *Les Émerveillements de la raison*, Klincksieck, 1997, p. 239-250.

Or en lisant lui-même son poème en public, Boileau prend le risque qu'on retourne l'argument contre lui. Mais la différence entre l'apparence trompeuse des faux brillants et la solidité du bel esprit est la profondeur qui donne la capacité à « longtemps plaire, et jamais ne lasser » (III, 245), idée que La Fontaine devait développer à son tour dans la fable « Le Singe et le Léopard » (IX, 3) où il oppose symboliquement la bigarrure toute extérieure de la forme à la vraie diversité qui, elle, vient de l'esprit<sup>34</sup>.

Sous l'influence de l'enjouement de Voiture, la poésie classique revendique ainsi le droit à la grâce et à la joie pour égayer l'utilité de son propos. Après La Fontaine, Boileau a donc pris lui aussi Voiture pour son maître, Voiture que la satire IX venait de placer « au rang d'Horace » (v. 27) et auquel la préface « testamentaire » de 1701 apportera encore un éloge appuyé en révélant combien ce maître des grâces mondaines donnait l'exemple de la négligence diligente :

Il y a bien de la différence entre des vers faciles, et des vers facilement faits.  
 (...) C'est ordinairement la peine que s'est donnée un auteur à limer et à perfectionner ses écrits qui fait que le lecteur n'a point de peine en les lisant.  
 Voiture, qui paraît si aisé, travaillait extrêmement ses ouvrages<sup>35</sup>.

Ce même Voiture, admiré de Mme de Sévigné pour son badinage piquant, représente pour le P. Bouhours, le vrai modèle du bel esprit : « On peut dire que Voiture nous a appris cette manière d'écrire aisée et délicate qui règne présentement »<sup>36</sup>. Après Voiture, c'est Molière qui a servi de modèle, lui dont l'expression touche toujours juste, comme un « savant maître d'escrime » (*Satire II*, 5) – et dans la *Satire VII*, Boileau, son écolier, déclare avoir atteint à son tour, pour le genre satirique, cette même facilité apparente qui est la marque de la maîtrise<sup>37</sup> :

Mais, quand il faut railler, j'ai ce que je souhaite.  
 Alors, certes, alors je me connais poète :  
 Phébus, dès que je parle, est prêt à m'exaucer ;  
 Mes mots viennent sans peine, et courent se placer. (*Satire VII*, 33-36)

Après l'escrime, c'est une autre pratique aristocratique qui fournit sa métaphore à Boileau : l'équitation. Le bon poète est celui qui réussit à maîtriser le cheval Pégase et, comme un bon cavalier, le diriger de manière sûre, voire de le faire caracoler. Le mauvais auteur au contraire, incapable de mesurer ses propres forces risque de connaître le sort d'Icare, qui s'est noyé pour avoir voulu voler trop haut, ou, mieux, de Phaéon incapable de maîtriser le char du soleil : ces deux images de démesure sont condensées dans la figure de Pharaon qui se noie dans la Mer rouge (I, 26) – et Boileau considérait lui-même comme un naufrage le poème de Saint-Amant<sup>38</sup>. L'image équestre de « Pégase rétif » qui regimbe devant l'incompétence de son mauvais cavalier est présente

<sup>34</sup> Voir mon commentaire dans *Poétique du loisir mondain*, Champion, 1997, ch. IV « Rhétorique de la négligence savante », en particulier p. 324-325.

<sup>35</sup> Préface de 1701, dans l'éd. J.-P. Collinet, p. 52.

<sup>36</sup> *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, éd. F. Brunot, Armand Colin, 1962, IV, *Le bel esprit*, p. 133-134.

<sup>37</sup> Voir le commentaire de Jules Brody, *Boileau and Longinus*, Genève, Droz, 1958, p. 69-70.

<sup>38</sup> Voir Dorothee Scholl, *Moyse sauvé. Poétique et originalité dans l'œuvre de Saint-Amant*, Paris-Seattle-Tübingen, 1995, Biblio 17, n° 90, p. 211-225.

dès l'ouverture de *L'Art poétique* (I, 6) pour mettre en garde le « téméraire auteur » (I, 1) contre les caprices de son génie. On la retrouve à propos du « poète sans art » au chant III, désaveu de la métaphore montaignienne dont le cheminement digressif est à l'opposé de la voie médiane et régulière prônée par Boileau :

Sa muse dérégulée, en ses vers vagabonds,  
Ne s'élève jamais que par sauts et par bonds (III, 317-318).

*L'Art poétique* est donc une épiphanie de l'esprit, qui identifie le piquant avec la raison, conformément à la définition que dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) le P. Bouhours venait de donner du « bel esprit », esthétiquement brillant et intellectuellement lumineux, comparable à un diamant pur et bien taillé – encore une métaphore évocatrice pour le public mondain :

Il a du solide et du brillant dans un égal degré : c'est à le bien définir, le bon sens qui brille. (...) Ce juste tempérament de la vivacité et du bon sens, fait que l'esprit est subtil, et qu'il n'est point évaporé ; qu'il brille, mais qu'il ne brille point trop ; qu'il conçoit tout promptement, et qu'il juge sainement de tout<sup>39</sup>.

Grâce aux vertus de l'atticisme mondain caractéristique de la poésie de conversation qui font passer le contenu doctrinal, on obtient cette synthèse supérieure de la solidité et du brillant qui définit le bel esprit comme un pouvoir d'illumination – mais non d'éblouissement – qui dessille les yeux et fait accéder à la lucidité du jugement critique. L'art mondain de la conversation enjouée et spirituelle, ainsi élevé à sa capacité maximale d'expression, fait signe vers le sublime de la vérité. Le dogmatisme du ton vient de cette certitude d'avoir fait toute la lumière, d'y voir clair et d'avoir raison. Comme l'ont montré Jules Brody puis Bernard Beugnot<sup>40</sup>, l'atticisme de Boileau est une esthétique de la clarté, de l'illumination, de la vivacité face à la pesanteur, à la lenteur des sots. Cette éducation au *discrimen* commence par la connaissance de soi-même, la lucidité critique sur son propre *ingenium* :

Et consultez longtemps votre esprit et vos forces. (I, 12)

Elle se poursuit par la docilité aux conseils éclairés de l'ami censeur qui aide le poète à faire le tri dans ses vers (IV, 199-207) pour ne garder que les meilleurs et conserver cette intensité continue qui fait la force et le charme de ses compositions, là où, chez le mauvais auteur, le jaillissement de l'esprit loin d'être continu et maîtrisé s'avère chaotique, vite épuisé, comme dans ces traits d'esprits qui font long feu :

Des traits d'esprit semés de temps en temps pétillent. (I, 176)

<sup>39</sup> Dominique Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, éd. F. Brunot, Armand Colin, 1962, IV, « Le bel esprit », p. 115. Voir Gilles Declercq, « Rhétorique des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du Père Bouhours (1671) ou la grâce de la bagatelle », dans *Les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, éd. Volker Kapp, Paris-Seattle-Tübingen, 1993, Biblio 17 n° 80, p. 195-208. Sur la parenté des conceptions de Bouhours et Boileau, voir Constant Venesoen, « *L'Entretien sur le bel esprit* de Bouhours, source de *L'Art poétique* de Boileau », dans *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 89, 1970, p. 23-45.

<sup>40</sup> Bernard Beugnot, « Boileau, une esthétique de la lumière », dans *Studi francesi*, n° 44, maggio-agosto 1971, p. 229-237.

Plutôt qu'un festival de bons mots, le poème doit donc être une fête de l'esprit. C'est ce que montre le passage sur les excès des pointes qui se conclut sur la distinction, qu'opérait déjà Balzac dans son entretien « Du style burlesque »<sup>41</sup> entre la bonne et la mauvaise raillerie, accordant à la première, manifestée dans le genre de l'épigramme, une place en poésie

Pourvu que sa finesse, éclatant à propos,  
Roulât sur la pensée, et non pas sur les mots. (II, 127-128)

La définition balzacienne de la bonne raillerie comme « un effet de la raison vive et réveillée, instruite par l'étude, et polie par le grand monde » qui « vient de l'esprit et va à l'esprit »<sup>42</sup> préfigure la conception qu'a Boileau du « bel esprit » où le bon mot est une voie d'accès à la vérité par son pouvoir de saisissement. Ainsi l'auteur de théâtre doit émerveiller par la profondeur jointe à la brillance :

Qu'il soit aisé, solide, agréable, profond ;  
Que de traits surprenants sans cesse il nous réveille ;  
Qu'il coure dans ses vers de merveille en merveille (III, 154-156).

Ce sublime prend la forme d'une illumination de l'esprit qui s'éveille à la beauté et au jugement clair du bon et du mauvais. Ainsi se trouvent réconciliés sens critique et sens poétique, quand l'éclat de la forme est au service d'une illumination à la fois intellectuelle et esthétique. La beauté d'expression est donc expérience esthétique de la vérité : Boileau poète du polissage et de l'énonciation – « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement » (I, 153) –, retrouve, par le détour d'une exigeante ascèse personnelle et non par le don gratuit d'un enthousiasme extérieur, les sublimités d'une poésie de la Parole qui est Vérité :

Puis donc qu'une pensée n'est belle qu'en ce qu'elle est vraie, et que l'effet infallible du Vrai, quand il est bien énoncé, c'est de frapper les hommes, il s'ensuit que ce qui ne frappe point les hommes n'est ni beau ni vrai, ou qu'il est mal énoncé, et que par conséquent, un ouvrage qui n'est point goûté du public est un très méchant ouvrage<sup>43</sup>.

Boileau nous demande donc de voir dans *L'Art poétique* un manifeste en acte pour une poésie de l'esprit.

### Classicisme et mondanité

En bon classique, Boileau a donc su trouver d'emblée une posture de connivence avec le public des honnêtes gens auquel il agrée par les ressources d'un style comique en première personne et dont les variations sont conformes à l'esthétique inspirée d'Horace et reprise par les mondains, celle de la négligence diligente et du sel attique.

<sup>41</sup> Guez de Balzac, *Les Entretiens (1657)*, éd. B. Beugnot, Paris, STFM, 1972, II, p. 489-513.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 499.

<sup>43</sup> Préface de 1701, p. 51.

*L'Art poétique*, qui contient la plupart des genres et en pastiche quelques-uns, manifeste donc un bel esprit qui se joue et dont la réussite formelle assure paradoxalement pour la postérité la fixation en « doctrine » de sentences à la fois communes et elliptiques. Il a bien vengé Malherbe du reproche que lui adressait Mlle de Gournay de ne pas savoir « (parler) poétiquement de la poésie »<sup>44</sup>. Son usage de l'écriture enjouée pour animer un propos didactique a amené plusieurs fois ici la comparaison avec le La Fontaine des *Fables*, qui proposent, comme *Clymène* ou *Psyché*, de nombreux arts poétiques où l'ironie et la raillerie socratiques sont des voies d'accès à la vérité. Mais son *ethos* diffère de celui du fabuliste. Tandis que la souple morale lafontainienne du sourire, toute suggestive et en demi-teintes, reste ouverte à l'interprétation, l'instruction dogmatique sans équivoque et la verve caustique de Boileau projettent une lumière plus crue qui abolit les ombres et tranche plus clairement du bon et du mauvais, du blâme et de l'éloge. Cela dénote chez lui une conception sans doute plus optimiste des pouvoirs du poète et des capacités de la poésie à faire œuvre morale de salubrité publique. Mais ces deux neveux d'Horace ont en commun de viser le même destinataire second, le public d'honnêtes gens éclairés capable de les entendre loin du profane vulgaire, héritiers en cela d'une conception noble de la poésie. Dans les deux cas le lyrisme classique fait signe vers un horizon extra-littéraire, celui de la conversation polie d'une société choisie dont la plaisante urbanité sert de remède à la mélancolie<sup>45</sup> ou à l'excès de bile des poètes de l'âge baroque et nous invite à méditer ce conseil de sagesse mondaine :

Que les vers ne soient pas votre éternel emploi.  
Cultivez vos amis, soyez homme de foi :  
C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre,  
Il faut savoir encore et converser et vivre (IV, 121-124).

---

<sup>44</sup> *L'Ombre de la demoiselle de Gournay*, 1626, p. 972 : « parlons Poétiquement de la Poésie » ; voir Jules Brody, « Boileau et la critique poétique », dans *Critique et création littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 245.

<sup>45</sup> Voir Marc Fumaroli, « La mélancolie et ses remèdes. Classicisme français et maladie de l'âme », dans *La Diplomatie de l'esprit*, Hermann, 1994, 403-439.