Dans la même série

EXPRESSIONISM
AS AN INTERNATIONAL
LITERARY PHENOMENON
Edited by Ulrich WEISSTEIN
En anglais

Ce volume a été publié
en coédition de
Librairie Marcel Didier, Paris
et Akadémiai Kiadó, Budapest

THE SYMBOLIST MOVEMENT
IN THE LITERATURE
OF EUROPEAN LANGUAGES
Edited by Anna BALAKIAN
En anglais

En préparation

LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES
AU XXe SIÈCLE
I Histoire · II Théorie
Dir. Jean WEISGERBER
En français

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

Distributeur:
KULTURA
Société Hongroise
pour le Commerce Extérieure
Boîte postale 149, H-1389 Budapest

le tournant du siècle des lumières 1760-1820
les genres en vers des lumières au romantisme

ISBN 963 05 2541 0

Histoire Comparée
des Littératures
de Langues
Européennes

le tournant du siècle des lumières 1760-1820

les genres en vers des lumières au romantisme

Akadémiai Kiadó
Budapest

Cette série, unique dans son genre, a été lancée par l'Association Internationale de Littérature Comparée et comprendra trente volumes environ. Sa réalisation est la tâche d'un comité international de coordination, renouvelé tous les trois ans. Des centres de recherches ont été constitués de par le monde afin d'assurer que les divers aspects d'un thème donné soient traités par les spécialistes les plus compétents, et ce dans un contexte international et sans négliger les littératures des langues à faible diffusion.

Ce volume, le troisième dans la série, fait partie en même temps d'une série de quatre volumes consacrés aux phénomènes littéraires de la période s'étendant des Lumières à l'avènement des mouvements romantiques. Les volumes suivants traiteront de la prose et du théâtre. Sont présentés ici les genres en vers, compte tenu en particulier des changements majeurs qui ont préparé la renaissance et l'épanouissement de la poésie lyrique dans le romantisme européen. En quelques grands chapitres synthétiques, la première partie brosse un tableau des phénomènes marquant l'ensemble de la littérature européenne, tandis que la seconde passe en revue les genres en vers dans différentes zones géographiques ou aires linguistiques. L'évolution littéraire qui s'opéra à l'époque tant dans les Amériques qu'en Europe est analysée dans ce volume sous l'aspect du développement des formes versifiées, avec un luxe de détails inédits et sous des angles particulièrement originaux.

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

506.912

LE TOURNANT DU SIÈCLE DES LUMIÈRES 1760-1820

LES GENRES EN VERS DES LUMIÈRES AU ROMANTISME

CE VOLUME EST DÉDIÉ A LA MÉMOIRE DE

ROBERT AUTY
KAREL KREJČÍ
MIKLÓS J. SZENCZI
NICOLAUS C. H. WIJNGAARDS

HISTOIRE COMPARÉE DES LITTÉRATURES
DE LANGUES EUROPÉENNES
SOUS LES AUSPICES DE
L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

A COMPARATIVE HISTORY OF LITERATURES
IN EUROPEAN LANGUAGES
SPONSORED BY THE
INTERNATIONAL COMPARATIVE LITERATURE ASSOCIATION

VOLUME I

EXPRESSIONISM AS AN INTERNATIONAL LITERARY PHENOMENON
(ED. ULRICH WEISSTEIN)

VOLUME II

THE SYMBOLIST MOVEMENT IN THE LITERATURE OF EUROPEAN LANGUAGES
(ED. ANNA BALAKIAN)

VOLUME III

LE TOURNANT DU SIÈCLE DES LUMIÈRES 1760-1820
LES GENRES EN VERS DES LUMIÈRES AU ROMANTISME
(DIR. GYÖRGY M. VAJDA)

VOLUME IV

LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XXe SIÈCLE : HISTOIRE
(DIR. JEAN WEISGERBER)

VOLUME V

LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XXe SIÈCLE : THÉORIE
(DIR. JEAN WEISGERBER)

LE TOURNANT DU SIÈCLE DES LUMIÈRES 1760-1820

LES GENRES EN VERS DES LUMIÈRES AU ROMANTISME

VOLUME PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE

GYÖRGY M. VAJDA

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1982

506912

Comité deCoordination de l'Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes
Coordinating Committee of a Comparative History of Literatures in European Languages

1977-1980

A. Owen Aldridge, Anna Balakian, Nikolaj I. Balašov, Milan V. Dimić, Aleksandar Flaker, Johannes Hösle, Adrian Marino, Henry H. H. Remak, André-M. Rousseau, Hermann Tisch, Raymond Trousson, György M. Vajda, Jacques Voisine, Robert Weimann, Ulrich Weisstein, René Wellek

1980-1983

Nadežda Andreeva-Popova, Milan V. Dimić, Aleksandar Flaker, Claudio Guillén, Adrian Marino, Henry H. H. Remak, János Riesz, Rien T. Segers, Anthony Thorlby, György M. Vajda, Walter Veit, Jacques Voisine, Frank J. Warnke, Robert Weimann, Jean Weisgerber, René Wellek

Comité de direction des volumes consacrés au tournant du siècle des Lumières

Karel Krejčí, Roland Mortier, Henry H. H. Remak, István Sőtér, Jacques Voisine

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Ce volume a été réalisé avec l'aide financière de l'UNESCO et de l'Académie des Sciences de Hongrie

ISBN 963 05 2541 0

© Comité de Coordination de l'Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes, 1982

Printed in Hungary

M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
Könyvleltár 12068 / 982 sz.

AVANT-PROPOS

La collection intitulée *Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes* (ci-après: « Histoire Comparée ») est une entreprise placée sous l'égide de l'Association Internationale de Littérature Comparée. La direction en est assumée par un Comité de Coordination comptant actuellement seize savants de différents pays, responsables de l'ensemble. Le Comité désigne les directeurs des divers projets de recherche, établit des directives générales à leur intention, surveille l'élaboration des manuscrits et en approuve la rédaction définitive avant de les confier à l'éditeur.

L'« Histoire Comparée » a été lancée par l'Association Internationale de Littérature Comparée en 1967. Elle se fonde sur deux idées essentielles: 1) les histoires littéraires propres aux peuples, aux nations ou aux langues doivent être complétées par des enquêtes visant à ordonner les phénomènes apparentés ou comparables dans une perspective internationale; 2) aucun chercheur, pour ainsi dire, n'étant à même d'embrasser à lui seul la totalité des faits, il est désormais souhaitable de faire appel à des équipes solidement organisées et dont les collaborateurs seraient de nationalités différentes.

On a voulu traiter ici de périodes ou de mouvements marqués par le changement, tant dans les formes que dans les idées, contribuant ainsi à la compréhension du processus historique en littérature. Ont été choisis de la sorte des époques ou courants qui révèlent des correspondances sous l'angle des moyens stylistiques, où peut se démontrer la fécondité des échanges internationaux (par opposition à l'idée de suprématie nationale) et où la méthode comparatiste permet de dégager d'importantes ressemblances et dissemblances.

Ces principes et critères une fois admis, les spécialistes chargés de chacun des projets jouissent de toute la liberté requise pour fournir le meilleur travail possible dans les circonstances données. Faire rédiger une histoire comparée de la littérature par des collectifs internationaux est une démarche révolutionnaire en historiographie littéraire. Le fait est qu'il y a peu de savants qui puissent se piquer de connaître dans leur ensemble les phénomènes littéraires relevant des sujets de nos volumes. D'où la nécessité de synthèses partielles qui pourront servir de tremplins à des tableaux de plus en plus exhaustifs de la scène internationale, au fur et à mesure qu'avancera notre entreprise.

L'« Histoire Comparée » se composera de volumes rédigés soit en français, soit en anglais. La plupart des textes seront originellement écrits dans une de ces deux langues, quelques-uns seront traduits d'autres langues. Toutefois, nous tenons à souligner qu'il n'y a là aucune hiérarchie de valeurs. Si la pénétration profonde et étendue des littératures allemande, anglaise, espagnole, française, italienne ou russe ne saurait être mise en

doute, on s'attachera aussi à mettre en évidence la spécificité littéraire de toutes les autres nations ou entités culturelles, qu'elles soient grandes ou petites, bien ou mal connues. En fait, aucune discipline n'est aussi capable de rendre justice aux littératures de moindre diffusion que la littérature comparée.

La tâche du Comité de Coordination se borne aux littératures de langues européennes. Nous sommes néanmoins parfaitement conscients de la valeur intrinsèque de celles qui se situent en dehors de ces limites. Aussi apportons-nous tout notre soutien aux comités de recherche et de publication, récemment créés au sein de l'Association Internationale de Littérature Comparée et chargés d'esquisser de nouveaux projets, relatifs notamment aux littératures de langues non européennes qui se sont développées en Afrique, en Asie et dans les Amériques. Mais élaborer une histoire littéraire dans le cadre où se confine le Comité de Coordination constitue déjà en soi une mission redoutable, et, en y intégrant les œuvres africaines et latino-américaines rédigées dans les langues qui nous intéressent, nous abordons tout au moins des domaines inexplorés ou négligés jusqu'ici et dont l'apport présent ou futur revêt une importance capitale pour la littérature mondiale.

Nous ne nous dissimulons pas que des volumes issus de la collaboration de nombreux chercheurs de culture et de nationalité différentes risquent de présenter un certain déséquilibre quant aux matières étudiées ou aux méthodes mises en œuvre. De plus, il n'est pas toujours possible de recruter des experts pour tous les aspects importants d'un même thème. La tâche que nous avons à assumer est pleine d'embûches, mais il faut la poursuivre avec patience et courage. L'historiographie littéraire, si elle veut s'acquitter de la mission que lui a confiée la société, a le *devoir* d'aboutir à des résultats, à des conclusions, à des synthèses, et ce afin d'assurer aux études littéraires le rôle de levier qui leur convient dans l'évolution des sciences humaines.

En tant que Président actuel du Comité de Coordination, chargé de continuer et d'élargir l'entreprise lancée par mon prédécesseur, M. Jacques Voisine, professeur à la Sorbonne, et par le Secrétaire du Comité, M. György M. Vajda, de l'Institut d'Etudes Littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie, professeur à l'Université de Szeged, je voudrais rendre hommage ici non seulement à l'œuvre de pionnier qu'ils ont accomplie dans ce domaine, mais encore à l'abnégation et au courage avec lesquels les Directeurs des projets et des volumes ont relevé ce formidable défi dans l'intérêt de l'histoire littéraire. Quels que soient les défauts présentés par les divers ouvrages de notre collection, promoteurs et collaborateurs ont droit à la reconnaissance la plus vive de tous les hommes de bonne volonté qui, de par le monde, se consacrent aux sciences humaines.

Henry H. H. Remak
Président du Comité de Coordination

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos par Henry H. H. Remak, Bloomington (Ind.) 5

Préface du Directeur du volume 9

PARTIE SYNTHÉTIQUE

« Phénomènes poétiques à la fin du XVIIIe et à l'aube du XIXe siècle »
István Sőtér, Budapest 15

« Un demi-siècle d'histoire. Arrière-plan historique de la poésie entre les Lumières et le Romantisme »
Domokos Kosáry, Budapest 89

« La vision du monde des poètes »
Miklós J. Szenczi, Budapest 125

« La dimension esthétique de la poésie »
György M. Vajda, Budapest—Szeged 155

« Les genres en vers dans les littératures de langues européennes entre les Lumières et le Romantisme »
László Sziklay, Budapest 213

« Théories de la langue entre les Lumières et le Romantisme »
Lajos Csetri, Szeged 287

« Métrique »
Robert Auty, Oxford 309

PARTIE DOCUMENTAIRE

« La poésie anglaise »
Mihály Szegedy-Maszák, Budapest 319

« Poésie en France »
László Ferenczi, Budapest 339

« Poésie de langue allemande »
Mária Kajtár, Budapest 359

« Poésie italienne »
Péter Sárközy, Budapest 379

« Poésie des Pays-Bas »
Nicolaus C. H. Wijngaards, Nijmegen 401

« Lumières et Romantisme scandinaves »
George Bisztray, Toronto 421

« Poésie de langues finnoise et estonienne »
Vilmos Voigt, Budapest 437

« Poésie de langues baltiques »
Endre Bojtár, Budapest 463

« Poésie russe »
Première partie : Borbála Horváth-Lukács, Budapest 469
Deuxième partie : Mária Tétényi, Budapest

« La poésie polonaise »
Theresa Kostkiewiczowa, Cracovie 493

« La littérature tchèque à l'époque des Lumières »
Richard Pražák, Brno 505
« Aspects de la poésie des Lumières slovaques »
István Fried, Budapest 517
« La poésie hongroise »
Mihály Szegedy-Maszák, Budapest 523
« La poésie roumaine »
Paul Cornea, Bucarest 539
« Evolution de la poésie des peuples sud-slaves »
Stojan D. Vujičić, Budapest 551
« Les genres en vers dans la littérature néo-hellénique »
Aris Alexakis, Athènes 561
« Evolution/révolution dans la poésie espagnole »
David Thatcher Gies, St. Bonaventure (N. Y.) 567
« La poésie en Amérique hispanique à l'heure des Lumières »
Ana Pizarro, Caracas 579
« La poésie de langue portugaise »
Jacqueline Baldran, Paris 587
« Poésie américaine de langue anglaise »
József Kovács, Budapest 599
« Poésie en langue latine »
László Szörényi, Budapest 607

CONCLUSION

« La découverte d'une époque »
György M. Vajda, Budapest—Szeged 627

Index des noms
Index des titres

PRÉFACE

Le présent volume constitue la troisième partie d'un ensemble de quatre volumes qui paraîtra dans le cadre de l'entreprise intitulée « Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes » et qui se propose de présenter le processus menant des Lumières au Romantisme dans les littératures de langues européennes. Notre volume est donc consacré aux ouvrages en vers d'une époque dont les limites ne sont cependant pas nettement tracées.

Il est connu que la vague des idées éclairées ne déferla pas à la fois et au même moment sur toutes les littératures d'Europe et d'Amérique. Ce n'est que petit à petit, à des moments variant selon les littératures, que les Lumières soit cédèrent la place, soit s'incorporèrent au romantisme — plus exactement aux romantismes, vu que la nature et la forme de ce courant présentaient des différences sensibles dans les diverses littératures européennes et américaines. D'ailleurs les Lumières elles-mêmes surgirent également à des moments différents et sous diverses formes dans les littératures européennes, notamment par rapport à l'Angleterre et à la France qui en constituaient l'épicentre: dans tel pays elles furent plus radicales allant jusqu'à revendiquer des changements socio-politiques, ailleurs elles impliquaient en premier lieu la critique des vues religieuses et de l'ordre social, tandis que dans les littératures moins évoluées d'Europe et d'Amérique, les Lumières contribuèrent dans une mesure importante à la naissance d'une littérature nouvelle possédant une valeur esthétique plus élevée. Mais où qu'elles se soient manifestées, elles admettaient parmi leurs objectifs l'affranchissement de la pensée et de l'activité humaines, et on voit aussi partout se développer les variantes sentimentales-émotionnelles du courant des Lumières et les tendances plus ou moins irrationnelles de l'époque. Ces phénomènes qui surgissent en Angleterre et en France dès les premières décennies du XVIIIe siècle, n'apparaissent, dans la plupart des littératures de langues européennes, qu'à l'époque qui fait précisément l'objet de notre volume.

C'est donc là une époque qui assista à la première tentative de mettre au même diapason les littératures de langues européennes, et c'est aussi l'époque où les littératures d'Europe et d'Amérique cessèrent de payer un tribut d'admiration exclusive aux modèles antiques et ne se sentirent plus obligées à les suivre. Au lieu de cela elles laissèrent s'épanouir leur romantisme ou du moins en préparèrent la voie. Ensuite, à partir du romantisme, se succédèrent rapidement les courants variés du réalisme, du naturalisme, du symbolisme et des tendances diverses dites modernes, et ils vinrent toucher ces littératures à peu près à la même cadence et avec de légers décalages de

temps seulement. L'époque allant des Lumières au Romantisme, soit les décennies entre 1760 et 1820 environ, peut donc être considérée comme un tournant d'une importance fondamentale dans l'histoire des littératures de langues européennes. Bien que les idées éclairées aient survécu dans le romantisme de la plupart des littératures d'Europe — ce qui justifie le titre et le découpage chronologique adoptés pour ce volume — le romantisme signifiait une nouvelle tendance littéraire tant au point de vue du contenu qu'à celui de la forme, une époque dont l'homme de nos jours continue à se sentir proche, dont les jugements de valeur, la vision du monde et les nouveautés formelles ont à peine perdu de leur actualité. Il n'est peut-être pas exagéré de dire que les décennies allant des Lumières au Romantisme représentent dans l'histoire des littératures de langues européennes un changement dont l'importance n'est comparable qu'à celui survenu entre le Moyen Age et la Renaissance. Les deux grands tournants qui marquèrent le plus profondément les littératures européennes se situent à la frontière du Moyen Age et de la Renaissance et à celle des Lumières et du Romantisme.

Comme nous l'avons dit, le Comité de Coordination des travaux de la série intitulée « Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes », entreprise placée sous le patronage de l'Association Internationale de Littérature Comparée, a décidé de consacrer quatre volumes à cette période que nous avons appelée « le tournant du siècle des Lumières ». Le premier en sera consacré aux problèmes généraux de la littérature de l'époque (volume d'Introduction); les trois autres traitent des trois grands domaines: prose, vers, théâtre, dont nous publions ici « Les genres en vers des Lumières au Romantisme. » Le projet initial des quatre volumes a été conçu par les efforts conjugés de l'Institut de Littérature Générale et Comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle et de l'Institut d'Etudes Littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie: en 1970 M. Daniel Pageaux en rédigea le texte de base. En fait, au cours de l'exécution, ce projet initial subit des modifications. A l'issu d'une série d'entretiens et de discussions, il a été convenu que les travaux du volume traitant des genres en prose seraient confiés à l'institut parisien placé sous la direction du professeur Jacques Voisine, tandis que le volume consacré aux genres en vers serait réalisé sous l'égide de l'institut de Budapest, présidé par M. István Sőtér, avec l'appui matériel de l'Académie des Sciences de Hongrie. Ainsi le présent volume fut inscrit dans le programme officiel de l'Institut d'Etudes Littéraires, et l'auteur de ces lignes qui avait d'ailleurs suivi de près tous les préparatifs, fut chargé de mettre en chantier les travaux et d'assurer jusqu'au bout leur bonne marche.

Il lui incombe donc avant tout de remercier tous ceux qui ont contribué à la réalisation du volume. Leur effort généreux n'a pas d'autre récompense que l'œuvre elle-même et la certitude d'avoir servi la science. Il remercie les membres du comité de direction responsable de l'entreprise, le regretté Karel Krejčí, MM. Roland Mortier, Henry H. H. Remak, István Sőtér et Jacques Voisine de leurs soins. Il remercie en particulier les deux derniers qu'il a pu consulter tout le long du travail et qui en ont suivi avec attention les différentes phases; il remercie chaleureusement M. Roland Mortier et M. Henry H. H. Remak qui ont assumé le difficile rôle de lecteur. Sans leurs remarques critiques le volume n'aurait jamais pu obtenir sa forme définitive. Il exprime sa gratitude au regretté Miklós J. Szenczi et à M. László Sziklay qui n'ont pas

seulement participé au travail en qualité d'auteur, mais lui ont prêté une aide précieuse dans le choix des collaborateurs et dans l'appréciation des contributions. Le dernier a, de plus, offert son appui pour assurer l'orthographe correcte des noms et des titres slaves mentionnés dans l'ouvrage. Il remercie enfin, mais avec une chaude gratitude, Mme Éva R. Szilágyi qui a organisé les travaux de la traduction des textes remis en différentes langues, s'est chargée du contrôle de la fidélité de la traduction par rapport à l'original et en partie de la traduction même; c'est elle qui a aussi mis au point les Index accompagnant le volume.

L'ouvrage que voici est donc réellement le résultat d'un travail collectif et d'une coopération internationale: les auteurs en ont été recrutés dans onze pays différents. Cette coopération internationale correspond à l'esprit de l'AILC et aux objectifs de l'entreprise placée sous son patronage. Que dix-huit sur les vingt-huit contributions soient néanmoins de la plume d'auteurs hongrois s'explique par la nature du système d'organisation des instituts de recherche. Bien que nous ne désirions nullement établir notre manière de procéder comme modèle, la cohérence de notre travail a, nous l'espérons, bénéficié dans une certaine mesure de la coopération des collaborateurs hongrois du volume travaillant ensemble depuis un certain nombre d'années. C'est avant tout la tâche des auteurs des chapitres d'un caractère rigoureusement comparatif et qu'il est permis d'appeler études « synthétiques » qui se trouvait singulièrement facilitée par la possibilité d'un contact permanent et par le fait qu'on avait pu réunir dans un seul centre les matériaux des contributions de caractère « documentaire », consacrées à une littérature ou à un petit groupe de littératures.

Qu'il nous soit permis de décrire brièvement le procédé que nous avons suivi pour la rédaction de cet ouvrage collectif, non point pour la présenter comme exemple à suivre, mais afin de permettre à d'autres d'en tirer éventuellement des conclusions utiles, et aussi par respect des faits concrets — *habent sua fata libelli.*

Il a fallu commencer par la préparation des contributions de caractère documentaire; nous avons réuni les collaborateurs auxquels nous avons demandé de retracer l'histoire des genres en vers de la littérature des différentes aires linguistiques de l'époque entre les Lumières et le Romantisme. Comme nous voulions rassembler des études offrant dans la mesure du possible la même structure, afin qu'elles puissent servir de base aux chapitres synthétiques, nous avons envoyé à nos collaborateurs un schéma avec la prière d'en tenir compte au cours de leur travail. Lors de l'élaboration de ce schéma nous avons nous-mêmes pris en considération les points de vue suivis par M. Mihály Szegedy-Maszák dans son étude intitulée « English Poetry in the Age of Sensibility. A Typological Approach », paru dans le volume *Studies in Eighteenth-Century Literature*, publié en 1974 à Budapest, par les soins de Miklós J. Szenczi et László Ferenczi. (Sous une forme remaniée et abrégée, l'étude figure aussi parmi les contributions de notre volume.) Les chapitres de caractère documentaire une fois réunis, les auteurs des chapitres synthétiques avaient à leur disposition des matériaux qu'aucune recherche individuelle et aucun manuel n'aurait pu leur offrir. Comme en témoignent leurs renvois, ils y ont abondamment puisé.

C'est ainsi que le volume se divise en deux parties distinctes. La première, la partie synthétique, développe, à l'aide de la méthode comparative, différents aspects de la

poésie européenne dans son ensemble. La deuxième partie est constituée des chapitres analytiques dits documentaires dont le but primordial est de servir de base au tableau d'ensemble des genres en vers de l'époque, présenté dans les chapitres synthétiques.

Le volume comporte deux Index, un index des noms et un index des titres. Dans le premier index nous avons réuni les noms des auteurs de l'époque, des personnages historiques, des auteurs et des artistes d'autres périodes y compris ceux des critiques littéraires de nos jours qui figurent dans le texte principal du volume (sans tenir compte des notes et des bibliographies). Les noms dans ce premier index sont suivis d'indications biographiques succintes que nous avons par ailleurs omis dans le cas des spécialistes modernes de l'histoire littéraire. Le deuxième index contient les titres de toutes les œuvres mentionnées dans le texte principal du volume, sous leur forme originale suivie de la traduction littérale française. En ce qui concerne les poèmes et vers cités, ils figurent toujours dans la langue originale, suivis, dans les notes, pour les langues plus difficilement accessibles, d'une traduction également littérale.

Le volume présent ne contient pas de bibliographie générale relative à l'époque; le lecteur trouvera cependant les références les plus importantes concernant les ouvrages généraux dans les notes des chapitres synthétiques. Quant aux chapitres documentaires, chacun d'eux est suivi d'une bibliographie consacrée aux problèmes particuliers qui relèvent du sujet traité. Une bibliographie générale embrassant toutes les questions de l'époque littéraire, sera insérée au volume d'Introduction.

Comme tout ouvrage de ce genre, notre volume offre un certain nombre de faiblesses et de lacunes. Nous espérons néanmoins qu'il aura droit à un jugement positif de la part des lecteurs, ne serait-ce que pour avoir abordé en un seul ouvrage une aussi vaste problématique que celle des genres en vers tels qu'ils se présentent entre 1760 et 1820.

György M. Vajda

PARTIE SYNTHÉTIQUE

István Sőtér

PHÉNOMÈNES POÉTIQUES A LA FIN DU XVIIIe ET A L'AUBE DU XIXe SIÈCLE

LES ŒUVRES ET LES ÉPOQUES

Si, de nos jours, le comparatisme a cessé d'être l'étude des influences et des héritages littéraires et ne procède pas exclusivement par comparaisons, c'est parce qu'il est devenu plutôt une méthode d'investigation par confrontation des littératures. Cela implique, *a priori*, qu'en Europe, par exemple ou, pour être plus précis, dans les littératures issues des langues européennes, on peut déceler autant de traits communs que de divergences.

Une telle approche de toutes les littératures européennes à une époque donnée, compte tenu des retards et des avances, révèle autant de différences irréductibles que de parentés typoloqiques. Dès la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, le romantisme prend, dans les littératures d'Europe occidentale, l'aspect d'une solution et d'un dénouement, d'autres littératures — celles d'Europe orientale, notamment — devront atteindre à leur tour lorsque leur évolution en aura réuni les conditions. Le romantisme se présente donc comme un phénomène inévitable dans les littératures européennes, encore qu'il apparaisse plus tôt chez certaines nations que chez d'autres. C'est justement le fait qu'il existe déjà dans telle littérature ou pas encore dans telle autre, qui détermine les traits particuliers d'une époque donnée dans l'ensemble des littératures européennes.

Si l'on entend reconsidérer les rapports entre époques et courants, il convient de rappeler la contribution de Claudio Guillén, présentée dans son essai paru en 1967[1] et dans sa conférence tenue à la réunion de Budapest en 1971,[2] et dont les idées maîtresses devaient être encore développées dans la conférence sur la « forme narrative dans l'histoire de la littérature », qu'il fit en 1973 au Canada, au cours du congrès de l'AILC. L'une des thèses les plus importantes de Claudio Guillén consistait dans le refus de la conception moniste, fortement ancrée sur les époques littéraires et historiques.

Jusqu'ici les études littéraires ont trop souvent procédé à coup d'hypothèses de travail qui, avec le temps, prirent corps dans l'histoire littéraire à titre de faits concrets et démontrés. La notion de courant de style relève également de ce genre d'hypothèses. On connaît assez peu d'écrivains ou de poètes qui se déclaraient romantiques, réalistes ou symbolistes; la plupart d'entre eux ont été classés comme tels par la postérité. La notion d'époque littéraire est une autre hypothèse. A l'époque romantique le classicisme est bien présent — chez un Gœthe ou un Schiller, notamment —, et en

[1] C. Guillén, « Second Thoughts on Literary Periods » in *Literature as System*, Princeton 1971.
[2] C. Guillén, « Change and Contradiction in Literary Period », *Neohelicon*, 1973, 1—2.

1830, par exemple, il faut aussi bien tenir compte de l'achèvement de la deuxième partie de *Faust* que des œuvres majeures d'un Stendhal, Balzac, Hugo et Puškin. Si l'on range le XVIIIe siècle tout entier dans l'époque du classicisme, on devra également y mettre les poèmes d'Ossian, la *Nouvelle Héloïse*, *Werther* et l'ensemble du *Sturm und Drang*. Pour certains, une école ou courant littéraire se présente d'une manière homogène et constitue une « période ». En fait, le baroque persistait même aux plus hauts moments du classicisme français, et le romantisme n'a jamais supplanté le classicisme, pas plus que le naturalisme n'a éliminé le romantisme.

Puisqu'on n'admet pas l'existence d'époques littéraires homogènes, la question se pose de savoir s'il est permis de parler d'époques simplement *littéraires*. Mais quand on se limite à l'étude d'un seul courant littéraire que l'on veut suivre dans son évolution, on rencontre inévitablement bon nombre d'œuvres qu'il est aisé d'attribuer à plus d'un courant littéraire ou dont l'appartenance peut être discutée. Comment qualifier de romantique un Gœthe qui dénonçait, lui-même, le romantisme et que les romantiques, eux-mêmes, n'hésitaient pas à renier? Et comment nier la réalité de l'inspiration fertilisante que le romantisme puisa dans l'œuvre gœthéenne (*Werther*, *Wilhelm Meister*, *Faust*, etc.)? Un Stendhal, un Balzac, un Puškin, doivent-ils être considérés comme romantiques ou comme réalistes? Est-il permis d'opposer d'une manière tranchée le réalisme au romantisme ou au contraire de supprimer toute ligne de démarcation entre eux?

*

L'œuvre et le moment historique sont étroitement liés mais ce lien étroit ne veut pas dire nécessairement rapports directs, l'évidence n'étant pas toujours identique à l'essentiel de l'époque et l'essentiel de l'époque n'étant pas toujours évident. Le sentiment de la vie propre à la Révolution française peut être parfaitement présent dans un poème d'amour qui ne contient pas la moindre allusion à ladite révolution.

Autant les époques littéraires peuvent être contestables ou équivoques, autant les époques de l'histoire sont indubitables et nettes. Les œuvres assument leurs époques, les historiens de la littérature doivent donc les assumer à leur tour. L'œuvre est une concrétion statique tandis que l'époque ne l'est jamais, l'histoire devant être considérée comme mouvement. Dès lors l'histoire de la littérature ne fait que représenter, rendre perceptible un certain mouvement, ou plus précisément un enchevêtrement de mouvements et de courants.

La littérature est un mouvement compliqué de goûts, de théories, de programmes, de méthodes créatrices, d'arts poétiques, et ce mouvement doit être considéré comme une évidence au même titre que les œuvres dont la succession compose ce mouvement; de même que l'époque historique qui sert de support ou de théâtre au déroulement de ce mouvement.

L'œuvre, l'époque historique et le mouvement qui se manifeste par elles, telles sont les trois évidences que l'historien de la littérature peut aborder sans hypothèses de travail.

Dès que l'on admet que le mouvement est un processus essentiel de l'histoire et de la littérature, on ne peut plus parler de périodes littéraires homogènes et stables. Il ne fait aucun doute que le tableau d'ensemble de la littérature européenne ne com-

porte pas de périodes homogènes. Pour en revenir au romantisme à titre d'exemple, indiquons que ce courant commence à se former dans la théorie poétique et la philosophie allemande et anglaise dès le milieu du XVIIIe siècle, et qu'il produit l'*Ancient Mariner*, œuvre caractéristique par excellence, avant même la formulation de la théorie romantique par Friedrich Schlegel. La grande époque du romantisme allemand se termine vers les années 1810, elle dure jusqu'à la fin des années 1820 en Angleterre tandis que le romantisme français ne commence vraiment qu'au début des années 1830. En Europe orientale le romantisme se prolonge plus longtemps qu'en Occident: on assiste même en Hongrie, après 1849, à un véritable renouveau du romantisme. Quelle est donc la période romantique, homogène et nette, de la littérature européenne? Tolstoj compose *Guerre et Paix*, œuvre réaliste d'où le romantisme est totalement absent, et Flaubert écrit l'*Education sentimentale* au moment où le roman hongrois s'enfonce dans le romantisme. *Les Misérables* (1862) se rattache au romantisme alors que *Peer Gynt* et *Der Schimmelreiter*, également tributaires du romantisme, ne sont même pas encore nés à cette époque. Ceux qui considèrent le romantisme ou le symbolisme comme des périodes nettes et sans équivoques affirment alors que plusieurs périodes peuvent exister parallèlement d'une manière synchronique. Ce qui veut dire tout simplement que des phénomènes supposés homogènes s'organisent en un tableau composé de phénomènes hétérogènes, c'est-à-dire qu'un tableau d'ensemble se compose toujours d'éléments hétérogènes.

Ce tableau d'ensemble devient encore plus complexe si l'on confronte, toujours pour la période qui se situe à l'articulation des XVIIIe et XIXe siècles, les littératures d'Europe centrale et orientale avec celles d'Europe occidentale. Chez les Polonais, les Tchèques, les Hongrois et même chez les Russes, l'adaptation des procédés en honneur dans les littératures occidentales débouche sur le chaos. L'influence de Boileau, de La Fontaine ou de Molière agit simultanément avec celle de Shakespeare et de Herder, sans parler de l'influence de *Werther* et des *Räuber* comme sources d'inspiration. Même en France, le romantisme naît d'une sorte de malentendu, car si Mme de Staël popularise les œuvres de Gœthe et de Schiller, comme représentant le romantisme allemand, elle connaît fort peu les véritables écrivains romantiques allemands. C'est ainsi que le « classicisme » allemand contribue à la genèse du romantisme en France. Ceux qui parlent de périodes homogènes rattachent tantôt au classicisme, tantôt au romantisme le *Sturm und Drang* des années 1770 de la littérature allemande. Or le *Sturm und Drang* est une insurrection contre la doctrine classique avec laquelle il rompt, tandis que les auteurs de *Werther* et des *Räuber* opposeront leur propre art « classique » au romantisme. Si quelqu'un range Rousseau parmi les romantiques, il ne peut pas considérer Hugo ou Nerval comme romantiques et vice versa.

En étudiant plus en profondeur les mouvements artistiques d'une époque historique on observera, même chez les représentants d'une même conception esthétique, une étonnante variété de vues et les manifestations les plus contradictoires à l'intérieur d'un « courant de style », supposé tel. Rappelons que la musique a aussi sa période *Sturm und Drang*, dès avant 1770.

Tout cela nous autorise à rejeter la conception moniste relative aux époques, mais il convient également de rejeter la théorie des périodes homogènes. De plus, il est

permis de douter que des courants comme le classicisme, le romantisme et autres sont aussi distincts les uns des autres que les écrivains, les critiques et les historiens de la littérature le supposent sur le plan théorique. Les œuvres sont loin d'être aussi claires que les programmes littéraires ou les classifications de l'histoire littéraire. Novalis porte d'abord un jugement positif sur *Wilhelm Meister*, mais par la suite il sera d'une opinion contraire; les romans de Jean Paul paraissent à nous moins éloignés des œuvres de Gœthe qu'ils ne l'étaient pour Gœthe ou Jean Paul lui-même.

Si l'on remet en question un trop grand nombre de thèses, il faut nécessairement en revenir à tout ce que l'on considère comme évident. Un scepticisme généralisé est aussi stérile que la surabondance des hypothèses.

Lorsqu'on croit au mouvement incessant et créateur de la destinée humaine, de l'art et de l'histoire, on croit du même coup au changement. Le sophisme qui affirme l'immuabilité des choses est particulièrement dangereux, mais, il ne faut pas non plus perdre de vue que la suppression peut aussi signifier une certaine conservation — au sens hégélien du mot —, et que les époques de la vie ou de l'histoire se caractérisent par l'unité dialectique de la continuité et de la discontinuité.

L'histoire, la réalité, la vie changent et avec elles, par conséquent, la littérature et l'art. Les changements de la littérature suivent les changements de la vie et de l'histoire et, faisant prendre conscience de ces changements, ils y contribuent aussi.

La période dont il s'agira dans les pages qui suivent ne sera pas considérée comme une « époque littéraire » ou une « période » d'un courant littéraire mais comme une époque de l'histoire, allant approximativement de 1760 à 1820, et dont les principaux événements sont la Révolution française, la révolution industrielle en Angleterre et la naissance révolutionnaire de la conscience nationale des peuples d'Europe centrale et orientale, cantonnés au niveau du féodalisme. Pour nous le phénomène essentiel de cette époque historique est la transformation sociale, sa réalisation ou la volonté, au moins, de la réaliser. Le renouveau et le changement vont de pair avec la formation d'une conscience nouvelle à laquelle sont étroitement liés le renouveau de la littérature et les changements qu'on observe dans cette dernière. Le phénomène est particulièrement manifeste dans la poésie qui, rompant avec l'anti-lyrisme du classicisme, retrouve le chemin de la poésie lyrique qui sommeillait depuis la Renaissance.

La transformation de la littérature signifie la naissance d'une littérature nouvelle qui répond aux conditions de l'ère bourgeoise. C'est là le principe fondamental qui permet de comprendre les phénomènes littéraires de la période qui va de 1760 à 1820. Ce principe détermine la fonction et le mouvement des courants littéraires, car le classicisme, qui revêt différentes formes anciennes et nouvelles, contribue autant à cette transformation (il suffit, à cet égard, de rappeler les éléments classiques de la poésie d'un Hölderlin) que le romantisme naissant. Le véritable promoteur de cette transformation fut Rousseau, et Herder son plus important propagateur vers l'Europe centrale et orientale.

Les littératures d'Europe centrale et orientale qui se développent au sein des conditions féodales et patriarcales, ne suivent pas la même voie de transformation que celles de l'Occident, parvenu au stade de la société bourgeoise. Les premières entendent adapter les innovations de la littérature nouvelle, et au début c'est le classicisme qui

leur apporte son concours dans ce processus. Les cours des souverains de Pologne, de Russie, encouragent le classicisme parce qu'elles y voient un moyen d'accéder à la culture bourgeoise. Dans ces pays dont l'évolution accuse un certain retard, la littérature bourgeoise, en même temps qu'empreinte d'un nationalisme particulier, ne se développera vraiment qu'à l'aide du romantisme.

L'époque historique se révèle ainsi un cadre dans lequel les phénomènes de la littérature et les courants littéraires, évoluant parallèlement et constituant une texture complexe, trouvent obligatoirement leur place. Dès lorsque, au lieu d'inventorier les époques de la littérature, on s'intéresse aux époques de la conscience humaine, c'est-à-dire aux époques historiques réelles, le recours aux constructions hypothétiques devient inutile pour comprendre les courants et l'évolution de la littérature.

Mais l'essentiel, c'est-à-dire l'œuvre littéraire, n'a pas encore été mentionnée dans tout ce qui vient d'être dit jusqu'ici. On ne détermine pas la véritable place d'une œuvre en la classant dans tel courant du classicisme ou du romantisme. Car l'histoire de la littérature est le théâtre de changements et de divergences innombrables. Les changements au sein de l'histoire entraînent l'apparition des nouveaux procédés en littérature et celle-ci évolue ainsi au fur et à mesure de ses découvertes et de ses innovations. La doctrine et les méthodes de création littéraire du classicisme furent des découvertes et celles du romantisme le furent aussi, tout comme les méthodes nouvelles que Gœthe, Hölderlin et Coleridge inventèrent aux différentes étapes de leur carrière. C'est l'étude des problèmes des méthodes créatrices qui permet d'aborder les questions essentielles de l'œuvre. Dans la méthode d'un auteur on retrouve aussi bien la tradition et l'invention personnelle que les procédés suggérés par l'un ou l'autre des courants littéraires. Il est certain que l'œuvre littéraire en tant qu'évidence de l'histoire littéraire et tous les problèmes qui s'y rapportent passent par le domaine de l'esthétique. Notons à ce propos que ce passage nous force à réfléchir sur les rapports existant entre l'histoire de la littérature, d'une part, la critique littéraire et l'esthétique, d'autre part. Il n'est pas douteux que l'histoire littéraire qui renonce *a priori* à la critique littéraire et à l'esthétique est une « science mélancolique », voire stérile.

TRANSFORMATION DES LITTÉRATURES EUROPÉENNES

L'étude et la confrontation des littératures européennes dans leur ensemble révèlent, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, des processus de transformation d'une vigueur croissante. La transformation de la littérature, que l'on pourrait aussi appeler révolution littéraire, reflète une transformation de la conscience sociale qui résulte, de son côté, des changements profonds, survenus dans la société et la vie économique du XVIIIe siècle.

Le processus qui va du classicisme et des autres tendances du XVIIIe siècle au roman et à la poésie réalistes du XIXe siècle en passant par le romantisme, se déroule entre le milieu du XVIIIe et celui du XIXe siècle. Les différentes tendances du XVIIIe siècle, le romantisme allemand et anglais, puis la continuation et la transformation du romantisme en Europe centrale et orientale, l'apparition du roman réaliste dans les années

1830 (Balzac, Stendhal, Puškin, Gogol') et la naissance de la poésie réaliste, teintée de romantisme, vers les années 1840, chez un Heine et un Petőfi, sont les phénomènes significatifs qui jalonnent un processus qui s'étend sur une centaine d'années.

L'un des traits essentiels de ce processus est que la littérature s'éloigne du classicisme, matérialisé dans la littérature française du XVIIe siècle et dans la littérature anglaise de la période Augustéenne. Parallèlement à cet éloignement apparaît une aspiration à une nouvelle forme du classicisme.

Le résultat le plus important du processus de transformation du XVIIIe siècle est l'apparition d'un *lyrisme*, que le classicisme entravait et niait encore. L'importance accrue de la personnalité, les conflits de l'individu, le culte du sentiment, etc. constituent avec le lyrisme les acquis les plus significatifs de cette transformation.

Le sentimentalisme, la sensibilité, la découverte de la poésie populaire, l'éveil de l'intérêt pour la poésie ancienne, la disparition progressive de la mythologie antique, la reprise des genres et des formes littéraires du Moyen Age et de la Renaissance sont également autant de signes de cette transformation et de l'éloignement du classicisme traditionnel.

La transformation de la littérature elle-même et tous les phénomènes qui la marquent prennent naissance sur le sol de l'*Aufklärung* européen. Les dernières recherches sur le siècle des Lumières rejettent la division en périodes « rationaliste » et « sentimentale ». En réalité le rationalisme comme le sentimentalisme apparaissent simultanément et comme mêlés l'un à l'autre, dans le mouvement des Lumières. Il en résulte également qu'il n'est guère possible d'user du terme de préromantisme pour désigner les phénomènes nouveaux qui marquent la fin de l'époque des Lumières. Car ces phénomènes sont étroitement liés, dès leur naissance, à l'*Aufklärung* et en sont même issus. Il est toutefois indiscutable que, dans le processus de transformation, ils préparent tous l'avènement du romantisme. Aussi ne peut-on pas toujours séparer nettement Lumières et romantisme quoique les littératures allemande et française abondent en exemples qui montrent leur antagonisme. Dans les littératures d'Europe centrale et orientale et aussi dans la poésie italienne et espagnole, nombreux éléments des Lumières survivent dans le romantisme.

EMBOURGEOISEMENT DANS L'EUROPE OCCIDENTALE ET ORIENTALE

La puissance accrue de la bourgeoisie conduit, vers le milieu du XVIIIe siècle, au renforcement de la lutte des classes et, après la Révolution française, au développement des formes sociales et économiques du capitalisme.

La conscience sociale subit des changements révolutionnaires dans les cent ans qui suivent le milieu du XVIIIe siècle. Jusqu'en 1789, cette conscience comporte, au-delà de la nécessité du changement, les projets, les promesses et l'espoir d'un âge nouveau. Une fois le capitalisme installé, cette conscience se charge de déceptions, de nostalgie — tantôt pour le passé tantôt pour l'avenir — ou d'une résolution acharnée pour trouver toute l'harmonie et tout le bonheur que l'âge nouveau n'a pas apportés. Si, par rapport à l'Europe occidentale, les pays d'Europe centrale et orientale con-

naissent une situation différente, c'est parce que ceux-ci, entrés avec un certain retard dans la période bourgeoise qui ailleurs est en plein développement, rattachent le processus d'embourgeoisement au progrès de la nation et à la suppression du retard de leurs peuples. Si l'on pense en termes de la littérature européenne, on constate que les littératures allemande, anglaise et française cherchent, dès le milieu du XVIIIe siècle, les thèmes et les formes d'une pensée et d'une sensibilité de plus en plus bourgeoise et qu'elles s'éloignent de plus en plus des idéaux esthétiques du passé. Les littératures d'Europe centrale et orientale accueillent l'*Aufklärung* avec une impatience née de leur propre retard. C'est dans le même esprit qu'elles assimilent les tendances et les nouveautés littéraires, mais elles empruntent à la littérature universelle et à leurs propres traditions dans l'ordre et dans la mesure où cela favorise le progrès de la nation et le développement de la bourgeoisie nationale. Elles ne luttent pas contre l'esthétique du passé ou contre le classicisme puisque, dans la plupart des cas, il n'y avait pas eu de classicisme chez eux.

Dans les littératures d'Europe centrale et orientale les débuts du romantisme se confondent, pendant un certain temps, avec l'héritage littéraire du siècle des Lumières. Là, le culte d'Ossian survit plus longtemps qu'en Occident et le *Sturm und Drang* trouve encore un écho lorsque la littérature allemande en a déjà consciemment fini avec ce mouvement.

La période de cent ans, qui débute vers le milieu du XVIIIe siècle, est divisée par la Révolution française en deux époques fondamentalement différentes. Ce qui distingue nettement les deux époques c'est la transformation radicale de la conscience sociale. Les décennies précédant la Révolution française sont généralement considérées comme la seconde étape des Lumières tandis que la période consécutive à la Révolution française est appelée époque romantique, ce qui est une appellation peu précise puisque cette période *n'est pas seulement* l'époque du romantisme, mais celle d'un classicisme persistant, voire de l'essor du roman réaliste.

La formation de ces deux époques et les différences qui les séparent sont dues aux différences dans les consciences sociales. Cette constatation est celle d'un fait historique. Chacune de ces deux époques est marquée par des courants philosophiques différents et cette différence se manifeste également dans le domaine des tendances, écoles et mouvements littéraires. L'approche de ces derniers n'est possible qu'en fonction des changements et des processus survenus dans la conscience sociale qui les a engendrés. Il convient donc de considérer chaque époque dans le contexte des différents courants actifs qui l'animent, c'est-à-dire dans sa plus grande complexité et dans les corrélations entre les processus et les phénomènes, homogènes ou hétérogènes, qu'elle implique.

Si l'on se contentait de suivre le cheminement d'une seule tendance littéraire (le sentimentalisme ou même le romantisme, par exemple), on aboutirait à une image fragmentaire et, ce qui est pire encore, on s'enliserait dans des problèmes de classifications stériles. Seule une étude d'ensemble, procédant par confrontations, peut conduire à l'intelligence de l'essence d'une époque donnée, de la conscience sociale qui a engendré l'époque en question, de l'évolution et des mouvements de cette conscience sociale ainsi que de leurs reflets littéraires, artistiques et philosophiques. Dans la seconde

période de l'*Aufklärung* on retrouve aussi bien la philosophie du siècle des Lumières que Swedenborg et Saint-Martin. Pour saisir la réalité intégrale de l'époque et comprendre les phénomènes vraiment progressistes et porteurs de nouveau, il faut aussi mettre au jour les autres phénomènes, les contradictions et les imbrications.

Les littératures européennes ne sont pas isolées les unes des autres, aussi les exemples, solutions et innovations respectifs sont-ils pour chacune des sources d'enrichissement et d'inspiration. Le siècle des Lumières se développe en France sous l'influence de la philosophie anglaise; le sentimentalisme anglais intensifie la sensibilité qui apparaît dans la littérature française, le *Sturm und Drang* se nourrit aussi à des sources anglaises, mais le romantisme allemand inspire le romantisme en France et en Angleterre. Dans les littératures d'Europe centrale et orientale les périodes de l'*Aufklärung* et du romantisme sont imprégnées des influences de l'*Aufklärung* et du romantisme allemand, anglais et français.

Seules *l'étude d'ensemble et la confrontation* des différentes inspirations et des divers modèles permettent l'approche du processus complexe qui conduit à la littérature bourgeoise. Il ne suffit pas d'étudier seulement les influences françaises ou allemandes ou anglaises, il faut, tout en mettant ces influences en lumière, tenir compte des modifications qu'elles subissent dans les littératures d'Europe centrale et orientale, et, bien sûr, des innovations et solutions que ces littératures apportent spontanément. S'il convient donc de procéder à l'étude complexe des époques littéraires, il faut aussi prendre en considération les inspirations que telle ou telle littérature puise simultanément dans d'autres littératures et aussi les manières dont celle-ci les assimile et les modèles en fonction des besoins qui lui sont propres.

Le romantisme se conçoit, comme tout autre courant littéraire, dans son évolution dialectique et dans son propre processus, et ne se manifeste que rarement comme un phénomène nettement circonscrit. Les processus littéraires se rencontrent sur certains points essentiels, avec ceux de l'histoire universelle sans qu'on puisse pour autant diviser d'une manière tranchée la littérature, selon les périodes et les processus politiques et sociaux uniquement. A partir d'un certain degré de développement, la littérature universelle doit être, elle aussi, considérée comme un processus homogène dont les littératures nationales ne constituent que les variantes. La littérature universelle n'est pas que la somme des littératures nationales. Les phénomènes littéraires du XIXe siècle offrent un tableau assez homogène en Europe, et les processus qui se font jour dans les littératures nationales ne sont, en réalité, que les variantes du processus général.

Les différents courants des littératures française, anglaise et allemande du XVIIIe siècle sont les conséquences du processus historique de formation du capitalisme. L'évolution de la société vers le système bourgeois s'accompagne de phénomènes que l'art classique du XVIIe siècle n'est plus en mesure d'exprimer. Les problèmes de l'époque sont bien présents dans l'œuvre de Corneille ou de Racine mais toujours sous une forme indirecte. La manière indirecte dont procède La Fontaine est l'exemple le plus caractéristique de ce classicisme. L'œuvre de Rousseau, par contre, ainsi que le *Sturm und Drang* sont déjà des tentatives destinées à représenter d'une manière adéquate les nouvelles conditions de vie, un nouvel univers sentimental et une nouvelle

conception du monde. Le romantisme n'est, au fond, qu'une nouvelle étape de ce genre d'aspirations. La représentation adéquate des conditions créées par un capitalisme parvenu à sa maturité, sera l'œuvre de l'art réaliste du XIXe siècle. L'évolution qui débute avec la Renaissance, trouvera ainsi son point culminant dans le roman russe du XIXe siècle.

La période de la littérature européenne, allant de la Renaissance au roman réaliste du XIXe siècle, doit être conçue dans l'unité de son évolution, la place du romantisme étant à l'intérieur de cette unité. Le romantisme n'est pas le premier courant littéraire à se retourner contre la doctrine du classicisme française du XVIIe siècle, elle-même issue de l'esthétique de la Renaissance italienne. D'autres mouvements entendent également rompre, bien avant le romantisme, avec le classicisme, la doctrine le plus solidement constituée depuis la Renaissance. La rupture définitive s'opère dans le romantisme lorsque l'évolution bourgeoise a liquidé le cadre féodal, et s'est créé ses propres cadres.

Tout cela nous amène au problème de la périodisation de la littérature européenne. Pour nous, cette question doit être considérée comme sans réponse pour le moment. Car les processus qui se déroulent dans l'histoire politique et sociale ne constituent qu'un cadre assez lâche. La découverte et l'étude des crises politiques et sociales sont désormais insuffisantes, pour bien comprendre les phénomènes littéraires il faut savoir comment la conscience collective et individuelle réagit aux phénomènes socio-économiques. Deux réactions auraient été également possibles, lors de la crise du XVIIe siècle. La première était celle du baroque italien et espagnol, la seconde celle du classicisme français. Le choix entre l'une ou l'autre des réactions ne dépendait pas seulement de facteurs politiques mais aussi de l'évolution de la conscience collective et individuelle.

L'ARCADIE

Au moment où Boileau formule sa théorie classique paraît la théorie littéraire et l'esthétique de l'Arcadie italienne (1690), imitée plus tard par l'Arcadie portugaise (1756). Sur le plan de la théorie, aucune différence fondamentale ne sépare Boileau et l'Arcadie; chacune des deux écoles se prononce pour un ordre rigoureux des genres — hiérarchie de l'épopée héroïque, de l'épopée comique, de l'ode, de l'élégie, de l'épître, de l'épigramme, etc. —, limite sévèrement le choix des sujets, le goût des généralités, des lieux communs moraux et intellectuels et exige la pureté, la clarté et le naturel de l'expression. Mais face à cette théorie, apparemment cohérente, les différentes littératures nationales, en pratique, attestent des différences sensibles, en raison de leurs traditions et des conditions sociales et culturelles du moment. On observe des divergences entre la pratique qui obéit à la doctrine classique du XVIIe siècle français ou suit le modèle voltairien ou la pratique adoptée par les partisans de l'Arcadie italienne. On retrouve l'influence de l'Arcadie dans la péninsule ibérique, pour un temps dans la littérature allemande et dans les littératures autrichienne, tchèque, hongroise, slaves méridionales, roumaine et grecque moderne. Dans les littératures polonaise et russe c'est, par contre, l'influence de Boileau qui se fait sentir. L'influence de l'Arcadie se

retrouve, quoique d'une manière différente, dans le développement de l'anacréontisme en Allemagne (Gleim), en Hongrie (Csokonai), dans la poésie scandinave, dans la littérature grecque moderne (Christopoulos), chez les Roumains (les poètes de la famille Văcărescu), etc. C'est sur le modèle anacréontique qu'on voit apparaître, à la fin du XVIIIe siècle, une chanson poétique qui, tout en différant de la chanson populaire, est appelée à jouer un rôle important dans le romantisme. L'anacréontisme représente une voie de développement de la chanson poétique tandis que l'autre voie en est constituée par la chanson populaire qui, sous l'influence de Herder, servira de modèle. Les différences dans le pratique littéraire de la doctrine classique du XVIIe siècle français, d'une part, et dans celle de l'Arcadie italienne, d'autre part, permettent de conclure à certaines divergences entre les deux théories somme toute assez semblables. Les efforts de Boileau comme de l'Arcadie visent à limiter et à réduire les éléments baroques sans pouvoir le supprimer. Leurs théories des genres peuvent être considérées comme universelles. La canzone arcadienne aboutit, par l'intermédiaire de Metastasio, à la chanson romantique au même titre que la chanson anacréontique ou bachique et, parallèlement, le sonnet, cher à Boileau, survit à son tour et connaît un nouvel épanouissement dans le romantisme. Mais le sonnet est plus fréquent dans les zones d'influence arcadienne que dans les littératures qui restent dans le sillage du classicisme français, à tel point que l'on retrouve des traditions arcadiennes lointaines même dans le cycle de sonnets de Prešeren, poète slovène qui fut la plus importante figure du romantisme des littératures slaves méridionales.

Le fait que le classicisme n'a pu éliminer totalement le baroque fait que, dans la période de déclin de la doctrine c'est-à-dire vers le milieu du XVIIIe siècle, on voit apparaître une poésie, surtout anacréontique, qui s'apparente au caractère rococo des beaux-arts et des arts décoratifs. Le classicisme perpétue des genres qui favorisent le renouveau de la poésie et qui facilitent la transition au romantisme. Parmi ces genres il convient de citer l'ode pindarique et horacienne, l'élégie et aussi l'épître comme ayant joué des rôles importants.

L'influence de l'Arcadie se fait longtemps sentir, dans le romantisme et même jusqu'au milieu du XIXe siècle. En Europe centrale, chez les Hongrois par exemple, cette influence survit jusqu'aux années 1840—1850 (cf. *Az elveszett alkotmány* et *A nagyidai cigányok*, deux épopées comiques du poète János Arany). Tout en conservant vivants les genres les plus importants de la poésie européenne, le classicisme ne parvient pas à faire triompher, par leur intermédiaire, son esthétique normative. Çà et là, profitant des brêches, le baroque et le rococo gagnent du terrain, autrement dit, c'est au sein même des genres classiques que la manière de voir des poètes, les moyens d'expression et de représentation s'éloignent progressivement de l'idéal littéraire classique. Cet éloignement est surtout sensible dans l'épopée comique et la chanson anacréontique mais le phénomène ne tardera pas à se manifester dans l'ode et l'élégie également. La contradiction entre l'idéal poétique et la théorie des genres du classicisme est telle qu'elle finira par provoquer la désintégration de celui-ci.

Le XVIIIe siècle est l'époque de la crise du classicisme formulé par Boileau et l'Arcadie, mais c'est aussi le temps des efforts pour renouveler ce même classicisme. Une nouvelle esthétique classique apparaît d'abord dans l'architecture et les beaux-

arts où elle ne fera pas long feu, puis, et plus profondément, dans la poésie. Les trouvailles des fouilles d'Herculanum, puis la théorie classicisante des arts de Winckelmann produisent quelques résultats, surtout en matière de style, dans la sculpture (Canova, Thorvaldsen, Schadow) et dans la peinture (David). L'esthétique de Winckelmann est fondée essentiellement sur les arts plastiques, à tel point que même Gœthe s'adonne au modelage de têtes antiques, quand il s'apprête à composer *Iphigenie*. Mais la poésie voulait redonner vie à l'essence même de l'art de l'Antiquité et non pas en imiter le style. La réalisation d'une telle tâche était nécessairement réservée aux plus grands et encore n'y arrivèrent-ils pas tout de suite. Fait paradoxal, en effet, c'est dans la période qui précède immédiatement le romantisme, qu'on rencontre cette volonté de recréer l'essence de l'idéal antique, notamment dans la période classicisante de Gœthe et de Schiller, chez André Chénier et Hölderlin ou, plus tard, chez le Hongrois Berzsenyi, chez Mušicki, « l'Horace serbe » et même dans la rigueur formelle classique du romantisme de Léopardi. Pour les historiens de la littérature italienne, la révélation d'Herculanum et les idées de Winckelmann constituent une tournant dans la survie de l'Arcadie, Parini étant l'un des premiers adaptateurs de l'esthétique du théoricien allemand. [Sárközy] Replacé dans le tableau d'ensemble de la poésie européenne, Parini apparaît indiscutablement en rupture avec la tradition arcadienne mais son *Il Giorno* qui garde, de nos jours encore, toute sa fraîcheur, avec son discours allègre et souvent rhétorique, contient néanmoins des chefs-d'œuvre de réalisme, qui évoquent tout naturellement les « tableaux de genre » de la peinture rococo.

Les genres arcadiens se propagent et dans la mesure où, avec le temps, ils se généralisent, ils représentent aussi un éloignement de l'idéal classique tant sur le plan des sujets que sur celui de la manière. *O Hissopo*, épopée comique du Portugais Cruz de Silva (1802), témoigne de la popularité du genre tout comme l'épopée tzigane du Roumain Budai-Deleanu dont le sujet rejoint un thème cher au romantisme. On peut encore citer *Děvín* du Tchèque Hněvkovský (1805) dont le caractère d'« amazonade » rappelle *Dorottya* du Hongrois Csokonai, *Monachomachia* épopée « souriquoise » de Krasicki, poète polonais (1778) et, même dans la littérature française, la *Guerre des dieux anciens et modernes* de Parny (1799). L'épopée comique perpétue souvent l'élément baroque dans le classicisme, celui-là même que la doctrine voulait supprimer, et le *Lutrin* de Boileau sert plus d'une fois à justifier l'éloignement du classicisme.

La réalité de la vitalité de l'Arcadie est aussi forte dans sa survie que dans l'éloignement qu'elle suscite. Elle provoque la survie de l'épopée héroïque, notamment, dans les épopées sur la conquête hongroise du pays, fruits « virgilisants » de la nouvelle littérature latine de la première moitié du XVIIIe siècle; ou dans la *Taurica* de György Pray (1787), construisant une sorte d'histoire ancienne des Russes à partir d'annales russes et de chroniques byzantines; dans l'épopée, écrite en latin sur la chute de Napoléon par Ignác Kuik, jésuite également hongrois (*De lapsu Napoleonis*, 1816—1817) [Szörényi]; mais aussi dans les récits français en vers, inspirés de la *Henriade*, tels les poèmes épiques sur les batailles de Fontenoy et d'Austerlitz, le voyage de Pierre le Grand en Europe occidentale (Antoine-Léonard Thomas, 1767), le voyage de Christophe Colomb (Lesuire). [Ferenczi] Tout cela n'a plus grand-chose à voir avec le modèle virgilien et la profonde modification du principe arcadien apparaît dans la nouvelle

poésie latine dont les thèmes sont puisés dans la philosophie de Kant, la chimie de Lavoisier, et qui chante même les montgolfières et les chemins de fer, comme le Hollandais Hieronymus de Bosch. [Szörényi] Dès le milieu du XVIIIe siècle, les traditions baroques, donc non classiques, apparaissent dans la nouvelle poésie latine. Mais le genre épique se perpétue dans le romantisme et même au-delà du romantisme, dans les récits poétiques et réalistes, comme *Toldi* et *Buda halála*, poèmes épiques historiques du Hongrois János Arany, ou cette grande œuvre du romantisme croate qu'est *Smrt Smail-age Čengijic'a* (1846), le poème héroïco-épique de Mažuranić.

Certains genres classiques conduisent directement à l'époque du renoveau poétique qu'ils facilitent même par la place qu'y occupe l'élément personnel. Il y a des genres arcadiens qui limitent l'élément individuel et se mettent au service du didactisme, qui convient aux besoins utilitaires du classicisme, ainsi la fable, genre qui, tout en réduisant l'élément individuel, servait ingénieusement les buts didactiques, brillamment illustrés par La Fontaine. Ce genre n'en constituait pas moins une impasse pour la poésie en pleine transformation. Les éléments baroques et même rococo peuvent s'y manifester à nouveau sous le déguisement du jeu, et c'est ainsi que la fable connaît une large diffusion dans toute la poésie européenne y compris la poésie tardive mais importante de Krylov, par exemple; il n'en est pas moins normal que les fables soient absentes de la nouvelle période de la poésie. Dans la poésie anglaise, allemande et française du XVIIIe siècle, ce genre n'apparaît que fort rarement et cela malgré les exemples aussi prestigieux que le *Reinecke Fuchs* de Gœthe. Mais dans la plupart des autres littératures, les fables et apologues connaissent encore une vogue certaine, ainsi dans la poésie espagnole (Samaniego et Iriarte), par exemple; même le Danois Ewald écrit des fables. Dans les littératures d'Europe centrale ce genre contribue à donner un caractère bourgeois à la littérature, comme chez le Slovène Vodnik et dans les fables de Krasicki, représentant polonais le plus important des genres arcadiens. On retrouve également les apologues dans les premiers temps de la littérature lettonne (G. F. Stender) et aussi chez les Hongrois, les Portugais, etc.

A quelques rares exceptions près, — parmi lesquelles il faut ranger les fables, — la plupart des genres arcadiens subissent manifestement un processus de transformation dans lequel on peut observer un éloignement progressif de l'idéal poétique classique.

SENTIMENTS ET SENSIBILITÉ : TOUJOURS PLUS LOIN DU CLASSICISME

Au XVIIIe siècle les littératures anglaise et française ont déjà dépassé le classicisme, matérialisé par la théorie de Boileau, l'œuvre d'un Racine et d'un Pope et par l'Arcadie. Dès les années 1800, des phénomènes apparaissent dans les deux littératures qui sont étrangers, dans leur essence même, au goût du XVIIe siècle français classique ou à la littérature augustéenne en Angleterre. Au cours du XVIIIe siècle, des efforts sont déployés en vue de concilier les phénomènes nouveaux avec les principes de l'esthétique classique qui sont, à cet effet, sérieusement modifiés. Cette modification est particulièrement sensible dans la pensée spéculative en France. Pour la mesure il suffit d'observer l'évolution de l'esthétique classique de Malherbe et Boileau à Bouhours

et Batteux. Les Lumières ne signifient pas toujours et nécessairement la rupture avec l'esthétique classique, mais c'est pourtant ce grand mouvement intellectuel qui est à l'origine des nouvelles tendances littéraires rompant avec le classicisme.

Les cas sont nombreux où des efforts sont entrepris pour réconcilier les nouvelles modes littéraires et les phénomènes nouveaux avec la doctrine classique. Lessing plaide en faveur de l'importance de Shakespeare en invoquant la théorie de la tragédie classique, et Florian consacre, de son côté, une étude théorique à la défense de la raison d'être de la *pastorale* et avance, dans ce but, les arguments du classicisme.[3] Voltaire, non plus, ne rompt pas avec le classicisme, à telle enseigne que la situation qu'il observe dans la France de Louis XV lui fait chercher consolation à l'époque de Louis XIV. Voltaire est partisan d'une « république des lettres » dans laquelle l'exemple des classiques de l'Antiquité, assumé en commun, et le respect de cet exemple unissent les différentes nations européennes. Le constant recours aux modèles antiques a donné naissance à une littérature homogène et universelle et si Voltaire y manifeste un certain attachement, Herder, lui, veut précisément briser cette unité et mettre fin à sa généralité. L'idée d'une nouvelle littérature universelle et d'une nouvelle unité où s'accorderont les couleurs originales des littératures nationales, sera l'œuvre d'un Gœthe.

Le refus de l'universalité du classicisme et l'intérêt porté aux éléments spécifiques, nationaux, voire populaires, vont bientôt rencontrer les efforts qui témoignent, dès les premières années du XIXe siècle, de la volonté profonde des littératures d'Europe centrale et orientale de construire une société bourgeoise. Il résulte de cette rencontre que les Lumières et le romantisme deviennent, en Europe centrale et orientale, des facteurs d'encouragement pour le développement des littératures nationales bourgeoises. Mais les littératures nationales d'Europe centrale et orientale, issues des Lumières et du romantisme, sont conscientes du fait que la voie nationale et populaire dans laquelle elles se sont engagées peut les conduire à la périphérie de la littérature universelle. Pour prévenir ce danger, elles se proposent d'explorer leurs traditions nationales et populaires, d'en trouver les valeurs humaines profondes, communes à toutes les nations et à tous les peuples, et d'accéder ainsi à la littérature universelle. La critique de cette époque adapte systématiquement le principe selon lequel l'universel *doit* être atteint par l'intermédiaire du national et que l'universel ne *peut* l'être qu'à travers le national. Cette conception est la négation du classicisme dans lequel elle voit un art de l'*imitation*, alors que tout art doit chercher l'*individuel*, c'est-à-dire le national, le populaire.

A l'époque des Lumières, et surtout à partir du milieu du XVIIIe siècle, les phénomènes nouveaux et les tendances nouvelles de caractère non classique naissent sous l'influence des aspirations bourgeoises de la littérature et sont étroitement liés aux idées de l'*Aufklärung*. Le sentimentalisme est inséparable de l'œuvre de Rousseau, tandis que l'intérêt porté, en Ecosse d'abord, à la poésie primitive et populaire, trouvera sa véritable fonction et sa généralisation théorique dans le système des conceptions éclairées de Herder. La nouvelle sensibilité du XVIIIe siècle, notion chère à l'histoire de la littérature (Paul Hazard), caractérise également les œuvres engendrées par les

[3] Jean Fabre, *Lumières et Romantisme*, Paris 1963, pp. 175 et suiv.

Lumières. Les nouvelles tendances littéraires de l'époque des Lumières, — le sentimentalisme, la mode du gothique dans l'architecture et le roman chez les Anglais, la faveur dont jouit la poésie populaire chez les Ecossais d'abord, puis chez les Allemands, la nostalgie d'un passé lointain, se manifestant dans l'ossianisme, l'édition des sagas scandinaves et même la découverte de la famille linguistique finno-ougrienne, — sont en rapport étroit avec l'évolution bourgeoise de plus en plus marquée, au même titre que tout le mouvement philosophico-politique du siècle des Lumières, qui en est d'ailleurs la forme de réalisation la plus puissante.

Le mouvement intellectuel le plus important de cette époque est matérialisé par le siècle des Lumières français. Mais bien entendu il n'est pas possible de comprendre la fin du XVIIIe siècle à partir du seul siècle des Lumières français. La littérature anglaise du XVIIIe siècle comporte déjà un grand nombre d'éléments qui se développeront au cours du XIXe siècle, tandis que dans la littérature allemande on rencontre, vers 1770, certains phénomènes nouveaux qui donneront le ton à l'évolution de toute l'époque, en Europe centrale et orientale. Ces faits sont importants lorsqu'il s'agit de situer clairement le rôle du classicisme (néo-classicisme) dans l'époque en question.

Les récentes recherches relatives à la fin du XVIIIe siècle ont déjà mis fin à un certain nombre de points de vue antérieurs qui rendaient plus difficile la compréhension de l'époque. Roland Mortier a rejeté la théorie arbitraire de la séparation de la raison et du sentiment[4], tandis que d'autres ont montré que si le XVIIIe siècle a été celui des Lumières, il fut aussi celui de Hamann, Swedenborg et Saint-Martin, notamment. D'autres recherches ont abouti à la révision des conclusions que Van Tieghem avait tirées de ses études d'une grande richesse et d'une importance indiscutable. La notion de « préromantisme » est battue en brèche de nos jours puisque tout ce qui est communément désigné comme « préromantique », c'est-à-dire la découverte de la poésie populaire et primitive, le culte du passé national, de l'art gothique et de l'histoire ancienne, le sentimentalisme, l'ossianisme, etc., n'était que le produit direct de la philosophie anglaise et surtout française des Lumières. C'est encore Roland Mortier qui a indiqué, dans la conférence qu'il a faite au Canada (VIIe congrès AILC, 1973), que le véritable envers des Lumières n'était pas le romantisme en général mais plutôt la conception « sacrale », formulée notamment par Joseph de Maistre. Mentionnons encore les idées d'un Friedrich Schlegel dans la dernière période de sa pensée sur l'empire des Habsbourg, réincarnation de l'union médiévale de l'Eglise et de l'Etat (*Philosophie der Geschichte*, 1828).

De nombreux signes portent à croire que les années 1760 et 1770 étaient en proie à une grande crise de conscience. Cette crise annonce déjà la Révolution française et trouve son expression la plus nette dans les dernières grandes œuvres de Rousseau et dans les œuvres du *Sturm und Drang* entre *Werther* (1774) et *Die Räuber* (1781). Le *Sturm und Drang* accomplit déjà, sur le plan littéraire, tout ce que la Révolution française accomplira sur le plan social. En fait c'est surtout la littérature des années 1760 et 1770 qui s'apparente à la Révolution française plutôt que la poésie de cette

[4] Roland Mortier, «*Unité ou scission du Siècle des Lumières?*». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1963.

dernière. Il ne paraît nullement exagéré de considérer le processus littéraire qui commence dans les années 1760 et 1770, comme une révolution de la littérature. Cette révolution n'a rien à voir avec le classicisme qu'elle combat du reste. Le classicisme aux couleurs de l'Antiquité, de la Révolution française apparaît comme l'héritage de l'Ancien Régime ou plutôt un héritage voltairien. C'est ce qui est ensuite conservé et développé par l'époque napoléonienne. Les tableaux à sujets antiques d'un David dataient de l'époque de Louis XVI et constituaient l'expression anticipée des nostalgies romaines et républicaines de la Révolution française.

Pour le style et le goût artistiques, la Révolution française renoue avec une tradition antérieure, ce qui semble expliquer son attachement au classicisme, puisque cette Révolution était aussi un mouvement national, et ce n'est nullement un hasard que même la littérature française des années 1830 s'oppose au romantisme, considéré comme anglais ou allemand donc étranger, au nom du classicisme de Boileau et de Voltaire, tenu pour national.

La révolution littéraire de la fin du XVIIIe siècle commence avec Rousseau. Il est absolument indispensable d'insister sur l'importance du rôle de Rousseau si l'on veut éviter de se faire une idée erronée de l'époque. La publication de *La Nouvelle Héloïse* en 1761 ouvre la nouvelle époque, et les quinze années suivantes, que jalonnent les œuvres de Rousseau, le *Contrat social* (1762), les *Confessions* (1782—1789) et les *Rêveries* (1782), marquent une poussée révolutionnaire qu'on retrouve dans la création d'une littérature nouvelle et l'évolution de la conscience de l'homme. Cette poussée en avant sera suivie, dans les décennies suivantes, par des retours en arrière et des arrêts; l'ensemble de cette époque est caractérisée par une succession d'anticipations et de retours au passé dont la texture dialectique donne lieu à un tableau littéraire fort complexe. Mouvements en avant, retours en arrière, présence simultanée de phénomènes nouveaux et anciens, anticipations puis récapitulations, tels sont les éléments de la dialectique qui caractérise les processus dont cette époque est le théâtre.

Sans Rousseau, *Werther* et *Die Räuber*, et même la pensée herdérienne, sont inconcevables. Le chemin conduit de l'homme de la nature à ses manifestations et à la poésie populaire. C'est aussi le cheminement de la pensée de Herder dont le point de départ reste donc Rousseau. Pour l'époque, Herder incarne un rôle type qui va largement se répandre en Europe centrale et orientale. Après le Herder allemand surgissent des « Herder » russe, tchèque, slovaque, hongrois, serbe, croate, et d'autres encore. Herder s'oppose à la théorie française du classicisme donc à Boileau comme à Voltaire et érige les mythologies nationales et les poésies populaires en modèles à adopter pour les littératures en train de se renouveler. Si sa théorie connaît un grand retentissement, c'est parce que, pour les littératures d'Europe centrale et orientale, l'évolution bourgeoise passe par une évolution nationale et que c'est la poésie populaire qui reflète le mieux l'image d'une nation. On voit donc que dans cette zone l'évolution bourgeoise suppose la découverte de la poésie populaire. C'est ce qu'on pourrait appeler la voie herdérienne.

L'autre source de la conscience nationale, l'histoire ancestrale, l'histoire nationale, est également une découverte du siècle des Lumières. Dans cette découverte les poèmes d'Ossian jouent un rôle important, comme d'ailleurs le renouveau du culte de Shakespeare, la redécouverte de l'art gothique, la période strasbourgeoise de Gœthe et de

Herder, le jugement de Herder sur Ossian, les analyses de Shakespeare par Gœthe et ainsi de suite. C'est encore la conception herdérienne qui guide l'historiographie tchèque et russe du début du XIXe siècle, qui se prolonge par le culte que vouent au Moyen Age les romantiques allemands et français, depuis les visites au musée des Beaux-Arts de Dresde des Schlegel jusqu'à Nodier en passant par Victor Hugo, Viollet-le-Duc ou les Hongrois Ferenc Toldy et Henszlmann.

Rousseau est aussi éloigné du classicisme que la littérature allemande des années 1770. Chose curieuse, les romantismes d'Europe centrale et orientale qui apparaissent à la fin de la période en question ne puisent pas leur inspiration dans le vrai romantisme allemand mais dans le *Sturm und Drang*. C'est ainsi que *Bánk bán*, grande tragédie du Hongrois József Katona, la première grande pièce de la littérature dramatique nationale hongroise, est également inspirée par le *Sturm und Drang* et, plus indirectement, par Shakespeare et par Schiller.

Faust, surtout, la plus grande œuvre littéraire de l'époque, n'a rien à voir avec le classicisme. L'*Urfaust* de 1775 est construit sur les principes dramaturgiques de *Götz*, écrit en 1773, et ces principes sont diamétralement opposés à ceux de la dramaturgie classique. *Faust-Fragment*, paru en 1790, n'apporte aucune modification à cette dramaturgie non classique, et même sa version définitive, publiée en 1808 après la fin de la période classique de Gœthe, avec l'adjonction, si importante — et à juste titre — aux yeux de György Lukács, de la scène de la forêt et de la grotte, ne se rapproche nullement des conceptions classiques.[5] Pour le poème d'humanité ou le poème dramatique, genres façonnés par le romantisme, *Faust* est un modèle et un antécédent, ce qui est parfaitement justifié sans que l'œuvre de Gœthe soit, pour autant, considérée elle-même comme romantique. Si *Faust* n'est pas une œuvre romantique, ce n'est pas non plus une œuvre classique mais elle porte le cachet des révolutions poétiques des années 1770, ce qui est aussi valable pour sa seconde partie. Cette révolution est issue de l'*Aufklärung* au même titre que celle de 1789. (Dans les arts l'*Aufklärung* ne s'identifie pas seulement avec le néo-classicisme et ne se confond pas non plus avec le romantisme sans en être totalement séparée. *Faust*, par exemple, œuvre non-classique occupe la pensée de Gœthe même lorsque celui-ci compose les œuvres de sa période dite « classique ».

Les années 1790 sont, pour l'histoire de la littérature allemande, considérées comme une période classique, matérialisée dans les œuvres de Gœthe et de Schiller. A propos du classicisme général de la période en question des deux poètes, la remarque sceptique de René Wellek est fort justifiée.[6] Il est certain toutefois que la forme d'*Iphigénie*, de *Tasso*, d'*Hermann und Dorothea*, les élégies romaines et vénitiennes ainsi que les épigrammes, les *Götter Griechenlands* et quelques conceptions esthétiques de Gœthe et de Schiller trahissent une acceptation du classicisme. La personnalité d'un Winckelmann et le voyage en Italie de Gœthe y sont pour quelque chose mais il n'en reste pas moins que, en dehors de *Faust*, *Wilhelm Meister*, recommencé en 1791, diffère des conceptions du classicisme. Or, si l'on admet que *Faust* est une œuvre classique, tout

[5] György Lukács, *Goethe és kora* (Gœthe et son époque), Budapest 1946. Etudes sur le Faust.
[6] René Wellek, « Concept of Classicism » in *Concepts of Criticism*, New Haven—London 1963.

le *Sturm und Drang* devrait relever du classicisme — avec *Götz* et *Der Hofmeister* de Lenz —, au même titre que toutes les œuvres romantiques, inspirées par *Faust*, tous les poèmes épiques de l'humanité de Shelley jusqu'à *Peer Gynt* en passant par Vigny, Mickiewicz, Lamartine et Madách.

Si cette question mérite que l'on s'y attarde un peu c'est parce que les phénomènes classiques et leurs concomitants non-classiques permettent de dégager les processus littéraires essentiels qui se manifestent dans les dernières décennies du XVIIIe siècle.

Jusqu'à présent les sciences littéraires s'en tenaient à une démarche commode qui consistait à transposer à la littérature les catégories de style et d'époque des beaux-arts et de l'architecture propres au système de Wölfflin. Mais s'il existe des concordances entre les styles artistiques et littéraires, les divergences sont toutefois plus fréquentes. Le Berlin classique d'un Schinkel et d'un Schadow est contemporain du romantisme allemand; à Pest la construction du Musée National est terminée en 1846 et le classicisme de Mihály Pollack, son architecte, est encore bien vivace lorsque survient la période de poésie populaire dans la production de Petőfi. Le classicisme survit dans l'architecture et les arts de la fin du XVIIIe siècle ainsi que dans une partie de la poésie, de la littérature et de la théorie littéraire de l'époque.

Dans une partie de la littérature, comme dans la musique, une nouvelle tendance apparaît dans les années 1770, qui diffère foncièrement du classicisme, tandis que vers les années 1790 s'amorce un retour au classicisme. Ce retour sera bientôt suivi de l'apparition du romantisme qui refoule le classicisme sans le supprimer totalement. Il s'agit là d'un de ces mouvements d'anticipation, de réhabilitation et de récapitulation, qui sont si caractéristiques du dernier tiers du XVIIIe siècle. Dans les beaux-arts et l'architecture le retour au classicisme apparaît dès les années 1780 en réaction au rococo et au goût de l'époque de Louis XV.

Dans sa nouvelle étude sur Voltaire, László Ferenczi remarque que Voltaire qui avait fait subir bien des changements à la doctrine du XVIIe siècle et qui avait adopté bien des principes littéraires de la nouvelle époque, finit néanmoins par défendre le classicisme du XVIIe siècle contre la nouvelle littérature, montrant donc lui aussi, après une période d'innovation, une tendance au recul et à la récapitulation.

Winckelmann et l'archéologie en général découvrent une nouvelle Antiquité à l'usage du XVIIIe siècle. Cette découverte influe aussi bien sur le Gœthe de l'*Italienische Reise* que sur les arts de la fin du XVIIIe siècle. *Laokoon* de Lessing, le nouvel hellénisme, la grécité d'un André Chénier témoignent de la persistance de l'école classique antérieure en tant que tradition, parallèlement aux entreprises de renouvellement du classicisme par des hommes comme Lessing, Winckelmann et d'autres encore.

Le classicisme joue également un rôle particulier en Europe centrale et orientale. Dans les pays dont la vie intellectuelle est orientée par la cour du souverain (surtout en Russie et en Pologne), le classicisme favorise le développement d'une littérature bourgeoise, répondant à un niveau culturel élevé. Ces pays, en retard par rapport au monde occidental, entendent élever le niveau de leur littérature en faisant appel au classicisme du XVIIe siècle et aux modèles antiques. Si, en Pologne, la petite noblesse reste fidèle à une poésie traditionnelle, teintée le plus souvent de baroque, la cour royale se range, pour sa part, du côté du classicisme du XVIIe siècle et cela même

jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et la chute du royaume. Trembecki et Krasicki sont des poètes courtois, adeptes de Boileau quant à la théorie des genres poétiques, et cette qualité leur permet d'arriver à un niveau littéraire élevé qui rendra possible la genèse de la grande poésie romantique de Mickiewicz et de Słowacki. Krejčí a raison lorsqu'il considère Krasicki comme un chaînon intermédiaire entre Kochanowski et Mickiewicz.[7]

Le classicisme en Europe orientale est donc le promoteur de la nouvelle culture bourgeoise, le propagateur des idées des Lumières, une école de haute culture. Il y a cependant une chose que le classicisme d'Europe orientale n'est pas à même de faire, c'est de créer des littératures nationales vraiment spécifiques, il peut même constituer une barrière à leur développement. La spécificité nationale des lettres en Europe orientale ne percera qu'à la faveur du romantisme.

Et cependant, c'est au moment où le classicisme de Boileau et de Voltaire n'arrive pas à se réaliser intégralement, qu'on voit surgir, dans le classicisme de cette partie de l'Europe, les éléments nationaux proprement dits qui iront en s'épanouissant au XIXe siècle. Le meilleur exemple en est le très riche classicisme russe. Un des genres les plus importants du classicisme européen fut l'ode, et c'est précisément ce genre que la poésie russe réussit à sortir de la grisaille verbeuse et des lieux communs d'ordre général et spéculatifs dans lesquels les épigones du classicisme l'avaient plongée au XVIIIe siècle. Après Lomonosov, le premier dont les odes constituent déjà des échantillons d'une poésie concrète, expressive, Deržavin ira plus loin encore en enfreignant les règles du classicisme soit par son humour, soit par des idées anecdotiques qui confèrent à sa poésie une note à la fois personnelle et concrète.

Le classicisme de Deržavin prépare la poésie de Puškin, mais Puškin ne part pas que du seul classicisme russe, il sera également tributaire de l'influence d'André Chénier. Dans *Onegin* on réentend la musique du classicisme du XVIIIe siècle, et Puškin pousse plus loin encore l'expressivité avec laquelle Deržavin évoquait la vision nocturne de Petropolis au clair du lune. A cet héritage classique s'ajoute chez Puškin le romantisme byronien, et le tout se fond dans l'art réaliste de la représentation de l'homme et de la société, qui prépare le roman russe du XIXe siècle.

Le classicisme en Europe orientale contribue, de par sa fonction, à la naissance d'une nouvelle poésie, autrement dit, il sert le même but auquel tendait la poésie occidentale. Les principes, la théorie des genres et les règles du classicisme, ainsi que ses modèles, se conservent et se propagent surtout à la faveur de l'enseignement dans les écoles. C'est sous le signe du classicisme académique que Csokonai, un des plus grands poètes hongrois de la fin du XVIIIe siècle, commence sa carrière littéraire. Mais c'est lorsqu'il réussira à rompre avec ce classicisme sentencieux et moralisant, qu'il se hisse au niveau de la grande poésie. La rupture se traduit en partie par l'admission dans son art de la poésie populaire hongroise, en partie par la valorisation de la conception naïve et spontanée de la vieille poésie baroque avec tout ce qu'elle avait de concret, enfin par le ralliement du poète à la révolution poétique de l'Occident qui

[7] Karel Krejčí, *Geschichte der polnischen Literatur*, Halle (Saale) 1958, p. 151.

:mpliquait une nouvelle théorie poétique en plein essor. Ainsi donc on peut constater que si c'est le classicisme académique qui permit à Csokonai d'accéder au niveau bourgeois, sa grande poésie est tributaire des traditions de la poésie populaire étrangères au classicisme, à certains éléments de l'ancienne poésie hongroise et aux conquêtes de la poésie occidentale contemporaine. La poésie de Csokonai, à l'époque de sa maturité, même si elle a conservé certains éléments et certains genres du classicisme, n'en est pas moins fort éloignée de celui-ci, pour ce qui est de son caractère général, ce qui s'explique entre autres choses par le fait qu'en Hongrie il n'y a pas de cour, et si le classicisme s'y maintient, ce n'est pas à l'influence d'une cour qu'il le doit, mais bien aux manuels scolaires.

Le classicisme est par conséquent, dans cette période de transformation, à la fois une aide et une entrave. Pour exprimer le nouveau sentiment de la vie, la prise de conscience de la nouvelle époque, il n'est d'ailleurs pas indispensable de procéder à une liquidation totale du classicisme. Des contenus affectifs et spéculatifs fondamentalement étrangers à la conception du classicisme peuvent parfois emprunter des formes classiques, comme c'est le cas pour Hölderlin à qui son hellénisme a valu d'être considéré par d'aucuns comme un représentant par excellence du classicisme. Et pourtant dans *Hyperion*, il n'y a que le lieu et le sujet qui soient helléniques — Hyperion, Diotima, Alabanda, autant de personnages de rêve, n'ont rien à voir avec les types d'homme classiques. L'utopie de Diotima concernant l'unité de la raison, de la beauté et de la nature, la nouvelle harmonie des âmes, en d'autres termes, l'idée que le monde nouveau se réalisera non par voie révolutionnaire, mais par la purification et l'élèvement des âmes, est le rêve des Lumières, mais c'est aussi un rêve romantique.

Si à cette époque nous avons rencontré des exemples très variés d'éloignement du classicisme et de son acceptation ou encore de retour au classicisme, il nous faut aussi reconnaître, comme un fait très important, que c'est à cette époque que se réalise la rupture radicale et totale avec le classicisme, notamment dans l'œuvre des premiers romantiques anglais, surtout Coleridge. Mais on ne voit guère que dans la littérature française que le romantisme se constitue l'adversaire déclaré du classicisme, parce que c'est ici que le classicisme a les racines les plus profondes.

LE PROBLÈME DU « PRÉROMANTISME »

Puisqu'il est indubitable que le romantisme adopte et continue beaucoup de tendances du XVIIIe siècle dont la nouveauté se dissimulait sous une forme encore classicisante et à laquelle il les arrache, il assimile le sentimentalisme tout autant que le culte de la poésie populaire ou l'admiration fervente du gothique: on a pu affirmer pendant longtemps que le XVIIIe siècle, ou tout au moins la période qui succède à 1760, était surtout l'époque de préparation du romantisme, qu'on considérait ainsi comme une époque « de transition », soit *préromantique*. Toujours selon cette conception, les Lumières elles-mêmes avaient servi en premier lieu non pas à préparer la Révolution française, mais à préluder au romantisme qui en grande partie niait la révolution. Il est vrai que certains éléments des Lumières survivent à l'époque romantique: on en

a démontré l'existence chez Mickiewicz, Leopardi, et dernièrement, chez le poète hongrois Kölcsey. Néanmoins, le romantisme ne peut pas être considéré comme une continuation pure et simple des Lumières; c'est ce dont Chateaubriand, adversaire de Voltaire, peut aisément nous convaincre, aussi bien que les attitudes des frères Schlegel en face de la philosophie française du XVIIIe siècle.

Les différences essentielles entre les Lumières et le romantisme militent en faveur d'une conception plus récente qui refuse la théorie du préromantisme en tant que période littéraire indépendante, et interprète tous les phénomènes qui ont réellement préparé la voie du romantisme, comme des produits de l'époque des Lumières. Cela semble d'autant plus justifié que ces phénomènes font partie du processus général de l'embourgeoisement et sont les projections littéraires du renforcement de la classe bourgeoise. En tant que tels ils doivent donc être considérés comme des phénomènes satellites plus ou moins étroitement liés aux Lumières et qui ne peuvent être compris qu'en rapport avec le mouvement des Lumières. Dans les rapports entre les Lumières et le romantisme, il y a lieu par conséquent de voir une évolution dialectique de la littérature, évolution tantôt continue, tantôt intermittente. Le romantisme nie une grande partie de la philosophie des Lumières, sans pour autant pouvoir empêcher cette philosophie d'excercer son influence. Le romantisme prend à son compte de nombreuses initiatives et conquêtes littéraires de l'époque des Lumières, mais ce faisant, il en altère considérablement le caractère.

S'appuyant sur une matière abondante, la théorie préromantique de Van Tieghem analyse des phénomènes qui sans aucun doute ont préparé le romantisme et, partant, sont des moments importants de la transformation bourgeoise de la littérature. Van Tieghem, toutefois, sépare ces phénomènes de ceux des Lumières pour les traiter en tant que parties intégrantes du romantisme, en tant que produits de l'époque préromantique. Il en résulte d'une part un classement tout à fait erroné dans lequel les Lumières et le romantisme forment une unité historique, d'autre part l'idée, également fausse, que la découverte de la poésie primitive, l'intérêt pour la poésie populaire, le sentimentalisme, le culte du gothique etc. sont étrangers aux Lumières. En réalité, tous ces phénomènes sont tributaires de la philosophie des Lumières, naissent en relation étroite avec elle, indépendamment du fait qu'ils s'accommodent de l'esthétique du classicisme ou qu'ils s'en éloignent. Identifier les Lumières au classicisme est une erreur tout aussi grande que détacher des Lumières les phénomènes et courants qui peuvent être considérés comme relevant du préromantisme.

Pour comprendre les origines, les antécédents et les véritables rapports des Lumières et du romantisme, il faut replacer les phénomènes et les processus dégagés avec soin et érudition par Van Tieghem, dans leur contexte: celui des Lumières et de l'ensemble d'idées qui l'anime.

En effet, une partie considérable des initiatives du XVIIIe siècle, qui continuent à jouer un rôle dans le romantisme, est un produit des Lumières, et tout ce qu'on a l'habitude de considérer comme « préromantisme » est dans un rapport direct ou indirect avec les Lumières. De la négation de la théorie de l'imitation d'Aristote au culte du gothique et du Moyen Age, en passant par l'intérêt pour la poésie populaire, la majeure partie des phénomènes considérés généralement comme romantiques n'est

en réalité pas une trouvaille du romantisme, mais celle des Lumières, plus exactement de la seconde phase des Lumières qui se dessine dès le milieu du XVIIIe siècle.

La théorie du préromantisme a détaché des Lumières les nouveaux phénomènes du XVIIIe siècle qui survivent dans le romantisme du XIXe. Ceux qui ont combattu cette théorie sont toutefois tombés facilement dans l'autre excès, en confondant notamment romantisme et Lumières, comme si certaines manifestations du romantisme (ainsi par ex. Rousseau) étaient dues au *vrai* romantisme, la bataille d'*Hernani* ne constituant qu'une démonstration spectaculaire d'une espèce de pseudoromantisme. Si le romantisme qui naît à l'époque de la Révolution française et de Napoléon se rattache par de nombreux côtés à la deuxième phase des Lumières, il ne faut pourtant pas oublier que le romantisme transformera radicalement ce qui lui vient des Lumières. Ce n'est pas l'idée de la lutte des classes que les successeurs romantiques de Herder voient dans la poésie populaire, mais les éléments poétiques et fabuleux ou les possibilités esthétiques et formelles. Dans la poésie et les arts de l'époque des Lumières on a beau chercher l'atmosphère intime et contemplative qui sera caractéristique de la peinture romantique allemande en particulier, les paysages et les intérieurs de Caspar David Friedrich, Kersting et Runge. C'est le romantisme qui découvre pour la peinture et la poésie, le paysage de l'âme, de même que c'est le romantisme qui initie la poésie lyrique aux nouvelles possibilités poétiques d'une subjectivité libérée. Les tendances qui se font jour à l'époque des Lumières ne connaissent pas encore les nouveautés en matière de genres, de métrique et de stylistique, qui seront découvertes par le romantisme.

Le romantisme trouve en général insuffisants les contenus affectifs, les effets pittoresques et les possibilités formelles des courants des Lumières. Il entend les dépasser, recherche les excès, ne se lasse pas des couleurs et de la musicalité, et élargit les domaines découverts par ses prédécesseurs. L'intérêt que Herder et Gœthe portent à la poésie orientale devient, avec le romantisme, une idéalisation des Indes, un orientalisme passionné dont la gamme va de l'*Europe* publié en 1813 par Friedrich Schlegel, aux sujets orientaux de Byron, Chateaubriand, Lamartine et Victor Hugo. Si Herder met en relief l'importance historique du moyen-âge, et s'emploie à réhabiliter une époque méconnue et victime d'un jugement erroné, — les romantiques, de Wackenroder et de Novalis jusqu'à Victor Hugo remplacent l'Hellade idéalisé du classicisme par un moyen-âge idéalisé. Le romantisme français se retourne avec passion et sans aucune compréhension contre les Lumières, et cherche ses propres ancêtres bien moins dans la période appelée préromantique que dans la Renaissance. Les deux seuls esprits créateurs que le romantisme ne rejette pas du nombre de ses vrais prédécesseurs, sont Rousseau et André Chénier. En même temps il fait peu de cas d'Ossian ou des idylles de Gessner, et élimine le sentimentalisme et la sensibilité du XVIIIe siècle au profit des passions excessives. Dans son ardeur à innover, le romantisme ne se satisfait pas des conquêtes de la deuxième phase des Lumières et — à la différence des novateurs du XVIIIe siècle — il refuse de composer avec le classicisme. Le romantisme traduit la conscience d'une époque dans laquelle la bourgeoisie a plus ou moins achevé sa lutte de classe; quant à la littérature de cette deuxième phase des Lumières, on y sent les préparatifs du plus grand tournant de la lutte des classes et on y respire l'espoir et la confiance dans le succès de cette entreprise.

Si le classicisme ne peut pas être considéré comme la seule tendance littéraire, la seule théorie et le seul style des Lumières, on ne peut pas non plus accepter l'image qu'à l'époque du romantisme les adversaires des Lumières se font sur l'époque qui l'a devancée, et qui limite les Lumières à la philosophie du rationalisme. L'époque des Lumières cherchait à comprendre l'homme tout entier, la destinée et l'histoire de l'humanité, et non seulement de l'humanité civilisée, mais aussi les peuples arriérés et ceux qui vivaient à l'état de nature ancestral. Elle désirait envelopper tous les peuples dans un grand mouvement de fraternité, aider au progrès des moins civilisés, et réaliser un monde plus humain et plus juste. La philosophie éclairée place le sentiment à côté de la raison, et en proclamant les droits du sentiment, les romanciers et les philosophes entendent non seulement protester contre les mœurs de la société féodale, mais contribuer aussi à la réalisation de l'idéal d'une humanité intégrale. La philosophie des Lumières ménage une place importante à l'homme naturel, et c'est la philosophie éclairée qui, la première, s'intéressa à l'état, aux conditions de vie des peuples naturels. L'étude de l'état ancestral, primitif et naturel était d'autant plus importante pour les Lumières que Rousseau, Diderot et Herder espéraient qu'en revenant à la mentalité et aux mœurs naturels de l'homme primitif, on pourrait abolir l'ordre moral et social de la civilisation féodale, considéré comme anti-naturel et dégénéré.

Ainsi l'intérêt accordé à la poésie primitive, aux différentes mythologies et poésies naturelles s'explique parfaitement par les doctrines philosophiques des Lumières concernant l'homme naturel et les peuples primitifs. Les enquêtes portant sur la poésie primitive et la poésie populaire amorcées en Ecosse ont, il est vrai, des motifs nationaux et particuliers, mais le désir de développer une conscience nationale et de constituer une unité régionale, tout comme la sympathie que témoigne la philosophie à l'état naturel, tendent vers un seul et même but. Les textes de Percy et de Macpherson, la philosophie de Shaftesbury et de Hutcheson, de Condillac, Rousseau et Diderot — et en particulier l'activité de Herder — concourent à rendre la sensibilité accessible à la poésie primitive et populaire, d'emblée étrangère à l'esthétique du classicisme. En refusant catégoriquement d'imiter le classicisme français et les modèles de la littérature antique, dans les recueils II et III des *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (1767—68), Herder ne fait que tirer la conclusion logique de l'intérêt porté aux peuples primitifs et à l'homme naturel, tel qu'il s'était développé dans la philosophie des Lumières. La poésie populaire, un des principaux domaines poétiques du romantisme, avait été découverte par les Lumières.

Des œuvres correspondant aussi peu au goût et à l'intérêt classique, que *Five Pieces of Runic Poetry* (1763) de Percy, exemples de la « poésie primitive du Nord », alimentaient également la pensée formée par les Lumières. Dans sa préface Percy insiste sur le caractère étrange de cette poésie, sur la distance qui la sépare du monde classique — or c'est justement cette étrangeté qui l'incitait lui et son époque à étudier « l'état naturel, presque primitif ». L'éloignement du classicisme n'impliquait pas nécessairement la rupture avec les Lumières. Au milieu du XVIIIe siècle les Lumières s'éloignent effectivement peu à peu du classicisme qui avait offert un cadre adéquat

à l'idéologie éclairée d'un Pope et en partie même d'un Thomson. L'*Aufklärung* est présente à l'époque « *augustéenne* » antiquisante ou dans la partie classique de l'œuvre de Voltaire, mais l'éloignement du classicisme est un processus qui s'observe aussi au sein même des Lumières. Au cours du XVIIIe siècle on assiste à une transformation du classicisme qui désormais ne sera pas toujours et pas nécessairement lié aux idées éclairées. (En 1768 Denis choisit pour sa traduction allemande de l'Ossian l'hexamètre et le style classicisant, mais l'ossianisme lui-même, que ce soit chez Herder, chez Batsányi ou chez Kazinczy, se rattache étroitement aux Lumières.) Les nouvelles tendances des Lumières offraient différentes possibilités d'interprétation ou d'accueil. Quelques-uns des romantiques hongrois (Károly Kisfaludy, Bajza) par exemple refusent ironiquement les « affectations » de l'ossianisme, tandis que le jeune Vörösmarty et Ferenc Toldy reviennent pour un temps à Ossian.

L'intérêt porté par les Lumières aux peuples naturels et à l'état naturel de l'homme donna naissance, dès le milieu du XVIIIe siècle, au culte de la poésie primitive. Van Tieghem s'appuie sur une matière abondante lorsqu'il étudie cette évolution en prenant pour point de départ l'*Introduction* à une histoire du Danemark publiée en 1755 par Paul Henry Mallet, qui insiste déjà sur le fait que pour comprendre l'Europe moderne, ce n'est pas aux Anciens qu'il faut s'adresser mais à l'histoire des peuples nordiques, car c'est de là que proviennent les formes sociales et les traditions de la chevalerie. L'idée sera ensuite élargie et généralisée par Herder dans ses *Fragmente*. Le volume *Monuments* publié en 1756 par Mallet et qui contient des passages de l'*Edda*, de la poésie runique, des odes et des sagas scandinaves, est, en somme, le premier annonciateur de l'intérêt que portera l'époque des Lumières à la poésie primitive, intérêt qui ira en s'élargissant dans les années 60, grâce aux éditions de Percy et de Macpherson. Avant même que Herder ne surgisse, Hugh Blair exhorte dans sa *Critical dissertation* sur les poèmes d'Ossian (1763), à se pencher sur la langue et la culture des peuples naturels. A la suite des premiers recueils de poésie primitive et sur les traces de Herder, on découvrit la littérature des peuples slaves, les littératures prirent conscience d'elles-mêmes, et en fin de compte c'est à ce mouvement que se rattache la découverte de la parenté des langues finno-ougriennes (Sajnovics, 1770). La parution en 1835 du *Kalevala* en Finlande n'est que l'aboutissement de l'intérêt qui se manifeste chez les Finnois dès le XVIIIe siècle, et qui est lui aussi inséparable de l'attention que l'époque des Lumières témoigna à la poésie primitive, et de l'activité de Mallet, Percy, Macpherson et Herder.

L'OSSIANISME

L'immense effet que produisit la falsification d'Ossian par Macpherson s'explique aisément par le fait qu'il satisfaisait, plus ou moins consciemment, à un goût formé par le classicisme, mais déjà teinté de sentimentalisme, et sur le point de dépasser le classicisme. Les lecteurs des dernières décennies du XVIIIe siècle retrouvèrent dans le pseudo-Ossian leurs propres rêveries. Sous sa forme falsifiée, Ossian s'avéra plus important et plus efficace que ne l'aurait été son œuvre authentique. La préface d'une

traduction (*Osszián utolsó éneke*) faite en 1788, par le Hongrois Batsányi, poète des Lumières hongroises, indique clairement les raisons pour lesquelles ces textes exercèrent une influence si profonde sur le goût et l'évolution de la littérature à l'aube du XIXe siècle. Le « *sensible* et le *sublime* »: ces deux traits des textes ossianiques correspondent on ne peut mieux à la mentalité de l'époque en train de naître et à la tradition classique survivante. L'Ossian de Macpherson était d'emblée propre à assumer le présent tout en restant en accord avec des traditions encore vivantes. On y retrouve aussi bien le sens de la mesure, du classicisme, que le nouveau ton poétique de Thomas Gray, « les mots sont bien choisis et bienséants, l'expression concise, efficace et riche en images ». A partir de 1773, l'année de la parution de *Auszug aus einem Briefwechsel* . . . de Herder qui compare Homère et Ossian, les textes de Macpherson serviront de modèle à une nouvelle conception de la poésie et de l'histoire. C'est l'esthétique des Lumières et en particulier du *Sturm und Drang*, qui a modelé le nouvel idéal poétique que l'oreille sensible de Batsányi perçoit de l'Ossian: « un cœur pénétré de sentiments nobles et animé des passions délicates, un cœur brûlant qui embrase l'imagination ». C'est là une qualité poétique fondamentalement étrangère au classicisme — mais dont les romantiques feront également peu de cas. Nous avons déjà dit que le romantisme, lorsqu'il adoptera quelques-unes des acquisitions des Lumières, s'efforcera en même temps de les dépasser le plus vite possible. Il portera à ses dernières conséquences les conquêtes, les initiatives en matière de théorie poétique, les solutions que la deuxième phase des Lumières avait adoptées dans le domaine des genres, et qui se sentiront encore de la mesure et de la retenue du classicisme.

Mais chez les peuples opprimés et en retard dans leur évolution, l'ossianisme déclenchera un sentiment — totalement absent du culte d'Ossian en France ou même chez Herder —: l'inquiétude de la conscience nationale, le besoin impérieux de s'engager dans la voie du progrès et de promouvoir l'essor national. C'est ce que suggère une lettre de Batsányi adressée à József Teleki (1er novembre 1788) et dans laquelle il écrit à peu près ceci: « J'ai désiré être le barde de la nation hongroise et lui présenter les histoires des anciens Celtes, tel un miroir; j'ai voulu pleurer dans la langue maternelle la déchéance de nos mœurs et le déclin de notre gloire. »

Le ton de l'Ossian de Macpherson relève à la fois de la langue des psaumes et de celle du néo-classicisme; le ton de la poésie primitive telle que se l'imaginait le XVIIIe siècle, est né d'une réminiscence de la poésie hébraïque et grecque, et la diction rappelle parfois le langage de la tragédie classique. Il ne fait pas de doute que le ton de la traduction de Batsányi a préparé celui du poème épique *Zalán futása* (1825) de Vörösmarty, la première grande œuvre du romantisme hongrois. Non seulement le ton, mais l'intention qui se dissimule à l'arrière-plan, les visées nationales dans la présentation de l'histoire primitive des Ecossais et des Hongrois, sont analogues chez Batsányi, poète des Lumières et Vörösmarty, poète romantique.

En Europe centrale et orientale le romantisme et les Lumières offrent nombre de rapports, et ne sont pas séparés par un fossé aussi large que par exemple la poésie anglaise du XVIIIe siècle et le romantisme. Une des raisons en est certainement que tels phénomènes, qui dans la littérature anglaise sont courants dès 1760, se manifestent avec un retard considérable dans les Lumières de cette région de l'Europe — mais ce

qui pèse encore davantage dans la balance, c'est le fait que le romantisme d'Europe centrale et orientale est imprégné de la même conception bourgeoise et nationale que l'on décèle dans les Lumières de cette partie du continent, et que le romantisme et les Lumières nés du même besoin constituent deux formes d'expression qui se succèdent étroitement dans le temps et ont même tendance à se confondre transitoirement.

LE STURM UND DRANG

La découverte de la poésie primitive et le culte d'Ossian sont en partie corollaires, ils sont aussi directement responsables de la transformation de l'esthétique du XVIIIe siècle. Cette transformation qui témoigne de la désagrégation de l'esthétique néo-classique est toutefois différente de la pensée esthétique du romantisme, les théoriciens s'employant visiblement à concilier les nouveaux principes nés après les années 1750, avec la doctrine classique. Cette doctrine de son côté s'assouplit; quant aux nouveaux principes, ils s'adaptent au classicisme en essayant de justifier sur le plan théorique les modifications survenues dans les genres, la naissance de genres nouveaux, autrement dit en intégrant les nouveaux phénomènes littéraires au système rationaliste qui présidait à l'esthétique classique du XVIIe siècle. Le nouvel idéal poétique est formulé pour la première fois dans la littérature anglaise, mais c'est avec le *Sturm und Drang* qu'il trouve son point d'épanouissement. Le *Sturm und Drang* est une sorte de synthèse des initiatives théoriques et poétiques de la seconde période des Lumières, il les réalisa avec une grande force et en tira toutes les conclusions logiques. Dans son étude sur Herder,[8] V. M. Žirmunskij a fort bien mis en évidence le rôle central de Hamann et surtout de Herder dans cette activité de synthèse et d'innovation du *Sturm und Drang*

C'est à Žirmunskij encore que nous devons des arguments pertinents en faveur des rapports du *Sturm und Drang* et des Lumières.[8] Le rôle et l'influence du *Sturm und Drang* sont d'autant plus importants du point de vue des littératures d'Europe centrale et orientale en plein développement bourgeois, que ce mouvement eut une influence durable sur la manière de penser des poètes des Lumières et du romantisme dans ces régions. Au début du romantisme hongrois, un poète tel que Ferenc Kölcsey par exemple subit encore très fortement l'influence de la conception de vie et de l'esthétique du *Sturm und Drang*. Sans tenir compte du rayonnement du *Sturm und Drang*, on ne saurait apprécier correctement les Lumières et le romantisme d'Europe centrale et orientale. Dans la préface citée de sa traduction d'Ossian, Batsányi se réclame du même idéal poétique qui avait été formulé d'abord dans la poésie anglaise pour s'épanouir dans le *Sturm und Drang*. L'histoire des idées a retrouvé dans l'œuvre intitulé *Conjectures on Original Composition* d'Edward Young (1759) la première formulation de la théorie du génie, selon laquelle la grande œuvre littéraire est en gestation dans les profondeurs insondables du génie créateur et, plongeant ses racines dans le génie, se développe spontanément à la façon des plantes: « elle se développe, et on ne

[8] Viktor Žirmunskij, *Johann Gottfried Herder*, Berlin 1963.

la crée pas ».[9] La théorie du génie et l'idée qui veut que la poésie naîsse des émotions, de l'enthousiasme, du trop-plein des sentiments du poète — idée qui vivra, poussée jusqu'à l'excès dans la pensée des romantiques — ne cesse d'être formulée dès l'époque des Lumières, grâce au sentimentalisme éclairé, en termes légèrement différents selon les auteurs. On la retrouve dans *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (1783) de Hugh Blair, mais déjà avant Blair, J. G. Sulzer avait amplement commenté la théorie de Young dans son grand ouvrage intitulé *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771—1774) qui, malgré ses nombreuses attaches avec la philosophie de Leibniz, reflète en partie la conception du *Sturm and Drang*. Aux yeux du jeune Gœthe les vues de Sulzer sont beaucoup trop modérées, ce qui ne l'empêche pas de le citer parmi les lectures d'un des amis de Werther, à côté de Batteux et d'autres auteurs. L'influence de Sulzer peut être décelée jusque chez les poètes éclairés d'Europe centrale. Le *Sturm und Drang* et en particulier Herder refusent catégoriquement d'adopter les idéaux du classicisme français et d'imiter les Anciens. A cet égard le romantisme n'apportera rien de très nouveau: la typologie élaborée par les frères Schlegel, c'est-à-dire la confrontation du classicisme et du romantisme ne fait en réalité qu'appliquer une ancienne idée de Herder à des phénomènes littéraires qui s'affirmeront avec vigueur après la mort de celui-ci (1803). L'opposition consciente de la littérature allemande au classicisme est une conséquence de l'évolution de la bourgeoisie, de la conception bourgeoise, voire plébéienne des Lumières allemandes.

D'un autre côté il faut voir aussi qu'au sein de la doctrine classique elle-même apparaissent des phénomènes qui font en quelque sorte pressentir le changement formulé ensuite dans les œuvres de Young, Sulzer, Hamann, Herder, Blair et d'autres. Des théoriciens mineurs de la fin du XVIIe siècle (Bouhours, Rapin) réintroduisent quelque chose du goût italien et espagnol que le classicisme avait éliminé avec tant de rigueur. C'est ainsi qu'on voit réapparaître certains éléments de la préciosité si fortement critiquée par Malherbe: la pointe, l'emblème sont remis en honneur, et les propagateurs de second ordre de l'esthétique du classicisme cherchent à justifier et à défendre cette nouvelle mode. Le principe souvent surestimé du *je ne sais quoi* popularisé par Bouhours à la fin du XVIIe siècle et en si grande faveur auprès des théoriciens dans les années d'avant la Révolution a également ouvert une brèche dans le mur du classicisme permettant l'intrusion d'une conception plus libre, d'une poésie non soumise aux règles.[10]

La conception philosophique et artistique des Lumières en Europe centrale est caractérisée par son ouverture vis-à-vis de la philosophie des Lumières françaises et l'adoption de l'idéal du *Sturm und Drang*, de la grande découverte des Lumières: l'intérêt porté aux peuples primitifs et à leur poésie. L'ensemble de ces facteurs, soit la généralisation herdérienne des conclusions découlant des recueils de poésie populaire anglaise et de poésie primitive, l'adoption de la pensée philosophique française — le nouvel idéal poétique préconisé par les Lumières anglaises et allemandes — donnent

[9] M. S. Abrams, *The Mirror and the Lamp : Romantic theory and the critical tradition*, New York 1958.

[10] István Sőtér, *La doctrine stylistique des rhétoriques du XVIIe siècle*, Budapest 1937.

naissance à la première phase éclairée de la littérature sur la voie du développement bourgeois en Europe centrale et orientale.

HERDER

L'antipathie ressentie par Herder à l'égard de la civilisation corrompue et de l'affectation de la culture était en fin de compte la saine critique, instinctivement juste, d'un esprit plébéien formé à l'école de Rousseau, mais une critique parfois en contradiction avec elle-même. En effet, la culture de Herder de son côté embrasse cette culture élevée, et on ne voit en fin de compte pas très bien contre quelle littérature il s'élève. Il semble que ce soient les œuvres des épigones classicisants de l'Ancien Régime auxquelles il se montre réfractaire, mais il n'est pas certain qu'il ait correctement distingué entre le rebut et les œuvres dont la beauté allait frapper les époques ultérieures plus objectives.

En cette période de transition entre les Lumières et le romantisme, on rencontre en Europe centrale et orientale de nombreuses traces de l'influence des idées de Herder, en particulier sous la forme du couple antinomique de l'imitation et de l'individuel, en d'autres termes du national et du populaire, opposé au classique. Néanmoins, la conception de la poésie populaire du romantisme en Allemagne et naturellement en Europe centrale et orientale, diffère sensiblement de la conception de Herder en matière de poésie populaire. Le même Herder qui en plus de la poésie populaire allemande s'intéressait avec finesse et compétence à la poésie des peuples scandinaves, anglais, français, italiens, turcs et orientaux, substitua à un universalisme du classicisme modelé sur l'Antiquité, l'universalisme de la poésie populaire. Cet universalisme avait quelque chose de neuf et correspondait mieux aux besoins du développement bourgeois que celui de la littérature antique. Le romantisme, en particulier en Allemagne, s'écartait de la conception de Herder en matière de poésie populaire, et la sensibilité esthétique l'emportait sur le contenu démocratique. A la nostalgie de l'Antiquité se substitue chez Herder la nostalgie du naïf; c'est ainsi que se prépare la typologie de Schiller, la distinction de la poésie naïve et de la poésie sentimentale. La poésie populaire est d'une part la voie qui selon Herder conduit aux sources d'une poésie nouvelle et vraie, à une pureté qui dénonce immédiatement tout ce qu'il y a d'artificiel dans toute espèce d'imitation de l'Antiquité, d'autre part, la poésie populaire offre, selon Herder, une possibilité de mettre consciemment en valeur le démocratisme plébéien qui contient déjà en germe l'idée du caractère national.

Le rôle de Herder est d'une importance notoire du point de vue du développement des littératures nationales d'Europe centrale et orientale. Il est vrai que la naissance des littératures nationales sur le sol de la poésie populaire, soit sous le signe de Herder, se situe au début du XIXe siècle, mais l'idéologie et le programme de l'évolution dont elles marquent le début, remontent aux Lumières. René Wellek a fait observer qu'une grande partie des idées critiques et esthétiques de Herder est d'origine anglaise et la majorité des principes qu'il a énoncés, sont déjà formulés chez des auteurs, surtout anglais, du XVIIIe siècle.[11] Il n'empêche que le rôle même que Herder est venu remplir

[11] René Wellek, *A History of Modern Criticism*, vol. I, New Haven—London 1955, p. 181.

était conditionné par des nécessités historiques, et sa véritable importance ne réside pas dans la nouveauté des idées dont il se fit l'apôtre, mais dans leur actualité. Dans les littératures nationales d'Europe centrale et orientale on voit se succéder, dans la première moitié du XIXe siècle, des critiques et des théoriciens qui assument un rôle « herdérien ».

Il est néanmoins certain que l'intérêt pour la poésie populaire qu'on relève dans les littératures d'Europe centrale et orientale surtout, est dû à l'initiative de Herder. Sa théorie diffère des manifestations antérieures de cet intérêt dans le fait que chez lui l'accent est mis surtout sur la naissance des littératures nationales proprement dites. Or ce principe importe davantage pour l'Europe centrale et orientale que pour l'Allemagne par exemple. Il faut signaler tout particulièrement les conséquences de l'influence du principe herdérien de la poésie populaire-poésie nationale, dans les littératures slaves. En effet, à la fin du chapitre consacré aux peuples slaves dans *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, figure un texte souvent cité et qui était tout à fait propre à encourager un peuple à développer une culture sur la base de la poésie populaire et des traditions populaires et à conquérir son indépendance nationale avec l'aide de sa culture nationale. L'image qu'il donne de la douceur des Slaves, de leur vertus domestiques, de leur amour du travail et du caractère idyllique de leurs rapports humains, est calquée sur l'idéal humain des Lumières, et ses instructions vont aussi dans le sens de l'humanisme et de la civilisation. Loin d'alimenter des sentiments chauvins, Herder préconise la nécessité de participer à la communauté des Européens cultivés et éclairés. Rien ne montre mieux le caractère éclairé de la conception de Herder que sa conviction que la naissance des cultures nationales et la transformation des peuples opprimés en nation serviraient les intérêts de l'humanité, l'enrichissement de sa culture et la propagation des Lumières.

L'image qu'il nous offre de l'idylle slave est elle-même issue de la philosophie des Lumières, de l'idéal de « l'homme naturel », du « peuple naturel », tel qu'il avait été conçu par Condillac et Rousseau. Chez Herder toutefois il s'agit d'une formulation beaucoup plus concrète, beaucoup moins spéculative et générale, et qui est située dans l'histoire comme une conséquence inévitable de la loi régissant l'évolution.

Sur les traces de Herder, les littératures d'Europe centrale et orientale, au début du XIXe siècle, se développeront à partir de la poésie populaire; les recueils de poèmes folkloriques russes, tchèques, slovaques, hongrois, etc. sont également l'œuvre des disciples de Herder. L'ethnographie moderne a, bien entendu, soumis à une critique légitime les principes qui présidaient au choix et à la mise au point de ces matériaux, critique qui est valable au même titre pour le recueil de Herder lui-même (*Stimmen der Völker*, 1807). La pratique des recueils hétérogènes, basés sur une interprétation de la poésie populaire assez large pour comprendre aussi quelques grandes œuvres de la poésie littéraire, avait été consacrée par le recueil de Percy. Au moment où l'évolution des littératures nationales d'Europe centrale et orientale s'amorce sur la base de la poésie populaire, cet état des choses est en accord avec le romantisme, et la pratique peut se réclamer directement de l'œuvre d'Arnim-Brentano *Des Knaben Wunderhorn* (1806). Néanmoins, l'intérêt pour la poésie populaire en Europe centrale et orientale se rattache plutôt, par l'intermédiaire de Herder, aux Lumières qu'au roman-

tisme, dont est issu le *Wunderhorn*. Le regain d'intérêt qui se manifeste chez Gœthe pour la ballade et en général pour la poésie populaire traduit plutôt un retour à sa propre époque de Strasbourg qu'un rapprochement avec le romantisme.

Autant dire qu'il n'est pas obligatoire d'interpréter le culte de la poésie populaire en Europe centrale et orientale comme un phénomène romantique. Il s'agit bien plutôt de la survie de certaines tendances nationales qui existaient en germe déjà à l'époque des Lumières. Ce qui intéresse les littératures d'Europe centrale et orientale est moins le programme ou les tendances artistiques du romantisme en tant que courant littéraire, que la mise en relief de leur propre caractère national. Or l'aspiration à posséder un caractère national est partout et sans exception un produit idéologique des Lumières. Il ne fait aucun doute, par contre, que le romantisme a ensuite encouragé et renforcé cette tendance.

Nous reviendrons encore, plus loin, sur les différences qui existent entre le culte que les Lumières vouèrent à la poésie populaire et celui qui fleurira à l'époque romantique. Mais on peut d'ores et déjà poser la question suivante: les littératures qui en Europe centrale et orientale connaissent un renouveau grâce à la poésie populaire peuvent-elles être qualifiées de romantiques dans le même sens que par exemple le groupe d'Iéna? Il est certain que dans ces littératures on chercherait en vain un trait que dans une des branches du romantisme allemand, celle d'Iéna, on a l'habitude d'appeler « philosophique, métaphysique. » De plus, on peut concevoir des doutes sur la justesse de l'affirmation selon laquelle le romantisme serait la négation des Lumières. L'intérêt pour la poésie populaire constaté en Europe centrale et orientale ne remonte-t-il pas en premier lieu à l'époque des Lumières — quitte à être ensuite renforcé par le culte que le romantisme de Heidelberg voue à la poésie populaire —, et la forte influence de Herder sur les littératures d'Europe centrale et orientale à une époque considérée unanimement comme romantique, n'est-elle pas en accord avec un autre phénomène intéressant, notamment qu'avant la naissance de leurs propres tendances réellement romantiques et jusqu'à l'apogée de leur romantisme, ces mêmes littératures se rattachent au *Sturm und Drang*? Žukovskij, en 1828 encore, traduit Gœthe, Schiller, Uhland et Bürger, et les romantiques tchèques, slovaques, polonais et hongrois reprennent ce que les jeunes poètes allemands ont commencé en 1770. Ce que Gœthe constata entre 1820 et 1830 à propos des romantiques français vaut également pour eux.

Grâce à Herder, mais aussi à Schiller et plus généralement au *Sturm und Drang*, la littérature allemande de 1770 est plus proche du romantisme d'Europe centrale et orientale que les romantiques d'après 1790. Il s'ensuit entre autres qu'en Europe centrale et orientale non seulement il n'y a pas eu nécessairement d'opposition entre les Lumières et le romantisme, mais que ces deux courants étaient étroitement rattachés l'un à l'autre. Il n'est du reste même pas si certain que les romantismes d'Europe centrale et orientale aient suivi les modèles offerts par le groupe d'Iéna. Une poésie romantique comme celle de Novalis ou de Coleridge, est très rare en Europe orientale et centrale. En dehors du *Sturm und Drang* ces littératures s'inspiraient surtout de Byron. Or Byron, quelle qu'ait été la nouveauté et l'originalité de sa poésie, est plus proche, notamment du point de vue typologique, des grandes figures du *Sturm und Drang*

que des romantiques allemands entrés en scène dans les années 1790. Cette relation étroite entre la littérature allemande de 1770 et les littératures d'Europe centrale et orientale du début du XIXe siècle, n'a cependant pas réduit ces littératures au rang de simples continuatrices du *Sturm und Drang*. Leurs traits nouveaux — traits nationaux — qui diffèrent des caractéristiques allemandes des années 1770 sont, pour la plupart, le résultat d'une évolution autochtone, des traditions nationales et des conditions particulières de chacune d'elles. Puškin et Miczkiewicz, Mácha et Vörösmarty ont chacun leur manière personnelle d'atteindre à la poésie romantique ou de la dépasser.

Les littératures d'Europe centrale et orientale fournissent nombre d'exemples illustrant l'influence féconde de Herder. En voici quelques-uns: dans la littérature tchèque les débuts de la philologie (Durych), les premiers jalons de la linguistique slave (Dobrovský), les deux dialogues de Jungmann sur la langue tchèque (1806), le système d'idées de Polacký, le traité de Kollár sur la réciprocité des littératures slaves (1835), l'orientation folklorique de la poésie de Čelakovský, ses traductions, ainsi que son *Echo* (1829 et 1839 respectivement) qui combine des motifs de chants populaires russes et tchèques, et non en dernier lieu le collectage de poésie populaire tchèque qui aboutit au recueil *Kytice* (1853) mis au point par Erben. Dans la littérature russe la conception de l'histoire de Radiščev, les vues de Karamzin sur la littérature occidentale, dans la littérature polonaise l'activité de Brodziński — sont autant de jalons du rayonnement de l'œuvre de Herder.

C'est d'une manière générale l'influence de Herder qui fait survivre l'héritage de l'époque des Lumières dans les littératures d'Europe centrale et orientale, et qui explique aussi que ces littératures aient cherché autre chose dans la poésie populaire que les romantiques de Heidelberg ou les poètes allemands de la décennie de 1840.

Si dans le romantisme le culte de la poésie populaire perd quelque chose de ce démocratisme qui le caractérisait à l'époque des Lumières, il n'en prend que plus d'envergure. Le romantisme anglais a également conservé un certain intérêt pour la poésie populaire, alors que dans la littérature espagnole il est aussi vif que dans la littérature hongroise; en France par contre il est tout à fait sporadique. L'intérêt porté à l'esprit des Lumières écossaises culmine — avec la poésie de Robert Burns — au milieu du XIXe siècle, et éveillera un profond retentissement chez Arany et ses compagnons. Tout porte à croire que le populisme hongrois, dont les débuts se situent dans les années quarante du XIXe siècle, et qui doit en général être considéré comme un dépassement du romantisme, cherche des voies en arrière, vers une variante démocratique de la poésie populaire qui fut le produit des Lumières.

Les pays dont la littérature nationale naît sous le signe du romantisme (finnoise, slave du Sud, roumaine, hongroise, tchèque, slovaque, etc.) ont grand besoin de la poésie populaire, de ses recueils et des imitations de chansons populaires. C'est sur le conseil de Herder qu'ils se tournent vers ces sources. Il y a des littératures dans lesquelles la poésie populaire coexiste avec la grande poésie et ne demande pas à être découverte, ainsi par exemple la littérature espagnole, où les romances (encore qu'elles ne correspondent pas à la notion de poésie populaire telle qu'on l'entend au Nord et à l'Est de l'Europe) ont constitué une des sources du romantisme, non seulement espagnol,

mais plus généralement européen, depuis les premiers romantiques allemands à Heine. Il y a des littératures qui puisent dans la poésie populaire une inspiration stylistique et formelle (la littérature suédoise par exemple), tandis qu'à la même époque la littérature russe — tout en poursuivant avec enthousiasme sa quête de la poésie populaire — recourt parfois à l'inspiration du folklore, mais il ne s'y développe pas d'époque aussi fortement imprégnée de poésie populaire que par ex. dans la littérature hongroise. Dans la poésie roumaine on constate, toute proportion gardée, la même interférence entre la grande poésie et la poésie populaire que dans la poésie espagnole. Les œuvres de la famille Văcărescu annoncent déjà le coloris de la future poésie roumaine telle qu'elle s'épanouira ensuite chez Eminescu et chez les poètes lyriques du XIXe et du XXe siècle. La poésie populaire des Slaves du Sud ne restera pas sans influencer la poésie lyrique universelle, en particulier après la parution du recueil de Karadžić en 1814. Ce mouvement, tributaire lui aussi de l'activité de Herder, révélera des valeurs esthétiques inconnues jusque là, des chants héroïques serbes au *Kalevala*, et permettra à la poésie de dépasser les sujets et les formes du néo-classicisme, d'introduire une note personnelle dans la poésie lyrique, de faciliter l'épanouissement du romantisme et de hâter le développement des littératures présentant un retard.

Les littératures de l'Europe du Nord et de l'Est qui dans l'intérêt de leur civilisation essayèrent d'assimiler le classicisme arcadien du XVIIIe siècle, deviennent maintenant nationales et bourgeoises en assimilant leur propre poésie populaire. Toutes ne sont pas réduites à cette façon de procéder, ou du moins pas dans la même mesure: les Français par exemple n'en ont absolument pas besoin, alors que chez les Finlandais la poésie nationale et bourgeoise ne peut naître qu'au prix de cette assimilation.

La poésie populaire a contribué en premier lieu au développement de la forme particulière de la chanson romantique, ainsi chez les Finlandais et chez les Suédois tout comme chez les Tchèques, les Roumains, les Slaves du Sud et les Hongrois. Dans la littérature serbo-croate les chants héroïques à caractère populaire ont conditionné le caractère de l'époque romantique (Mažuranić), mais le *Kalevala*, somme monumentale de l'intérêt que l'époque témoigne à la poésie populaire, s'est constitué en épopée à partir de chansons, et Lönnrot passera vingt ans de sa vie à mettre au point le poème épique en assemblant des chansons. [Voigt]

L'influence de la poésie populaire peut s'exercer de trois manières. La plus fréquente est l'adoption des formes de versification de la poésie populaire, et par conséquent aussi de la langue du peuple et du ton de la poésie populaire. C'est ainsi qu'on trouve dans la poésie littéraire finnoise des types de vers et de strophes qui viennent de la poésie populaire, chez Juteini en particulier, alors que dans la poésie serbe les chants héroïques font parfois organiquement partie des œuvres littéraires, comme par exemple chez Miošić (1756), ou bien alors on emprunte certaines formes comme le décasyllabe asymétrique (Bruerević); ailleurs encore (ainsi Vodnik chez les Slovènes, ou Petőfi chez les Hongrois), les poètes transposent les tableaux de genre de la poésie populaire dans la poésie littéraire. Mais on trouve aussi des exemples du procédé contraire, ainsi chez le Croate Katančić, qui consiste à introduire dans les imitations de chansons populaires une prosodie antique. [Vujičić] Par endroit les formes de la poésie populaire se confondent avec les genres classiques, le goût de la poésie bucolique

d'Arcadie, comme par exemple chez le Polonais Brodziński, qui s'inspirant des idylles de Gessner, met en scène, dans ses chansons paysannes *(Piesni rolników)*, un peuple de pasteurs rococo. *Wiesław* (1820), son idylle de Cracowie, inspirée probablement par *Hermann und Dorothea* annonce déjà la poésie épique nationale-populaire polonaise.[12]

Tout comme la poésie polonaise, celle des Tchèques mélange aussi les éléments de la poésie populaire et les traditions anacréontiques, le genre bucolique et l'ode, (en témoignent les poèmes de Hněvkovský, V. Nejedlý et Rautenkranc). Dans la poésie roumaine enfin, il n'y a que Conachi à avoir des affinités avec la poésie populaire, elles sont aussi sensibles dans la poésie classicisante et sentimentale des Văcărescu. Tout cela montre que l'intérêt porté à la poésie populaire, grâce à l'activité de Herder, n'agit pas immédiatement et ne transforme pas radicalement la poésie lyrique de l'époque, mais que les œuvres de la poésie populaire tantôt coexistent avec les genres arcadiens (ainsi chez les Serbes), tantôt sont mêlées aux genres et aux formes néo-classiques (Tchèques, Polonais). La découverte de la poésie populaire n'entraîne pas nécessairement et partout la naissance d'une poésie lyrique de caractère populaire — mais en même temps la prosodie et la forme strophique de la poésie populaire gagnent en importance, c'est ce que montrent les débuts du romantisme danois (Oehlenschläger) ou chez les Suédois et certains types de vers chez Tegnér, Stagnélius, etc.

Des phénomènes de caractère populaire, tels que la formule strophique et la prosodie de la poésie scandinave se rencontrent un peu partout en Europe. On ne peut même pas affirmer que le romantisme ait créé une poésie populaire pure: chez les Allemands, et jusqu'au *Wunderhorn*, chez les Suédois, dans le cercle de l'*Iduna*, dans les milieux des poètes « gothiques » ou des romantiques hongrois (Kölcsey, Vörösmarty), l'influence de la poésie populaire connaîtra beaucoup de modifications et devra s'adapter au goût romantique. Dans la poésie hongroise, un Csokonai par exemple, mêle la poésie anacréontique, les éléments vulgaires de la tradition baroque, les rythmes et les types de strophes des chansons populaires; après les romantiques Kölcsey et Vörösmarty, il faudra attendre l'apparition de Petőfi pour trouver la chanson populaire sous sa forme pure, née du folklore et y retournant. Ce mouvement cyclique de la forme populaire se rencontre aussi dans le cas de certains poèmes de Gœthe.

Un des résultats les plus importants de l'activité de Herder est la naissance des recueils de poésie populaire dans les cultures nationales de l'Europe du Nord et de l'Est. Encore qu'ils ne se soient pas constitués conformément aux principes de l'ethnographie moderne et qu'ils mélangent plus d'une fois la poésie populaire et une sorte de poésie plébéienne d'origine non populaire, ils n'en ont pas moins fortement encouragé les principales tendances au changement qui se font jour à la fin du XVIIIe siècle, et vont dans le sens d'un lyrisme personnel et direct. On chercherait en vain dans les œuvres les plus subjectives du classicisme les accents personnels dont fourmille la poésie populaire. A côté des chansons populaires il faut toutefois aussi tenir compte des mythes liés à l'histoire ancestrale dont les thèmes et la technique narrative constituent une source d'inspiration encore plus importante que les chansons populaires. Cela vaut en particulier pour les poésies scandinaves et la moisson poétique qu'entou-

[12] Krejčí, op. cit. p. 214.

rent les mythes de l'origine du peuple finnois. Dès la première publication de l'*Edda* par Mallet, la mythologie nordique prend plus d'importance pour les Suédois et les Danois que les chansons populaires, de même que les Finnois doivent davantage à Väinämöinen, le « barde ancestral » qu'à ce qu'il y avait encore de poésie populaire vivante à l'aube du XIXe siècle.

Il serait tout aussi faux de surestimer l'importance des recueils de poésie populaire que de minimiser le rôle de la chanson populaire dans la naissance de la nouvelle poésie lyrique aux accents personnels. Dans la poésie et la musique hongroises, où la poésie populaire (chez Petőfi et sa génération) et la mélodie paysanne (chez Bartók et Kodály) ont joué un rôle éminemment important, le collectage des monuments de la poésie populaire s'est amorcé relativement tard (vers 1830). Le recueil de János Erdélyi parut en 1846—1848, à un moment où Petőfi écrit depuis longtemps des poèmes d'inspiration folklorique qui ne se ressentent absolument pas de la plus grave insuffisance des recueils de chansons populaires; en effet, les chansons ont été notées sans la mélodie, fait qui rend douteuse l'authenticité folklorique des textes eux-mêmes.

La poésie lyrique du XIXe siècle, qui s'appuie sur la poésie populaire, n'a pas recréé la chanson populaire authentique, mais — et cela est bien plus important — elle a créé un véritable lyrisme personnel (par exemple chez Petőfi) qu'on le compare au classicisme, mais même au romantisme. Pour retrouver la véritable tradition de la poésie folklorique, il faut passer par la voie de la mélodie. C'est ce qu'ont compris Bartók et Kodály qui ont fini par découvrir une tradition pentatonique ancestrale, et sont remontés jusqu'aux sources mêmes de la musique folklorique non seulement hongroise, mais aussi roumaine, slovaque, etc. Si nous avons mentionné ici le cas de la poésie populaire hongroise, c'est parce qu'elle permet d'aboutir à une conclusion importante: la mise au jour de la poésie populaire sans notation des mélodies, telle qu'elle se généralisa en Europe sous l'impulsion de Herder, fournit des résultats intéressants, sans pour autant conduire aux sources véritables. Dans la chanson populaire la mélodie est plus importante que le texte qui n'a de vraie signification qu'avec et en elle. La fin de l'époque des Lumières et la première période du romantisme qui n'ont pas tenu compte de la mélodie, ont bien adopté de la poésie populaire tout ce dont elles avaient besoin pour s'affranchir des traditions arcadiennes, mais elles étaient loin d'avoir épuisé toutes les possibilités qu'offrait le domaine poétique. Cet élément populaire rudimentaire de la poésie romantique a abouti à ce culte d'un folklore décoratif, idyllique et en trompe l'œil, que l'on retrouve en Europe orientale jusqu'au XXe siècle. Il ne faut pas oublier que ce n'est pas le culte du folklore tel qu'il s'est implanté à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles qui a conduit à la *Cantata profana* de Bartók, et que cette œuvre n'a pu naître qu'en rupture avec cette tradition, par le dépassement du folklore et du caractère paysan et l'accession à l'humain dans ce qu'il a d'universel.

En ce qui concerne la poésie de la période autour de 1800, ce n'est pas par le truchement du folklore, mais en retrouvant la véritable antiquité, soit par la voie de Gœthe et Schiller, Hölderlin et Berzsenyi, ou encore des plus grands poètes du romantisme, qu'elle transcende le particulier pour s'élever dans la sphère de l'universel. Il est certain aussi que l'assimilation de la poésie populaire y a également contribué, même si ce n'était souvent que d'une manière accidentelle et épisodique. Les recueils de poésie

populaire russes remontent au XVIIIe siècle, les *bylines* nordiques furent publiés entre 1804 et 1818, mais c'est dès le XVIIIe siècle que le collectage avait commencé. Les premiers recueils de poésie populaire russe parurent en 1770-1773 (Čulkov), puis en 1780—1781 (Novikov); le grand recuei lde Kireevskij intitulé *Dix-mille chants* commence à être publié en 1848. Comme nous l'avons dit plus haut, le recueil folklorique d'une importance universelle de Karadžić, paru en 1814, signale à l'attention du public européen la poésie épique serbe. Aux yeux de Gœthe, par exemple, la poésie populaire serbe, la poésie lyrique persane et le roman chinois exprimaient la même chose. Chez les Finlandais dans les années 1770 à 1780, Porthan, Ganander et leurs disciples recueillent les monuments de la poésie populaire, Arwidsson leur emboîte le pas en 1806; Sjögren se rend en 1824-1825 en Karélie, Gottlund publie des poèmes folkloriques en 1814 et 1817. Tous ces recueils servirent de modèle à Lönnrot. [Voigt]

Dans la poésie hollandaise, tout comme dans la poésie suédoise, l'influence de la mythologie nordique qui se présente relativement tôt (1778), est plus importante que celle de la poésie populaire. Le premier recueil populaire suédois significatif paraît par les soins d'Ahzelius en 1814-1816, en trois volumes, les Danois commencent à faire des enquêtes en 1810 et le recueil paraît en 1812—1823. [Bisztray] Dans la poésie lettonne par contre, le « vieux » Stender développe le genre de la chanson littéraire précisément en opposition à la chanson populaire [Bojtár], ambition parfaitement légitime étant donné le but visé, et qui marque la naissance d'une poésie bourgeoise lettonne, analogue à la poésie européenne. Comme nous l'avons dit, dans les littératures disposant de traditions le chemin menant à la culture bourgeoise passait par la poésie populaire.

L'intérêt pour la poésie populaire et les recueils de chansons populaires ont agi de différentes manières sur la poésie de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècles. Leur influence peut toutefois être ramenée à un dénominateur commun: la poésie populaire a offert aux poètes des exemples d'une expression personnelle et d'un lyrisme naturel, de même que des images du passé national, autant d'éléments fondamentalement étrangers au classicisme. La poésie populaire éloignait les poètes du classicisme, même si ses manifestations se mêlaient sporadiquement aux genres et aux formes de la tradition classique.

CLASSICISME MUSICAL ET POÉSIE CLASSIQUE

Les principaux phénomènes reflétant les modifications de la conscience, surgissent non seulement dans la littérature, mais aussi dans la musique. L'époque de Haydn et de Mozart illustre encore mieux le processus de transformation que la littérature. Pour comprendre l'époque c'est à la musique qu'il faut recourir d'abord, quitte à appliquer ensuite à la littérature les conclusions auxquelles elle nous a permis d'aboutir.

Etudiant l'œuvre de Haydn, Mozart et Beethoven, la musicologie relève des phénomènes qui remontent à la même source que les phénomènes littéraires. Bence Szabolcsi, éminent spécialiste hongrois, a constaté dans une de ses études que dans les années 1760 à 1770, en particulier lorsqu'il compose ses premiers quatuors et les sym-

phonies dans les tons mineurs, Haydn subit l'influence du *Sturm und Drang*.[13] Après 1780 cette première période créatrice du compositeur est relayée par une période de caractère plus classique qui cherche l'ordre et l'harmonie. Cette évolution est due à Mozart, encore que l'expression musicale d'une crise et d'une dissension intérieure, fondamentalement étrangères à l'esprit du classicisme, se retrouvent aussi dans la musique mozartienne. Bence Szabolcsi met aussi en évidence le fait que cette époque du classicisme musical diffère du classicisme de la musique « résidentielle » des cours. Dès les dernières décennies du XVIIIe siècle il devient évident que le classicisme n'est plus à même de conserver ses positions: il suffit d'écouter la première symphonie de Beethoven pour s'en rendre compte. Dans la dernière période de sa vie, surtout dans ses quatuors et en particulier dans les quatuors Apponyi et Erdődy, Haydn retrouve certains accents de son propre *Sturm und Drang* de 1770, ce qui lui permet de composer une musique d'un caractère nouveau et d'anticiper, tout en restant fidèle au langage formel du classicisme, sur celle de Beethoven et du romantisme musical. On trouvera une analyse détaillée de cette évolution dans l'étude de László Somfay sur les quatuors de Haydn.[14]

L'étude du processus d'évolution de la musique permet donc de constater que vers les années 1770 une tendance à l'éloignement du classicisme se manifeste, tendance qui sera suivie par une phase marquée par une aspiration à l'ordre et à l'harmonie et que l'on peut, de ce fait, appeler classique. A ce classicisme se substituera toutefois, à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, une nouvelle période complexe en ce sens qu'elle continue 1770 et le classicisme de l'âge d'or qui lui avait succédé, mais contient déjà les germes de quelque chose qui allait finalement s'épanouir dans la musique romantique.

L'évolution musicale reflètant celle de la conscience, rien ne nous empêche d'en tirer des conclusions quant à l'évolution de la poésie. En effet, la voie de celle-ci sera sensiblement la même.

La somme de toutes les transformations est représentée par l'œuvre de Gœthe. C'est là qu'est né quelque chose de radicalement nouveau; le problème Gœthe est le problème central de l'ensemble de la poésie européenne du XVIIIe siècle.

Pour comprendre l'époque il faut commencer par faire le jour sur la période qui dans la vie de Gœthe s'annonce par le voyage en Italie et dure à peu près jusqu'aux romantisme allemand et anglais.

L'histoire de la littérature allemande a l'habitude de considérer cette période comme la période du classicisme, *Klassik*, notamment à cause du rôle central des modèles antiques d'une part, et de la genèse d'une vision du monde pouvant être qualifiée de classique.

Le terme de *Klassik* est devenu tellement courant qu'aucune mise au point, si neuve qu'elle soit, ne peut se passer de lui. Néanmoins, il faut soigneusement distinguer

[13] Bence Szabolcsi, «Der Zukunftsmusiker Joseph Haydn» in *Festschrift 1817—1967 der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien*, Wien 1967, pp. 65—72.

[14] László Somfay, «A klasszikus kvartett-hangzás kialakulása Haydn vonósnégyeseiben» (La naissance de l'harmonie du quatuor classique dans les quatuors de Haydn), in Haydn Album, Budapest 1959.

les phénomènes et les nuances dans l'œuvre de Gœthe et chez ses contemporains. Le phénomène littéraire appelé classique est constitué, à notre avis, de nombreux éléments hétérogènes. L'œuvre de Gœthe doit être considérée à part et ne peut même pas être rapprochée de celle de ses contemporains, même les plus notables. Aucune de ses œuvres datant de cette époque ne se laisse rattacher à une tendance ou une école littéraires déterminées. Elles sont en-dehors des courants et résument en même temps les différentes tendances et aspirations de la période de transition tout en anticipant sur l'évolution d'une nouvelle époque.

Tout cela vaut en premier lieu pour l'œuvre la plus importante de l'époque, la première partie de *Faust*, qui peut être considérée comme le point d'aboutissement des nouvelles aspirations de la littérature allemande, et de la littérature européenne dans son ensemble, le premier grand sommet atteint par le processus révolutionnaire de transformation littéraire. C'est dans *Faust* que naît le nouvel art, qu'apparaît le nouvel homme représentant d'une nouvelle époque, mais qui en même temps (non sans un bizarre anachronisme) conserve les traits du type d'homme d'une époque antérieure. Les conflits de *Faust* sont cependant déjà ceux d'une nouvelle époque et ils sont beaucoup plus profonds et universels que ne l'étaient ceux de *Werther*.

Il ne fait pas de doute que le modèle antique est présent dans cette période de Gœthe et de Schiller. Dans les pièces de théâtre des mêmes années, la présence de l'Antiquité ou du classicisme est par contre beaucoup moins évidente.

Dans son *Iphigenie*, ses poèmes lyriques et ses ballades (l'exemple le plus caractéristique en est *Die Braut von Korinth*), ainsi que dans *Hermann und Dorothea*, Gœthe ménage une place importante à l'idéal antique, ce qu'on ne peut nullement affirmer à propos de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, et encore moins à propos de *Faust*. Ces deux principales œuvres, et en même temps les plus caractéristiques du *Klassik* allemand, sont par conséquent aussi loin de l'Antiquité que du classicisme.

Wilhelm Meister est à beaucoup d'égards une somme des romans du XVIIIe siècle, mais certains de ses aspects évoquent déjà les vraies conquêtes du romantisme. *Faust*, lui, résume une tradition plus ancienne encore en même temps qu'il marque le début d'innovations auxquelles le romantisme recourra largement dans le genre du poème dramatique.

Les termes de classicisme et de romantisme ne suffisent pas en eux-mêmes pour appréhender l'essentiel de ces œuvres. Cette époque de Gœthe ne peut être comprise qu'envisagée sous l'angle de sa fonction, c'est-à-dire des processus d'innovation révolutionnaire qui ont lieu dans la littérature européenne, et dont le couronnement est précisément *Faust* et dans une certaine mesure *Wilhelm Meister*, ainsi que la poésie lyrique de Gœthe de cette époque. A mon avis la notion de *Klassik* ne peut être appliquée à l'image de l'évolution littéraire de l'époque que si l'on en sépare les plus grandes œuvres de Gœthe. *Faust* dépasse l'époque dite « classique » de Gœthe et dépasse aussi la *Klassik*.

Que reste-t-il ainsi de tout ce qu'on a l'habitude de désigner sous le terme d'époque du classicisme allemand?

La nouvelle conception de l'Antiquité est certainement valable chez Gœthe et chez Schiller. Plus importante encore est, dans la phase de leur amitié, la genèse d'un

point de vue nouveau, éthique, philosophique et esthétique influencé, chez Schiller, par la pensée de Kant, et par celle de Spinoza plutôt, chez Gœthe. La conception du monde de Gœthe ne s'appuie toutefois pas sur Kant et pas non plus sur Spinoza d'une façon tant soit peu importante. Sa position éthique et philosophique est l'aboutissement d'une évolution autonome qui ne correspond qu'en partie à celle de Schiller, et devance la philosophie, l'esthétique et les autres phénomènes de l'histoire des idées de son époque.

Il faut donc voir clairement que les principales œuvres de Gœthe, et en premier lieu *Faust*, se situent en dehors de toutes les tendances de l'époque et ne peuvent pas être entièrement définies par le phénomène littéraire qu'on a l'habitude de nommer la *Klassik* allemande.

Les plus grandes œuvres nées dans cette période de la vie de Gœthe, et en particulier *Faust*, sont caractérisées par un mode d'adéquation entièrement neuf.

A ce propos il me semble nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour dire quelques mots sur un problème soulevé par la théorie littéraire. On connaît, en effet, dans ce domaine, deux notions de la catégorie du réalisme qu'il faut veiller à ne pas confondre. La notion de réalisme dans l'esthétique du matérialisme dialectique est basée sur l'idée de reflet adéquat. Cette notion en elle-même n'est pas historique, et peut servir d'étalon pour juger de la valeur des ouvrages littéraires d'époques différentes. Ce réalisme conçu dans l'esprit du matérialisme dialectique se retrouve dans un grand nombre d'œuvres depuis Homère jusqu'aux courants divers du XXe siècle, et par conséquent aussi dans celles du classicisme ou du romantisme, du symbolisme ou du naturalisme, etc.

Les courants littéraires toutefois sont des phénomènes historiques, parmi lesquels on range un courant réaliste défini selon les normes du matérialisme historique; ce réalisme se manifeste dans les grands romans français ou russes du XIXe siècle et dans le réalisme poétique des années 1840 (Heine, Petőfi).

En appliquant aux plus grandes œuvres de Gœthe le terme de réalisme, nous pensons au sens que le mot possède dans le matérialisme dialectique. *Faust* est une œuvre réaliste selon la catégorie de réalisme du matérialisme dialectique. Du point de vue historique toutefois, *Faust* ne relève pas du processus et de l'enchevêtrement des courants littéraires qui ont conduit au développement du réalisme au XIXe siècle. De même *Faust* n'appartient pas aux courants littéraires appelés selon le matérialisme historique classicisme, *Sturm und Drang*, romantisme, etc.

Il s'ensuit que dans une analyse de l'évolution présidée par le principe du matérialisme historique, on ne peut pas qualifier le *Sturm und Drang* de « matérialisme précoce » et le classicisme de courant « réaliste ». Il nous semble tout aussi erroné d'établir une liaison trop étroite entre le *Sturm und Drang* et le classicisme, comme si le second constituait une étape suivante du premier.

Le roman de l'époque des Lumières en Europe centrale et orientale ne dépasse que rarement le stade de l'imitation, même s'il produit des imitations de *Werther*, par exemple, dignes de retenir l'attention. L'époque est celle des incertitudes, et cela non seulement dans le domaine du roman, genre typiquement bourgeois, elle tâtonne aussi en effet, lorsqu'il s'agit de poésie épique. Malgré quelques grands chefs-d'œuvre du roman et malgré la mode générale des romans sentimentaux, on rencontre jusque dans les littératures française et allemande des tentatives lyrico-épiques qui sont pour le moins incertaines.

L'influence de Gessner marque profondément la fin des Lumières en Europe: sa manière classicisante correspondait parfaitement aux aspirations classiques qui reprennent avec vigueur dans les décennies d'avant la Révolution française, à l'intérêt pour l'Antiquité réveillé par la mise au jour des restes d'Herculanum et de Pompéi et les ouvrages de Winckelmann, ainsi qu'au néo-hellénisme qui produisit de si belles fleurs dans la poésie d'André Chénier. Gessner incitait à l'élaboration d'une prose narrative poétique, dont le plus bel exemple fut *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, qui inspirera jusqu'à Chateaubriand.

Si l'on considère *Paul et Virginie* comme une œuvre marquant, en pleine époque des Lumières, la transition vers le romantisme, il faut aussi voir dans quelle mesure le roman romantique est tributaire de ce petit chef-d'œuvre. Comme l'a indiqué Jean Fabre, *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos et le livre de Bernardin de Saint-Pierre représentent les deux possibilités qui s'offrent au roman à la fin de l'époque des Lumières: le roman de mœurs et la pastorale virgilienne. Florian, auteur en vogue dans ce dernier genre, déclarait que la forme qui convenait le mieux à la pastorale était la prose. Pour ce qui est du style de la pastorale, c'est la prose poétique du Suisse Gessner qui lui servit de modèle. Du reste, les pastorales ne sont pas sans avoir des contacts idylliques et prudents avec la poésie populaire; elles comprennent souvent des « chansons champêtres », mais en réalité ce sont là des variantes civilisées et même refondues dans l'esprit classique de la poésie populaire, dans lesquelles on chercherait en vain la trace du goût herdérien. Car l'Ancien Régime lui aussi s'intéresse à une sorte de folklore, mais pour juger de la nature de cet intérêt, il suffit de penser à un écrivain aussi raffiné et spirituel que le prince de Ligne, disciple de Voltaire et de Rousseau. Malgré la vive curiosité qu'il témoignait envers la vie, les costumes et les coutumes des peuples d'Europe centrale et orientale, malgré les descriptions pittoresques des costumes populaires russes, tatars, turcs, hongrois, croates et des coutumes romanesques de ces peuples, le prince de Ligne est aux antipodes même d'un Herder. Il est vrai que l'un et l'autre étaient attirés par le même monde, mais l'un y était porté par ses sentiments plébéiens et démocratiques, l'autre par une sensibilité toute aristocratique.

L'apparition de la pastorale dans la phase finale des Lumières témoigne de l'orientation du genre épique vers l'antique et le classique, d'une intention hésitante à retourner aux formes en vers traditionnelles. Or dans la littérature française il n'y a plus de retour possible à la poésie épique. L'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre occupe une place à mi-chemin entre l'idylle en vers et le roman en prose — tout comme les

Idylles de Gessner se situaient — précisément du fait de leur forme en prose — entre la sphère lyrique et la sphère épique. L'influence de Gessner entrave plus qu'elle n'encourage en Europe centrale l'avènement du véritable roman. Dans les littératures en voie d'embourgeoisement le genre épique oscille pendant un certain temps entre la forme en vers et la forme en prose: c'est ce qui permet de comprendre l'apparition des poèmes épiques ou même du roman en vers dans la littérature russe, polonaise et hongroise avant la naissance du roman proprement dit. *Onegin* ou *Pan Tadeusz* prouvent d'ailleurs que dans ces littératures il fallait trancher autrement qu'à l'époque de Bernardin de Saint-Pierre. Ossian et Gessner mettent à la mode l'idylle héroïque, mais encore une fois en vers. Les idylles héroïques du jeune romantisme hongrois naissent sous la plume du jeune Vörösmarty, mais *Toldi* de János Arany est également une idylle héroïque. L'exemple de Gessner en matière de genre a donc eu des conséquences parallèles ou plus exactement inversées dans la littérature française et les littératures d'Europe centrale. Dans ces dernières il constitue plutôt une entrave à l'évolution bourgeoise du genre épique en prose, et est, entre autres, responsable du fait que le roman apparaîtra dans la littérature hongroise non comme un produit des Lumières, mais comme un résultat du romantisme.

GENRES EN TRANSFORMATION

La nouvelle poésie cherchait pour l'essentiel à reconquérir le véritable lyrisme Pour ce faire elle recourut à la chanson populaire — parfois à une forme assez lâche et qui ne se soumettait pas à la théorie des genres du classicisme (ainsi par exemple le jeune Gœthe). Dans le dernier tiers du siècle, le lyrisme se coule donc dans des formes et des genres qui ne relèvent plus du classicisme. Cependant dans les genres rigoureusement classiques, comme l'ode, l'élégie, l'épître, etc., on note également une poussée de l'élément personnel, concret, pictural, si sévèrement limité par le classicisme du XVIIe siècle. On observe cette transformation aussi bien dans la poésie de Voltaire, que chez Delille, Parny, Deržavin, dans les derniers poèmes de Chénier, chez Foscolo, tandis que les élégies et épigrammes classicisantes de Gœthe sont plus proches de la poésie romaine de jadis qu'à l'idéal poétique du classicisme du XVIIe siècle. Dans la littérature anglaise, le tableau de genre, la chanson populaire sont extérieurs au classicisme aussi bien que la note personnelle et l'atmosphère intime que Gray a introduites dans l'élégie.

Le lyrisme, la note personnelle et subjective, en tant qu'éléments principaux, sont autant de produits des Lumières, de conséquences de la transformation qui s'amorce avec Rousseau et se poursuit avec le *Sturm und Drang*.

L'affranchissement de la poésie lyrique est donc l'œuvre des Lumières, et le romantisme ne fait que continuer ce que les Lumières ont commencé.

Le processus essentiel, caractéristique de l'époque, la transformation littéraire reflétant les transformations de la conscience se traduit avec le plus de dynamisme dans la poésie, mais on le retrouve aussi dans le théâtre, où les frontières fixées par le classicisme se déplacent également pour laisser entrer de nouveaux genres dramatiques

qui voisinent désormais avec la tragédie et la comédie. Les tragédies de Voltaire elles-mêmes s'écartent de la tradition racinienne, mais la dramaturgie classique reste en vigueur jusque chez Beaumarchais, tout au plus avec moins de rigueur. Néanmoins, face à cette dramaturgie conçue au XVIIe siècle, on voit s'affirmer celle de Lessing, et les œuvres dramatiques du *Sturm und Drang* ainsi que *Faust* mettent en valeur la dramaturgie de Shakespeare qui conduira directement à la dramaturgie du romantisme français. Le principe du théâtre classique ne disparaît pas pour autant. Gœthe lui-même retourne à la dramaturgie classique *(Iphigenie, Tasso)* et Schiller non plus n'observe pas toujours les règles shakespeariennes de la construction.

Les tendances novatrices se font plus librement jour dans le domaine du roman et de la prose littéraire, puisque le classicisme n'avait pas élaboré de théorie du roman. Si l'on considère *La Princesse de Clève* comme le roman type du classicisme, il faut reconnaître que Voltaire et Rousseau sont tout aussi éloignés de cet idéal que Gœthe. En revanche, dans la présentation des caractères et dans leur analyse psychologique, la tragédie et la comédie classiques ont obtenu des résultats si importants que le roman devra obligatoirement y recourir lorsqu'il cherchera à représenter un caractère ou à analyser une âme. La psychologie de Racine, les portraits analytiques de Molière et de La Bruyère constituent une méthode dont profitera non pas le romantisme, mais le roman du XIXe siècle. Les variantes psychologiques et picaresques du roman, de Le Sage à Choderlos de Laclos et à Fielding, les tentives de prose poétique chez Gessner et Bernardin de Saint-Pierre, préparant pour ainsi dire le style de Chateaubriand, et *Candide* qui est plus proche du XXe siècle que du XIXe, ou *Werther* et *Wilhelm Meister*, qui connaîtront des continuateurs dans le romantisme, puis la réapparition des mémoires, des genres autobiographiques dont les antécédents se retrouvent précisément chez les adversaires du classicisme (Retz, Saint-Simon): tout cela prouve que le classicisme n'a pas pu assigner de direction au roman, n'a pas élaboré d'art poétique de la prose, et n'a même pas admis le roman au nombre des genres classiques. Il s'ensuit que dans le roman du XVIIIe siècle la nouveauté, l'expérimentation ne sont pas dirigées contre le classicisme, et la prose de l'époque offre des formules beaucoup plus riches et variées que le XIXe siècle qui n'a valorisé qu'une certaine méthode du roman, notamment chez les grands romanciers français et russes. La prose littéraire du XVIIIe siècle est plus haute en couleurs, plus enjouée, plus audacieuse dans la recherche que celle du XIXe siècle et pour cette même raison, plus proche du XXe siècle. Ce n'est pas par hasard que Proust cherche son lointain devancier en Saint-Simon. L'image de la prose d'Europe centrale et orientale est presque aussi variée que celle de la prose occidentale, quoique plus incertaine. Le journal, les mémoires, la relation de voyage se développent chez les Russes et chez les Hongrois (Radiščev et Kazinczy) plus tôt que le roman proprement dit. Les littératures moins développées atteignent plus rapidement des résultats dans les genres en vers que dans la prose, et même, la poésie épique, le roman en vers y remplaceront pendant longtemps le roman proprement dit et prépareront la voie à ce dernier. L'ouverture du roman russe sera *Onegin*, celle du roman polonais, *Pan Tadeusz*, tandis que la poésie épique de Vörösmarty et d'Arany prélude à la naissance du roman hongrois.

A la faveur du processus de transformation vers le romantisme, la mesure du classicisme, les lieux communs affectifs et leurs généralisations cèdent de plus en plus la place à un idéal poétique qui met en relief les motifs personnels, les émotions et les visions. Le premier grand exemple de la poésie visionnaire sera — au seuil du romantisme — *The Ancient Mariner* de Coleridge. Si les visions de cette œuvre ne sont pas caractéristiques de l'ensemble de la poésie, la vision en tant que telle ne cesse de revenir, jusqu'à Mickiewicz, dans le romantisme européen. Les modèles universels sont Dante et Shakespeare qui ont uni l'émotion et la vision; si Shakespeare dramaturge, inspire le nouveau théâtre, Shakespeare poète marque plus profondément encore la nouvelle poésie lyrique.

Les historiens de la littérature s'accordent pour considérer comme un phénomène important de la dernière phase du XVIIIe siècle le courant sentimental, et ils tiennent compte de la façon dont il se fond dans le classicisme en France, en Hollande, en Pologne, en Bohème, etc. Il y a des littératures (telle la littérature hongroise) dans lesquelles ce phénomène n'existe pas, le classicisme n'ayant pas connu de période durable d'épanouissement.

En cherchant les contenus du courant sentimental on ne doit pas oublier la prose qui a parfois fécondé la poésie. C'est ainsi que *La Nouvelle Héloïse*, *Werther*, puis plus tard la prose de Chateaubriand furent une source d'inspiration pour les poètes. Les œuvres de Rousseau et de Gœthe contenaient des éléments émotionnels nouveaux largement adoptés par la poésie. On observe une influence analogue du culte de la sensibilité du roman anglais sur la poésie anglaise après 1740. On le voit chez Young, Collins et Gray, soit dans toute la poésie nocturne, élégiaque consacrée aux cimetières, qui naquit à la suite de leurs œuvres et qui dans la poésie européenne fit naître un nouveau culte de la sensibilité et du sentimentalisme.

Il ne faut toutefois pas surestimer l'importance de cette innovation de la poésie anglaise, puisque Young et Gray furent loin d'atteindre le niveau de la génération d'après Coleridge, et Collins lui-même, qui est pourtant le plus grand parmi eux, sera rapidement dépassé par la pratique poétique du romantisme. Il n'en reste pas moins que leur initiative traduisait une conception et un ton poétiques correspondant au goût du jour, et encore renforcés par l'ossianisme. A la sensibilité des poètes élégiaques anglais s'ajouta le nouveau dynamisme du *Sturm und Drang*: les élégies se ressentirent des ballades de Bürger et l'ensemble de ces facteurs fit naître le courant de transition qu'on a l'habitude d'appeler sentimentalisme.

Le sentimentalisme, bien qu'il eût nié *a priori* les idées de la poésie classique, faisait toutefois bon ménage avec elles. Rappelons que dans certaines littératures on traduisit Ossian en mètres antiques. Le sentimentalisme fait également partie de la transformation et prépare le romantisme, sans pour autant s'identifier à lui, puisque ce dernier, avec son culte de la passion, déprécie et minimise le sentimentalisme élégiaque. Le sentimentalisme est par ailleurs à l'opposé de l'idéal classique en matière de sentiment et pour les sources dont il se nourrit, et qui sont la Bible, Milton, les ballades écossaises, le vers allitérant de l'ancien et du moyen anglais, auxquels s'ajoute, dans

la poésie lyrique anglaise des années 1800, l'inspiration de la poésie des hymnes du XVIIIe siècle. [SZEGEDY-MASZÁK]

Les poètes élégiaques anglais et le *Sturm und Drang* introduisirent un nouvel idéal poétique dans le classicisme en plein déclin; la transformation s'effectua parfois dans les genres classiques eux-mêmes, parfois elle produisit de nouveaux genres. Nous avons déjà mentionné que les premiers genres empreints d'un ton sentimental et personnel étaient l'ode, l'élégie, l'épître et la chanson anacréontique ou d'origine populaire. Ce qui entrava pendant longtemps le triomphe de la nouvelle poésie fut le besoin didactique spéculatif du classicisme qui dominait par exemple à tel point dans la nouvelle poésie hollandaise et suédoise fortement inspirée par le piétisme, qu'il entrava considérablement sa transformation radicale en poésie purement romantique. La tendance qui allait à l'encontre du classicisme s'accompagnait toutefois aussi du besoin de faire revivre l'esprit de la poésie antique, de l'ode de Pindare et d'Horace, besoin que l'on discerne dès l'époque du sentimentalisme anglais, chez Collins et Gray. [SZEGEDY-MASZÁK]

L'avènement de la sensibilité et du sentimentalisme dans la poésie conditionna dans les deux dernières décennies du XVIIIe siècle la genèse d'une poésie fondamentalement différente du classicisme, que l'on ne peut guère appeler poésie de transition, encore moins poésie préromantique. La poésie de la fin du XVIIIe siècle doit être considérée comme celle d'une période indépendante, du moins dans certaines littératures, tandis que dans d'autres, l'époque en question est caractérisée non pas tant par l'éclosion du sentimentalisme que par un essor de la sensibilité et du lyrisme personnel. Dans un certain nombre de littératures, la poésie de la fin du XVIIIe siècle apparaît comme une somme de l'époque des Lumières. Par rapport à cette période de quinze à vingt ans, le romantisme, loin d'être une simple continuation, est à la fois une rupture et un progrès. Autrement dit, certains phénomènes poétiques de la fin du XVIIIe siècle ont acquis une importance particulière non parce qu'ils préparaient la voie du romantisme, mais en raison de la rupture qu'ils marquaient, sous le signe du lyrisme personnel, avec le principe fondamental du classicisme. Le rôle que l'époque était appelée à jouer impliquait donc non la préparation au romantisme, mais la liquidation de la crise du classicisme.

Les forces qui contribuèrent à la formation de l'esprit de la nouvelle période furent le *Sturm und Drang* allemand dont nous avons déjà examiné quelques aspects, et le classicisme allemand dont il a déjà également été question. Une des particularités de ce processus est que la nouvelle poésie surgit brusquement dans des littératures qui pendant le règne absolu du classicisme n'avaient pas produit d'œuvres littéraires d'une portée universelle, telles, par exemple, la littérature danoise et suédoise. Ce que le Danois Ewald ou le Suédois Bellman ont réalisé est plus radicalement nouveau que ce qui se rattache au nom des poètes élégiaques anglais ou à la poésie française de l'époque de Voltaire. Par rapport à Bellman, Tegnér ou Geijer ne sont pas des innovateurs aussi marquants que par exemple Victor Hugo par rapport à André Chénier, — ce qui signifie aussi que dans certaines poésies (ainsi chez les Scandinaves) le romantisme n'a pas apporté autant de nouveautés que par exemple chez les Français, les Polonais, les Hongrois, les Slaves du Sud, etc. Le romantisme de Prešeren représente une poésie

d'un caractère fondamentalement nouveau, comparée à celle de Mušicki par exemple, de même que l'œuvre du Hongrois Vörösmarty ne ressemble en rien à celle de Csokonai ou de Berzsenyi, contemporains d'Ewald et de Bellman.

Les notions de sentimentalisme ou de sensibilité ne correspondent que partiellement aux caractéristiques de la poésie scandinave de la fin du XVIIIe siècle. Les épîtres et chansons assez crues, très personnelles de Bellman dont les sujets et les figures sont empruntés à la vie telle qu'elle est vécue à la périphérie de la société à Stockholm, sont dénuées de sentimentalisme et il en émane une joie de vie sauvage comme on n'en trouve nulle part dans la poésie du XVIIIe siècle. C'est un monde à la Brueghel, peuplé de voyous et de filles de joie, tandis que les héros des épîtres sont des figures que même l'épopée héroï-comique, pourtant très tolérente en matière d'esthétique, n'aurait pas admises: l'horloger Fredman qui n'a pas de montre, le père Berg tapissier et musicien virtuose, le caporal Mollberg, cavalier sans cheval et maître de danse — univers qui n'est pas sans offrir une certaine parenté avec celui d'E. T. A. Hoffmann, sans qu'il y ait eu des contacts directs entre les deux. Il s'agit là d'un réalisme dont la suggestivité est renforcée par le caractère extraordinairement concret et la matière banale de la poésie. Même les poèmes qui pourraient rentrer dans la catégorie de la poésie de la sensibilité, comme par exemple *Aftonsång* adressé à la femme de l'assesseur Weltzin, nous surprennent par la présence d'éléments extrêmement concrets servant à décrire le paysage et l'atmosphère et qui sont inconnus chez les poètes sentimentaux. Cependant la poésie de Bellman ne peut pas être considérée comme exceptionnelle ou épisodique, si isolé que soit à cette époque son univers digne de Villon. En effet, le caractère concret de cette poésie est le trait principal de la nouvelle poésie en général, et on le rencontre aussi dans d'autres œuvres, tout au plus avec moins de relief. Dans la nouvelle poésie de l'époque, tout, et jusqu'aux contenus mystiques, revêt la forme d'images concrètes, ce qui traduit également le besoin de dépasser les généralités spéculatives et discursives du classicisme.

L'ode *Ode til Sjoelen* (1780) du Danois Ewald, une des œuvres les plus importantes de la poésie de l'époque, offre un bon exemple de cette mystique concrète. Avec l'image de l'aiglon précipité des hauteurs et de l'oiseau-mère se lançant à son secours, le poète crée non seulement un symbole, mais traduit aussi une vision mystique. Ce genre de vision constitue, après Coleridge, une des grandes découvertes du romantisme. Ewald a renouvelé l'ode classique dans la manière de Pindare en lui donnant une facture personnelle hardie et profonde que même le romantisme ne surpassera pas, et que le classicisme n'était, depuis longtemps, plus à même d'offrir. C'est là aussi une forme de rupture avec le classicisme, mais en même temps un retour à l'essence de l'Antique, à quoi Herder, récusant le classicisme, avait encouragé les poètes. Tout cela nous avertit que la poésie de la fin du XVIIIe siècle dans certains pays ne doit pas être considérée comme une transition « préromantique », mais comme une époque lyrique autonome, par rapport à laquelle le romantisme a fait tantôt plus, tantôt moins, mais en tout cas quelque chose de différent.

L'étude présente n'étant pas consacrée au romantisme, nous nous contenterons d'y jeter un regard dans le dernier chapitre. Notre propos était de nous occuper des pionniers du romantisme, des poètes anglais et allemands. Mais précisément parce que

dans les poésies scandinaves la période précédant le romantisme est — tout comme en Allemagne — beaucoup plus autonome que dans la poésie anglaise ou française, il nous a semblé intéressant de confronter Ewald et Bellman avec le romantisme danois et suédois qui, chez eux aussi, a donné tantôt plus, tantôt moins, mais certainement autre chose. La poésie du romantique Oehlenschläger est radicalement différente de celle d'Ewald, encore qu'elle ménage une place importante à la mythologie nordique à laquelle pourtant Ewald avait aussi puisé. [BISZTRAY] Le grand poème sur le rhyton en or, le *Guldhornene*, avec sa forme de ballade, son rythme folklorique, pénètre plus hardiment dans le monde visionnaire que l'ode d'Ewald, sans que la première œuvre soit nécessairement plus riche que la seconde; elle est plutôt différente, plus musicale et plus liée à une tradition ancestrale que la poésie d'Ewald. Chez Oehlenschläger la poésie épique et la poésie lyrique, le théâtre et la poésie fusionnent sous le signe du romantisme et aboutissent à une espèce de romantisme transcendental, nostalgique, fasciné par le paradis enfantin et radicalement différent du romantisme du Sud et de l'Est. L'avènement du romantisme marqué par le volume *Digte* (1803) d'Oehlenschläger survient plus tôt dans la poésie danoise que chez les Français ou en Europe orientale. En même temps l'œuvre d'Oehlenschläger signifie aussi un adieu à la période autonome de la poésie dont la période de maturité se situe dans les dernières années de la vie d'Ewald.

Dans la poésie suédoise le romantisme a trouvé des accents transcendentaux et mystiques qui dans la poésie danoise appartiennent à l'époque précédant le romantisme. Tout comme chez le Danois Baggesen et le Suédois Kellgren, la forme classique est liquidée dès avant l'épanouissement du romantisme suédois dont les traits les plus authentiques seront mis en valeur moins dans les sujets préhistoriques ou historiques de Tegnér et de Geijer, que dans ce transcendentalisme qui s'exprime de façon si harmonieuse et avec tant de nostalgie par exemple dans le *Stjärnsången* de Tegnér. Pour le lecteur moderne la petite poésie épique de Geijer est moins originale et neuve que la crudité de Bellman ou le monde de rêve éthéré de Stagnelius.

L'héritage du classicisme n'avait pas de racines très profondes dans les littératures du nord, et ce fait a certainement contribué à ce que la poésie de ces pays se soit engagée dès avant le romantisme dans des voies originales et particulières qui, tout en s'éloignant du classicisme, n'ont pas conduit au romantisme, comme en témoigne la poésie de Bellman. On peut d'ailleurs citer un exemple encore plus éloquent, à savoir le Lituanien Donelaitis, auteur de *Metai*. Ce poème narratif écrit entre 1765 et 1775 rappelle par son genre *The Seasons* de Thomson, mais par son contenu, il en est tout aussi éloigné que de n'importe quelle autre œuvre de l'époque: *Metai* raconte les saisons de la misère d'un village de serf et présente le monde sous l'angle des travaux des champs: c'est ainsi que le printemps est le point le plus bas de l'année, parce que les paysans dépourvus de nourriture meurent de faim, tandis que l'hiver constitue une période relativement idyllique. [BOJTÁR] Le poème de Donelaitis relève aussi peu du classicisme que du sentimentalisme, c'est une œuvre à part, réaliste pour l'essentiel et anticipant sur un art bien au-delà du romantisme. *Metai* à son tour illustre le fait que la fin du XVIIIe siècle n'est pas une période de transition entre le classicisme et le romantisme, mais une période autonome de la poésie européenne.

Cette autonomie n'implique toutefois nullement que l'époque soit dominée par une seule tendance. Au contraire, elle forme un tissu dialectique de différents courants et tendances simultanés. A côté des diverses variantes du néo-classicisme on voit surgir dans la poésie anglaise et allemande le romantisme, ainsi que des phénomènes indépendants tels qu'on en a déjà vus dans la poésie scandinave. On peut citer de nombreux exemples de la simultanéité des courants, ainsi, à propos du *Sturm und Drang* ou de la *Klassik* allemande, il suffit de renvoyer aux dates de parution d'*Emilia Galotti* de Lessing (1772), de *Nathan der Weise* (1769), des œuvres de Wieland (1770, 1779, celle d'*Oberon* même 1780), et du *Messias* de Klopstock commencé en 1755 et publié en 1773.

L'histoire de la poésie connaît quelques rares cas d'esprits créateurs qu'on ne peut pas faire entrer dans tel ou tel courant et dont le rôle n'est pas non plus d'être la somme de ce qui fut, ni de marquer le début d'une évolution. Ces grands esprits individuels et souverains qui défient toutes les classifications, utilisent avec une autonomie difficile à expliquer, tout ce qui leur semble bon dans les résultats acquis par des écoles et des courants antérieurs, et leur œuvre n'est pas destinée à créer une école ou une tendance, elle constitue pour ainsi dire une limite extrême des possibilités de la poésie.

Gœthe fut de ceux-là, et peut-être aussi Hölderlin, à qui on a beau appliquer des épithètes telles que classique ou « préromantique » ou même romantique — elles sont dépourvues de sens et n'expliquent rien. Hölderlin maniait la tradition antique comme personne en dehors de lui, même pas le Gœthe de la période classique, et il fixa dans sa poésie des visions que l'on ne trouve même pas chez les romantiques. Le rôle de l'élément antique omniprésent dans sa poésie, depuis ses premiers poèmes nés au début des années 1790 jusqu'aux derniers morceaux fragmentaires datant du début des années 1840, ne varie presque pas, tout au plus observe-t-on un relâchement de la rigueur de la forme: le poète se détourne des images et des tournures du classicisme sans pour autant devenir romantique.

L'œuvre de Hölderlin n'eut pas de continuateurs, ni dans la génération qui le suivit ni plus tard, et la poésie moderne du XXe siècle, incapable de le continuer doit se contenter d'appréhender intuitivement cette poésie. Des œuvres telles que celle de Hölderlin ne peuvent servir que de points de repère dans la poésie universelle: elles permettent aux poètes des différentes époques et des différentes courants de se situer par rapport à elles. Pourtant Hölderlin n'est pas « indépendant » de son époque et de ses antécédents: il est parfaitement évident qu'il rejoint les aspirations de ceux qui se sont mis en quête de la véritable Antiquité et qui s'efforcent de la recréer, que ce soit dans la *Klassik* allemande après Winckelmann, à l'époque d'André Chénier, dans la poésie serbe (Mušicki) et hongroise (Virág, Berzsenyi). Ce qui est bien plus important, c'est le fait que les éléments de l'Antiquité, personnes et objets tout autant que formes antiques, ont servi à Hölderlin à construire un mode de rêve à part, le même que — par des méthodes différentes — les romantiques se proposaient aussi de créer. Les romantiques aspiraient également à accéder à un monde onirique; mais chez Hölderlin c'est le monde antique qui devient rêve, le quotidien revêt un masque antique, prend la forme de symboles antiques et crée un lieu où les nostalgies du poète s'apaisent. Cette nostalgie du foyer paternel est, elle aussi, caractéristique des romantiques (« zum Vater wollen wir nach Haus » — écrit Novalis). Cependant pour retrouver leur patrie il fallait

qu'ils en créent une, soit à partir d'éléments médiévaux, soit à partir de rêves, et il fallait ensuite la défendre contre la réalité, le monde extérieur. L'Antiquité de Hölderlin est un univers de rêve clos et démesuré, mais en même temps un symbole de la réalité et qui ne lui est nullement étranger. Cette poésie en apparence si douce et harmonieuse ne cesse en réalité de prendre le monde, c'est-à-dire le poète lui-même, à partie — et elle véhicule une autobiographie tout aussi personnelle et intime que la poésie lyrique des plus grands poètes romantiques.

La poésie espagnole dont l'évolution indépendante accuse une certaine parenté avec celle des peuples scandinaves, crée, à l'aube du XIXe siècle, autour de 1808, au prix d'une transition à peine sensible, un romantisme qui diffère du romantisme contemporain des Allemands et des Anglais et n'est pas sans rappeler le ton révolutionnaire de la poésie romantique de Mickiewicz, Heine et Petőfi, représentant la phase révolutionnaire finale du courant romantique. Avant 1808 le legs d'Arcadie semble être solidement implanté dans la poésie espagnole. Les bucoliques anacréontiques, l'églogue, l'ode et l'épître n'ont rien perdu de leur popularité. Cadalso se situe intégralement dans cette tradition bien que son classicisme arcadien n'ait pas été sans subir l'influence de la poésie élégiaque anglaise et celle du sentimentalisme. La poésie espagnole classicisante est de caractère spéculatif, même lorsqu'elle ne veut pas inventer des contes didactiques bien tournés et spirituels, comme ceux de Samaniego ou d'Iriarte. L'élément réflexif est présent jusqu'à chez Quintana qui, cependant, accède dans le genre de l'ode, forme fidèle à la tradition de Pindare, aux passions et visions du romantisme. Tout en gardant la rigueur de la forme arcadienne, Meléndez Valdés a su exprimer dans le sonnet, des désespoirs et une mélancolie, semblables par leur note personnelle à ceux des Anglais et du *Sturm und Drang*. La transition vers le romantisme, qui passe par un mélange de classicisme et de sentimentalisme et sera caractéristique de l'évolution de l'Est de l'Europe, se retrouve aussi chez les Espagnols, ainsi par exemple chez Cienfuegos, qui commence par écrire des romances pour délaisser le ton classique au profit du sentimentalisme. En 1808, à l'époque de l'invasion napoléonienne, survient le changement radical chez Quintana et Gallego: l'ode et l'épître deviennent les genres de la passion et de la vision, et on voit naître, d'un moment à l'autre pour ainsi dire, la nouvelle poésie ardente, qui rejette les conventions du classicisme et crée — avec une avance de 50 ans — le ton du romantisme révolutionnaire européen. De Quintana à Saavedra de Rivas, Espronceda et Zorrilla c'est le triomphe d'un romantisme qui de par son caractère visionnaire offre une certaine parenté avec les séries graphiques de Goya. C'est une poésie qui malgré son atmosphère hallucinante sait rester concrète (Saavedra de Rivas). Du fait de sa conception éclairée, Quintana, qui adapte le genre de l'ode aux exigences de la nouvelle poésie, est habituellement rattaché à l'idéologie du XVIIIe siècle.[15] En réalité, même lorsqu'il écrit sur l'imprimerie ou la vaccination contre la vérole (*Ode a la imprenta* et *A la expedición española para propagar la vacuna en América*), il a les mêmes élans passionnels que l'on sent dans le poème intitulé *Juan de Padilla* ou dans *El dos de Mayo* de Gallego. Chez Quintana

[15] Richard E. Chandler—Kessel Schwartz, *A New History of Spanish Literature*, Baton Rouge 1961, p. 334.

et Gallego le romantisme espagnol, voire le romantisme révolutionnaire européen a trouvé sa voix définitive. Chez ces deux poètes, les Lumières conduisent directement au romantisme, puisque même leur libéralisme est d'inspiration éclairée, et engendré par une idée issue des Lumières, qui remplace la révolution par la guerre d'indépendance.

La Révolution française n'a pas réussi à créer une poésie vraiment grande — si on range André Chénier non parmi ses poètes, mais parmi ses victimes. La poésie de la guerre d'indépendance espagnole est en revanche un des sommets que l'époque a atteints. Aboutissement d'une évolution autonome, comme la poésie scandinave à la fin du XVIIIe siècle, elle en diffère cependant non seulement par sa forme et son intensité, mais aussi par sa fonction dans la littérature universelle: tandis que le phénomène scandinave reste isolé, le début du romantisme espagnol aura une longue suite dans la poésie des guerres d'indépendance européennes du XIXe siècle; cette dernière trouvera ses parents typologiques non dans le romantisme allemand et anglais, mais en Quintana et Espronceda.

Le sentimentalisme a hérité du classicisme un certain caractère discursif et réflexif et la rhétorique. Chez les poètes élégiaques anglais, l'élément réflexif est prédominant; quant à André Chénier, loin de se départir de la rhétorique, il en retrouvera les accents raciniens les plus nobles. L'essentiel de la transformation qui s'opère dans la poésie hollandaise à la fin du XVIIIe siècle est précisément le dépouillement du poème de tout caractère logique et rhétorique. [Wijngaards] Si l'on tient compte de ces faits, la poésie de Foscolo en Italie, telle qu'elle se présente dans *Dei Sepolcri* nous semble plus proche du romantisme visionnaire que de la poésie des cimetières, chère au sentimentalisme. Les œuvres de Foscolo sont imprégnées et remplies de la dense atmosphère de la poésie d'Ossian et de Young, et cette présence intense fait que même les sujets sentimentaux deviennent romantiques sous sa plume. La sévérité classique de l'expression, la concision latine du style demeurent intactes dans les *Sepolcri*, tout comme l'art de l'expression de Leopardi est également plus « antique », plus discipliné que celui de ses contemporains romantiques. Partout en Europe, le romantisme cherche à opposer au classicisme une forme et un mode d'expression nationaux. Or la poésie italienne, à la différence de la poésie anglaise et allemande, et même, dans une certaine mesure, française, peut considérer la poésie classique comme un patrimoine national. Les liens qui rattachent la poésie de Foscolo à Pétrarque ont déjà été mis au jour par les historiens de la littérature,[16] et cette tradition est aussi assumée par les romantiques. Pétrarque et l'Antiquité font partie de l'héritage national des Italiens. La parenté de Foscolo et du sentimentalisme se réduit finalement à des traits extérieurs: par ses métaphores et ses images le poème *Sepolcri* est une œuvre essentiellement romantique. Dans la poésie italienne, le principe arcadien est condamné plus vite et plus radicalement que dans les autres littératures qui avaient subi l'influence de l'Arcadie. Le classicisme de Winckelmann non plus n'apporte pas un changement aussi profond qu'ailleurs, puisque même le sentimentalisme et le romantisme réussissent à main-

[16] T. Kardos, « Eléments romantiques dans le poème «'Dei Sepolcri' de Foscolo» in Miklós J. Szenczi — László Ferenczi (eds), *Studies in Eighteenth-Century Literature*, Budapest 1974.

tenir leurs rapports avec l'Antiquité. En Italie aussi le sentimentalisme conduira au romantisme, mais l'évolution sera plus rapide que dans la poésie des pays du Nord. La période de transformation comprend une transition sentimentale relativement brève qui précède l'avènement du romantisme; la poésie se détache de l'Arcadie, mais par des chemins multiples elle ne tardera pas à rejoindre à nouveau l'Antiquité.

L'influence du sentimentalisme, c'est-à-dire des poètes élégiaques d'Angleterre, puis le *Sturm und Drang* se font sentir d'une manière assez durable dans la poésie hollandaise; dans la poésie française par contre, après l'épanouissement d'un certain courant de sensibilité qui va de *Manon Lescaut* à André Chénier, le romantisme sera de fait dominé par la conception du *Sturm und Drang*. Un *Sturm und Drang* dépourvu d'éléments sentimentaux: c'est ainsi qu'on pourrait caractériser le romantisme français, tandis que la poésie française du XVIIIe siècle se faisait le représentant d'une sensibilité, dans laquelle il n'entrait rien du *Sturm und Drang*. Dans la poésie hollandaise et en particulier dans l'œuvre de Bilderdijk à partir de 1780, le sentimentalisme et le piétisme se renforcent réciproquement, l'influence de Hamann gagne en importance et surtout celle de l'ossianisme qui jusqu'en 1780 prône le culte de l'histoire primitive, entre 1780 et 1800, le culte de la sensibilité et après 1800, celui du passé romantique idéalisé. La traduction d'Ossian faite en 1795 par Bilderdijk, met en relief l'élément émotionnel et c'est précisément l'émotion personnelle, teintée de piétisme, qui constituera le noyau de la poésie de Bilderdijk attiré par le romantisme. Le sentimentalisme s'accommodant fort bien chez lui de la réflexion héritée du classicisme, la poésie hollandaise ne connaîtra pas encore un romantisme du même genre de ceux que nous rencontrons relativement tôt dans la littérature danoise ou espagnole, et même italienne. [Wijngaards]

La présence durable du sentimentalisme range dans la même famille des poésies très éloignées l'une de l'autre du point du vue typologique, comme la poésie française et hollandaise, la poésie russe, polonaise et tchèque. N'entrent pas dans le groupe typologique la poésie des Slaves du Sud, la poésie hongroise et la poésie roumaine dans lesquelles le sentimentalisme ne joua qu'un rôle secondaire. Dans ces dernières d'ailleurs le classicisme aussi est ou bien totalement absent, ou bien il n'apparaît que sporadiquement, ce qui est loin d'être un effet du hasard. On peut admettre comme une régularité typologique que l'effet du sentimentalisme est d'autant plus fort que le classicisme a été important dans une poésie donnée. La poésie italienne ne constitue qu'une dérogation apparente à la règle, puisque Parini, le précurseur le plus marquant de Foscolo, ne représentait précisément plus le principe arcadien. Nous allons voir que dans la littérature hongroise, par exemple, Ossian et le *Sturm und Drang* assumèrent le même rôle de promoteurs de la transformation qui ailleurs était joué par les poètes élégiaques anglais.

Dans la poésie française du XVIIIe siècle la sensibilité passe de bonne heure au premier plan et elle se maintiendra de façon durable. On note, à côté, la survivance d'une variante modernisée — voltairienne — du classicisme, qui se rattache évidemment à Boileau, mais en même temps s'écarte déjà de lui à beaucoup d'égards. La nostalgie que Voltaire éprouve à l'égard du XVIIe siècle est caractéristique d'un poète indépendant, libéré des entraves de la doctrine classique, mais qui n'en continue pas

moins de l'utiliser au gré de ses besoins.[17] Dans la manière dont Voltaire utilise les conquêtes du XVIIe siècle, on décèle à la fois la supériorité et le sentiment de piété de l'héritier. Ces conquêtes représentaient l'aboutissement des efforts d'une grande génération, — Voltaire en avait hérité comme d'un instrument parfait mis au point par ses devanciers et dont il sait parfaitement se servir. Il diffère des poètes contemporains en ce qu'il fait peu de cas de la doctrine classique. L'héritage du XVIIe siècle ne lui pèse pas, au lieu de l'entraver, il lui facilite la tâche. Il renouvelle tout en sauvegardant, et ce faisant il est à l'antipode des poètes romantiques. Il réalise successivement tout ce dont le classicisme du XVIIe siècle n'avait même pas osé rêver. Les scènes historiques de la *Henriade* sont sublimes et froides, mais l'épopée classique est une étude utile pour les œuvres historiographiques écrites d'une plume alerte et pleine de vie. Ses contes et paraboles sont également très loin du classicisme: c'est du rococo pur, s'il en fut.

Entre deux grands poètes comme Voltaire et André Chénier le ton de la poésie, le concept du poétique ont bien changé, mais c'est Chénier qui, pour la première fois depuis Ronsard, dotera la poésie française d'un vrai lyrisme. Si Chénier avait vécu assez longtemps pour permettre à sa poésie de s'épanouir pleinement, le tableau de la poésie lyrique française aurait été totalement différente au XIXe siècle. La subjectivité, principal élément lyrique, réintègre la poésie grâce à André Chénier, ce qui explique que malgré toute la pureté antique et la discipline de la forme, sa poésie s'oppose totalement au classicisme. Dans les *Iambes* il n'y a guère que la diction qui soit antique — la proximité de la mort mobilise les profondeurs de sa personnalité. Et cependant seuls quelques passages de ses plus grands poèmes font pressentir le romantisme, ainsi des vers qui évoquent un paysage ou une situation, comme le début de la Ière élégie ou les deux premières strophes de l'ode à Versailles, ainsi que le début des *Iambes*. La réflexion du poème constitue un retour à la tradition classique rafraîchie en fait par des exemples grecs. Cette unité antithétique de l'élément subjectif et de la forme classique rapproche Chénier de Baudelaire plutôt que de ses premiers admirateurs, les romantiques. Il se situe à la fois en deçà et au-delà du romantisme; ce qui est accessoire chez lui relève en général du classicisme; tout compte fait, il est un annonciateur plutôt qu'un préparateur ou pionnier du romantisme.

Entre Voltaire et Chénier la poésie française est généralement étouffés par le rationalisme, quoique Voltaire cherche à y échapper parfois, tout comme Parny dans ses élégies. On a l'impression que les épigrammes de l'époque sont plus authentiques que les odes. Il est intéressant de noter combien cette poésie respectueuse de l'Antiquité et prônant le classicisme était incapable d'apprendre le secret de la concision des anciens. Si la prose s'élève parfois à la hauteur de celle de Tacite, la poésie n'atteint jamais l'art d'Horace. La prolixité discursive de Lebrun ne nous fait pas penser à Pindare, et ce que l'époque considère comme une ode est plutôt un exposé pondéré qu'une envolée.

[17] L. Ferenczi, « Voltaire. Les problèmes de la poétique et de l'historiographie » in *Studies in Eighteenth-Century Literature*, op. cit.

Un changement ne survient que dans le dernier tiers du siècle, et il n'est pas assez radical pour qu'on puisse parler d'une nouvelle période de la poésie. La poésie plus concrète et plus intime de Saint-Lambert et de Delille n'est pas à même d'inaugurer une nouvelle époque poétique, comme l'ont fait leurs contemporains, Gœthe et Schiller dans la poésie allemande. Dans les poèmes des trente dernières années du siècle on voit surgir des détails intimes qui émaillaient autrefois les poèmes de Voltaire, mais qui rebutaient la majorité des poètes. L'interprétation de la doctrine classique au XVIIIe siècle avait précisément évincé les éléments poétiques de la poésie. Dans *Les Saisons* de Saint-Lambert quelques fines observations de la poésie descriptive, le tracé délicat du paysage, l'image suggestive des arbres laissant tomber leurs fruits — autant de visions charmantes qui surgissent de façon inattendue parmi les références conventionnelles à la mythologie — marquent sinon le renouveau, du moins un certain changement par rapport au ton poétique auquel on était habitué depuis une cinquantaine d'années. Le romantisme appréhendera le monde sous forme de visions — pour le moment ce monde commence à se constituer en image. L'intimité des poèmes de Delille tient à la place que l'auteur ménage aux joies et aux gestes de la vie quotidienne. A l'idylle mythologique se substitue l'idylle du coin de la cheminée et une brève évocation de la préparation du café et du thé: la poésie de la fin du classicisme cherche à saisir au moins quelques éléments concrets de ce monde aux mille couleurs dont les thèmes plus importants restent absents. Bertin lui aussi cherche à dépasser les généralités et l'impersonnel en recourant à des références autobiographiques, mais ce qui est réellement nouveau chez lui, c'est le ton mélancolique, tendre et uni du poème. Quant aux idylles de Berquin, elles sont plutôt de charmantes anecdotes, de petits chefs-d'œuvre de la poésie aimable — mais même un poème construit sur une idée ou un jeu de mots apporte un souffle raffraîchissant dans l'amas des conventions sclérosées.

Même compte tenu d'André Chénier, la poésie française du XVIIIe siècle est loin de constituer une époque indépendante, telle que par exemple la poésie allemande à l'époque du *Sturm und Drang*, ou alors du classicisme et du romantisme qui apparaissent en même temps. Cette période de la poésie française doit être considérée comme une période non pas autonome mais transitoire. C'est en quoi la littérature française diffère de la suédoise, de l'allemande, de l'espagnole et même de celle rattachée à l'époque de Foscolo, et en quoi elle correspond à la majeure partie de la poésie des pays de l'Est de l'Europe.

Nous avons dit plus haut que dans la poésie polonaise et tchèque le sentimentalisme triomphant conditionne une phase de transition durable qui aboutira finalement au romantisme, — en Russie à l'art de Puškin qui, à côté de certains éléments romantiques, perpétue la tradition classique (et précisément celle d'André Chénier) et conduit au réalisme. Nous avons également indiqué que les auteurs d'odes de la Russie de l'époque de Catherine II avaient modifié et rajeuni l'ode arcadienne. Dans la poésie russe, elle aussi, le nouveau sentimentalisme se mêle au classicisme arcadien, et la phase relativement courte du romantisme russe sera aux prises non pas avec le classicisme, mais avec le sentimentalisme. [Horváth-Lukács et Tétényi] Les traditions du classicisme se sont parfois glissées dans la conception des romantiques russes, comme par exemple dans le cas de Küchelbecker. Les historiens de la littérature russe distinguent dans le

sentimentalisme russe la tendance de Radiščev qui se rattache au sentimentalisme anglais par le genre des récits de voyage et parfois par l'expression d'émotions excessives. L'autre tendance est celle de Karamzin et remonte à Rousseau. A côté du sentimentalisme de Radiščev et de Karamzin, et parfois en marge de celui-ci, on voit subsister des éléments classiques. Les fables de Krylov paraissent après 1806, et chez Griboëdov on retrouve jusqu'en 1826, une certaine tradition remontant à Molière. La crise du sentimentalisme russe survient entre 1800 et 1810, et, vers la fin des guerres napoléoniennes, marque déjà le début de la transition vers le romantisme. Žukovskij qui présente d'ailleurs certains rapports non seulement avec la poésie, mais aussi avec la peinture romantique allemande (Caspar David Friedrich), constitue une transition entre le sentimentalisme et le romantisme, qui deviendra très caractéristique de l'Europe orientale: ce n'est autre que la survivance du *Sturm und Drang*. Son mysticisme s'accommode de l'influence de l'époque allemande de 1770; comme tant d'autres en Europe centrale, lui aussi traduit *Lenore*, ainsi que des œuvres de Schiller et de Byron. Par ailleurs la poésie de Žukovskij appartient déjà au chapitre qui, à la fin de notre étude, embrasse la première phase du développement du romantisme.

Au crépuscule du XVIIIe et à l'aube du XIXe siècle, l'évolution de la poésie russe n'avait pas encore atteint son point d'équilibre; elle ne constituait pas encore une époque stable et indépendante, comme le sera celle de Puškin et de Gogol'. L'évolution russe présente déjà le phénomène propre à toutes les poésies d'Europe centrale et orientale: le besoin de créer une littérature à la fois bourgeoise et nationale. C'était un but que les littératures de cette partie du monde ne pouvaient atteindre qu'en s'assimilant les conquêtes des littératures occidentales, les genres et les courants littéraires nouveaux, c'est-à-dire le classicisme, le sentimentalisme, le *Sturm und Drang* et les débuts du romantisme — tout en s'assurant les garanties et les sources de leur propre caractère national. Les Tchèques, les Slovaques, les Roumains, les Hongrois et les Slaves du Sud les trouvent dans la poésie populaire. Nous avons déjà parlé de l'intérêt que les Russes portaient à la poésie populaire. Le caractère national de la littérature russe résidait cependant non pas dans son orientation folklorique, mais dans la découverte des particularités de la vie russe et la mise en relief des problèmes sociaux. De même, chez les Polonais le caractère national n'est pas le produit de la poésie populaire, mais il se constitue au fur et à mesure que la nation prend conscience de sa lutte pour l'indépendance; c'est ce qui permet d'établir une parallèle entre la genèse du romantisme polonais et du romantisme espagnol, ce dernier étant né de la nécessité de protéger la culture espagnole contre les envahisseurs français.

La poésie populaire n'est pas pour autant absente de la poésie de Puškin et de Lermontov: *Onegin* n'est pas la seule œuvre à contenir un élément folklorique, *Ruslan i Ljudmila*, *Cygany*, *Bahčisarajskij fontan* se ressentent également de l'influence de la poésie populaire. La Russie étant un pays multinational, les poètes russes puisent au folklore de différents peuples. *Demon* de Lermontov remonte à une légende géorgienne, son conte sur Ivan le Terrible, à un conte russe. Il nous semble utile de renvoyer une fois de plus à ce qui a été dit plus haut, à savoir que dans la littérature russe ce rôle de la poésie populaire n'est que transitoire, et une fois que la littérature nationale aura atteint son plein épanouissement, la poésie populaire sera reléguée à la périphérie. Tout

autre est le cas des Tchèques, des Slovaques, des Hongrois, des Roumains et des Slaves du Sud, où la poésie populaire joue un rôle important dans la genèse de la poésie du XIXe siècle, circonstance qui rejaillit jusque sur la poésie de nos jours.

Dans la poésie polonaise aussi, le sentimentalisme et la sensibilité se sont trouvés mêlés au néo-classicisme, mais cette combination n'a pas donné naissance à une époque poétique aussi fermée et homogène que dans la littérature allemande au moment du *Sturm und Drang* et du classicisme. Le sentimentalisme n'est qu'une transition vers l'époque de Mickiewicz — comme dans la poésie française —, et c'est précisément sous l'influence de Delille qu'on voit naître chez Trembecki la poésie des jardins *(Sofiówka)*, comme un des sujets préférés de la sensibilité de l'époque. Chez Karpiński et Kniaźnin, la tradition anacréontique se fond dans le ton de Gessner et d'Ossian et adopte la conception rousseauienne de la vie, représentée par le premier. Chez les Polonais comme chez les Russes, le romantisme s'oppose en premier lieu au sentimentalisme qu'il juge insuffisant.

Dans les littératures d'Europe centrale il s'agit moins d'une métamorphose de la poésie que de la création d'une poésie nationale bourgeoise proprement dite. La création y est plus importante que la transformation, ce qui explique que la littérature de ces pays, au seuil de la période bourgeoise-nationale, doivent assumer des tâches qui sont depuis longtemps résolues dans les littératures occidentales, comme la création d'une langue littéraire, d'une nouvelle forme poétique et d'une nouvelle métrique, ainsi que l'adoption et l'assimilation des genres nouveaux de la littérature universelle. Voilà pourquoi on assiste à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, à des tentatives d'innovation dans le langage et dans la prosodie, dans les littératures tchèque, slovaque, hongroise, roumaine et slave du Sud. Dans la poésie tchèque, Thám cultive une poésie rococo classicisante et imite la poésie anacréontique allemande; l'époque métamorphose même un Bürger en poète anacréontique et bucolique. [Pražák] La poésie classicisante tchèque a un caractère nettement didactique, et chez les poètes du cercle de Puchmajer, on distingue clairement la double tendance caractéristique des poètes d'Europe centrale: l'assimilation des conquêtes de la poésie occidentale et le rattachement à la poésie populaire. Chacune de ces tendances est représentée par une branche de ce cercle. [Pražák] L'orientation folklorique sur la base de l'anacréontisme est caractéristique de Hněvkovský, de V. Nejedlý et de Rautenkranc, chez qui la chanson anacréontique constitue ainsi la base de la future chanson de type herdérien.

L'influence de Herder s'avérera très féconde chez les Tchèques, mais ne se fera valoir que lentement, puisque même Puchmajer ne réussira pas à éliminer de sa poésie à cachet populaire, les traits sentimentaux et rococo. [Pražák] La poésie tchèque n'atteindra sa plénitude que dans le romantisme de Mácha, et à ce moment là, elle entrera dans une phase réellement neuve et indépendante. La transition entre les deux époques est assurée par Polák qui lui aussi recourra au sentimentalisme pour dépasser les conventions arcadiennes. La principale figure de l'époque qui précède celle de Mácha, est Jungmann. Il contribua puissamment à jeter les bases de la littérature bourgeoise-nationale par son activité de novateur dans le domaine de la langue, et aussi grâce à ses traductions qui élèvent le langage poétique et les formes métriques tchèques à un niveau national et bourgeois et les rendent aptes à assimiler les conquêtes de la

poésie occidentale. Les auteurs qu'il traduit sont Milton, Gray, Pope, ainsi que Schiller et Gœthe; il transpose aussi en tchèque la ballade *Lenore* de Bürger, qui prit rapidement une importance internationale. Le choix des œuvres montre que Jungmann, qui part des poètes élégiaques anglais, arrive jusqu'à l'assimilation du *Sturm und Drang* — itinéraire qui sera également caractéristique du romantisme français, hongrois, etc., car à l'instar de ce qui se passe dans ces littératures, le romantisme tchèque, lui aussi, plonge ses racines dans le *Sturm und Drang* sans connaître les vrais romantiques allemands. Dans la poésie tchèque par conséquent, le sentimentalisme qui fait irruption dans le classicisme conduit non pas au romantisme, mais au *Sturm und Drang* qu'il transformera en romantisme.

Chez les Roumains, l'anacréontisme imprégné de poésie populaire de Ienăchiţă et Iancu Văcărescu, cède la place au sentimentalisme classicisant de Conachi qui à son tour conduit la poésie au seuil d'une époque autonome, l'époque d'Eminescu. Cette dernière est bien plus qu'une des sommes du romantisme européen, puisqu'elle implique la transition vers le symbolisme et au delà, faisant pressentir les grandes conquêtes de la poésie mondiale du XXe siècle. Eminescu incarne tous les avantages que comportait le développement ralenti des poésies d'Europe centrale et orientale: on voit se reproduire dans son cas le phénomène sur lequel György Lukács a attiré l'attention à propos d'Ibsen: le retard augmente l'intensité de la manifestation et majore son rôle du point de vue de son évolution ultérieure.

Dans les poésies slaves du Sud aussi, le premier signe du renouveau est une espèce d'oscillation entre la langue noble et la langue populaire, suivie de l'élaboration de la langue littéraire (chez Orfelin par exemple); puis chez Mušicki on rencontre une variante horatienne de l'Antiquité tout aussi pure que chez le Hongrois Berzsenyi. Mais tandis que ce dernier fait entrer dans la forme antique une vision romantique, Mušicki, lui, s'en tient à la conception et à la philosophie de vie d'Horace. Dans la poésie d'Orfelin on retrouve les éléments typiques du rococo, la sensibilité de la description, mais aussi la tradition arcadienne de la réflexion. Tout comme le fera un peu plus tard Eminescu chez les Roumains, chez les Slaves du Sud, c'est le Slovène Prešeren qui réussit à hausser la poésie au niveau mondial notamment avec son recueil publié en 1846 et qui comprend la moisson de vingt ans. La poésie de Prešeren part de réminiscences schilleriennes et construit un univers romantique qui, par son lyrisme, la rigueur formelle classique du sonnet, le caractère passionné de ses métaphores et de ses images qui ne sont pas sans évoquer le romantisme espagnol, est tout aussi proche de l'époque post-baudelairienne de la poésie européenne que de la poésie patriotique de la Pologne et de la Hongrie au milieu du XIXe siècle.

L'itinéraire de la poésie hongroise à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, est, lui, légèrement différent de celui de l'Europe. Cette poésie s'avère à beaucoup d'égards plus en retard que la poésie anglaise, française et allemande, et elle l'est aussi par rapport à la poésie russe et polonaise. Vers 1770, les principaux ouvrages naissent dans le domaine de la poésie épico-historique, dans l'historiographie, le droit, la théologie, etc. et cela en latin, alors que la poésie écrite en hongrois garde des traditions baroques remontant à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Ces traditions, éminemment patriarcales et populaires (Orczy) pourront encore être utilisées par la poésie

du milieu du XIXe siècle (Arany), en quête d'un certain ton archaïsant. Les formes et genres correspondant aux idées des Lumières ne prennent de contours fermes qu'après 1770 (Bessenyei). A la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, on voit se mêler les traditions du baroque, de l'esthétique arcadienne, des idéaux de Winckelmann, du sentimentalisme, de l'ossianisme (Batsányi), du classicisme allemand (Kazinczy) auxquels s'ajoute une tendance à imiter de la manière la plus authentique possible la poésie latine (Virág).

Les deux plus grands poètes de l'époque sont Csokonai et Berzsenyi. Le premier part de l'Arcadie, c'est-à-dire de la poésie qui distingue la *sententia* et la *pictura*, et adopte, pour traiter de sujets portant le cachet des Lumières, des formes que nous avons déjà relevées chez André Chénier. Bientôt cependant il fera revivre, moins sur les traces de Herder qu'en suivant la voie de la poésie anacréontique, une tradition de la poésie vulgaire de langue hongroise des XVIe et XVIII siècles, qui fait une large place à la subjectivité et au lyrisme du ton — bien avant la naissance du romantisme. Son lyrisme s'exprime dans le genre de la chanson, de l'ode, de l'épître et des poèmes didactiques. Csokonai n'hésite donc pas à allier un héritage archaïque à cette innovation timide qu'il avait appris à connaître chez les poètes élégiaques anglais, ainsi que chez Parny et Delille. Il pressent quelque chose de la nouvelle théorie poétique anglaise du XVIIIe siècle, et sans être touché par le *Sturm und Drang*, il n'avance pas moins beaucoup plus loin dans le domaine du lyrisme. La subjectivité, la nouveauté de Bürger pâlissent devant celles de Csokonai. C'est lui qui crée la forme moderne de la poésie hongroise, l'instrument qui servira aux poètes des deux siècles suivants — à partir d'éléments archaïques, d'éléments empruntés à la poésie populaire et enfin d'éléments de la poésie occidentale qu'il a parfaitement assimilés.

L'époque de la poésie hongroise qui succéda à Csokonai voit se réaliser le romantisme sur le sol préparé par le *Sturm und Drang* et l'ossianisme. Ce romantisme va s'incarner, dès 1825, dans les œuvres de Vörösmarty, œuvres visionnaires et archaïsantes au début, puis de plus en plus proches de la poésie populaire. Entre Csokonai et Vörösmarty il faut toutefois tenir compte de Berzsenyi, le plus grand poète de l'époque d'avant le romantisme. Du point de vue de la forme Berzsenyi retourne aux plus pures traditions de l'Antiquité, par quoi il s'apparente autant à Hölderlin qu'à André Chénier ou au Serbe Mušicki, mais en même temps il diffère de tous les autres par le caractère monumental, héroïque, intime et élégiaque de sa poésie qui l'apparente au romantisme en dépit des formes qu'il emprunte à Horace, l'ode par exemple.

Csokonai et Berzsenyi marquent dans la poésie hongroise non pas une étape de transition vers le romantisme où se mêleraient le classicisme et le sentimentalisme, comme chez les Polonais; il ne s'agit pas non plus d'une transition préparant le réalisme dans le sens de Puškin, telle qu'on la rencontre dans la poésie russe. A la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, la poésie hongroise connaît une époque indépendante à la fois par rapport au classicisme et au romantisme, comme en avait connu un peu plus tôt la poésie danoise et comme cela se passera un peu plus tard en Italie.

La fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle offre une grande diversité de courants poétique qui surgissent côte à côte, même à l'intérieur d'une et même littérature nationale.

Cette époque qui va de 1770 à 1820 en gros, est celle du déclin du classicisme, celle aussi du sentimentalisme qui conduit au romantisme, l'époque pendant laquelle le romantisme en plein essor coexiste encore dans de nombreuses littératures avec une espèce d'amalgame du sentimentalisme et du classicisme. Chez les Allemands le romantisme apparaît combiné avec le classicisme, chez les Anglais il sera parallèle au sentimentalisme et à une orientation vers le folklore, tandis que chez les Espagnols le classicisme est rapidement éliminé au profit de la nouvelle poésie romantique; on assiste à un processus sensiblement analogue dans la poésie italienne. Il y a toutefois des pays où l'évolution de la poésie aboutit à quelque chose d'indépendant et du classicisme et du romantisme, comme par exemple dans la littérature danoise, suédoise et en Hongrie. Le plus souvent, ainsi chez les Français, les Hollandais, les Polonais, les Tchèques, les Roumains, les Slaves du Sud, etc., le classicisme est mélangé au sentimentalisme, à la sensibilité et prépare ainsi le romantisme, — chez les Russes par contre, après une phase romantique relativement brève, le réalisme.

En guise de conclusion à cette étude d'ensemble il nous reste à élargir notre horizon de façon à y faire entrer certains aspects des débuts du romantisme dans la poésie anglaise et allemande en particulier, puis, un peu plus tard dans la poésie française.

LA PREMIÈRE PHASE DU ROMANTISME

Dans les recherches portant sur les particularités historiques et esthétiques du romantisme, on accorde de plus en plus d'importance à des considérations qui jusqu'ici avaient échappé à l'attention des chercheurs. Pour comprendre les phénomènes du romantisme du XIXe siècle, les spécialistes recourent de préférence depuis un certain temps à l'étude de l'évolution de la littérature du XVIIIe siècle et en particulier du *Sturm und Drang*. De plus, on voit se répandre l'opinion selon laquelle le romantisme devrait être étudié parallèment aux phénomènes littéraires contemporains, autrement dit dans le contexte de ces phénomènes et de ces processus.

Selon une de ces constatations récentes en voie d'être généralement admise, une grande partie du romantisme du XIXe siècle a une dette beaucoup plus importante envers le *Sturm und Drang* qu'envers le romantisme allemand proprement dit, et que c'est sous l'influence de *De l'Allemagne* de Madame de Staël, que Schiller, et même Gœthe et Bürger deviennent des modèles et des sources d'inspiration pour différents romantismes nationaux, et y compris le romantisme français. Cette situation apparemment paradoxale s'éclaire lorsqu'on élargit les investigations jusqu'aux romantismes nationaux d'Europe centrale et orientale. Ces romantismes se sont constitués en premier lieu sous l'impulsion du *Sturm und Drang*. Si avec l'apparition de Kant il convient de séparer dans la littérature allemande le *Sturm und Drang* du mouvement romantique marqué par Novalis et de Wackenroder, cette séparation n'est aucunement justifiée dans la plupart des romantismes d'Europe centrale et orientale. Les recherches récentes en matière de romantisme se réclament à juste titre du fait que les doctrines esthétiques professées par le romantisme français des années 1830 présentent une très grande ressemblance avec celles du *Sturm und Drang*, fait qui n'a pas été

sans frapper Gœthe, comme en témoigne une de ses déclarations à Eckermann. Gœthe s'est rendu compte très vite que les romantiques français poursuivaient le même but que les poètes allemands des années 1770.[18]

On rencontre de plus en plus généralement cette autre opinion selon laquelle les véritables successeurs du romantisme « philosophique et métaphysique » de Iéna seront le symbolisme français et ses différentes autres variantes nationales.[19] Les poètes français et anglais ne connaissaient pas suffisamment les vrais romantiques allemands, et cela nous autorise aussi à déclarer que le premier phénomène apparenté au romantisme de Iéna dans la poésie française, sera l'œuvre de Gérard de Nerval.[20] De même l'affirmation que les antécédents du romantisme ne présentent aucun lien avec les Lumières, voire se sont constitués précisément en opposition avec elles, est de plus en plus sujette à caution. Une analyse plus serrée du *Sturm und Drang* peut contribuer à éclaircir certains phénomènes des Lumières qui s'écartent des idées de la philosophie française du XVIIIe siècle. L'autobiographie *Dichtung und Wahrheit* de Gœthe fait assez clairement ressortir ces différences; les analyses en question nous permettent aussi de comprendre pourquoi les passions révolutionnaires bourgeoises et plébéiennes de l'Allemagne du XVIIIe siècle ont été refoulées dans la littérature, alors que ces mêmes passions se déchaînant dans le cadre de la vie publique et de la politique finirent par aboutir à la Révolution française. Si les antécédents philosophiques du *Sturm und Drang* remontent aux Lumières allemandes, il ne faudrait pourtant pas oublier que ces antécédents eux-mêmes diffèrent sensiblement d'une partie des Lumières françaises du XVIIIe siècle, et offrent surtout une parenté avec la conception de Rousseau. L'influence que ce dernier exerça sur Herder fut extraordinairement féconde.

Dans la phase qui conduit les littératures d'Europe centrale et orientale à leur renouvellement bourgeois et national, l'influence de Herder est prépondérante. Dans cette même période les idées du *Sturm und Drang*, et en particulier d'influence d'une poésie du type schillerien se propagent rapidement dans cette partie de l'Europe. Jusque dans les années 1820 et 1830 les poètes romantiques de ces pays n'auront pas abandonné l'idéal de la poésie schillerienne, et ils s'emploieront à élaborer de nombreuses variantes de leur propre *Sturm und Drang*. Un autre aspect paradoxal de l'évolution: le culte du classicisme allemand lui-même perpétuera en Europe centrale et orientale la conception qui a produit *Werther* et *Die Räuber*. A cela s'ajoute après 1830 l'influence du romantisme français qui lui-même avait subi l'ascendant du *Sturm und Drang*. Cette circonstance contribua assez bizarrement à valoriser des modèles français dans des milieux qui avaient également reçu les premières impulsions de la littérature allemande d'après 1770.

[18] Lilian R. Furst, *Romanticism in Perspective*, London—Basing Stoke, 1969. Cet excellent exposé du romantisme anglais, allemand et français considère le romantisme de Victor Hugo comme un prolongement direct du *Sturm und Drang*. C'est ici qu'on lit aussi la citation de Gœthe : p. 49. La définition du *Globe* selon laquelle le romantisme est : « Vie, activité, mouvement en avant » évoque effectivement des notions courantes dans le *Sturm und Drang*.

[19] L'idée est également mise en avant par Furst. Le premier à avoir mis en relief les rapports entre le romantisme allemand et le symbolisme était Albert Béguin : *L'âme romantique et le rêve*, Paris 1939.

[20] Jean Fabre, *Lumières et romantisme*, Paris 1963. Il situe les phénomènes vraiment romantiques en France au XVIIIe siècle et après Baudelaire. p. V.

Si dans le romantisme français on ne trouve guère de traces du romantisme de Iéna, l'influence de ce dernier est pratiquement inexistante dans les romantismes d'Europe centrale et orientale, où une grande partie des poètes romantiques des années 1820 et 1830 refusent catégoriquement les principes esthétiques et philosophiques, la métaphysique des frères Schlegel, critiquent leurs vues obscures et leur conception sociale et politique. Une seule figure du romantisme allemand deviendra très vite un exemple à suivre en Europe centrale et orientale, et c'est E. T. A. Hoffmann.

Si les résultats des nouvelles recherches en matière de romantisme font qu'on juge autrement de l'importance et de la part du *Sturm und Drang* dans la pensée du romantisme européen et qu'on reconnaît l'influence relativement restreinte du romantisme allemand proprement dit (surtout celle du groupe de Iéna), il faut aussi faire état de deux romantismes d'inspiration différente dans les littératures d'Europe occidentale et orientale. Ces deux types produiront à leur tour un certain nombre de variantes dans les littératures nationales où le romantisme d'ailleurs se développera aussi d'une manière spécifique. Le fait lui-même que le romantisme français d'après 1830 ne se rattache pas en premier lieu aux romantiques de Iéna ne nous autorise pas à tirer des conclusions trop catégoriques. Tel qu'il s'épanouit chez Victor Hugo, Nodier, Vigny, Musset, le romantisme français s'est engagé dans une voie qui lui appartient en propre, et il s'éloigne de plus en plus rapidement du *Sturm und Drang* dont il avait pourtant accueilli l'inspiration par l'intermédiaire des modèles que lui proposait Madame de Staël. C'est surtout au milieu des crises et des incertitudes dans la conception du monde qui caractérisent les années 1830, c'est-à-dire lorsqu'il doit s'expliquer avec les problèmes sociaux et les idées de type socialiste (Lamennais, Victor Hugo, George Sand, etc.), que le romantisme français témoigne d'un développement qui lui est propre.

L'objectif des nouvelles recherches sur le romantisme, qui veulent expliquer les phénomènes romantiques à partir de parallèles pouvant être établis entre le romantisme et d'autres courants avec lesquels il est en partie combiné, rend nécessaire de mettre en œuvre une nouvelle méthode d'investigation.[21] Le romantisme est en fait un phénomène né au XVIIIe siècle, puisque ses débuts remontent à la dernière période des Lumières. Schelling, Novalis, Tieck et Wackenroder écrivent leurs premières œuvres — celles qui d'un certain point de vue seront les plus importantes — avant la fin du siècle, l'*Athenaeum* de Iéna est fondé en 1798, etc. Le romantisme allemand de la fin du XVIIIe siècle et la *Klassik* de Gœthe et de Schiller sont deux formes de réaction

[21] Henry H. H. Remak, « West European Romanticism. Definition and Scope » in *Comparative Literature. Method and Perspective.* (Edition revue) Publié par Newton P. Stallknecht et Horst Frenz, Carbondale 1971. Remak insiste sur la nécessité de prendre en considération les phénomènes parallèles : « Recent research is moving away from the idea that the succession of literary periods corresponds to a predestined, violent swing of the pendulum ; it is swing away from brillant theories of dialectic historical contrasts championed not long ago by German scholarship (Strich, Korff). Instead, it has emphasized the gradual transition between periods, the overlapping and the simultaneousness of contrasting literary phenomena (e.g. : Naturalism, Impressionism, and Symbolism in the 1890's) » — et « that there are vigorous Realistic elements in Romanticism as well as Romantic ingredients in Realism ; we even admit that Classicism may have romantic connotations, and that the survival of the classical tradition in Romanticism is greater than we had suspected previously ».

d'esprit différent au même phénomène: la Révolution française. Le simple fait que le romantisme allemand soit né dans le voisinage d'œuvres telles que *Hermann und Dorothea* (1798) ou *Wallenstein* (1798—1799), et *Das Lied von der Glocke* (1799), prête à l'ensemble de l'époque une teinte particulière. Romantisme et classicisme sont des courants opposés, mais leur naissance à l'intérieur d'une seule et même époque, établit des liens entre eux. Lors de la périodisation du romantisme il faut par conséquent tenir compte de ce parallélisme chronologique entre le romantisme et le classicisme, qui par ailleurs nous facilitera la compréhension de nombreux phénomènes relevant du romantisme ou du classicisme.

Les contours de la nouvelle époque littéraire qui voit naître le romantisme se dégagent avec une singulière lenteur. C'est l'époque non seulement du romantisme mais aussi celle du classicisme allemand qui s'incarne dans les élégies romaines de Gœthe, *Das Ideal und das Leben* de Schiller, la forme classique de *Hermann und Dorothea*, etc. Dans les ballades de 1798, *Die Braut von Corinth* et *Der Gott und die Bajadere*, Gœthe a coulé dans une forme classique un contenu qui n'est absolument pas étranger au romantisme. En revanche, les *Hymnen an die Nacht* (1800) de Novalis ne diffèrent pas essentiellement des formes poétiques qui se sont assez largement propagées en Europe depuis la parution des textes d'Ossian. Nous pouvons presque dire que le romantisme se présente plus tôt dans la pensée théorique consciente que dans les œuvres, qui pendant un temps encore, relèvent, à beaucoup d'égards, de l'époque antérieure. Dans une analyse consacrée à Friedrich Schlegel, René Wellek insiste sur la lenteur avec laquelle le réalisateur du premier programme du romantisme a pris conscience des buts et des aspirations qu'il voulait assumer; dans le fragment souvent cité de l'*Athenaeum* (N° 116), la notion de romantisme n'a encore que des contours vagues. Dans un écrit intitulé *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797), Fr. Schlegel se montre encore partisan convaincu du classicisme lorsqu'il n'a que des paroles de blâme à l'égard de la poésie « informe », « artificielle », « intéressée » (soit non conçue dans l'esprit du désintéressement kantien), contraire à l'idéal antique — poésie que Fr. Schlegel qualifie de « moderne ». R. Wellek remarque avec finesse qu'en établissant cette opposition, Fr. Schlegel fournit déjà en fait une caractérisation du romantisme; il ne lui restera qu'à changer le « signe » de l'image typologique.[22]

C'est en 1795 que paraît l'étude de Schiller sur la poésie naïve et sentimentale. Les recherches ont prouvé qu'à l'époque où il élaborait son propre portrait typologique, Fr. Schlegel ne connaissait pas encore la théorie de Schiller. Dans ces conditions les conclusions opposées qu'ils tirent chacun d'une situation caractérisée de façon identique, sont plus intéressantes encore. Schiller prend position pour le classicisme — Fr. Schlegel pour le « moderne », voir le « romantique » (*Athenaeum-Fragment* N° 116). Il est de même surprenant de constater que le romantisme dont Fr. Schlegel embrasse la cause, n'en est, au moment du fragment de l'*Athenaeum*, qu'à ses premiers balbutiements. Quant à la signification du terme de « moderne », il faut reconnaître que l'époque classique de Gœthe et de Schiller est moderne tout autant que la poésie de Novalis qui ne peut justifier que pour ainsi dire *post festa* la théorie de Fr. Schlegel.

[22] René Wellek, *A History of Modern Criticism*, vol. II, New Haven 1957, pp. 12—13.

Le seul dont Fr. Schlegel ait pu se réclamer comme d'un romantique d'une époque « sans romantisme », était Jean Paul, dont l'*Hesperus* (1795) ne constitue même pas encore un véritable exemple du roman onirique romantique, et le *Titan*, qui peut être considéré comme un somptueux déploiement du monde à la fois féérique et onirique de Jean Paul, ne paraîtra qu'en 1800.

Mais c'est précisément l'incertitude et les tâtonnements des débuts, cette séparation hésitante entre les différentes aspirations, la lenteur avec laquelle elles commencent à s'affronter, qui peut nous faire comprendre l'intention qui animait les pionniers du mouvement romantique.

Nous avons vu le lent progrès au cours du XVIIIe siècle, en particulier dans la poésie anglaise, d'un nouvel idéal poétique qui, en se détournant des généralités du classicisme, tendait de plus en plus consciemment à s'exprimer sur un ton personnel, à mettre la subjectivité au premier plan et à faire parler le moi. Ce processus était une révolution poétique qui s'était fixé comme but d'exprimer des idées nouvelles et d'incarner un lyrisme véritable. Le nouveau lyrisme (auquel Ossian avait contribué par des éléments tout aussi importants que la poésie populaire propagée par Herder), se réalisa pleinement dans le *Sturm und Drang* avec la poésie de Gœthe, Schiller et Bürger, et le recours aux formes folkloriques, ballades, etc. dont la vogue se répand après 1770. Dans les dernières décennies du siècle précisément, Gœthe et Schiller, il est vrai, s'étaient engagés dans une autre voie, et leur période classique différait sensiblement de leur période de *Sturm und Drang* — mais cette nouvelle phase ne signifiait pas non plus la négation absolue de l'ancienne. La jeune génération ne voulait justement pas continuer le *Sturm und Drang*, elle entendait progresser dans la voie du renouvellement de la poésie, à l'endroit où Gœthe et Schiller s'étaient arrêtés. C'est cette intention de pousser plus loin, qui se trouve exprimée dans les premiers écrits théoriques encore hésitants de Fr. Schlegel, suivis bientôt par son détachement de l'Antiquité, son hostilité à l'égard de Schiller et la sympathie qu'il commence à manifester pour le « moderne ». Il serait difficile de répondre à la question de savoir ce qui dans cette séparation entre le classicisme et le romantisme a joué un rôle plus décisif: les aspirations des frères Schlegel et de leurs amis, ou l'attitude négative de Gœthe et Schiller. Quoi qu'il en soit, l'essentiel est que l'idéal poétique qui devint celui des romantiques était destiné à promouvoir la grande transformation littéraire amorcée au XVIIIe siècle, et la notion de romantisme, employée au début comme nom collectif aux contours assez vagues, exprimait surtout une idée de renouvellement. Le choix était heureux, ce terme ne tarda pas à désigner un vaste courant international.

Au cours des décennies suivantes, le terme gagna petit à petit en précision, et la notion de « romantique » fut utilisée dès lors de plus en plus nettement pour désigner un programme artistique. Elle connut néanmoins un certain nombre de modifications selon les diverses littératures nationales, et selon les époques elle prit différentes nuances. Toutefois, la signification primitive du terme de romantisme n'implique pas en premier lieu une opposition au classicisme, mais le besoin de créer une nouvelle poésie lyrique, un nouveau roman et un nouveau théâtre qui correspondent au goût du temps. Là où ce besoin se heurte aux traditions du classicisme (comme par exemple en France), le romantisme devient anti-classique. En Europe centrale et orientale, tout comme

dans d'autres parties du continent, le classicisme s'était mis, dès ses débuts, au service des aspirations civilisatrices et nationales de la littérature. Le romantisme s'étant fixé les mêmes objectifs, on n'assiste dans ces littératures à aucune rupture spectaculaire avec le classicisme, — dans de nombreuses littératures européennes, le classicisme fait bon ménage avec le romantisme, l'un et l'autre finissant par se confondre. Lorsque par contre, la méthode réaliste est celle qui correspond le mieux au développement de la littérature nationale, le réalisme naissant s'appuie sur certaines formes du classicisme et du romantisme. C'est ce que l'on voit dans le cas de Puškin: dans *Onegin* les tendances éminemment classiques et en partie seulement romantiques, se résorbent dans un nouvel art réaliste et forment un tout équilibré.

L'étude du romantisme français est inséparable de celle de la naissance du roman réaliste français (Stendhal, Balzac). L'interpénétration est encore plus forte ici qu'elle ne l'est dans le cas du romantisme et du classicisme des dernières décennies du XVIIIe siècle. Lorsqu'on cherche à comprendre toute une époque à travers les différentes phases de l'évolution du romantisme, il est impossible de ne pas tenir compte de certains parallèles et de certains phénomènes contradictoires (tel par exemple le fait que *Notre Dame de Paris* et *Onegin* paraissent l'un est l'autre en 1831), qui jouent un rôle décisif dans l'évolution d'ensemble.

Dans la littérature française en particulier, le romantisme et le réalisme s'épanouirent parallèlement, et ce qui plus est, ces deux courants évoluèrent en s'aidant et en s'influençant réciproquement. C'est la raison pour laquelle du point de vue historique il ne doivent pas être considérés comme antagonistes. Dans la fiction romantique tout comme dans les romans réalistes, on relève les traces d'inspirations réciproques, d'interrelations et de parallèles. Du point de vue historique, le romantisme a préparé le terrain du réalisme; les formules auxquelles aboutit l'un, facilitent à l'autre le chemin vers son but; parfois on observe la présence combinée du romantisme et du réalisme chez le même écrivain, voire dans le même œuvre. Le phénomène se produit aussi bien chez Stendhal que chez Balzac ou chez Victor Hugo. Toute entreprise qui aurait pour but de présenter soit le romantisme, soit le réalisme de façon unilatérale renonce d'emblée à la possibilité d'appréhender les phénomènes dans leur totalité.

Dans les littératures d'Europe centrale et orientale, le parallélisme et l'interaction du romantisme et du réalisme seront encore plus durables. La carrière de József Eötvös, poète et romancier hongrois, débute par exemple sous le signe du romantisme. Lorsque vers 1830 le romantisme de Victor Hugo s'ouvre aux idées socialistes et réagit aux antagonismes de la société de la Monarchie de Juillet, Victor Hugo formule ses idées dans le volume *Littérature et Philosophie* (1834) et en particulier dans son avant-propos intitulé *But de cette publication*. Le jeune Eötvös commence par assumer ces directives dans une conception romantique (étude sur Victor Hugo écrite en 1835 et le roman *A karthausi*, 1839-1841), pour les adopter plus tard dans les romans qu'il rédige en recourant à une méthode réaliste.

Cet exemple nous montre une fois de plus que le romantisme ne doit jamais être étudié séparément, mais toujours dans le contexte des courants contemporains avec lesquels il évolue parallèlement et fusionne même en partie.

Nous tenterons dans ce qui suit de ne pas séparer les étapes successives de l'évolution du romantisme de celle de l'ensemble de l'époque, autrement dit des autres courants et phénomènes littéraires importants qui se signalent au même moment que le romantisme.

On ne peut comprendre les processus de développement du romantisme qu'en les inscrivant dans le tableau de l'ensemble de l'époque, c'est-à-dire en comparant plusieurs littératures et en tenant compte si possible de plusieurs phénomènes essentiels. Replaçant le romantisme dans son époque, nous espérons que les autres phénomènes importants de cette époque nous fourniront une clé pour la compréhension du romantisme lui-même. Lorsqu'on étudie l'ensemble de ces phénomènes, on constate que les phénomènes qui surgissent en même temps à une certaine époque, exercent nécessairement une influence l'un sur l'autre, quand bien même ils seraient différents, voire de caractère opposé. Le fait que dans certains pays le romantisme se présente parallèlement aux diverses manifestations du classicisme, peut conditionner son caractère au même titre que par exemple l'existence ou l'absence de traditions classiques antérieures au romantisme. La phase pendant laquelle le romantisme coexiste avec certaines variantes du classicisme, c'est-à-dire pendant laquelle les traditions du classicisme appartiennent déjà au passé mais sont encore vivantes, confère au romantisme une teinte classique. Dans une période ultérieure le romantisme évoluera parallèlement au réalisme, et grâce à ce parallélisme, le réalisme colore certaines œuvres romantiques, à moins que ce ne soit le romantisme qui déteint sur des œuvres réalistes. Il existe des œuvres romantiques « pures » en quelque sorte, qui ne portent ni l'empreinte du classicisme ni celle du réalisme.

Le berceau du romantisme est la littérature allemande, où il se manifeste pour la première fois dans les années 1790; en tant que tendance artistique et méthode de création, il s'est en quelque sorte maintenu jusqu'à nos jours. En effet, certains éléments conceptuels, formels, etc. de ce courant connaissent des renaissances successives et apparaissent comme un héritage utilisable, pouvant éventuellement se mêler à d'autres tendances.

Si nous essayons de diviser l'époque qui commence en 1790 et qui, nous le répétons, n'est pas seulement celle du romantisme, mais qui voit naître d'autres courants aussi, éventuellement plus vigoureux et plus riches que le romantisme, il apparaît que la première phase à peu près homogène va des années 1790 au début des années 1820. A l'intérieur de cette période, de 1795 à 1820, c'est la littérature allemande qui est au premier plan, c'est elle qui présente les initiatives les plus variées et les plus riches en promesses — et cela non seulement à cause de la présence de Gœthe. Dans la même période, le nouveau visage de la littérature française ne s'est pas encore affirmé. L'aspect qu'elle présentera après 1820 n'en sera que plus neuf et plus frappant. A la fin de la première décennie du XIXe siècle et surtout dans les années 1810, c'est à la littérature anglaise qu'échoue le rôle d'innovateur hardi qui avait été celui de la littérature allemande à l'aube du siècle. L'apparition simultanée de Byron, Keats et Shelley, ainsi que la grande époque des romans de Walter Scott (à partir de 1814, soit l'année de la

parution de *Waverley*) au début des années 1820 conduisent à son apogée le développement qui s'est amorcé à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle avec la poésie de Wordsworth, de Coleridge et de Blake.

A l'époque en question, les littératures d'Europe centrale et orientale accusent une transformation importante dont les premiers résultats se situent aux alentours de 1820. *Ruslan i Ljudmila* de Puškin paraît en 1820, les ballades et romances de Mickiewicz, en 1822-1823. Pendant toute cette période, et même après la Révolution française, on constate une forte influence de l'héritage des Lumières et — comme nous l'avons dit à plusieurs reprises — de celle du *Sturm und Drang* en Europe centrale et orientale. Avant 1820, le romantisme proprement dit apparaît surtout dans la littérature allemande et anglaise — après cette date on voit se multiplier des phénomènes romantiques dans la littérature française aussi bien que dans les littératures d'Europe centrale et orientale.

Il ne serait certes pas suffisant de fonder la définition des périodes littéraires sur la relève des générations. Toutefois, les lois fondamentales de la vie humaine interviennent nécessairement dans la délimitation des époques littéraires. La mort prématurée des poètes romantiques allemands, ainsi que celle de Keats, Shelley et Byron n'est pas sans influer sur l'évolution littéraire. Les épigones de Byron ne cherchent pas à atteindre les mêmes buts que leur modèle, et la survie de Schiller dans la littérature est très différente de l'activité créatrice du poète de son vivant. L'influence ne fait que répéter et varier ce qui est créé, et il n'y a pas de génie créateur qui soit à même de continuer l'œuvre d'un autre, une fois qu'elle a pris fin. Gœthe survivra à la jeune génération, mais cette survie ne signifiera pas la survivance d'une certaine « tendance », puisque Gœthe lui-même a des contacts très divers avec le romantisme qu'il ne cessera du reste pas de réprouver: son rayonnement touche directement le romantisme, mais en même temps lui aussi subit l'influence de ce dernier.

La conception historique du romantisme est unanimement définie sur la base de l'essai *Christenheit oder Europa* de Novalis. Ecrite en 1799, l'étude resta pendant un moment inédite. Il ne faut pas surestimer l'importance philosophique de cette fiévreuse et bizarre confession, tantôt embrouillée tantôt lumineusement concise. Les recherches ont démontré il y a longtemps que le Moyen Age chrétien, que Novalis souhaitait tant restaurer, n'était rien d'autre qu'une utopie humaine et sociale telle que le fut l'Antiquité chez d'autres penseurs. *Christenheit* contient des idées fondamentalement réactionnaires, le refus catégorique de la révolution, etc. — mais même la formulation hermétique et métaphorique de l'écrit trahit, ici et là, une pensée formée par les Lumières. Une rhétorique naïve, exaltée et pleine de contradictions et le caractère du texte, qui fait penser à un poème en prose, donnent libre cours à des idées qui se trouvent en réalité à l'antipode du lyrisme mystique de la confession. Le principe national préconisé par Novalis n'est en fin de compte pas si éloigné de celui formulé par Herder, le portrait idéalisé qu'il trace de l'Allemagne nous fait penser à l'harmonie que Herder a cru entrevoir dans le monde slave. Novalis donne comme but aux Allemands de s'appliquer à faire d'eux-mêmes les compagnons d'une époque plus haute de la culture (« bildet sich der Deutsche mit allem Fleiss zum Genossen einer höheren Epoche der Kultur »); il reconnaît lui-même que la Révolution française a dévoilé la

corruption des anciens systèmes d'Etat et il voit avant tout dans le christianisme un humanisme et — une utopie: ce que Novalis attend d'un christianisme qui fait l'objet de ses rêveries, c'est qu'il élimine les oppositions et instaure un ordre humanitaire. Cette conception n'est pas sans accuser des ressemblances avec le culte que Chateaubriand voue au christianisme qu'il voudrait restaurer (le *Génie du Christianisme* paraît en 1802), mais par endroit, elle anticipe sur l'utopisme visionnaire de l'abbé Lamennais. L'idée que le romantisme se fait du christianisme survit dans la conception du Hongrois Eötvös, dont l'œuvre est caractérisée d'un bout à l'autre par une espèce de déisme chrétien.

Au milieu des années 1790 non seulement le classicisme se maintient fermement en prenant de nouvelles formes, mais il a à son actif plusieurs conquêtes inattendues. C'est ainsi que les *Iambes* d'André Chénier (1794) en feront entendre une note sensible, intime et personnelle. La subjectivité s'accompagne chez Chénier et chez les romantiques du ton sublime de l'ode. Comme si l'idéal stylistique de Longin triomphait enfin dans la littérature française: le style sublime se maintiendra à partir de Chénier jusqu'au début du romantisme français, et au-delà encore, dans l'œuvre de Victor Hugo. On retrouve le ton de Chénier et l'idéal du sublime de Longin chez Chateaubriand aussi.

Dans la première phase de la littérature de l'époque bourgeoise, entre 1790 et 1820, c'est la littérature allemande qui aboutit aux résultats les plus importants et c'est elle aussi qui pousse le plus loin la réflexion spéculative. La théorie (basée en majeure partie sur la philosophie de Fichte et de Schelling) a également donné naissance à une esthétique romantique. Mais une fois de plus, la réflexion théorique permet de se faire une image plus nette que les œuvres elles-mêmes, dans lesquelles les tendances ne sont pas aussi claires que dans la pensée critique. En 1795-1796 paraît le roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* qui pourrait tout aussi bien figurer parmi les œuvres des écrivains romantiques, la figure du Harpiste, le sort de Mignon, le personnage énigmatique qu'est Jarno entrant parfaitement bien dans l'univers du romantisme. On a même l'impression que dans cette œuvre, Gœthe vient en aide aux romantiques. Le *Faust*, repris en 1797, offre également beaucoup de points communs avec le romantisme. C'est *Iphigenie* surtout, pièce à laquelle Gœthe revient en 1802, qui marque une orientation très différente de celle de la génération de Novalis. Les chapitres commencés en 1811 de *Dichtung und Wahrheit*, avec l'évocation du Francfort gothique et de la vie de naguère en Allemagne sont également bien dans l'esprit des nostalgies romantiques, mais ils sont proches aussi du jeune Gœthe du *Sturm und Drang* qui dans son étude sur le gothique allemand, sur la cathédrale de Strasbourg, avait si nettement anticipé sur le culte que voueront les romantiques au passé allemand. (A la même époque Chateaubriand écrivait les chapitres qui, dans les *Mémoires d'outre-tombe* sont consacrés à son enfance et dans lesquels l'évocation du château gothique de Combourg tient à la fois de la réalité et du rêve.) Même l'univers de rêve de Jean Paul a des répliques chez Gœthe (il s'agit en fait plutôt de parallèles épisodiques que de l'atmosphère onirique dans laquelle baigne l'ensemble d'une œuvre telle que *Titan*). Quant à la seconde partie de *Faust* achevée après 1825, elle peut presque être considérée comme une grande somme du romantisme.

Tout cela ne signifie bien entendu pas que Novalis, Wackenroder, Tieck, Kleist et Jean Paul ne se soient pas engagés dans de nouvelles voies. Mais cette recherche est déjà sensible chez Gœthe, encore que chez lui elle conduise dans une autre direction que celle des romantiques. *Wahlverwandtschaften* (1809) représente sans aucun doute une orientation différente de celle des romans de Novalis, de Jean Paul ou d'E. T. A. Hoffmann. La fiction romantique allemande qui s'épanouit avant 1820, a des antécédents dans la prose du XVIIIe siècle. L'art épique du romantisme allemand — y compris parfois même E. T. A. Hoffmann — développe la méthode narrative de Voltaire et de Sterne. La nouveauté dans le domaine du roman de cette époque est le cachet personnel de l'art de Jean Paul.

Pendant la période qui va de 1790 à 1820 on assiste à un profond renouvellement des différents genres. Cette transformation se traduit dans la dernière période de Gœthe par des résultats tout aussi importants que dans les œuvres de la nouvelle génération. La formulation allemande de la doctrine et du programme des romantiques signifie que transformation et renouvellement seront désormais menés à bien de façon plus conséquente et le romantisme pourra ainsi contribuer indirectement à la naissance du réalisme lyrique et épique du XIXe siècle.

Bien que certains poètes anglais considérés comme romantiques par la postérité aient refusé cette étiquette, et qu'il y ait même eu au sein du romantisme anglais des tendances contradictoires, c'est dans le romantisme anglais que le processus de transformation amorcé au XVIIIe siècle atteignit son apogée, et c'est là que sont nées les nouvelles formes de poésie lyrique. Les grands résultats du romantisme anglais stimulent les différentes littératures de l'époque. Le premier à avoir une influence sérieuse sur l'Europe est Byron, puis à l'époque des révolutions de 48, c'est le message révolutionnaire de la poésie de Shelley qui aura une actualité particulière. Le véritable rôle de Shelley et de Keats commence toutefois après l'essor du symbolisme: leur poésie ne cessera d'avoir des répercussions jusque dans les différentes tendances du XXe siècle. Parmi les poètes romantiques anglais, c'est cependant Coleridge qui anticipe le plus sur le romantisme et sur les courants poétiques postromantiques.

Quelques pièces des *Lyrical Ballads* publiées en 1798, et en particulier le poème *The Ancient Mariner*, constituent une incursion plus audacieuse que toutes les tentatives des contemporains dans un monde romantique visionnaire; *The Ancient Mariner* et *Kubla Khan* (1816) restent des œuvres isolées même à l'intérieur du romantisme anglais. Il n'y a guère que *Dziady* de Mickiewicz qui nous donne cette même impression d'audace et de nouveauté, et il est remarquable que le poète polonais lui aussi ait atteint les limites extrêmes de ses possibilités poétiques dès qu'il se fait entendre et au seuil d'une nouvelle époque poétique.

Au cours des trente-cinq ans qui s'écoulent entre l'année de la parution des *Lyrical Ballads* et celle du XVIe chant de *Don Juan*, c'est-à-dire celle de la mort de Byron (1824), la poésie lyrique anglaise connaît une vraie révolution. Cette poésie a des sympathies pour la Révolution française, et lorsque les « lakistes » se seront détournés de leur passé jacobin, c'est Shelley qui fera entendre la plainte des masses de la révolution industrielle anglaise (*Song to the Men of England*, 1819). Shelley est à l'antipode du romantisme de Novalis. Si le romantisme anglais a pu s'épanouir en si peu de temps,

c'est parce que dès qu'il apparaît on peut dire que ses manifestations contiennent sous une forme condensée l'essentiel du courant. En effet, Coleridge, contemporain de Novalis exprime, en bref, dans *The Ancient Mariner* tout ce que le romantisme exposera au fur et à mesure de son évolution. La nouveauté de la poésie de Coleridge ne sera pas dépassée par la plupart des œuvres ultérieures du romantisme. Dans la conception que Coleridge adoptera par la suite à propos de la poésie, Schelling et les frères Schlegel occupent une place importante. *The Ancient Mariner* cependant est né avant la théorie des frères Schlegel. Coleridge se présente en possession de toutes les armes du romantisme, avant même que les œuvres les plus caractéristiques du romantisme allemand aient vu le jour. Les *Hymnen an die Nacht* suivent *The Ancient Mariner* à deux ans d'intervalle, et pour ce qui est du merveilleux et du fantastique, ni Jean Paul, ni E. T. A. Hoffmann ne le poussent aussi loin que Coleridge. Comparé au style de Coleridge, celui de la grande majorité des romantiques nous paraît discursif et rhétorique. Et pourtant nulle part ailleurs la diction classique ne fut aussi bouleversée que chez les romantiques anglais. La nouvelle poésie, arrachée à la diction classique et devenue intime, s'est créé une forme adéquate, dans le genre novellistique ou idyllique, cela en particulier chez Wordsworth. Ce phénomène n'est pas sans précédent, puisque dans la poésie de Burns déjà le tableau de genre novellistique occupe une place importante. Néanmoins, on reconnaît la logique propre du développement lyrique qui fait que la méthode de Wordsworth s'avère aussi attrayante et utilisable dans la pratique poétique de la première moitié du XIXe siècle.

Dans le héros de *Ancient Mariner* et dans la figure de *Don Juan*, on voit s'incarner deux types diamétralement opposés de la nouvelle poésie, et cette opposition établit un lien entre eux. L'un est pélerin de l'expiation, l'autre celui de l'inquiétude. Ils sont aussi différents que le sont l'état d'âme du pénitent et celui du révolté. Néanmoins, l'un et l'autre constituent une partie intégrante et durable de la poésie romantique.

La nouvelle poésie que l'on voit apparaître avant la mort de Keats, Shelley et Byron, ouvrit la voie à une transformation radicale de la poésie européenne. Parmi les possibilités découvertes par le romantisme anglais, les contemporains sont attirés en particulier par les conquêtes de Byron. Son œuvre joue un rôle extraordinairement important dans l'avènement de la nouvelle époque des littératures d'Europe centrale et orientale. Si Puškin a pu dépasser le byronisme dans *Onegin*, tout comme l'a fait Mickiewicz dans *Conrad Wallenrod* (1828), c'est parce que les deux poètes ont eux-mêmes dépassé l'attitude du byronisme et de la révolte. Les problèmes d'ordre social et national auxquels des littératures d'Europe centrale et orientale doivent faire face, font naître des inquiétudes bien plus concrètes et réelles que celles de Byron: *Onegin* incarne les contradictions historiques de la civilisation russe. Quant à *Konrad Wallenrod*, il porte lui-même toute malédiction concrète qui pèse sur l'histoire polonaise, ce qui le distingue fondamentalement du héros maudit de Byron. Mais il est certain que c'est grâce à l'art de Byron que Puškin et Mickiewicz ont pu aborder avec succès l'évocation de grandes questions sociales et historiques. C'est la méthode de Byron qui a permis de dépasser le byronisme. Du point de vue du genre toutefois, *Don Juan* lui-même a fourni une aide précieuse aux littératures d'Europe centrale et orientale, dans lesquelles le genre du roman, seul genre qui pût se prêter à une formulation adéquate

des nouvelles conditions de vie, n'était pas encore né. Et il faudra attendre longtemps encore avant que les conditions de la vie quotidienne et de la réalité contemporaine puissent être appréhendées par les écrivains et devenir ainsi des sujets littéraires. *Don Juan* a montré comment la réalité contemporaine pouvait être haussée au niveau de la poésie, comment on pouvait en traduire la poésie. Les conclusions de cette nouvelle étape ont été tirées par Puškin dans *Onegin* et par Mickiewicz dans *Pan Tadeusz*, mais aussi par les romans en vers qui continuent à fleurir pendant un certain temps dans la littérature hongroise de la seconde moitié du XIXe siècle. En Europe centrale et orientale on voit se répandre les formes byroniennes de la poésie épique qui contribueront à donner naissance au roman réaliste.

Au moment du renouveau romantique de la poésie anglaise, le roman anglais contient déjà en germes ce qui deviendra le réalisme. Les romans historiques de Walter Scott ne peuvent pas être uniquement mis au compte du romantisme, car ils remplissent, dans le voisinage de la poésie romantique anglaise, le même rôle qu'assumera le réalisme de Balzac, en tant que phénomène parallèle au romantisme de Victor Hugo, de Lamartine et de Vigny. Ce qui dans la prose de Byron a permis d'élever la réalité quotidienne au niveau de la poésie, c'est le caractère intime, et par endroit le réalisme poétique des détails. L'art des romans de Walter Scott contribue à la formation du besoin d'observation méthodique et aiguise la sensibilité à l'égard des détails. Son art epico-historique qui s'épanouit dès 1815, se distingue très nettement du roman allemand de l'époque, par sa calme objectivité et son sens de la réalité. Walter Scott, traducteur de *Götz*, reste en réalité proche du *Sturm und Drang*, de Schiller et de Bürger en particulier. Son art ne fut pas sans influencer l'art réaliste de Balzac. Georg Lukács a raison de voir en Walter Scott le romancier qui, tout en se rattachant étroitement aux romantiques proprement dits, par ses sujets, exprime néanmoins « un dépassement du romantisme, le développement ultérieur conforme à l'époque des traditions littéraires réalistes des Lumières ».[23] Ces traditions ont survécu dans d'autres littératures et d'autres genres, et leur survie a produit une des variantes des phénomènes réalistes parallèles au romantisme.

Le renouvellement radical, pour l'essentiel romantique, de la littérature anglaise qui s'acheva avant le milieu des années 1820, avait créé des modèles à suivre et réuni de grandes réserves de poésie. L'œuvre de Byron et de Wordsworth se limitait essentiellement au courant romantique; aussi ne put-elle retrouver son actualité qu'au prix d'une sorte de renaissance du romantisme dans la littérature universelle. Shelley, Keats et Coleridge, en revanche, ont d'emblée transcendé les cadres du romantisme, ce qui permit à des courants non-romantiques d'avoir recours à eux.

Dans la période d'avant 1820, la littérature française n'avait pas encore découvert les sources du renouvellement qui alimentaient déjà puissamment la littérature allemande et anglaise de l'époque. Elle était davantage liée par des traditions classiques plus fortes que dans les deux autres littératures, et la renaissance du classicisme, même dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, a plus profondément touché la littérature fran-

[23] György Lukács, *A történelmi regény* (Le roman historique), Budapest 1947, p. 18.

çaise que par exemple la littérature anglaise. La relative stagnation de la littérature française avant 1820 ne sera relayée par une période d'épanouissement, riche et rapide, qu'au moment de la parution des premières odes de Victor Hugo et des *Méditations poétiques* de Lamartine (1820).

Entre 1790 et 1820 la poésie française ne dépassera pas le sommet atteint en 1794 par André Chénier. Delille et Fontanes continuent, même après la Révolution, un classicisme qui entre 1770 et 1780 promettait d'être assez moderne, puisque, à l'encontre de la poésie des disciples tardifs de la doctrine de Boileau, il introduisait dans la poésie des motifs concrets et intimes. Les principaux représentants des aspirations poétiques plus souples du classicisme étaient Delille et Parny. Mais au voisinage du romantisme anglais et allemand du début du XIXe siècle, ce classicisme, même renouvelé, semblait quelque peu suranné. Les nouvelles initiatives d'André Chénier n'auront de suite que chez Victor Hugo et les romantiques français. Le classicisme artificiellement maintenu en vie par Napoléon, donna des preuves réitérées de sa stérilité. L'événement qui indubitablement eut le plus de retentissement dans cette période est la parution, à Londres, du livre *De l'Allemagne* (1813), dans lequel Madame de Staël prépare — autant par ses jugements perspicaces que par ses méprises — la révolution de la poésie française qui aura lieu dans les années 1820. *Adolphe* de Benjamin Constant, écrit en 1806 et publié en 1816, ne doit sa célébrité qu'aux conditions de l'époque, car en fait il s'agit là d'un roman qui pour la forme reste dans le sillage des romans classiques du XVIIIe siècle, *Manon Lescaut* et *Les Liaisons dangereuses*; sa seule nouveauté est dans l'expression de la crise qui ne tardera pas à devenir générale chez les « enfants du siècle ». Il y a eu cependant des œuvres qui trouvèrent des accents plus émouvants pour traduire cette crise, telle *Onegin* ou même, dans la littérature hongroise, le roman *A karthausi* de József Eötvös (1839).

A côté de la poésie d'André Chénier il n'y a guère à cette époque que la prose de Chateaubriand qui ouvre une nouvelle voie, quoique *Atala* (1801) tienne davantage d'une expérience particulière de la prose française du XVIIIe siècle que de la fiction romantique ou du roman réaliste du XIXe siècle. Bernardin de Saint-Pierre combine dans *Paul et Virginie* le genre de l'idylle, de la pastorale et le style de la prose poétique de Gessner. Sur les traces de Buffon la vision de la nature devient un sujet littéraire chez Bernardin de Saint-Pierre et le sera de plus en plus dans toutes les œuvres de Chateaubriand à partir d'*Atala*. Si Chateaubriand ne devient un vrai romantique que dans sa dernière grande œuvre, les *Mémoires d'outre-tombe* (écrits de 1811 à 1841, feront encore l'objet de remaniements jusqu'en 1846, de sorte que les *Mémoires* doivent être considérés comme une œuvre contemporaine du romantisme français) — les spectacles de la nature qu'on trouve dans *Atala, René, Les Martyrs* n'offrent rien d'autre que les visions de rêve du romantisme depuis Jean Paul et Coleridge. La prose poétique de la pastorale et le style musical et pittoresque de Chateaubriand constituent dans l'évolution de la prose française un épisode qui portera ses fruits bien plutôt dans la poésie lyrique que dans le roman. L'art du roman chez Victor Hugo romantique et chez Balzac réaliste a conservé peu de chose de la musicalité lyrique propre à la prose de Chateaubriand. De cette prose imprégnée de lyrisme, nous en trouverons néanmoins

encore des échos dans certaines pages du *Lys dans la Vallée* et dans les œuvres de jeunesse de Flaubert.

Il n'en reste pas moins que Chateaubriand représente une étape importante de l'évolution littéraire, moins du point de vue du roman que de celui de la poésie littéraire. Jusqu'en 1820, la poésie française formée par le classicisme tire peu de profit de la prose poétique de Chateaubriand. D'ailleurs Chateaubriand lui-même ne rompt pas avec le classicisme: son style conserve le caractère rhétorique classique et cultive l'idéal du sublime cher à André Chénier.

La nouveauté de la prose de Chateaubriand, la place qu'elle venait occuper dans les aspirations à une transformation de la littérature étaient tout à fait évidentes pour ceux qui en Europe centrale et orientale s'employaient à créer une littérature nationale. Le Tchèque Jungmann publia en 1805 sa traduction d'*Atala*, ce qui explique pourquoi les débuts du romantisme tchèque se rattachent davantage à Chateaubriand et au *Sturm und Drang* allemand qu'à d'autres modèles romantiques.

Le classicisme russe du XIXe siècle fut une entreprise concertée visant à mettre au point une poésie moderne aux couleurs nationales. C'est l'époque de Lomonosov et de Deržavin autant que celle de Karamzin et de Žukovskij. On entreprend, conformément à la nécessité historique, de créer une littérature russe nationale et moderne qui, tout en rejoignant le niveau de la littérature mondiale, exprime de façon adéquate la réalité russe. Ce but ne sera réalisé que par l'époque de Puškin et de Gogol', mais elle n'aurait certainement pas pu y arriver sans l'activité de Lomonosov et de Deržavin, de Karamzin et de Žukovskij, de Krylov et de Griboedov. Que l'esthétique du classicisme soit restée valable au voisinage du romantisme russe des années 1820, que Krylov s'intéresse à La Fontaine, que Griboedov prenne Molière comme modèle, ce sont là des facteurs dont il faut tenir compte parmi les antécédents du réalisme de Gogol'. Le réalisme russe a poussé sur le sol du classicisme et du romantisme russes, et les poèmes de caractère romantique de Puškin (*Kavkazskij plennik*, *Bahčisarajskij fontan*, les *Cygany*, etc.) préparent les couleurs et le climat du réalisme d'*Onegin*.

Tout ceci appartient déjà à l'époque d'après 1820, mais la parution d'*Onegin* en 1831 vient achever un processus dont les antécédents importants se situent avant 1820. C'est à cette époque que s'élabore dans la littérature russe la formule qui sera généralement caractéristique des littératures d'Europe centrale et orientale: la mise en valeur simultanée du *Sturm und Drang*, du classicisme et du byronisme auxquels s'ajoutera plus tard, dans les années 20 du siècle, l'influence de Schelling et du romantisme de Iéna. L'inspiration de brève durée venue du romantisme allemand est parallèle à l'art classique-réaliste de Krylov et de Griboedov.

Boris Godunov (1825, parution 1831) offrait également un tableau réaliste de l'histoire russe, découverte par l'époque qui s'acheminait vers le romantisme: Karamzin, auteur de la grande Histoire de l'Etat russe (commencée en 1816) est considéré à juste titre comme le Christophe Colomb de l'historiographe russie. L'attention des hommes de lettres russes de la période d'avant 1820, avec à leur tête Žukovskij, se porta sur les mêmes phénomènes qu'avait relevés Madame de Staël dans *De l'Allemagne*: le *Sturm und Drang*, la période plus tardive de Gœthe et de Schiller et tout ce que représente Bürger dont l'inspiration sera si importante pour les initiatives prises en Europe

centrale et orientale. Si les deux ballades de Žukovskij, *Ljudmila* (1806) et *Svetlana* (1813) conservent encore la conception de la poésie du *Sturm und Drang*, une utilisation nouvelle de la poésie populaire fait subir à cette conception des changements fondamentaux. Les ballades de Žukovskij incarnent une nouvelle variante de la poésie du *Sturm und Drang*. Dans la poésie de Karamzin déjà on constate une certaine fraîcheur de la joie de vivre, qui perce à travers la mélancolie tributaire de l'influence de Gray. Ces traits sont plus sensibles encore chez Žukovskij. Dans *Svetlana* les noces, le paysage hivernal, le monde rural, les superstitions, le motif de la colombe, etc. prêtent au poème des couleurs originales comme n'en a pas connues le *Sturm und Drang*. Les éléments les plus conventionnels du poème sont précisément ses accessoires fantastiques, autrement dit, le moins réussi dans le poème est précisément ce en quoi il suit sa source d'inspiration, le *Sturm und Drang*. Puškin, lui, n'est pas attaché au *Sturm und Drang*, il reste un adepte du classicisme de Chénier et de ses prédécesseurs du XVIIIe siècle. Mais ces racines nourrissent son réalisme d'une manière plus efficace que ne pourrait le faire le romantisme. *Onegin* développe les éléments réalistes du classicisme du XVIIIe siècle et en même temps emprunte à la poésie française d'avant la Révolution la manière claire et précise de la présentation, l'ironie et l'élégance. Cette élégance est sensible dans la peinture des caractères aussi bien que dans sa manière de faire progresser l'intrigue et dans la conclusion tragique qu'il en tire. Au-delà du romantisme *Onegin* annonce déjà l'art réaliste du XIXe siècle en conservant les qualités de l'art du XVIIIe siècle.

Succédant au classicisme, le romantisme né en Russie avant 1820, de la littérature allemande de 1770 et des œuvres de Byron parues dans les années 1810, s'intègre dans le processus européen de la transformation de la poésie et de la littérature. Comme les littératures d'Europe centrale et orientale en général, la littérature russe réfléchit elle aussi les aspirations particulières pour la constitution d'une littérature nationale et moderne.

Bien que tendu vers le renouvellement, le romantisme ne conduit toutefois pas à une rupture complète avec l'héritage littéraire du XVIIIe siècle et des Lumières. Walter Scott est tout aussi tributaire des Lumières que Gœthe. La majorité des littératures d'Europe centrale et orientale relie les traditions éclairées et classiques vivantes au romantisme et au byronisme. Chez Puškin par exemple le byronisme forme avec le classicisme, instrument de l'art des Lumières du XVIIIe siècle, un tout organique qui s'accommode même du style de l'époque d'avant la Révolution française. De même, après avoir assimilé les tendances antérieures au romantisme, la poésie hongroise conserve fidèlement, à l'aube du XIXe siècle, le legs du XVIIIe siècle.

*

Aux alentours de 1820, la nouvelle littérature a conquis sa forme définitive et a raffermi ses positions; elle a reconnu ses possibilités, fixé ses buts esthétiques et ne cesse de s'annexer de nouveaux territoires. Dans les années 1820 on assiste aux premiers signes de transformation et de renouvellement aussi bien dans la littérature française retardataire que dans les littératures d'Europe centrale et orientale. C'est à dessein que nous employons ici le terme de *nouvelle littérature*, innovation littéraire, le mouvement de renouvellement qui s'affirme dans les années 1820 ne visant pas

nécessairement au romantisme. L'influence des frères Schlegel popularisant le romantisme resta limitée, et même le livre de Madame de Staël qui pour l'essentiel popularisait le *Sturm und Drang* ne devint pas le credo généralement adopté de la nouvelle littérature. La recherche de nouvelles voies, surtout en Europe centrale et orientale, impliquait à la fois l'orientation vers le classicisme, et l'adoption de la conception du *Sturm und Drang* et du byronisme. C'est précisément ce point de vue dénué de tout parti pris et ouvert à plusieurs influences qui conduisit, dans les années 1830 et 1840, à la naissance du réalisme en Europe centrale et orientale.

La théorie et la pratique du romantisme ne se sont nulle part manifestées avec autant d'agressivité qu'en France. Le classicisme dont la sauvegarde était prônée par l'Etat, la fidélité avec laquelle la bourgeoisie française restait attachée aux traditions du XVIIIe siècle, ainsi que le fait que la France considérait le classicisme de Boileau comme une doctrine nationale, et même comme une tendance qu'il importait de propager dans le monde — tous ces facteurs concouraient à ce que Victor Hugo et le jeune groupe romantique formulassent leurs objectifs romantiques en termes plus impérieux que ne le fit le romantisme anglais ou même allemand. Ce serait une erreur de considérer 1830 comme la date décisive du romantisme français. Les conséquences les plus importantes de cette tendance se manifestent dès les années 1820 et la fameuse bataille d'*Hernani* ne fait que consacrer une situation établie et clore une discussion qui est tranchée depuis longtemps dans les littératures anglaise et allemande.

A peine dix ans plus tard, dans la première moitié des années 30, on assiste à une métamorphose générale du romantisme due en grande partie sans doute à la situation qui suivit la révolution de juillet, à l'exacerbation des problèmes sociaux du capitalisme, à la réforme anglaise et à la reprise des mouvements nationaux dans l'Est de l'Europe. Au milieu des années 1820 on éprouve le besoin de créer en Europe centrale et orientale une littérature nationale, mais en même temps ces littératures subissent une transformation parfois plus radicale que celle qui était survenue dans les littératures occidentales qui leur servaient de modèles et les inspiraient. Au début des années 1820 l'évolution de la littérature polonaise et russe s'accélère, c'est la période qui fait mûrir dans la littérature tchèque les fruits de la longue activité de Jungmann — grâce à l'entrée en scène de Čelakovský et Kollár —, et au milieu des années 20 se manifeste le romantisme hongrois qui est encore sous la coupe de la tradition du XVIIIe siècle, incarnée par Ossian et Bürger. En 1820 Puškin publie *Ruslan i Ljudmila*, en 1822 et 1823 paraissent les ballades et les romances de Mickiewicz, ainsi que la deuxième et quatrième partie de *Dziady*. La comédie de Griboedov *Gore ot uma*, publiée en 1824, fait revivre, au moment même où Puškin s'oriente vers Byron, Molière et la dramaturgie classique française. L'année même de la parution de *Boris Godunov* (1825), Puškin écrit son poème à la mémoire d'André Chénier. Čelakovský ne marque pas encore le moment où la poésie tchèque s'engage dans la voie du romantisme, puisque lui-même suit la tradition herdérienne. Le romantisme tchèque s'instaurera dans les années 30, grâce à l'œuvre de Mácha dont le poème intitulé *Máj* paraît en 1836.

Dans le volume publié en 1823 par Mickiewicz, la deuxième et quatrième parties des *Dziady* constituent une entreprise au moins aussi hardie dans le romantisme d'Europe centrale et orientale que *The Ancient Mariner* dans le romantisme occidental. Les deux

scènes indépendantes l'une de l'autre, énigmatiques et fermées en elles-mêmes, dont la première décrit une fête funéraire populaire, la seconde une histoire de revenant, mettent en œuvre, notamment grâce à leur caractère symbolique et leur atmosphère mystique et populaire, des formules qui exploitent à fond les possibilités de la représentation visionnaire, onirique du romantisme. En 1833 la troisième partie de *Dziady* (« *Aïeux de Dresde* ») recourt aux mêmes moyens d'expression pour communiquer un message patriotique et révolutionnaire, qui diffère des parties de Vilno. Les « *Aïeux de Vilno* » mettent en scène la hantise fantomatique d'un amour tragique, les « *Aïeux de Dresde* » les visions d'une tragédie nationale. La différence entre les parties de Vilno et celles de Dresde se résorbe dans l'unité de la vision. Avec les « *Aïeux de Vilno* » et de « Dresde » Mickiewicz va jusqu'au bout des possibilités qu'offre le romantisme. Le romantisme de Mickiewicz parvient en 1823 et en 1833 aux extrêmes limites de ses propres possibilités poétiques et descriptives. Il se voit obligé de revenir sur ses pas, — et Mickiewicz accomplit le chemin du retour avec *Pan Tadeusz* (1834). La date de la parution du poème peut être considérée comme une date « symbolique », elle marque le tournant qui survient un peu partout en Europe. En 1831 paraît *Onegin* et si le romantisme produit encore des œuvres importantes en Europe occidentale, centrale et orientale, le renouvellement de la littérature, les possibilités du romantisme étant en majeure partie épuisées, est orienté vers le réalisme. Dans les années 30, parallèlement à un romantisme encore vigoureux, on voit déjà se développer le réalisme.

Nous avons déjà indiqué que le caractère d'une époque est illustré symboliquement par des œuvres qui paraissent simultanément. Le début des années 1830 verra paraître non seulement *Onegin* et *Notre Dame de Paris*, mais aussi l'achèvement de la 2e partie de *Faust*. C'est dans ces années-là que Musset déserte le drapeau du romantisme, et Balzac est, dès 1834, en possession de sa méthode réaliste. 1834 est l'année de la parution d'*Eugénie Grandet*, 1835, celle de *Père Goriot*. Si avant 1820 la littérature française hésitait à la croisée des chemins du classicisme et des nouveaux modèles anglais et allemands, à partir de 1830 elle s'avance d'autant plus énergiquement dans deux directions: le romantisme et le réalisme se présentent tantôt séparés, tantôt combinés dans les œuvres de Lamartine et d'Hugo d'une part, de Balzac et de Stendhal, de l'autre.

Dans les années 1820 on constate un refus de plus en plus catégorique de la tradition classique, refus qui atteint son paroxysme au moment de la bataille d'*Hernani*. Dès les années 1830 par contre on assiste à une apparition parallèle et même combinée du réalisme et du romantisme. Au milieu des années 1830 surgit Dickens chez qui romantisme et réalisme se fondent comme chez Balzac, qui en 1836, avec *Le Lys dans la Vallée*, revient au romantisme, tout en restant engagé dans la critique réaliste de la société. En effet, la figure de son héroïne incarne la disparition définitive des qualités humaines précieuses et respectables de la vieille France, et son héros, la sécheresse de cœur de la génération de la Restauration. La critique réaliste de la société s'exprime ici par le truchement d'un romantisme et d'un réalisme réunis. Dans les œuvres les plus importantes de l'époque on voit tantôt le romantisme se muer en réalisme, tantôt le réalisme offrir des éléments romantiques. Quelques œuvres marquantes atteignent une grande expressivité dans la description et une extrême complexité dans la représentation de la réalité, leur auteur recourant à la fois aux possibilités du réalisme et à celles

du romantisme. Ces œuvres ouvertes dans deux directions surgissent au moment où le romantisme et le réalisme connaissent leur plein épanouissement, l'une de ces tendances étant à son apogée, et l'autre dans sa phase finale. Sans prétendre être exhaustif, citons ici *Les illusions perdues* (1837—1839), *La Chartreuse de Parme* (1839), *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1849), *Great Expectations* (Dickens 1861), ainsi qu'une œuvre lointaine, mais constituant la somme de nombreuses conquêtes, *Der Schimmelreiter* de Theodor Storm (1888). Un exemple particulièrement instructif de l'utilisation simultanée des ressources du romantisme et de celles du réalisme nous est fourni par le roman d'Emily Brontë et le récit de Theodor Storm. Dans l'un comme dans l'autre on retrouve les motifs hallucinants des visions, des pressentiments et des superstitions qui avaient eu droit de cité dans le romantisme grâce à Coleridge et à Mickiewicz. Mais dans les deux œuvres ces motifs sont présentés dans un milieu concret et bien déterminé du point de vue social et économique, insérés dans la réalité la plus banale des haines provoquées par des litiges de propriété, des saisies de terre, des destins de paysans et de fermiers, des luttes tragiques contre des catastrophes naturelles.

Si l'on situe le début de la nouvelle époque autour de l'année 1830, il semble naturel de lui assigner comme limite ultime des alentours de 1848, puisque les antécédents des révolutions de 1848 remontent également aux années 1820. On a vu que la principale caractéristique de la période était la présence simultanée du romantisme et du réalisme. Mais il faut faire état aussi d'une autre caractéristique importante: c'est à cette époque que certaines littératures d'Europe centrale et orientale, ayant atteint le niveau des littératures modernes, civilisées et nationales, s'élèvent au niveau de la littérature universelle. L'époque est caractérisée par la mise au jour intégrale des possibilités du romantisme et par la cristallisation de ses méthodes de création, ce qui nous permet de comprendre pourquoi les nouvelles générations accueillent le romantisme comme un héritage qui devra être tôt ou tard dépassé. Dans ce sens l'apparition de Heine est également symptomatique (les *Gedichte* paraissent en 1822, le *Buch der Lieder* en 1827). Lenau à son tour, en possession de tous les moyens hérités du romantisme, entre en scène dans les années 30. Une autre « année symbolique » est 1838, qui voit paraître *La chute d'un Ange* de Lamartine et *La Maison Nucingen* de Balzac.

Tandis que la première période s'achevait en 1820, les possibilités d'un nouvel art de la représentation commençaient à se dessiner dans la littérature romantique allemande, très exactement dans les romans d'E. T. A. Hoffmann. Il n'est pas surprenant que ces œuvres eurent droit, les premières, à l'attention des réalistes (Balzac, Gogol', Dostoevskij). En effet, ses romans fantastiques situent le merveilleux et l'invraisemblable dans les conditions misérables de la vie quotidienne des petites villes allemandes. *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819), tout comme *Der goldene Topf* qui savent manier tantôt l'ironie, tantôt la satire, mettent le fantastique et le miracle dans un rapport paradoxal avec les moments les plus banals de la vie quotidienne. Chez Hoffmann la réalité contemporaine, la vie quotidienne acquiert de l'« intérêt » dans la manière romantique. De la découverte ou de l'évocation de cet intérêt romantique il n'y a plus qu'un pas à faire pour arriver à l'intérêt que le roman réaliste découvrira dans la vie quotidienne. L'exemple d'E. T. A. Hoffmann incitera Balzac à montrer à ses lecteurs tout ce qu'il y a de fantastique dans la réalité, les phénomènes hyperboliques de la

vie quotidienne, son caractère démoniaque — notamment dans des personnages tels que l'abbé Herréra: ce qu'il y a de fantastique dans son sort et dans sa personnalité lui vient non du monde féerique de Hoffmann, mais tout droit des galères.

Si nous tenons compte du tableau infiniment complexe de la période qui s'écoule entre 1820 et 1848 et où se mêlent le romantisme et le réalisme, voire certains phénomènes classicisants, il paraît évident que ce n'est pas la préface si souvent citée de *Cromwell* qui doit être considérée comme le programme littéraire le plus important de l'époque, mais l'étude *Racine et Shakespeare* de Stendhal. (La première partie en a paru en 1823, la deuxième en 1825.) Stendhal y proclame presque en l'anticipant, bien plus clairement que les frères Schlegel avant lui, la nécessité du renouvellement de la littérature. Avant même que le romantisme français ait pu faire montre de ses possibilités, Stendhal prend position pour le « romanticisme », terme par lequel il entend en premier lieu la littérature « moderne ». Militant en faveur de ce « romanticisme », Stendhal ne cherche précisément pas à justifier Chateaubriand dont l'art lui avait toujours été étranger, pas plus qu'il ne rompt des lances en faveur de Lamartine ou Victor Hugo. La pensée de Stendhal est centrée sur les nouvelles possibilités de la littérature, il insiste sur la nécessité du renouvellement de la littérature. Ce renouvellement comprend aussi bien le romantisme français qui en vérité n'est même pas encore né, que le roman réaliste dont les débuts se situent encore plus tard, et dont le premier grand exemple sera précisément *Le Rouge et le Noir*, écrit en 1830 et publié en 1831.

La période écoulée entre 1820 et 1848 nous offre non seulement une image de l'évolution parallèle du romantisme et du réalisme, mais présente aussi diverses possibilités de dépasser le romantisme.

Vouloir fixer des limites à une période est nécessairement plus ou moins arbitraire, et cette limite que constitue le début des années 1820, est précisément sujette à caution. Les spécialistes du romantisme s'entendent généralement pour voir dans la bataille d'*Hernani*, une de ces dates-limites. Si nous avons essayé de changer cette pratique, c'est parce que des initiatives importantes du romantisme français naissent au cours de la décennie qui précède *Hernani*, et davantage encore, parce que dans l'évolution globale de l'époque nous croyons pouvoir attribuer de l'importance au fait que c'est dès la première moitié des années 1820 que le romantisme fait son apparition dans les littératures d'Europe centrale et orientale et que s'établit définitivement dans la réalité et dans les consciences, le caractère national de ces littératures. Chez les Russes Puškin, chez les Polonais, Mickiewicz, chez les Hongrois, Vörösmarty, surgissent à peu près au même moment, qui est aussi celui de la première manifestation de Lamartine, de Hugo et celui du crépuscule de Keats, Shelley et Byron. Les débuts du romantisme anglais, les débuts du romantisme russe, polonais et hongrois, ainsi que de l'activité particulière de Čelakovský dans la poésie tchèque: tout ceci se déroule dans la première moitié des années 1820. En cinq ans un changement fondamental s'est opéré. Et ce qui exerce une influence décisive sur l'image d'ensemble de l'époque c'est le fait que — comme nous l'avons dit — les méthodes créatrices du romantisme sont déjà solidement implantées dans la littérature allemande et sont entrées dans la pratique générale

Traduit du hongrois par Éva R. Szilágyi.

Domokos Kosáry

UN DEMI-SIÈCLE D'HISTOIRE

ARRIÈRE-PLAN HISTORIQUE DE LA POÉSIE ENTRE LES LUMIÈRES ET LE ROMANTISME

La périodisation de l'évolution historique n'est juste que dans le cas où — tout en établissant les limites chronologiques — nous prenons en considération tous les phénomènes de l'économie, de la société, de la politique et de la civilisation.

Cette tâche s'avère difficile.

PÉRIODISATION ET CONTINUITÉ

Les processus fondamentaux socio-économiques de longue durée ne peuvent être découpés en tranches précises. Si nous nous bornons à la simple description de ces processus, nous ne sommes pas obligés d'établir des limites très nettes. Mais si nous essayons de passer en revue l'évolution historique dans sa totalité, l'histoire politique comprise, nous avons besoin de ces limites.

Une autre difficulté se présente, qui tient au fait que le développement des différentes parties de l'Europe était assez inégal. La périodisation de l'histoire de l'Europe occidentale ne peut être adoptée automatiquement en Europe orientale parce que certains processus historiques, comme la transition du féodalisme au capitalisme par exemple, s'y sont déroulés plus tard, avec un certain décalage, d'une façon différente, et dans des conditions particulières. Même dans un seul pays ou dans une seule région, cette inégalité de développement se présente assez souvent. Pourtant, il ne faut pas oublier que ces pays et ces régions qui présentent des phases différentes du développement, existaient à la même époque. Au point de vue de l'économie, de la politique internationale et de l'histoire des idées, ils vivaient sous une influence réciproque plus ou moins forte. Des tournants historiques d'un intérêt international et d'une importance européenne générale exerçaient leur influence au même moment sur les sociétés représentant des phases différentes du développement. Pensons à l'influence, très complexe, de la grande Révolution française de 1789. En parlant des phénomènes historiques de ce genre, il nous faudrait indiquer à la fois la différence des phases de développement et la simultanéité de l'influence des tournants politiques en Europe.

Enfin, il ne faut pas oublier que plus nous entrons dans les détails de l'histoire, plus il y aura des transitions et plus nous aurons l'impression de rompre une continuité, de couper les carrières individuelles et des tendances de longue durée. Ces constatations ne signifient pas que toute périodisation soit impossible, inutile, mais seulement qu'elle est difficile, aléatoire.

Le caractère fondamental, le contenu des périodes sont partout déterminés par le développement socio-économique. Cependant leurs limites concrètes, les dates — elles ne peuvent pas être négligées non plus — qui marquent le début et la fin de la période en question, doivent être empruntées à l'histoire politique. Les événements politiques n'ont bien entendu pas tous la même valeur. Pour établir des limites nous devons choisir parmi ces événements ceux qui révèlent, qui expriment le mieux la transformation profonde qui s'est effectuée dans le processus socio-économique. Il est évident que les changements produits par le processus socio-économique ne se manifesteront dans le domaine politique qu'avec un certain retard et non pas au commencement, lorsqu'il ne s'agit que des symptômes initiaux des phénomènes. La date qui marque le commencement d'une période n'indiquera donc pas les premiers pas, les débuts du tournant dans le processus socio-économique, mais le moment où ce tournant devient sensible.

Même sous cette forme-là, notre définition n'est pas encore tout à fait satisfaisante. C'est que les changements survenus dans le processus socio-économique, peuvent se traduire aussi dans des événements politiques qui, sans avoir une importance extrême, sont néanmoins caractéristiques à leur manière. Aussi devons-nous choisir une date, une limite d'histoire politique qui révèle autant que possible l'importance générale internationale des changements survenus dans le processus socio-économique d'un pays. C'est de cette manière-là que nous voyons se réaliser notre objectif, notamment que les périodes offrent une certaine cohérence intérieure, et qu'elles revêtent des caractéristiques principales communes.

Le demi-siècle dont nous nous proposons de donner, dans ce volume, une esquisse, une brève analyse historique, peut difficilement être considéré — avouons-le — comme une unité, comme une période à part. En 1760, nous sommes en plein Ancien régime, la bourgeoisie française elle-même n'a pas encore dépassé le stade des réformes des Lumières. Ce n'est qu'en 1789, avec la Révolution française, que s'ouvre une période vraiment nouvelle. Il y a, bien entendu, des historiens qui voient dans l'année 1770 le début de l'époque des révolutions, parce que les premiers coups de feu de la guerre anglo-américaine furent tirés en mars 1770, sur les trois victimes du « massacre de Boston ». C'est vrai. Nous estimons néanmoins que le tournant décisif est marqué par la Révolution. Quant à l'autre limite de la période, les historiens susmentionnés ne la situent pas non plus à 1820, mais après 1848, au milieu du XIXe siècle, en alléguant que c'est à cette époque que se termine l'époque des révolutions bourgeoises. Cette opinion peut être soutenue par des arguments. En Hongrie, et dans une partie de l'Europe orientale, le renversement du système féodal et la naissance de l'Etat bourgeois — les résultats de 1789 en France — sont dus, au moins en partie, aux révolutions de 1848. Le diagramme des changements indique cependant des phases différentes pendant cette période. Même selon les chercheurs, qui par ailleurs sont prêts à établir sa limite inférieure en 1770 ou en 1760, l'époque révolutionnaire se termine en 1800. C'est un fait que l'époque de la Révolution française est close. Elle est suivie par les guerres napoléoniennes et, après 1815, par la restauration, qui correspond à un creux de vague politique; les tendances dominantes et conservatrices qui s'opposent aux idéaux des Lumières et de la Révolution, se manifestent avec le plus de netteté vers 1820. Les

réformateurs des Lumières, les révolutionnaires jacobins, ainsi que les partisans du romantisme politique, de la restauration et de la « Sainte Alliance », ou plus précisément les partisans de la Quadruple-Alliance de Castlereagh et de Metternich, suivaient des chemins différents, et même opposés. Ceci ne signifie pas que nous ne puissions pas choisir ce demi-siècle comme objet de notre analyse historique. Nous sommes libres de choisir n'importe quelle période de l'histoire, mais nous devons savoir que chaque approche aboutira à un résultat différent, et nous permettra de mettre en relief d'autres caractéristiques. L'analyse des années entre 1760 et 1820 ne nous fournit peut-être pas le modèle d'une relative unité à l'intérieur d'une période historique, mais plutôt l'exemple de changements, de contradictions et de tournants dramatiques. Toutefois, cette période nous permet de voir quelles tendances fondamentales du développement historique reflètent — à côté de la discontinuité — une certaine continuité ou bien une transformation graduelle. L'existence de cette continuité n'est pas absolument surprenante puisque ce demi-siècle n'est qu'une phase dans la longue période de transition du féodalisme au capitalisme.

En essayant de compléter l'analyse générale de la littérature de ces décennies par une analyse générale de l'histoire, nous rencontrons un autre problème: comment doit-on sélectionner les données? Quelles sont les caractéristiques qui doivent être soulignées, comment, par quelle méthode la compréhension de la littérature contemporaine, et spécialement celle de la poésie, peut-elle être facilitée? Pour pouvoir répondre d'une façon précise à ces questions, nous devrions en savoir davantage sur les rapports de l'évolution sociale et de l'évolution littéraire. Pour beaucoup de chercheurs, surtout pour les chercheurs marxistes, il semble évident que la littérature en tant que domaine de la vie idéologique et artistique reflète d'une façon ou d'une autre le processus fondamental socio-économique, le mouvement des classes et les manifestations politiques de ces mouvements — bien entendu, tout en réagissant dans une certaine mesure à ces facteurs. Sous cette forme-là cependant, et sans explication ultérieure, cette conception est encore trop générale, et risque d'être mal interprétée. Autant l'idée paraît juste que les conditions d'évolution de la culture et, partant, de la littérature, sont déterminées en dernière analyse par l'évolution socio-économique, autant toutes les opinions qui voient dans ce rapport un simple déterminisme direct, univoque, aboutissent à une fausse conclusion. Le problème est beaucoup plus complexe, peut-être trop complexe pour le moment. Selon un éminent philosophe et historien marxiste, ce sont justement ces difficultés qui ont contribué au fait que l'histoire de la civilisation est restée une discipline relativement arriérée dans l'ensemble de l'historiographie marxiste. Les histoires marxistes de la littérature ont le défaut de ne pas intégrer l'histoire de la civilisation à l'histoire de leur sujet. Cela aussi est dû aux difficultés mentionnées plus haut. D'autres formes de la conscience sociale — de la philosophie à la conception de l'histoire — reflètent plus directement et d'une façon plus évidente les processus fondamentaux socio-économiques. Dans la création artistique, cette fonction se réalise indirectement, à travers des motifs subjectifs, d'une façon contradictoire, ce qui fait qu'elle est plus difficile à saisir. Dans les conditions actuelles nous procéderons correctement — ou moins incorrectement —, en essayant de définir les caractéristiques les plus importantes de l'évolution historique, qui paraissent essentielles dans la recons-

truction de certains modèles historiques. Construire des modèles — on le sait — peut être dangereux en histoire, si l'auteur ou les lecteurs simplifient la notion ou les caractéristiques du modèle. Le modèle peut néanmoins être instructif, il est même indispensable si — comme dans notre cas — on veut essayer de donner un modeste aperçu sur une époque historique donnée.

LE MODÈLE EUROPÉEN – LE MODÈLE ATLANTIQUE

Le modèle de l'Europe du XVIIIe siècle, vu sous n'importe quel aspect, nous suggère l'image d'un plateau nord-ouest, situé à une certaine hauteur, entouré au sud, à l'est et au nord, de territoires périphériques formant un vaste demi-cercle. Des indices économiques et culturels suggèrent le même tableau. Cette sorte de plateau s'est constituée à partir du noyau de l'Europe, la partie la plus développée, et comprend l'Angleterre (y compris l'Ecosse du Sud), les Pays-Bas, la France, au nord, la vallée du Rhin, au sud, la région du Pô, l'Allemagne de l'Ouest et du Sud, certaines parties de l'Italie du Nord et la Suisse. Les territoires allemands et italiens se divisent d'une façon particulière en régions plus et moins développées. Ils font partie du plateau, mais aussi de la périphérie, c'est-à-dire qu'ils se situent, du point de vue de l'évolution, sur la ligne de rupture de développement du continent.

Les territoires périphériques se divisent en plusieurs parties. Au sud, la péninsule ibérique, le Portugal, l'Espagne et la partie sud de la péninsule italienne composent la région périphérique méditéranéenne. Les pays d'Europe orientale étaient partagés entre la monarchie des Habsbourg, la Prusse et la Russie. Au début de notre période, la Pologne, qui avait survécu au premier partage (1772), existait encore. La Hongrie (avec la Croatie) et la Bohême faisaient partie de la monarchie des Habsbourg. A la périphérie du nord se trouvaient les pays scandinaves, le Danemark, la Suède et la Norvège, qui jusqu'en 1814, appartenait au Danemark, et après 1814, à la Suède.

Nous pouvons parler, à cette époque-là, d'une quatrième périphérie de l'Europe, la périphérie occidentale, se situant au-delà de l'océan Atlantique. Le Nouveau Monde, la partie orientale du continent américain, peut être considéré comme périphérie atlantique. Cette périphérie, elle aussi, se divisait en deux parties: la partie sud moins développée était une colonie de la périphérie sud-européenne, de l'Espagne et du Portugal, la partie nord, plus développée, était autrefois en dépendance de la Hollande, de l'Angleterre et de la France, mais à cette époque surtout de l'Angleterre. Une partie de cette périphérie obtint précisément son indépendance au cours de la période qui nous occupe, sous le nom d'Etats-Unis d'Amérique du Nord.

Selon les recherches récentes, le modèle européen du XVIIIe siècle se distingue du modèle du XVIIe siècle par des changements dus à une certaine croissance. Cela signifie, en termes négatifs, que le territoire de l'Europe du XVIIe siècle était moins étendu, sa population moins dense, la productivité moins grande, la durée de la vie de la population plus courte et la culture très limitée; en termes positifs, que dans l'Europe du XVIIIe siècle, une plus grande population vivait sur un plus grand territoire; que le spectre de la famine s'éloignait, que les moyens de communication s'étaient améliorés et la durée moyenne de la vie, allongée.

L'évolution se poursuivit et même, au début du XIXe siècle, s'intensifia. Dans le domaine de l'économie ce développement entra dans la phase que les économistes appellent la croissance économique.

Au sud-est et à l'est, le territoire de l'Europe s'agrandit par rapport à celui du XVIIIe siècle. La raison en est, au sud-est, le refoulement des conquérants turcs de la région du Danube à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle. L'importance internationale de cette reconquête est soulignée par l'histoire universelle, de l'époque de Voltaire jusqu'à nos jours.

Ce processus se termina au cours du XIXe siècle, lorsque les Etats balkaniques se libérèrent de la domination turque et obtinrent leur indépendance. Nous remarquerons que le changement politique fut partout précédé par l'établissement d'un rapport étroit entre la culture, la littérature du pays en question et la culture européenne.

L'éveil national serbe — pour ne prendre qu'un exemple — commença dans la littérature dès la fin du XVIIIe siècle, pour se transformer en une lutte politique nationale au début du XIXe siècle. Dans la Hongrie et la Transylvanie, libérées plus tôt, à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle, ce rapport culturel précéda lui aussi le changement politique. Le phénomène n'était pas nouveau dans ces pays. Il était le résultat d'une évolution constante tout au long du Moyen Age, et ne s'interrompit même pas à l'époque de la domination turque — qui n'avait d'ailleurs jamais été totale, ayant commencé plus tard et s'étant achevée plus tôt.

La montée de la Russie élargit les frontières de l'Europe à l'est. Cette montée prometteuse pour l'avenir, coïncidait avec le refoulement des forces turques et des forces tartares de la Crimée, dans la région de la Mer Noire.

L'Europe du XVIIIe siècle était donc devenue plus grande en reconquérant et en réintégrant la périphérie orientale.

POPULATION

Nous ne disposons évidemment pas de chiffres démographiques exacts. Les résultats des tentatives de recensement rétrospectif varient quelque peu. Selon quelques chercheurs, en un siècle, plus précisément entre 1680 et 1800, la population d'Europe doubla et ce non seulement à cause de l'annexion des territoires de la périphérie orientale. Selon une autre estimation, peut-être plus conservatrice, la population s'élevait à 118 millions vers 1700 et était de 187 à 190 millions à la fin du XVIIIe siècle. Tout le monde est cependant d'accord pour affirmer que le XVIIIe siècle, surtout après 1730, se caractérisait par un essor démographique considérable. Les flottements capricieux, les brusques régressions des siècles antérieurs s'arrêtèrent et une croissance spectaculaire commença.

L'Angleterre avait 5 millions d'habitants vers 1715, 9 millions vers 1789 et 10 millions au début du XIXe siècle, malgré l'émigration du surplus de la population dans le Nouveau Monde. Un certain taux d'accroissement des couches sociales les plus pauvres fut absorbé par la révolution industrielle, en tant que main-d'œuvre. La situation était un peu différente en France dont la population était exceptionnellement forte, même comparée aux pays plus développés du continent: 18 millions d'habitants

vers 1715, 26 millions environ vers 1789. Selon certains historiens français, le pays était presque surpeuplé par rapport au niveau de la productivité. Une tension croissante se manifestait surtout dans les couches pauvres, d'autant plus que l'industrie française moins développée que l'anglaise, ne pouvait pas absorber le surplus de main-d'œuvre et que depuis la perte du Canada (1763), la colonisation du Nouveau Monde n'offrait plus aucun débouché. Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, des vagabonds, des indigents envahissent l'Europe et surtout la France. La croissance démographique contribue à l'aggravation des antagonismes de classe dans la société. Cette croissance explique — au moins en partie — le rôle de la France dans les guerres.

La région la plus peuplée de l'Europe était le plateau nord-ouest dont nous avons déjà parlé plus haut à propos de notre modèle. Sur ce territoire d'un million de kilomètres carrés vivaient 33 millions environ d'habitants au début du XVIIIe siècle et 55 millions à la fin du siècle, soit 33 et 55 au kilomètre carré.

Au cours du siècle, surtout dans la période qui nous occupe, le plateau s'agrandit, de nouvelles zones marginales s'y ajoutèrent. Des phénomènes de ce genre se sont surtout produits en Prusse et dans les régions occidentales de la monarchie des Habsbourg. La population de ce plateau, plus étendu, était près de 70 à 80 millions à la fin du siècle, ce qui signifie 44 à 48% de l'ensemble de la population d'Europe (y compris les périphéries).

A la périphérie, la densité démographique était plus modeste et inégale malgré une croissance démographique apparente. La population de certaines zones, surtout près du plateau et celle des agglomérations plus importantes, était relativement dense, alors que les régions situées loin du plateau étaient faiblement peuplées. De grands territoires presque déserts attendaient d'être défrichés par les immigrants, ainsi par exemple en Europe orientale, en Prusse, dans les parties orientales de la monarchie des Habsbourg, dans la Hongrie en pleine reconstruction, en Russie, ainsi qu'au nord, dans les régions plus lointaines de la Suède et davantage encore à la périphérie ouest, au-delà de l'Atlantique.

En Amérique du Nord, derrière les villes, les agglomérations qui entraient dans une période de prospérité sur la bande relativement étroite du littoral atlantique, il y avait tout un continent encore non découvert. La population de l'Amérique du Nord était d'environ 1,6 millions vers 1760. Au nord, la population de la Suède augmenta entre 1720 et 1800 de 1,4 à 2,3 millions. La Russie — qui avait environ 13 millions d'habitants au début du XVIIIe siècle — dépasse, à la fin du siècle, la France qui jusque-là venait en tête.

La zone occidentale de la périphérie orientale, nommée souvent Europe centre-orientale restait moins peuplée que le plateau malgré la croissance démographique relativement accéléré du XVIIIe siècle. En Pologne, où au XVIIe siècle on observe encore une nette régression, il y avait, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, 24 habitants au kilomètre carré dans l'ouest du pays. La Hongrie dont les territoires déserts avaient été repeuplés par des immigrants, surtout des Allemands, accuse un tel accroissement de la population qu'aujourd'hui encore les historiens ne peuvent expliquer les résultats du recensement de l'époque de Joseph II. A l'en croire, il y avait 14 habitants au kilomètre carré vers 1720, et 28 en 1787, ce qui signifie, en fait,

40 habitants au kilomètre carré à la frontière occidentale et 19, ou encore moins, à l'est. Sur les vastes territoires de la périphérie est, la population était très peu dense, n'atteignant même pas les 10 habitants par kilomètre carré.

Au sud, dans les zones périphériques méditerranéennes, en Espagne ou dans la plus grande partie de l'Italie, la densité moyenne de la population était de 20. Sous certains aspects, cette périphérie était plus développée que la périphérie est, souvent pour des raisons historiques. En réalité, l'évolution, tant démographique qu'économique, y était plus lente. Le fait que la périphérie sud représentant une population semblable à celle de l'Europe orientale (soit 20 à 24 millions d'habitants au début du XVIIIe siècle) atteste un retard dès la fin de ce siècle, milite aussi en faveur de notre argument.

ÉCONOMIE

Les contours du tableau — plateau et régions périphériques situées plus bas — semblent les mêmes, envisagés sous l'aspect économique.

L'évolution industrielle des pays d'Europe occidentale dépassait de loin celle des pays situés à la périphérie. La majeure partie de la production venait toujours de l'agriculture. La vie, le travail et l'occupation principale de la population étaient déterminés par la production agricole. A l'époque en question il n'y avait guère que l'Angleterre — le premier pays industriel — où 35,2 familles seulement sur 100 vivaient de l'agriculture, 44,4 de l'industrie et du commerce, 20,4 ayant d'autres revenus.

En ce qui concerne la modernisation de l'agriculture, les Pays-Bas et l'Angleterre étaient les pionniers en Europe. Le renouveau était parti des Pays-Bas où la grande densité démographique exigeait l'intensification de la productivité. Ils furent suivis par l'Angleterre où le développement de l'industrie créa des conditions favorables à la modernisation de l'agriculture. Parmi les nouveautés, soulignons l'importance de la culture des plantes fourragères, de l'introduction de l'assolement, de l'utilisation de moyens de travail et de machines plus efficaces, et de l'augmentation du niveau de l'élevage. Bien entendu, ce n'est pas un effet du hasard si la modernisation de l'agriculture se réalisa précisément dans les deux pays qui avaient déjà connu une révolution bourgeoise. Dans ces pays, la possession libre des terres et la propriété bourgeoise existaient déjà, et les charges du régime agraire féodale traditionnel, telles que l'assolement obligatoire ou le pacage des terres laissées en jachère, pouvaient disparaître.

Les recherches récentes montrent que c'est en 1730 que la France dépassa l'ancien niveau de la production dont l'insuffisance faisait que les masses pauvres de la population étaient constamment menacées par la famine et la mort. Après 1730, un certain essor se dessine, le rendement des récoltes dépassait la proportion de 1 à 5 et il ne retomba plus à l'ancien niveau très bas, même si après 1770, un nouveau creux de vague succéda à la prospérité relative. Telles sont les conditions qui expliquent l'essor, qui dura également en gros jusqu'à 1770, de l'école des physiocrates français, de Quesnay et de ses compagnons qui s'inspiraient des initiatives anglaises. En effet, les théories économiques de ce genre ne forment pas elle-mêmes les conditions économiques, elles ne font que suivre et rendre conscientes les tendances marquantes, et facilitent l'orienta-

tion parmi les nouvelles possibilités. En tout cas, l'augmentation du rendement offrait une occasion à 2 personnes sur 10, au lieu d'une seule, de s'occuper non seulement de travail agricole mais aussi d'autres activités. L'alimentation un peu plus équilibrée, l'extension de la culture des pommes de terre et d'autres plantes nouvelles offraient une meilleure garantie pour la vie et encourageaient l'accroissement de la population. La crise s'annonçant après 1770 rendit de nouveau la vie plus difficile à la population et redoubla le mécontentement. La révolution bourgeoise finit par détruire les barrières du féodalisme en France aussi et ouvrit la voie au nouveau système caractérisé par l'essor de masse des propriétés paysannes.

Au cours de la longue période de guerres que connut la France à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, le prix des céréales était très élevé, une conjoncture agricole favorable régnait dans toute l'Europe et l'argent était relativement abondant. Peu après la fin des guerres, dès 1820, s'annonça la crise agraire générale avec une baisse des prix, aggravée par la concurrence du blé russe transporté par la Mer Noire. Tout cela n'influença pas seulement les conditions des pays du plateau européen, mais aussi les périphéries plus arriérées, se développant plus lentement dans des conditions différentes.

Dans la périphérie on poursuivait la production agricole traditionnelle, pour l'essentiel selon des variantes datant des époques antérieures. Ce régime était caractérisé par une technique primitive, des charges féodales, une productivité très basse — en un mot, par la pauvreté. Avant la modernisation et la révolution industrielle, la population était partout subordonnée aux caprices tyranniques de la nature, sur le plateau, en Angleterre et en France aussi. Cette agriculture — en particulier lorsqu'elle constituait la base de l'économie du pays — couvrait tout juste les besoins élémentaires mais ne produisait pas beaucoup de surplus, et encore ce modeste surplus n'était-il pas investi d'une façonefficace. Même dans ces conditions, il y avait des riches, des œuvres artistiques pouvaient naître, des ambitions de luxe se manifester, cependant que les masses du peuple vivaient en marge et que le moindre incident pouvait les réduire à l'indigence.

De toutes les régions périphériques, nous parlons ici de l'Europe orientale parce que c'est sur ce territoire que prit naissance et que survit encore au XVIIIe siècle le *second servage*, c'est-à-dire le système du féodalisme attardé, qui a fait l'objet de nombreuses recherches à l'époque récente. Bien que ce système embrassât toute la société, non seulement l'économie mais aussi la politique et la vie sociale, il convient de définir ici ses caractéristiques et leur genèse.

La partie orientale de l'Europe — qui au cours du Moyen Age avait rattrapé son retard initial au point de suivre pour l'essentiel la même direction que la partie occidentale, tout au plus à un rythme plus lent et avec un certain décalage surtout sur le plan de l'industrie et de l'évolution urbaine, s'engagea, à la fin du XVe et au début du XVIe siècle, dans une autre voie. Ce détour devait durer assez longtemps. Alors que dans les pays du plateau une transition directe conduisit du féodalisme pleinement épanoui au capitalisme, dans le développement de l'Europe orientale s'inséra une période à part, celle du féodalisme tardif. Elle se caractérise par le nouvel essor des forces féodales, par l'affaiblissement et l'arrêt subit des forces de la bourgeoisie, par l'aggravation de

l'oppression des paysans, par le retard de l'industrie, la prédominance de la grande propriété féodale avec son régime de corvées, en d'autres termes, par la consolidation nouvelle des positions de domination de la classe féodale des grands propriétaires.

Loin de découler d'une rupture économique entre les parties orientale et occidentale de l'Europe, cet état de choses fut la conséquence du fait que les rapports entre les parties étaient devenus plus étroits dans l'ensemble de l'Europe. Nous comprendrons ce phénomène en partant de l'analyse des changements de la structure du marché européen.

A la charnière des XVe et XVIe siècles, le prix des produits agricoles accuse une hausse, surtout dans les régions occidentales de l'Europe, où l'industrie était relativement plus développée et où la demande en denrées alimentaires et matières premières s'élèva considérablement. Ces régions promettaient d'offrir un marché aux produits agricoles de l'Est, en même temps qu'elle cherchaient un débouché pour leurs propres articles industriels. Cela mènera les pays de l'Europe orientale à amorcer par la suite une exportation agraire orientée vers l'ouest et à augmenter le volume de l'importation des articles industriels, d'autant plus que les produits des artisans locaux ne pouvaient pas soutenir la concurrence, ni sur le plan de la quantité ni sur celui de la qualité. Les pays de l'Est ne pouvaient pas résister à la tentation du bénéfice du profit probable résultant de l'exportation. Bien entendu, c'est la classe sociale occupant dès le début une position dominante dans les conditions assez arriérées de l'Europe orientale, qui put s'assurer le profit au détriment des autres classes, au besoin par la force. Cette classe était celle des propriétaires féodaux.

Cependant, dans le cadre du régime agraire donné, la productivité était très basse, la technique très primitive et le volume de la récolte n'était que trois ou quatre fois plus élevé que celui de la semence: il était impossible de produire le surplus exigé par les conditions nouvelles de l'exportation. Les propriétaires féodaux s'efforcèrent donc de contraindre les paysans à travailler à la corvée, alors que ce travail gratuit était déjà en voie de disparition, et ils privèrent les paysans de leur liberté et de leurs droits. En même temps, ils commencèrent à transformer l'organisation économique de leurs propriétés. Tandis qu'auparavant le revenu du propriétaire provenait (en argent ou en nature) des redevances des exploitations paysannes *(Grundherrschaft)*, maintenant le seigneur transformait de plus en plus de terres en propriété allodiale et il les faisait cultiver à la corvée *(Gutsherrschaft)*. Le fait que ces termes viennent de l'allemand, n'est pas un hasard, ce type de propriété prédominant à l'est de l'Elbe dans les régions allemandes appartenait surtout à des propriétaires allemands, de la Prusse à la région baltique. Mais nous pouvons aussi faire entrer dans cette catégorie la Pologne, la Bohême, une ou deux provinces autrichiennes et — sous certaines réserves — la Hongrie, jusqu'à la frontière turque, au sud.

Tout cela eut pour résultat que la légère différence qui existait originellement entre le niveau économique de l'Europe occidentale et celui de l'Europe orientale alla en augmentant à l'époque du féodalisme tardif. Le profil des deux parties accusa des différences plus nettes et la situation de l'Europe orientale devint plus désavantageuse dans la division internationale du travail. Cela empêcha le développement de l'industrie, de l'urbanisation, de la bourgeoisie, ainsi que la libre circulation de la main-

d'œuvre et des terres, et facilita l'influence du capital commercial plus développé, anglais, hollandais, allemand du Sud et autrichien. C'est ce système rigide du féodalisme tardif qui se décomposa lentement devant le nouvel essor de l'agriculture au XVIIIe siècle. Le long processus qui conduisit du féodalisme attardé au développement capitaliste par la voie prussienne ne commençait qu'après ce changement. Le problème de l'adoption de l'économie capitaliste par la propriété féodale s'aiguisa surtout après la période qui nous occupe.

Examinant les périphéries du Sud et du Nord, nous pouvons tenter — exceptionnellement — une contre-épreuve. Au sud, l'Espagne tirait ses revenus, nécessaires à l'importation des articles industriels et à la conservation de sa position de grande puissance, de la production des métaux précieux dans ses colonies du Nouveau Monde et non pas des produits de son agriculture pauvre, de ses montagnes arides et de ses vallées maigres. Au Nord, la Suède, avec son climat rude et sa technique agraire primitive était à peine capable de produire la quantité de céréales suffisant à ses propres besoins, et parfois même, elle devait en importer. Une exportation de blé à la manière polonaise n'entrait pas en ligne de compte, par conséquent, le système du second servage ne pouvait pas y devenir prédominant. Tout en conservant son caractère agraire fondamental, même à la fin du XVIIIe siècle, (presque 80% de la population s'occupait toujours d'agriculture) ce pays avait une paysannerie libre, cultivant ses petites propriétés ou des terres prises en bail au trésor.

L'importance de l'industrie, et surtout celle de la révolution industrielle, ressort assez clairement de ce qui a été dit plus haut.

Ce grand tournant que fut, au XVIIIe siècle, la révolution industrielle ne signifie pas seulement, soulignons-le, des innovations techniques, des procédés nouveaux ou même leur accumulation. Des innovations, il y en avait eu plus tôt, aux époques précédentes aussi. Une certaine modernisation des équipements mécaniques, l'utilisation de moyens plus avancés, la lente croissance de la productivité sont autant de phénomènes connus dans les pays du plateau européen au cours du XVIIIe siècle, même avant la révolution industrielle. Selon les économistes, cependant, on ne peut parler de révolution industrielle qu'à partir du moment où un changement essentiel commence à se manifester dans l'ensemble de la structure économique, où le capital et la main d'œuvre s'orientent de plus en plus vers l'industrie et non vers l'agriculture et où la prédominance industrielle est caractérisée par une croissance constante dont le taux annuel approche 1 à 2%. Ce changement survint en Angleterre entre 1740 et 1770. Pour simplifier, les économistes anglais font commencer cette nouvelle période en 1750 ou en 1760. La « révolution » n'y signifie naturellement pas une transformation dramatique, brutale. En Angleterre, qui devint le premier pays industriel, ceci grâce à un développement spontané et non à une politique économique élaborée consciemment par l'Etat, le rythme de la croissance fut plus lent que dans la Russie de la fin du XIXe siècle. Pourtant, ce tournant du XVIIIe siècle est considéré comme une rupture entre l'économie traditionnelle et l'économie moderne. Précisément pour cette raison, l'Angleterre de 1750 différait davantage de l'Angleterre de 1650 que de celle de 1850.

Le financement de la nouvelle industrie était soutenu par le développement des banques.

Dans le domaine de l'industrie, l'Angleterre dépassait de 20 ou 30 ans les autres parties du plateau européen. Etant un concurrent plus fort, elle commença à les éclipser sur le marché mondial. La Hollande, qui autrefois se trouvait à la tête de l'évolution bourgeoise et progressait plus vite que l'Angleterre, ne représentait plus un rival sérieux sous cet aspect. Pourtant elle restait encore, au XVIIIe siècle, l'un des pays les plus riches. Sa force financière, si l'on excepte une ou deux crises — sembla s'accroître jusqu'en 1784. Mais sa structure économique fondée sur le commerce et non pas sur l'industrie, ne pouvait finalement pas se développer d'une façon satisfaisante. En France, par contre, la révolution industrielle avait commencé dès avant la Révolution. Elle n'atteignit toutefois pas celle de l'Angleterre. La machine à vapeur de Watt, inventée entre 1769 et 1776 en Angleterre, fut employée en France dès 1785. Dans les fonderies, on utilisa le coke en Angleterre dès 1750 et en France, seulement après 1769. En 1789 l'industrie textile anglaise comptait 20 000 machines alors qu'en France il n'y en avait que 7000. Le nombre des usines employant plusieurs centaines d'ouvriers était beaucoup plus élevé à la fin du XVIIIe siècle en Angleterre qu'en France. Ajoutons à cela que dès 1780, l'industrie française perdit sa position dominante sur le marché du Levant, précisément à cause de la concurrence anglaise. Malgré tout, il faut dire que sur le continent, la France arrivait en tête dès avant la Révolution. A l'époque des guerres de Napoléon, le blocus continental (1806) qui visait l'élimination des produits anglais et exprimait les aspirations monopolistes de l'industrie française, prouva que le seul véritable rival était l'Angleterre. L'Angleterre était donc à la fois le modèle et le concurrent principal de la bourgeoisie française. Sur le plateau européen, la Belgique et la région du Rhin approchaient le niveau anglais, tandis que l'Italie du Nord, avec quelques grandes manufactures de textile, restait légèrement en arrière.

Au point de vue de l'évolution industrielle, les contours des périphéries apparaissent très nettement. La zone occidentale de la périphérie orientale tendait également à rattraper son retard industriel. Nous pensons, avant tout, à l'industrie textile et à l'industrie sidérurgique de la Silésie prussienne ainsi qu'aux provinces d'Autriche et de Bohême, les plus développées de la monarchie des Habsbourg. Dans ces régions l'Etat et les seigneurs, avec une politique de protection de l'industrie, obtinrent certains résultats en suivant les principes de la politique économique caméraliste. Dans les petits Etats allemands fragmentés, par contre, c'est l'ancien artisanat des corporations qui dominait. La partie orientale de la monarchie des Habsbourg restait un marché agricole subordonné aux provinces plus développées. En Hongrie, au XVIIIe siècle, on en était encore à jeter les bases, à créer un artisanat et des corporations. Les débuts modestes de l'industrie manufacturière ne commencèrent à porter leurs fruits que dans la deuxième moitié du siècle. Les conditions de la révolution industrielle n'y furent mûres qu'à la fin du XIXe siècle. La Pologne du XVIIIe siècle, qui avait une structure économique et sociale similaire, n'était pas beaucoup plus développée. La périphérie industrielle, moins avancée, se caractérisait par une relative pénurie de capital.

A la périphérie du Sud, en Espagne, pays qui, comme nous l'avons vu, achetait des articles industriels à l'étranger contre des métaux précieux, les tentatives de la cour, cherchant après 1776 à créer des usines nationales et surtout des manufactures

royales produisant des articles de luxe et servant principalement à satisfaire des exigences féodales, ne changèrent pas beaucoup le caractère essentiellement arriéré du pays.

La périphérie du Nord promettait un avenir un peu meilleur. En Suède, malgré le caractère agraire prédominant du pays, il y avait, en dehors de l'influence artisanale des villes et des villages, des fabriques ainsi qu'une industrie du fer et de bois qui se développaient petit à petit. La production suédoise du fer, financée en partie par un capital commercial étranger, représentait presque un tiers de la production européenne et était écoulée en Angleterre surtout, tout comme le fer russe — au moins tant qu'on utilisa du charbon de bois pour la fonte. L'Angleterre ne pouvait pas rivaliser, à cette époque-là, avec les forêts de la Suède. Quand le coke eut été substitué au charbon de bois, la production du fer prit un si grand essor en Angleterre que l'exportation suédoise s'arrêta. Sur le plan de la technique et de l'organisation, la sidérurgie n'en créa pas moins les conditions du développement ultérieur en Suède. Cependant, dans la révolution industrielle qui se produisit en Suède vers 1860, plus tôt qu'en Europe centre-orientale, c'est l'industrie du bois qui remplit — en tant que branche fondamentale de l'industrie — la même fonction qu'autrefois l'industrie textile en Angleterre.

De toutes les périphéries c'est la côte atlantique de l'Amérique du Nord qui connut le développement le plus intense une fois que cette région fut affranchie de la domination économique anglaise, à la fin du XVIIIe siècle. Même si l'agriculture y était prédominante, et malgré le caractère dispersé de ses usines, la jeune industrie américaine n'allait pas tarder à écarter l'industrie française du marché des Antilles.

Au cours du XVIIIe siècle, le commerce prit un essor considérable dans l'ensemble de l'Europe, encore que le rythme du développement n'ait pas été le même partout. Le commerce extérieur, le trafic maritime, ainsi que l'activité du marché mondial revêtirent une importance croissante. Dans les pays les plus développés on assistait à une accumulation considérable du capital commercial et à l'établissement d'un système de banque et de crédit. Ce fut le cas en particulier de l'Angleterre qui, après avoir dépassé la Hollande dont l'évolution s'était ralentie, s'assura un rôle dominant. Des ports anglais partirent environ 317 mille tonnes de cargaison en 1700, 959 mille en 1783, et 1,96 millions en 1821, or à cette époque, il fallait compter avec une capacité de 100 tonneaux seulement en moyenne par bateau. Le volume du commerce extérieur anglais qui impressionnait beaucoup les contemporains (Voltaire, par exemple) peut être estimé à 7,5 millions de livres sterling vers 1700 et à 14 millions un siècle après. Ces chiffres — même si nous ne les considérons pas comme très exacts — expriment bien la tendance fondamentale, le développement considérable que connut cette période. Tout cela est aussi valable pour la France dont le commerce extérieur — d'après d'autres estimations analogues — quadrupla entre 1715 et 1789. Malgré cette expansion, il restait loin du compte par rapport à celui de l'Angleterre. Si le commerce avec la Hollande et l'Espagne commençait à diminuer dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, le commerce avec l'Italie et l'Allemagne, en revanche, se développa. Les gens devenaient plus exigeants, s'intéressaient de plus en plus à des articles nouveaux et plus variés, non seulement en France, mais un peu partout et surtout dans les villes d'accès relativement facile par les routes ou par voies d'eau. Ailleurs, du fait de l'éloigne-

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

ment et de la défectuosité des communications, la vie poursuivait son cours traditionnel. Le système des communications et des transports, qui était donc d'une importance décisive, montre également un certain progrès. Un réseau de canaux navigables fut construit dès 1730 en Angleterre et un peu plus tard en France. En Angleterre, l'invention de Macadam, la route pavée, facilita le trafic routier. En France, le réseau des routes royales construites pendant la monarchie absolue et l'organisation des Ponts et Chaussées remplit la même fonction. A la fin du siècle, le temps nécessaire pour parcourir les grandes distances se raccourcit de 10 à 20% sur le plateau européen. Sur les périphéries, en particulier dans les plaines de l'Est, le retard devint très sensible.

SOCIÉTÉ

La période qui nous occupe représente une phase de développement importante dans le long processus qui conduit des sociétés féodales de l'Europe aux sociétés bourgeoises. Cette transformation, due avant tout à la Révolution française, ne pourra plus être annulée malgré la réaction conservatrice qui lui succéda.

Dans les deux pays les plus avancés, la Hollande et l'Angleterre, la transformation s'était déjà opérée plus tôt. Cela ne veut pas dire autant que les descendants de l'ancienne classe dirigeante féodale étaient privés de leur pouvoir et de leurs biens. Après la révolution de 1688 un compromis s'établit en Angleterre entre la nouvelle bourgoisie commerçante, industrielle et la noblesse terrienne. A la campagne, dans les villages, les propriétaires terriens continuaient à détenir le pouvoir. Les villes, les nouveaux centres industriels, par contre, étaient dirigées par la bourgeoisie. Il n'en restait pas moins que le système féodal, basé sur des privilèges et des inégalités de droit était pour l'essentiel liquidé, en dépit de certaines survivances. Ce changement ne signifiait pas encore que les nouveaux détenteurs du pouvoir aient été pénétrés d'un esprit radical, progressiste. Au contraire: en Hollande, les bourgeois patriciens commerçants défendaient leur domination par une politique conservatrice, face aux membres mécontents de leur propre parti républicain, qui recoururent même, en 1787, à l'appui de l'Angleterre. Malgré cela, la structure de la société y était plus développée et plus moderne que dans les pays féodaux de l'époque. Les paysans étaient juridiquement libres. Autour des centres industriels par contre, un nouveau prolétariat commença à se former à partir de la main-d'œuvre libre, vivant dans des conditions misérables où même les enfants étaient obligés de travailler.

Parmi les caractéristiques du plateau européen, mentionnons une bourgeoisie ascendante, capable de s'opposer à la classe dirigeante féodale, en tant que force indépendante. En France, cette bourgeoisie se consolida de plus en plus au cours du XVIIIe siècle, bien qu'avec un certain décalage par rapport à l'Angleterre. Sa puissance financière et économique réelle ne correspondait plus à la situation de subordination à laquelle l'aristocratie terrienne l'avait réduite. Ce problème ne pouvait être résolu par la voie de la mobilité sociale, consistant à acheter des titres nobiliaires, des propriétés et des fonctions, et à subir ainsi petit à petit l'influence des idéaux de la noblesse, en s'éloignant du même coup de leur propre milieu. Cette solution était d'autant moins

viable que l'aristocratie féodale — pour se défendre — reserrait de plus en plus ses rangs, tout comme elle mettait de plus en plus de rigueur à faire rentrer les redevances féodales de ses paysans. La paysannerie, les masses populaires vivaient dans des conditions plus libres que dans les périphéries de l'Est, où le système du second servage prédominait. Néanmoins, elles étaient opprimées et supportaient toujours plus difficilement cette oppression. Tout cela constitua — au moins provisoirement — le front commun des paysans et de la bourgeoisie, même si cette dernière se méfiait des masses populaires. Au début, la bourgeoisie ne demandait que des réformes modérées sous la protection du pouvoir royal. Ce n'est que dans la dernière décennie du siècle qu'elle commença à revendiquer le pouvoir politique proprement dit. La Révolution liquida plus tard, mais d'une façon plus radicale, le régime féodal et transforma la structure sociale de la France en une structure sociale bourgeoise. Au cours du siècle — il faut le souligner — beaucoup de changements se produisirent par rapport au passé, en particulier dans le style de vie, surtout dans les couches sociales moyennes et supérieures des pays plus avancés. Le développement des exigences « bourgeoises », en particulier dans les domaines du logement, des meubles, de l'habillement et de l'hygiène, conditionna un certain progrès.

Du point de vue social, les contours caractéristiques du modèle que constitue l'Europe, les différences entre le développement du plateau et celui des périphéries, se soldaient par des différences dans la proportion des nobles et la domination qu'ils exerçaient sur la situation de la paysannerie et par l'importance sociale de la bourgeoisie. En allant de l'Ouest vers l'Est, nous trouvons une noblesse de plus en plus puissante et nombreuse, des paysans de plus en plus opprimés et une bourgeoisie de plus en plus faible, et souvent composée de plusieurs ethnies.

Sur les territoires allemands et italiens — surtout dans la région du Rhin et en Italie du Nord — proches du niveau du plateau, le développement de la bourgeoisie était plus rapide. Mais au Piémont par exemple, ce sont les propriétaires nobles adoptant l'économie capitaliste qui étaient les plus influents dans la société. Dans la monarchie des Habsbourg, la bourgeoisie austro-allemande consolida sa position et s'efforça d'atteindre une position économique monopoliste, à l'inverse de la bourgeoisie des autres pays de l'empire. Mais par ailleurs, dans les sociétés d'Europe orientale, c'était le règne des junkers prussiens, des propriétaires féodaux polonais, hongrois, russes. Dans la région de la Vistule et du Danube, la noblesse était beaucoup plus nombreuse qu'à l'Ouest. Elle constituait 10 à 12% de la population totale en Pologne, 5 à 6% en Hongrie. Naturellement, la situation sociale de cette noblesse était très diverse. L'aristocratie terrienne n'y était pas très nombreuse, le nombre de la noblesse moyenne, de situation très variée, était par contre très élevé. En bas de l'échelle, la petite noblesse pauvre formait une masse obscure et défendait ses privilèges même lorsqu'elle vivait de l'artisanat. La bourgeoisie dans les rangs de laquelle le pouvoir se trouvait aux mains d'une mince couche patricienne, restait faible, comparée à la noblesse, et elle était incapable de sortir de sa position de subordination politique, même si du point de vue économique elle connaissait, au cours du XVIIIe siècle, une lente mais visible consolidation dans cette partie de l'Europe également. Cette consolidation est sensible surtout à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, à une époque marquée par la con-

joncture de guerre et l'inflation naissante. C'est alors que se manifestent plus nettement, et dans un cercle plus large, les symptômes des changements survenus dans le style de vie des couches moyennes nobiliaires et bourgeoises de la société féodale, qu'il s'agisse de meubles et de vêtement plus modernes, du rythme accéléré des travaux de construction, du nombre croissant de gens lisant des livres et des journaux, ou bien en général du processus global, appelé dans ces pays « embourgeoisement » de la culture nobiliaire. Bien entendu, ce processus ne signifie pas simplement l'adoption de la mentalité et des idées politiques bourgeoises. Dans les sociétés nobiliaires de type polonais et hongrois, l'évolution du XVIIIe siècle aidant, les couches moyennes, aisées, de la noblesse, progressaient, se rendaient indépendantes de l'aristocratie et aspiraient au pouvoir. C'est de ces couches que sortaient les nobles éclairés qui soulevèrent les problèmes de la production de marchandises, leur écoulement sur les marchés hongrois et étrangers, les problèmes de la langue et du droit à l'autodétermination nationale.

Les intellectuels, plus nombreux déjà à la fin du XVIIIe siècle, adhéraient à ces aspirations. Cependant, les grandes masses des paysans, privés de leurs droits, vivaient dans le servage, dans une situation arriérée. La différence de classe allait de pair avec une différence ethnique dans certaines régions, le seigneur, le serf et le bourgeois étaient de nationalités et de langues différentes. Ce phénomène se rencontre dans une certaine mesure en Occident aussi. Ainsi en Belgique une grande partie des masses populaires se composait de Flamands. A l'Est on en trouve la variante féodale dans des proportions très différentes.

Dans la périphérie du Nord, nous rencontrons des conditions relativement plus développées. En Suède, le paysan — comme nous l'avons vu — restait petit propriétaire libre ou métayer. A côté de la noblesse, les bourgeois riches, les commerçants et les fabriquants de fer, représentants de la culture, « brux », jouaient également un rôle dans la politique et dans la vie culturelle Au Danemark, la bourgeoisie en expansion, appuyée par le pouvoir princier, se défendait et luttait contre la noblesse privilégiée. Les paysans, autrefois dominés, pouvaient racheter leurs redevances et devenir effectivement libres.

Les sociétés de la périphérie atlantique dans le Nouveau Monde, suivaient également la voie du développement, mais ce faisant, elles présentèrent d'abord des caractéristiques particulières, bien que la partie sud, l'Amérique Latine, reproduisît — sous plusieurs aspects — les conditions sociales féodales de la périphérie méditerranéenne, et plus précisément, celles de l'Espagne et du Portugal, tandis que la partie du Nord suivait l'exemple d'une Angleterre plus développée, déjà sortie des cadres du capitalisme et qui, après avoir éclipsé ses rivaux, surtout la France, possédait pratiquement seule des colonies américaines, plus exactement, après les guerres d'indépendances et la constitution des Etats-Unis, elle ne posséda plus que le Canada du Nord. L'un des traits particuliers de l'Amérique Latine était que dans la plupart des cas, les différences sociales coïncidaient avec les différences d'origine: les couches créoles de la classe dominante avaient des ancêtres européens, la main-d'œuvre libre venait de la couche des Indiens indigènes et les esclaves étaient des Noirs. Notons encore qu'au XVIIIe siècle le mélange des différents éléments prit de l'ampleur et à la fin du XVIIIe, au début du XIXe siècle, on vit se former dans plusieurs pays, une bourgeoisie commer-

çante d'origine et de composition plus ou moins mixte et une masse populaire pauvre, mixte elle aussi, mais pas dans les mêmes proportions que la bourgeoisie, une masse pauvre, vivant de son travail. Au Nord, la société des jeunes Etats-Unis revêtit un caractère encore plus bourgeois après la conquête de l'indépendance et le départ des propriétaires terriens loyaux à l'égard des Anglais. C'était là encore la société bourgeoise des petits propriétaires, des artisans, des commerçants, société très influencée par les idéaux jeffersoniens d'égalité. Les immigrants allemands et écossais du XVIIIe siècle accentuèrent encore plus ce caractère, les Irlandais aussi, dans une certaine mesure, et surtout les populations vivant sur les grands territoires sauvages des confins occidentaux. Dans les Etats du Sud cependant, on assiste, au cours du XVIIIe siècle, à l'extension d'un phénomène particulier, non européen à cette époque: l'esclavage — dans les grandes plantations — des Noirs arrachés à l'Afrique et transportés comme une marchandise.

Revenant encore une fois à l'ensemble du modèle, il nous paraît nécessaire de consacrer une attention particulière à l'évolution contemporaine des villes et de l'urbanisation. Le nombre des habitants des villes tripla ou quadrupla au cours du XVIIIe siècle en Europe: c'est-à-dire qu'il augmenta à un rythme plus rapide que l'ensemble de la population. Bien entendu, les citadins n'étaient pas tous des bourgeois. L'évolution de l'urbanisation fut néanmoins très liée sous plusieurs aspects à l'évolution bourgeoise. Le changement, l'amélioration des conditions de vie se manifestèrent en particulier dans les villes qui devinrent de plus en plus les centres de la vie économique, politique, culturelle et, entre autres, ceux de la presse en train de naître. Selon certains spécialistes français, la culture européenne de l'époque des Lumières trouva ses « laboratoires » surtout dans les villes. Cela vaut avant tout pour les conditions plus développées du plateau européen, mais dans une certaine mesure aussi pour l'ensemble du modèle. Les historiens des villes n'ont pas encore élaboré l'ensemble des indices qualitatifs et quantitatifs à l'aide desquels nous pourrions évaluer de manière plus précise le niveau de développement, d'urbanisation, la fonction d'une ville et d'un groupe de villes et à la fois les différences intérieures, régionales du modèle européen. Par conséquent, nous ne pouvons travailler qu'avec des indices qui, tout en étant utiles en eux-mêmes, ne sont pas assez révélateurs, comme le chiffre de la population urbaine par exemple, y compris si possible sa répartition selon les professions et la proportion par rapport à l'ensemble de la population. Nous devons prendre en considération non seulement les villes les plus importantes, mais aussi les liens qui les rattachent au réseau des villes plus petites ou moyennes. N'oublions pas que vers 1800, une ville de 30 000 habitants figurait encore parmi les grandes villes. En Angleterre, le pays le plus développé du plateau, Londres comptait à la fin du XVIIe siècle, 550 000, un siècle après, vers 1800, 850 à 900 000 habitants. En 1811 la ville avait plus d'un million d'habitants. Le réseau des villes anglaises comprenait quatre grandes agglomérations de 50 à 100 000 habitants, cinq, avec l'Ecosse. Au milieu du XVIIIe siècle, 30%, un siècle après, plus de 50% de l'ensemble de la population vivaient dans les villes. Sur le continent, c'est la Belgique qui approchait le plus ce niveau, la Flandre et le Brabant atteignant 50% dès la fin du XVIIIe siècle. En 1801, il y avait quatre grandes villes — y compris Bruxelles — de 50 à 70 000 habitants.

En Hollande, où le développement urbain avait débuté plus tôt, la population d'Amsterdam dépassait, en 1795, les 220 000; quatre autres villes comptaient plus de 30 000 habitants.

En Europe occidentale, la proportion moyenne des citadins était de 20 à 25% vers 1790. En France, pays agricole, cette proportion n'était que de 16% environ. Cependant, au cœur du pays, il y avait Paris, concentration de forces, ville des Lumières, puis celle de la Révolution. Paris, qui en 1789 avait déjà 600 à 650 000 habitants, dépassait le million un bon demi-siècle plus tard, vers 1846. Il y avait encore en France sept grandes villes de 50 à 100 000 et 27 villes importantes de 20 à 50 000 habitants.

La périphérie méridionale — comme nous l'avons vu — commençait à se laisser dépasser du point de vue de la population, par l'Europe orientale. Grâce au maintien d'une urbanisation ancienne, la proportion des citadins y était relativement élevée, de 20 à 23%, soit plus de deux fois celle de l'Europe orientale. Les traditions du développement des villes italiennes, dont l'essor s'était ralenti après le Moyen Age, vivaient encore à Venise, qui s'était agrandie et comptait 100 000 habitants, mais aussi à Florence, dont la population s'accrut de 64 000 à 80 000 au cours du XVIIIe siècle. Milan, dont l'importance doubla en l'espace d'un siècle — elle devait avoir 130 000 habitants dans les années 1790 —, s'adaptait peut-être déjà mieux au développement plus intense du plateau. L'opposition entre le passé et le présent était surtout manifeste dans le Sud arriéré. Naples devint une agglomération de 420 000 habitants vers 1800, mais ce développement n'était pas dû à la force expansive de l'évolution économique moderne. Le chiffre de la population de Madrid, cette création politique, capitale de l'empire mondial espagnol à son déclin, passa de 100 000 à 160 000 au cours du XVIIIe siècle.

Le développement urbain allemand, comme celui d'Italie, et même dans une plus large mesure, se poursuivait des deux côtés de la frontière du plateau et des périphéries. Les villes de l'Ouest et du Sud de l'Allemagne — en partie grâce à un essor médiéval non moins temporaire — étaient des agglomérations solides, relativement développées, de 30 à 50 000 habitants à la fin du XVIIIe siècle. Faute d'une unité politique et d'une capitale commune, aucune de ces villes ne pouvait dépasser de beaucoup les autres. Hambourg, la plus grande ville allemande maritime et commerciale avait 85 000 habitants vers 1790, 109 000 avec Altona. L'ascension de Berlin, ville allemande la plus peuplée, était due au développement de l'Etat prussien, qui essayait de dépasser le niveau des périphéries. Au début du siècle, en 1709, cette ville comptait 55 000 habitants, deux générations plus tard, en 1775, elle en avait déjà 136 000 et en 1848 plus de 420 000. Son développement présente un exemple caractéristique de l'expansion relative de la périphérie orientale. L'absolutisme prussien trouva cette expansion si importante qu'il fit rehausser de 3 ou 4 étages les maisons des rues principales, et cela aux frais du trésor.

Nous retrouvons la même expansion dans les parties occidentales plus industrialisées de la monarchie des Habsbourg. Vienne, centre de la monarchie, était considéré à cette époque, comme un grand carrefour européen. La ville sortit rapidement de la situation modeste et opprimée qui la caractérisait à la fin du XVIIe siècle, à l'époque de la dernière grande attaque turque. En 1754 elle comptait déjà 175 000, vers 1790, 220 000 et au milieu du XIXe siècle, plus de 400 000 habitants.

A l'intérieur de la monarchie, la Bohême s'industrialisait de plus en plus. Prague avait, vers 1790, 75 000 habitants, Brno près de 30 000.

En Hongrie, Budapest, la future capitale, dévastée pendant la domination turque, commençait à renaître. Les trois villes, encore séparées, Pest, Buda et Óbuda (vieux Buda) sur les deux rives du Danube, ne comptaient ensemble que 16 600 habitants vers 1700. Un développement vigoureux s'amorçait précisément à cette époque, grâce auquel la capitale avait, en 1848, 144 600 habitants. Deux autres agglomérations avaient de 27 à 30 000 habitants en 1787. Cependant, le nombre des villes « royales libres », reconnues juridiquement, était relativement modeste, et leur importance, faible. Ce retard dans l'évolution urbaine par rapport à la périphérie méridionale, caractérisait aussi bien la région du Danube que celle de la Vistule en Pologne. Le pourcentage de la population urbaine dans ces régions n'atteignait même pas les 10% de l'ensemble de la population. Toutefois, un développement considérable se manifesta en Pologne aussi. Varsovie avait 30 000 habitants déjà dans la première moitié du XVIIIe siècle et 120 000 vers 1790. Toujours vers l'Est, le Moscou ancestral comptait 250 à 300 000 habitants en 1801, Saint-Pétersbourg avait 400 000 habitants en 1801. Ces données — y compris celles de quelques villes se développant à cette époque-là sur les rives septentrionales de la Mer Noire — indiquaient une amélioration et un développement évidents dans l'immense Russie dont le réseau urbain et le niveau d'urbanisation étaient restés assez arriérés.

En ce qui concerne la périphérie du Nord, à peu près 10% de la population entière de la Suède vivaient vers 1800 dans des villes. Parmi celles-ci, Stockholm avait déjà 76 000 habitants. Il est vrai qu'en dehors de cette ville, il n'y en avait que trois dont la population dépassait les 10 000. Par rapport à la population relativement modeste du pays, le développement de la capitale est surprenant. Dans la période qui nous occupe — il faut le souligner — le niveau d'urbanisation des villes et des agglomérations s'élevait visiblement.

CULTURE

Le XVIIIe siècle connut une importante évolution culturelle, sensible surtout sur le plateau du modèle, quoique non limitée à cette région. C'est justement à partir des années 1760—1770, en gros, que les motifs des Lumières apparurent aussi dans les parties des périphéries européennes, qui adoptèrent les nouvelles idées avec un certain retard. Selon les dernières théories, on situe les débuts des Lumières dès la fin du XVIIe siècle. Bien entendu, certains faits les annoncent déjà antérieurement. Au cours du XVIIe siècle, depuis Descartes et Galilée, la méthode rationnelle, critique, adversaire efficace de la scolastique et riche d'avenir, s'était implantée dans les sciences naturelles, surtout dans la physique, les mathématiques, la mécanique. Adoptée au début par un cercle restreint de spécialistes, c'est à la fin du XVIIe siècle, avec la physique de Newton, que cette méthode atteignit un niveau tel que son influence put s'exercer plus largement. Cependant, si l'on excepte des pionniers comme Spinoza, qui vivait aux Pays-Bas, pays à la pointe de l'évolution bourgeoise, cette approche resta, jusqu'à la fin du XVIIe siècle, étrangère à la religion et à la politique. Le fait qu'au cours du XVIIIe

siècle, elle pénétra de plus en plus dans ces deux domaines, marque un changement important. C'est, en effet, par ce biais que la nouvelle méthode finit par être appliquée à la nature et à la société tout entières. Au début, elle était naturellement influencée dans une certaine mesure — sous ses aspects philosophiques et politiques aussi — par une conception mécaniste du monde. De ce point de vue, l'époque des Lumières peut être considérée, en Europe, comme la phase de l'évolution des idées au cours de laquelle se déchira la gaine de l'ancienne conception du monde, religieuse, théologique, c'est-à-dire, l'idéologie traditionnelle. La politique, ainsi que les croyances religieuses de l'homme, devinrent objet d'une critique rationnelle. Un autre changement considérable de cette époque fut une expansion jamais vue d'idées neuves, à la fois verticalement, dans les couches nobiliaires et bourgeoises de la société, et horizontalement, du plateau jusqu'aux périphéries lointaines. Le newtonisme propagé d'abord en Hollande, à l'université de Leyde, puis en France par Voltaire, contribua à la préparation du changement idéologique. Le rôle initiateur des Lumières anglaises fut marqué aussi par l'influence du sensualisme de Locke, selon qui les idées de l'homme lui viennent des expériences qu'il acquiert à l'aide de ses sens. Il fut suivi par les « philosophes » français, les Encyclopédistes, déistes et matérialistes qui avancèrent encore dans cette voie et jouèrent, eux aussi, un rôle important malgré le fait que leur matérialisme fut mécaniste, et pas très radical dans le domaine social comme en témoigne l'exemple d'Holbach. En Hollande, où l'évolution se ralentit au cours du XVIIIe siècle, ce n'est pas la variante française de la philosophie éclairée qui exerça une forte influence, mais la variante allemande, plus simple que celle-ci répandue par Wolff, qui propageait les idées de Leibniz dans les cercles de la bourgoisie allemande, moins exigeante et cherchant un compromis. C'est cette variante qui se répercuta à la périphérie de l'Est où l'on perçoit à la fin du XVIIIe siècle, les premiers échos de la philosophie plus ambitieuse de Kant. Peut-être faut-il encore mentionner ici, du point de vue idéologique, un phénomène non sans importance. Ceux qui — par antipathie — ne voulaient voir dans les Lumières qu'un rationalisme froid et borné, ont prétendu ramener la sensibilité nouvelle qui se manifeste à partir du milieu du XVIIIe siècle au besoin humain d'irrationalisme toujours renaissant. Or la réalité est toute différente. L'homme qui commençait à se libérer des angoisses opprimantes, des émotions aveugles, des limites étroites du monde féodal devenait plus ouvert dans tous les domaines et était capable de réagir au monde d'une façon plus nuancée. Son univers intellectuel et sentimental était devenu plus complexe, plus riche, plus subtil. La critique rationnelle lui ouvre de nouvelles voies, et en avançant sur cette voie qui le mène à des découvertes et à un enrichissement permanents, il commence à mieux comprendre non seulement la mécanique céleste, la nature, mais aussi soi-même, sa propre psychologie. La nouvelle sensibilité ne s'opposait pas aux Lumières. Elle n'était pas non plus le renouveau de quelque chose que la raison avait vainement essayé d'étouffer. Elle était le corollaire des Lumières et non pas le produit du « préromantisme ». Le nouveau motif apparut d'abord, d'une manière compréhensible, en Angleterre, au milieu du XVIIIe siècle. Mais quelques décennies plus tard, nous le retrouvons aussi à la périphérie orientale, parmi les grands courants qu'on accueille à la fois.

Jusque-là les larges couches de la société étaient pénétrées de l'idéologie religieuse professée par l'une ou l'autre des Eglises. Les Eglises voulaient, autant que possible,

occuper une position dominante dans les Etats; parfois elles y réussirent, non sans luttes acharnées poursuivies contre leurs rivaux. Quelquefois, par contre, elles étaient réduites à la condition de minorités et même persécutées. L'appartenance religieuse, la loyauté religieuse et l'intolérance à l'égard des autres déterminaient dans une large mesure la mentalité des gens, d'autant plus que les Eglises dominaient de nombreux secteurs de la culture, de l'enseignement aux arts. Cela était particulièrement vrai pour les pays catholiques des périphéries dans lesquels l'absolutisme éclairé, en reléguant l'Eglise au second plan, avait cherché à assurer à l'Etat un pouvoir analogue à celui qu'il avait détenu antérieurement, par exemple, en Angleterre. A l'époque des Lumières s'annonce un processus de laïcisation, qui ne cesse de se poursuivre, mais de manière inégale. Une série de disciplines devinrent indépendantes, se dégagèrent de la « philosophie générale ». Très vite la physique, science de Newton, s'émancipa et à l'époque qui nous intéresse, elle commence déjà à s'intéresser à l'électricité. Ce faisant, elle trouve une aide précieuse dans les mathématiques considérablement développées depuis la mise au point du calcul infinitésimal, due avant tout aux savants français, allemands, anglais et suisses. Au cours du siècle, la chimie, qu'illustre le savant français Lavoisier, devint une discipline indépendante. La médicine et la biologie se développèrent considérablement, surtout en Angleterre, en Suisse et en Hollande. C'est à cette époque que naît, entre autres, la nouvelle classification botanique. De nouveaux moyens de recherches, des innovations techniques, comme le thermomètre, la machine à vapeur, le premier aérostat et les bateaux à vapeur, montrent l'ampleur du domaine des inventions. Des collections de science naturelle, des cabinets, des expéditions, des livres de vulgarisation témoignent de l'éveil de la curiosité — déjà presque une mode — à l'égard des sciences naturelles surtout. Mais de nouveaux problèmes sont aussi soulevés par les sciences politiques, la statistique, l'histoire et, en premier lieu, par l'économie, le livre d'Adam Smith paraîssant en 1776. On voit naître sur le modèle des académies anglaise et française existant depuis le XVIIe siècle, de nouveaux centres, des organismes scientifiques, des académies répondant en partie aux besoins des manufactures et de l'industrie manufacturière, en partie à l'exigence de la standardisation de la langue. L'exemple est suivi, petit à petit, dans les périphéries, en Espagne (1713), au Danemark (1742) et à Saint-Pétersbourg en Russie (1725). L'académie de Bruxelles fut fondée en 1772.

Les universités se modernisent et les institutions antérieures, surtout théologiques, changent lentement de caractère. En effet, il était impossible de moderniser l'appareil d'Etat sans l'acquisition de nouvelles connaissances techniques, économiques, financières, juridiques. L'industrie, le commerce et les techniques agraires plus développées nécessitaient la formation d'un nombre croissant d'experts. Tout cela ne se limitait ni au plateau même ni à l'enseignement supérieur italien ou allemand, aux traditions anciennes, qui s'enrichirent de nouveaux motifs et de nouvelles institutions (comme par exemple l'université de Göttingen). Nous pouvons citer des exemples de cette volonté de rattraper les retards dans des lieux géographiquement très éloignés de la périphérie. En Hongrie, l'absolutisme éclairé modernisa l'université fondée par les Jésuites en 1635 et la compléta, sur le modèle viennois, par une faculté de médecine et de nouvelles chaires de sciences naturelles et de mathématiques. En Amérique du

Nord, la formation des médecins commença à l'université de Pennsylvanie, en 1765, et à l'Université Columbia à New York, en 1768. L'université de Santiago du Chili, avec une faculté de médecine, fut fondée en 1758. Tout cela fut facilité par le fait que la durée moyenne de vie s'était allongée. En Europe occidentale la durée moyenne de vie était de 25 ans à la fin du XVIIe siècle, elle s'éleva à 35, surtout dans les couches aisées, au XVIIIe siècles. Cela signifiait que la durée de l'âge adulte était doublée, fait culturellement très important. S'occuper de pédagogie, de l'éducation des enfants valait davantage la peine, et était — pour employer un terme cruel — plus « rentable » dans la perspective d'une vie plus longue, d'une mortalité infantile moins fréquente. Le temps et l'énergie consacrés à la préparation des enfants à la vie adulte avaient ainsi plus de sens et de valeur. Nous n'avons pas de données exactes concernant les périphéries, toutefois il semble que la durée moyenne n'ait pas atteint ce niveau dans les pays féodaux, plus arriérés, de l'Est.

Pour l'essentiel, le développement de la culture était dans un rapport très étroit avec l'évolution de caractère bourgeois, qu'il s'agisse de ses résultats, de ses aspirations et aussi de ses limites. Locke et la nouvelle classe dominante des nobles et des bourgeois anglais furent les premiers à s'intéresser sérieusement aux problèmes de l'éducation. L'Encyclopédie française consacra une attention particulière aux connaissances relatives à l'industrie et aux innovations techniques. La diffusion des nouvelles idées et connaissances — bien que beaucoup plus large que précédemment — s'arrêtait en général aux couches moyennes. Selon les spécialistes français de la question, les Lumières se limitaient à un cercle assez étroit, elles ne pénétraient pas dans les masses populaires, la paysannerie vivait encore dans des conditions traditionnelles, avec une culture orale, au point qu'on peut parler — selon ces chercheurs — non d'une, mais de deux cultures, en France au moins. Telle est la situation qui caractérisait le plateau européen, et à plus forte raison les périphéries moins développées. A ce que nous avons dit plus haut, il faut encore ajouter que si les nouvelles idées des Lumières ne se répandirent pas dans les couches paysannes, certaines connaissances et techniques n'y trouvèrent pas moins un écho, et contribuèrent, de la sorte, à une certaine élévation du niveau. Nous pensons avant tout là aux progrès de l'alphabétisation. Pour ne citer qu'un seul exemple connu, en Hongrie, au XVIIIe siècle, surtout dans les régions dans lesquelles les conditions étaient favorables à la production de marchandises et au commerce, le nombre des écoles primaires de village doubla. Évidemment, c'est surtout dans ces régions que les résultats de l'éducation, de l'école s'amélioraient, devenaient plus durables. Dans les petits villages de montagnes, isolés du monde, les gens n'avaient pas besoin de savoir lire ou écrire. Mais c'est surtout sur le plateau européen qu'on rencontre encore le plus de phénomènes de tendance positive. En effet, selon certains historiens, à la fin du XVIIe siècle, la population de culture uniquement orale, constituait 60 à 70% de l'ensemble de la population en Angleterre, 70 à 90% en France. Ce pourcentage varie selon ce que nous entendons par « alphabétisation »: la simple connaissance de l'alphabet ou bien son utilisation régulière, même à un niveau minime. A la fin du XVIIIe siècle, cette proportion se modifia considérablement dans les régions plus développées du plateau européen. Dans certaines régions, le pourcentage des gens sachant lire et écrire, atteignait les 60 à 90%. Si on y regarde de plus près, on se rend

bien entendu compte que, même à l'intérieur d'un pays donné, il y avait des régions archaïques dont la population vivait avec un retard de plusieurs siècles, à côté de ses voisins moins arriérés. Vers 1770, en France, près de 80% de la population de la Normandie savaient écrire, par contre, 90% des paysans auvergnats étaient analphabètes. Dans les périphéries orientales, ces différences coïncidaient parfois avec des différences de religion et d'ethnie; c'est ainsi, par exemple, que les villages catholiques ou protestants dépassaient généralement les villages orthodoxes. Le tableau d'ensemble est très compliqué et demande à être encore précisé. Cependant, il semble qu'au cours du XVIIIe siècle, nous puissions parler d'un progrès constant de l'alphabétisation.

Le développement des langues, des littératures nationales et des matériaux imprimés fut encore plus considérable. Les langues nationales vinrent de plus en plus relayer le latin employé encore longtemps dans la littérature scientifique, dans l'enseignement et dans l'usage officiel. Le progrès de ces langues était le résultat d'un processus de longue durée. Dans les pays dans lesquels les conditions économiques, sociales — par exemple l'exigence d'une communication régulière — existaient, l'élaboration d'une langue littéraire standardisée, de normes communes, fut mise à l'ordre de jour. Les langues standardisées anglaise et française apparurent dès la fin du XVIIIe siècle. Dans le cas de l'allemand, ce tournant se produisit à peu près entre 1730 et 1770. Auparavant, la langue allemande se trouvait dans une position défensive, subordonnée au français plus développé et qui se répandait partout dans les sphères de culture élevée du continent. Quelques décennies plus tard, l'allemand devenait une langue importante, la langue de Gœthe. Pour citer un autre exemple, le programme de standardisation de la langue hongroise (elle aussi sur une position défensive vis-à-vis de l'allemand) mis à l'ordre du jour par les initiateurs de la littérature des Lumières dans les années 1770, fut réalisé par la génération suivante, à la fin de notre période, dans la deuxième décennie du XIXe siècle. D'autres langues suivirent la même voie, avec plus ou moins de décalage. Leur modernisation fut cependant liée au premier stade des mouvements nationaux qui allaient représenter des exigences politiques de plus grande envergure dans le cadre des Etats multinationaux ou des monarchies.

Le nombre des lecteurs et des publications d'ouvrages imprimés augmentait constamment. Même le profil des publications devint dans une certaine mesure plus moderne. La proportion autrefois prédominante des ouvrages religieux ou pieux, diminua au profit des belles-lettres laïques de genres différents qui, au début, se répandaient, dans les périphéries arriérées, sous forme de traductions et d'adaptations. Le rôle du théâtre s'accrut et son niveau s'éleva. Le développement de la presse mérite une attention particulière. La presse de type ancien donna peu à peu naissance au quotidien politique d'une part et, d'autre part, à l'hebdomadaire moral, ainsi qu'à la presse périodique en général, destinée à l'information, au divertissement, à l'éducation, douée de fonctions littéraires et professionnelles. L'Angleterre, pays où tous ces genres virent le jour, prit la tête du mouvement. Elle servit d'exemple à d'autres pays, à la presse allemande par exemple, qui si l'on en juge par les hebdomadaire de Gottsched, s'était efforcée de suivre consciemment le modèle anglais dans des conditions plus modestes. En Hongrie, après les premières tentatives en vue de fonder des journaux dans la première moitié du XVIIIe siècle, une presse régulière vit le jour en 1764, en allemand

et, en 1780, en hongrois. Une décennie plus tard, on publiait déjà plusieurs journaux, revues littéraires et revues de vulgarisation.

Il n'est pas sans intérêt de citer, à titre de comparaison, quelques données relatives aux périphéries occidentales, atlantiques. Aux Etats-Unis — où le premier journal parut en 1704 à Boston — 37 organes de presse différents étaient publiés en 1776, parfois avec un tirage de plusieurs milliers d'exemplaires. Les débuts de la presse régionale remontent à 1722 au Mexique, et au milieu du XVIIIe siècle, pour l'Amérique Latine en général. Ajoutons que cette presse — conformément à ses possibilités — essayait de représenter, dès le début, certaines aspirations nationales et critiques. Sur le plateau, la sémantique des Lumières — c'est-à-dire l'emploi de notions comme: préjugé, superstition, tolérance, philosophie — surgit dans les littératures scientifiques anglaise, française, hollandaise à la fin du XVIIe siècle, dans la littérature allemande au milieu du XVIIIe siècle, et dans l'espagnole, après 1730. Dans les belles-lettres, ces mêmes termes apparurent dans les pays du plateau vers 1710, en Espagne et en Italie vers 1750, dans la correspondance quotidienne, en Angleterre dès 1720, et en France dès 1730. Au niveau de l'alphabétisation primitive, au niveau des notaires, des scribes de villages, dans le vocabulaire des cahiers de doléances — il apparurent sporadiquement en France en 1789, dans les régions allemandes les plus développées vers 1800, à l'Est dans la deuxième moitié du XIXe siècle, en Italie, à l'époque du Risorgimento et en Espagne au XXe siècle.

Pour résumer ce que nous avons dit, nous pouvons constater que le modèle de l'Europe — sous tous ses aspects, démographique, économique, social et culturel — offre les mêmes contours. Une tendance évolutive croissante se manifeste non seulement sur le plateau de niveau plus élevé, mais aussi dans les périphéries plus arriérées. Nous savons, naturellement, que toutes les esquisses générales sont schématiques, même si elles se basent sur des données plus précises que celles dont nous disposons aujourd'hui. La réalité est beaucoup plus nuancée, plus complexe, tout comme les paysages, les chaînes de montagnes, les vallées, si l'on les contemple de près, sur place et non pas de loin.

Le XVIIIe siècle — dès avant la Révolution française — est une période de progrès lent mais évident, résultant de l'accumulation de changements infimes. Cela était particulièrement neuf et sensible après la longue période précédant le XVIIIe siècle, période caractérisée par des régressions, des creux de vague, en un mot, par une immobilité en quelque sorte intemporelle. L'idée du progrès s'affermit donc et se vérifia. Comme si l'on pouvait espérer du bonheur sur cette terre aussi, et non seulement dans cet au-delà très lointain, si souvent promis. L'évolution lente mais continue et positive suffit à faire entrevoir l'amélioration comme imaginable, nécessaire, et même comme un processus que l'intervention humaine peut accélérer et encourager. Sortir de l'immobilité séculaire — c'est une expérience si nouvelle qu'elle explique l'enthousiasme peut-être naïf qui l'accompagne. L'homme, quand il commence à sentir qu'il est capable de surmonter des difficultés considérées jusque-là comme fatales, s'engage dans la bonne direction, même si au début il s'imagine pouvoir aboutir à des solutions concrètes de façon par trop simple.

Les conditions sont de plus en plus favorables à une évolution de caractère bour-

geois dans l'Europe du XVIIIe siècle, surtout dans ses régions plus développées. Cela est dû avant tout aux changements survenus dans le processus socio-économique, ainsi qu'à des facteurs démographiques, meilleures conditions de vie, communications plus régulières, plus grande ouverture d'esprit, progrès de l'alphabétisation, quantité croissante du matériel imprimé et genres différents, développement de la littérature, de la presse et du public; si nous ajoutons que l'influence et l'importance des différentes organisations, associations, salons, académies et loges maçonniques ne cessaient d'augmenter, nous devons constater que les possibilités de la diffusion des idées des Lumières étaient devenues 10 ou 20 fois plus grandes qu'au siècle précédent.

LUMIÈRES ET POLITIQUE

Au XVIIe siècle, les luttes politiques de la révolution bourgeoise anglaise furent menées surtout dans un cadre idéologique religieux. La bourgeoisie anglaise, engagée dans sa voie « classique », devint rapidement adulte sur le plan idéologique et se réclamait de l'Ancien Testament. A la charnière des XVIIe et XVIIIe siècles, par contre, John Locke, tirant les conclusions de la grande transformation, plus exactement de la révolution de 1688 et du compromis qui suivit, définit la première conception politique anglaise des Lumières, la première esquisse de la formule léguée par la bourgeoisie anglaise à la bourgeoisie française. Cette définition contient déjà les idées du droit naturel de l'individu, de sa liberté et de la propriété privée ainsi que l'idée du contrat social entre sujets et princes, les principes d'un régime basé sur la souveraineté du peuple, et l'idée de la séparation des pouvoirs législatif, exécutif et juridique qui — bien entendu — ne se réalisa pas intégralement en Angleterre non plus. Le parlement anglais put effectivement préserver ses droits en face du pouvoir princier et il élabora un système constitutionnel dont l'équilibre était unique sur le continent à cette époque. Il est bien entendu notoire que, même dans ce pays, le pouvoir était détenu en réalité par certaines couches minces et que les luttes entre les partis whig et tory ne représentaient que le mouvement intérieur de ces couches. Néanmoins, la possibilité du mouvement, la mobilité sociale y était plus grande que dans d'autres pays dans lesquels la classe dirigeante possédait des privilèges politiques plus exclusifs. Quoi qu'il en soit, la conception politique des Lumières anglaises devint — sans que son influence fût toujours directement sensible — le modèle et la base idéologique des luttes politiques ultérieures des autres pays.

Au XVIIIe siècle, le principal champ d'opération des luttes politiques et idéologiques des Lumières se transféra en France. En Angleterre, le compromis entre la noblesse et la bourgeoisie avait mis fin non seulement à la révolution, mais aussi à la discussion théorique pouvant encourager les luttes ultérieures. Le libéralisme naissant pouvait se baser ici sur des résultats déjà acquis. La bourgeoisie française entra dans la phase des luttes que la bourgeoisie anglaise avait dépassées. Elle se trouvait en fait, à beaucoup d'égards, dans une position plus faible, due aux conditions économiques et sociales relativement arriérées de la France par rapport à l'Angleterre. En même temps, elle disposait d'armes idéologiques plus développées et laïcisées. Et cette phase déboucha non pas sur un compromis mais sur la Révolution. Les écrivains français, comme

l'exemple de Montesquieu ou de Voltaire le prouve, avaient devant les yeux le modèle anglais, tandis que pour le continent européen, c'est le successeur, la France, qui devint le modèle à suivre. Le centre principal du rayonnement de l'idéologie nouvelle fut la France et non l'Angleterre. Ce sont les Lumières françaises qui jouèrent un rôle majeur dans la propagation et le développement de la nouvelle conception du monde. Les périphéries qui commencèrent à s'éveiller, pleines d'espoirs ou effrayées, portèrent leur attention, elles aussi, sur la France. C'est pourquoi dans l'histoire de l'Europe, on appelle « lumières » le mouvement idéologique dont le courant principal était constitué par les Lumières françaises avec, à l'arrière-plan, la lutte de plus en plus acharnée de la bourgeoisie française contre le régime féodal, l'absolutisme et l'aristocratie. Les idées politiques de l'époque des Lumières, leur tendance principale se définissaient en France par l'ascension de la bourgeoisie qui avait à la fois précédé et préparé la Révolution française. Cela ne signifie pas que les philosophes appartenaient tous à la nouvelle bourgeoisie qui n'était d'ailleurs pas homogène; cela ne signifie pas non plus qu'ils se préparaient consciemment à la Révolution. Mais leurs idées furent adoptées et interprétées par la bourgeoisie, conformément à ses propres besoins.

Le modèle à suivre de la bourgeoisie française était avant tout l'Angleterre bourgeoise. La première essayait de rattraper le niveau de la seconde. Il y eut aussi des tentatives ayant pour but d'élever le niveau sur les territoires périphériques où, vu les conditions sociales différentes, la bourgeoisie, beaucoup trop faible, était incapable d'assumer la direction des luttes, de sorte qu'elle fut prise en main par une des couches de la classe privilégiée. Évidemment, les objectifs aussi bien que les modèles étaient ici différents. Il reste que les Lumières étaient liées partout aux aspirations politiques visant à élever le pays à un niveau supérieur dans le cadre du modèle européen.

A l'arrière-plan se poursuivait le dialogue traditionnel entre la thèse royale et la thèse nobiliaire, subordonné dans une certaine mesure aux objectifs principaux de l'idéologie bourgeoise, même à l'intérieur des Lumières françaises, même parmi ceux qui entendaient suivre le modèle anglais plus développé. Montesquieu défendait les privilèges des parlements des Ordres. Voltaire, par contre, était le partisan d'un pouvoir princier centralisé et l'adversaire des parlements nobiliaires. Nous savons qu'il soutenait, dans une certaine mesure, la cause de l'absolutisme éclairé prussien et de Frédéric II, tout comme Maupertuis, La Mettrie, d'Alembert ou Helvétius.

Diderot, dont la politique était surtout tributaire des considérations d'ordre économique, sympathisait avec la monarchie anglaise, mais il était aussi en relation avec Catherine II, impératrice de Russie. La notion de « despotisme légal » fut introduite par Mercier de la Rivière, un des physiocrates français. Rousseau, à la différence de Voltaire, refusait tous les types de despotisme, mais témoignait d'une certaine compréhension à l'égard de la politique nobiliaire polonaise.

A la périphérie économiquement et socialement plus arriérée d'Europe, où la bourgeoisie ne constituait pas encore un élément aussi indépendant et aussi important, ce dialogue traditionnel était encore plus net. Les idées politiques des Lumières, qui étaient très complexes, nuancées et variées sur le plateau aussi, se séparaient ici en plusieurs tendances indépendantes et en partie contradictoires. Les forces politiques et sociales formant la base de ces variantes, adoptèrent les motifs idéologiques nouveaux

en les modifiant conformément à leur propres besoins. Ces variantes s'épanouirent successivement et se développèrent de façon dialectique.

La première variante principale fut l'absolutisme éclairé. Certains auteurs essayèrent de découvrir dans ce phénomène historique une tentative visant à la transformation bourgeoise par des réformes venant d'en « haut » et évitant la révolution. Aujourd'hui nous savons qu'en réalité l'absolutisme éclairé s'était fixé pour but d'éliminer les imperfections sociales et politiques les plus évidentes du régime féodal pour pouvoir conserver, en le modernisant, le contenu fondamental. L'autre thèse selon laquelle l'absolutisme éclairé n'était qu'un système de défense contre la révolution bourgeoise, une tentative pour empêcher la bourgeoisie de diriger la lutte de classe, ne semble pas non plus entièrement justifiée. En effet, l'absolutisme éclairé s'efforçait d'empêcher l'aggravation de la lutte de classe paysanne, en limitant les abus individuels des propriétaires féodaux, en desserrant les rapports directs entre paysans et seigneurs, qu'il plaça sous le contrôle de l'Etat, tout cela précisément dans les régions les plus arriérées de l'Europe, où la bourgeoisie était relativement faible et peu évoluée, où elle n'avait pas pu poursuivre une lutte de classe et pas voulu se mettre à la tête du mouvement des paysans, mais où le nouvel Etat avait déjà besoin de son activité économique.

Le premier type d'absolutisme européen — avec ses deux variantes: française et anglaise — avait été créé par les conditions sociales et politiques intérieures du plateau. Cela avait exigé un certain niveau de développement du capitalisme, un niveau que les périphéries étaient loin de pouvoir atteindre avant longtemps. Les recherches récentes ont cependant démontré que la situation du plateau avait influencé l'ensemble de l'Europe, y compris les périphéries. Un Etat absolutiste plus moderne, une fois établi dans une région donnée, provoquait nécessairement, dans le cadre des rapports de forces internationales, la concurrence des autres pays de structure sociale un peu plus arriérée — en raison de son appareil plus organisé, plus efficace, de sa relative prédominance financière et militaire. Le conflit naissant entre Etats plus développés et Etats arriérés, incita inévitablement les derniers à moderniser leur propre structure périmée. En d'autres termes, une impulsion extérieure venait s'ajouter ici aux conditions intérieures arriérées. C'est ainsi que naquit une autre variante, plus tardive, de caractère « éclairé », de l'absolutisme. A l'Est, elle fut représentée d'abord par la Prusse de Frédéric II. Les différentes provinces de ce pays étaient réunies dans le puissant Etat dirigé par le souverain, elles n'avaient même pas de parlement féodal commun. C'est précisément en partie sous la pression de la rivalité prussienne que se constitua l'absolutisme éclairé dans la monarchie des Habsbourg à partir des années 1760 et surtout sous le règne de Joseph II (1780—1790). Les provinces hétérogènes, rameaux de cet empire multinational — de la Belgique, à l'Ouest, isolée comme une île, à l'Italie du Nord et à la Galicie, à l'Est — ne constituaient ni une unité linguistique, ni une véritable unité politique. Le noyau de la monarchie, la région du Danube autour de l'Autriche proprement dite, formait cependant un bloc politique assez considérable. C'est cette région qui constituait la base du souverain Habsbourg, et non pas le Saint Empire dont il portait également la couronne. En effet, cet empire, même avant sa dissolution (1806) n'était qu'un fantôme du passé, composé de 343 différentes unités politiques plus ou moins grandes, de petites principautés ou, au contraire, d'Etats pratiquement indé-

pendants. Et parmi ces derniers, 117 petits Etats de la région rhénane étaient soumis à l'influence française. La troisième variante de l'absolutisme éclairé de la périphérie orientale fut la Russie de Catherine II (1762—1796).

L'absolutisme éclairé est présent dans les autres périphéries aussi. Au nord, en Suède par exemple, au Riksdag, parmi les quatre Ordres, c'est l'influence des nobles et du clergé qui exerça sa prépondérance au détriment des bourgeois et paysans jusqu'en 1772. Cette période des « libertés » des Ordres se termina par l'absolutisme éclairé de Gustave III, mort en 1792.

Dans la périphérie méridionale, en Italie, divisée — comme l'Allemagne — en plusieurs Etats, l'absolutisme éclairé se réalisa en Lombardie, qui relevait de la monarchie des Habsbourg, et en Toscane, dirigée aussi par un archiduc habsbourgeois. Dans cette dernière province l'absolutisme se caractérisait par des réformes particulières. La nouvelle forme de gouvernement apparaît en Espagne sous le règne des Bourbons, surtout à l'époque de Charles III (1759—1777), au Portugal, sous le règne de José Ier (1750—1777); on la retrouve aussi dans les colonies d'Amérique Latine de ces pays, c'est-à-dire dans la partie méridionale de la périphérie atlantique.

L'absolutisme éclairé fut donc une tentative des Etats relativement arriérés situés à la périphérie du modèle européen. Concentrant leurs forces, ils essayaient de devenir plus modernes, plus efficaces, tout en restant dans les cadres du féodalisme, ils essayaient de rejoindre le niveau plus élevé du plateau européen, avant tout celui du modèle français. Ils devaient combler de nombreuses lacunes, rattraper les pays plus avancés, qui avaient obtenu beaucoup de résultats déjà dans la phase de l'absolutisme féodal au XVIIe siècle, notamment dans les domaines de la centralisation, de l'unification politique, de la politique économique, de la protection de l'industrie, de l'administration sanitaire, de l'organisation technique, de l'enseignement, etc. Ces efforts ne furent pas entièrement dépourvus de succès. Soulignons cependant, encore une fois, que cette tentative n'avait pour but que la réalisation d'un niveau plus élevé dans le cadre du féodalisme et non pas la transformation bourgeoise. L'absolutisme éclairé appuyait la bourgeoisie, mais seulement dans la mesure où il pouvait la maintenir sous sa férule. Il entra effectivement en lice contre les privilèges des nobles, du clergé et des corporations, contre l'exemption fiscale des nobles, mais au fond, il défendait les intérêts fondamentaux de la classe dirigeante féodale, et par conséquent n'était pas en mesure de venir à bout de l'opposition dont celle-ci faisait montre. La conséquence fut, qu'avant même la Révolution française, il dut reculer ou céder à l'opposition des seigneurs féodaux. C'est ce qui se produisit au Portugal après la mort de José Ier (1777) et la destitution de Pombal, et après l'avènement de Charles IV (1788) en Espagne. En Prusse, ce recul se manifesta dès avant la mort de Frédéric II, en Autriche dans les dernières années du règne de Joseph II, lequel, en ce qui concerne les réformes, était allé plus loin que la majorité des souverains inspirés par l'absolutisme éclairé, et de ce fait s'était heurté à une résistance nobiliaire particulièrement forte. Toutefois ses décrets ne furent révoqués qu'après la Révolution française (1790).

Dans beaucoup de pays, l'opposition, la réaction des forces nobiliaires ou même leur attaque contre l'absolutisme éclairé, en premier lieu là où ces forces étaient prédominantes, prit une forme très accusée. Plus précisément, nous pouvons parler d'une

certaine polarisation de ces forces nobiliaires. D'une part, de toute évidence, la réaction des défenseurs des privilèges féodaux se durcit. D'autre part, on voit apparaître les signes d'un programme nobiliaire éclairé qui avait pu se développer en tant que tendance indépendante, secondaire, surtout à la périphérie, plus précisément dans les parties où une noblesse de plus en plus nombreuse essayait d'occuper la place de la bourgeoisie faible, soit en Europe centre-orientale, en Pologne, en partie en Hongrie et dans la Croatie, qui à cette époque relevait de la Hongrie. Les nobles, partisans de cette deuxième tendance, entendaient maintenir, face à l'absolutisme éclairé, l'ancien système de représentation féodal, en le modernisant à l'aide de réformes. Dans le cadre du régime féodal qu'ils ne pensaient pas à renverser, ils se proposaient de réaliser une organisation politique de niveau plus élevé. L'exemple polonais montre très clairement que cette tendance, qui est à l'origine de la Grande Diète et de la Constitution de 1791, et qui échoua lors de la lutte d'indépendance, était à beaucoup d'égards différente de l'ancienne république nobiliaire et de la politique anarchique de *liberum veto*. L'exemple hongrois, par contre, prouve que ce programme nobiliaire éclairé ne pouvait être représenté que par des groupes de la noblesse relativement restreints, aux idées avancées, dont les efforts étaient freinés, entravés par la grande majorité des nobles attachés au régime traditionnel du féodalisme.

Dans les périphéries aussi, il y avait des gens, surtout des intellectuels, qui se réclamaient des objectifs bourgeois des Lumières anglaises et françaises, et non d'une modernisation quelconque du féodalisme. Les partisans de cette troisième tendance ne disposaient pas de force active. Excepté naturellement la partie Nord — plus développée sous cet aspect — de la périphérie atlantique où certaines colonies obtinrent leur indépendance. Et ici nous touchons au problème de la révolution bourgeoise.

LA RÉVOLUTION BOURGEOISE ET SES ADVERSAIRES

Le premier tournant important se produisit en Amérique du Nord. Les colonies de l'Angleterre qui avait déjà fait sa révolution bourgeoise, essayèrent de secouer le joug économique et politique que des mesures de taxation et une douane sévère rendirent de plus en plus intolérable. Leur lutte, appuyée dans une certaine mesure par les adversaires de l'Angleterre, surtout par la France, se solda par un succès. L'Angleterre fut même obligée de reconnaître leur indépendance (1783), dont les objectifs avaient été définis par la Déclaration de 1776. Il est évident que les idéologues des jeunes Etats-Unis représentaient et développaient les idées politiques des Lumières, mais aussi les traditions antérieures de l'époque de la révolution bourgeoise anglaise du XVIIe siècle, comme par exemple le principe de droit constitutionnel d'autodétermination, principe encore mêlé d'éléments religieux et qu'ils avaient apporté de leur pays d'origine. D'où cet ensemble américain spécifique où se mêlent les motifs les plus modernes en même temps que d'autres, légèrement archaïques. La structure politique du nouvel Etat constitutionnel était plus démocratique à sa naissance que celle de n'importe quel autre pays. Cependant, la majorité des Américains refusa d'abolir l'esclavage. De toute façon il semble que le tournant n'était pas une simple guerre

d'indépendance mais aussi une nouvelle variante locale, supplémentaire de la révolution bourgeoise anglaise. L'exemple de la France vint démontrer plus tard que la révolution bourgeoise pouvait produire ainsi des variantes à plusieurs étapes. Les événements américains soulevèrent un grand écho non seulement en France, sur le plateau européen, mais aussi, dans une certaine mesure, dans les parties relativement plus développées des périphéries. L'opinion publique politique du Nouveau Monde se réclamera volontiers plus tard de ce rôle initiateur. Ainsi l'Américain Thomas Paine pouvait écrire: c'étaient les principes de l'Amérique qui ouvrirent les portes de la Bastille. Cet écho se fit aussi entendre en Angleterre, dans les mouvements du Yorkshire, visant à l'élargissement du droit électoral, ainsi que dans les émeutes irlandaises du début des années 1780. Il fut encore plus évident en Hollande, où les cercles les plus progressistes avaient découvert dans les changements de l'Amérique une sorte de nouvelle variante de leur révolution du XVII[e]siècle, et où le mouvement démocratique avait essayé de renverser le régime des cliques, de l'oligarchie et du gouvernement orangiste entre 1783 et 1787. En Belgique, la résistance politique d'une coalition hétérogène, opposée à l'absolutisme éclairé des Habsbourg, fut influencée par l'exemple américain. En Suisse, où les citoyens patriciens des 13 cantons avaient un pouvoir presque oligarchique, exclusif, des mouvements démocratiques commencèrent à se développer avec un succès provisoire à Genève (1782). L'exemple de l'Amérique influença aussi la France. Il suffit de citer les relations directes multilatérales, ou les parallélismes entre les deux Déclarations des Droits de l'Homme. Cependant, la Révolution française, en tant que phénomène historique de première importance au centre de notre modèle, surpassa la Révolution américaine dans une si large mesure qu'elle finit par devenir, elle-même, la véritable initiatrice et le modèle à suivre. Non seulement elle changea la structure sociale et politique de la France d'une façon radicale, ouvrant la voie à l'épanouissement accéléré du capitalisme, mais elle eut une importance extraordinaire à l'échelon international universel. Elle ébranla la domination du féodalisme dans l'Europe tout entière. Son exemple, ses efforts, le rayonnement de ses idées, sa force de propagande, son message universel, s'adressant au monde entier, dans un esprit rationnel, mais aussi parfois avec sa nouvelle mystique donnèrent une grande impulsion aux révolutions bourgeoises ultérieures jusque dans les parties moins développées du modèle européen. Au cours du XIXe siècle, plusieurs autres pays réalisèrent avec des changements plus ou moins importants, ce que la Révolution française avait réalisé en France. Au bout de deux générations, en 1848, les révolutionnaires de l'Europe orientale ne cessaient de se souvenir du modèle français, de son grand drame inoubliable, de ses événements, du sort des grandes personnalités dirigeantes. Ajoutons que les partisans ultérieurs des contre-révolutions s'en souvenaient aussi — mais dans le sens contraire.

De l'histoire complexe de ce grand tournant, nous ne pouvons traiter que quelques problèmes qui nous aideront à saisir les caractéristiques essentielles du modèle. Un de ces problèmes est le mouvement intérieur, la courbe de la révolution dans les cadres de la société française. Un autre concerne les rapports de la révolution et du monde extérieur, compte tenu du fait que les aspirations révolutionnaires et les aspirations conquérantes étaient étroitement liées dans une proportion variable, c'est vrai, sous forme d'une unité englobant les contradictions, et compte tenu aussi des conflits

sur le plan international auquel la confrontation des forces historiquement asynchrones devait nécessairement aboutir.

Le mouvement intérieur de la Révolution présente une courbe fortement ascendante au début, suivie d'une brusque retombée, non pas au niveau antérieur, mais beaucoup plus élevé, pouvant garantir le succès des aspirations essentielles de la bourgeoisie. Le prologue — on le sait — fut la révolte nobiliaire entre 1787 et 1789, laquelle, profitant de la crise financière et politique, avait obligé le pouvoir royal à convoquer les Etats généraux après une interruption de 175 ans. La noblesse croyait qu'elle pouvait maintenir indéfiniment la bourgeoisie dans une situation de subordination. En réalité, les rapports de forces étaient déjà radicalement changés. La prépondérance du Tiers Etat se manifeste dès les élections, s'exprime aussi dans la composition numérique des Etats généraux, et en partie dans le fait que la bourgeoisie pouvait compter sur l'appui de certains groupes éclairés de la noblesse. La victoire du Tiers Etat, ainsi que celle de la Révolution, est due au fait que, dans sa lutte contre le féodalisme, il pouvait s'appuyer sur les forces révolutionnaires de larges secteurs des masses paysannes, de plébéiens urbains et de la petite bourgeoisie, ce qui se traduisit par la prise de la Bastille en juillet 1789 et, à la campagne, par les mouvements paysans antiféodaux qui prirent de l'extension dans la période de « la grande peur ». Au premier stade, entre 1789 et 1791, il en résulta la liquidation du féodalisme et l'abolition des privilèges, la Déclaration des Droits de l'Homme (liberté, propriété, sécurité) et l'égalité bourgeoise en droit, la constitution du nouvel Etat bourgeois unifié et des ses institutions. Le Tiers Etat, dont le corps dirigeant se nomma d'abord Assemblée Nationale, puis Assemblée Constituante, fonda la nouvelle monarchie bourgeoise constitutionnelle dirigée par le roi, qu'on avait ramené après sa (vaine) tentative de fuite. Le Tiers Etat rédigea la première constitution française qui rattachait l'égalité devant la loi au droit électoral basé sur le système censitaire, c'est-à-dire sur l'inégalité des revenus. L'Assemblée Législative commença son travail dans l'esprit de cette Constitution, en automne de 1791.

L'importante phase suivante — jusqu'en été 1794 — se caractérisait par l'accentuation des antagonismes intérieurs du front de la Révolution, du fait, principalement, de la menace étrangère, de la guerre, commencée au début de 1792, du danger d'invasion. La courbe de la Révolution ne cessa de monter, mais d'une façon particulière, le rôle dirigeant passant toujours à un groupe politique situé plus à gauche que le groupe précédent. Ce fut d'abord le tour des Girondins, représentants de la bourgeoisie aisée libérale, qui réussirent à rester au pouvoir jusqu'à la crise du printemps de 1793. La lutte des « Montagnards » appuyés par les masses plébéiennes, révolutionnaires contre les Girondins, joua un grand rôle dans la liquidation de la monarchie et l'exécution du roi, dans l'arrêt des troupes d'intervention qui envahissaient le pays, ainsi que dans la formation de la Convention Nationale. En 1793 intervinrent la dictature jacobine, la terreur révolutionnaire et toutes les mesures prises par le pouvoir exécutif concentré en Comité de Salut Public. Les luttes intérieures n'en cessèrent pas pour autant: Danton essaya de mettre un frein à la terreur afin de pouvoir défendre certains intérêts bourgeois. De l'autre côté, les « enragés » et les « hébertistes » de l'extrême gauche exigeaient l'introduction de mesures allant loin au-delà des limites de la Révolution, et se préparaient même à un nouveau soulèvement révolutionnaire. Robespierre, à la tête du

Comité vainquit et envoya à l'échafaud ses adversaires de gauche et de droite, mais ce faisant il rétrécissait la base politique de la dictature jacobine, il s'isola et fut envoyé lui-même à la guillotine. La poussée à gauche se termina là et la courbe ascendante de la Révolution se brisa.

Après ce tournant, dès la fin de juillet 1794, la Convention de Thermidor liquida la dictature des jacobins et instaura le régime de la nouvelle bourgeoisie enrichie. Elle mit sur pied une nouvelle constitution qui confiait le pouvoir exécutif à un directoire de 5 membres. Celui-ci l'exerça si mal que la faillite semblait inévitable. Il ne montra d'énergie que dans l'étouffement des mouvements plébéiens et dans l'exécution de Babeuf et de ses compagnons qui rêvaient de la suppression de la propriété privée. La grande bourgeoisie avait besoin d'un gouvernement plus énergique, et c'est dans ces conditions-là que survint le coup d'Etat militaire de novembre 1799 (Brumaire 18), à la suite duquel Bonaparte s'empara du pouvoir en qualité de premier consul au début, de consul perpétuel dès 1802 et d'empereur des Français en 1804. Les conquêtes fondamentales de la bourgeoisie n'en furent pas moins sauvegardées, même au temps de la dictature militaire et de l'Empire; elles furent même maintenues après la chute de l'Empire, sous la Restauration des Bourbons.

En ce qui concerne notre deuxième problème, nous devons souligner avant tout que le mouvement intérieur de la Révolution française, décrit plus haut, ne se déroula pas en tant que phénomène isolé, mais à l'intérieur de la grande unité du modèle européen et atlantique, en étroite relation avec l'évolution des rapports de force internationaux.

L'écho extérieur positif de la Révolution se répercuta au niveau des forces sociales représentant des aspirations similaires, coïncidant avec celles de la Révolution française, surtout dans les territoires limitrophes de la France. Au sud, la Savoie appartenant alors à la Sardaigne, voulut adhérer à la France. En Suisse, l'agitation appuyée par les démocrates suisses réfugiés en France, recommença. A la fin de 1792, la révolution triompha de nouveau à Genève. En Belgique les démocrates qui, plus tard, après 1792, s'efforceront de réaliser la transformation sociale à l'aide des troupes françaises, redevinrent actifs. En Hollande se formèrent des cercles « jacobins » créés par l'intermédiaire des démocrates hollandais réfugiés en France lors de l'intervention antérieure anglo-prussienne. Dans la vallée du Rhin, la révolution trouva un écho enthousiaste. Dans les villes allemandes les plus développées, des clubs furent fondés et les meilleurs représentants de l'intelligentsia — de Klopstock à Schiller — exprimèrent leur sympathie pour la Révolution, surtout dans sa première phase, même s'ils ne pouvaient rêver d'une révolution dans les pays allemands féodaux, démembrés. Ajoutons que la Révolution française eut aussi un écho en Angleterre, comme en témoignent la fondation de clubs, de sociétés, la sympathie des écrivains, des poètes, de Burns à Wordsworth. Cependant, la bourgeoisie anglaise qui avait réussi à conquérir sa participation au pouvoir dès le XVIIe siècle, appuyait de préférence, un siècle plus tard, la noblesse. La tension qui caractérisait les pays se préparant à la Révolution bourgeoise, ne se manifesta donc pas en Angleterre.

Ce phénomène nous rappelle que, si dans le cadre du modèle européen la Révolution française trouva un écho positif, notamment parmi les forces sympathisant avec elle, elle eut aussi un écho négatif. Elle se heurta à la violente résistance des forces qui

lui étaient historiquement opposées. Ce choc ne manqua pas de provoquer des conflits internationaux.

Ce sont surtout les Etats féodaux et absolutistes qui incarnaient des forces opposées, asynchrones. Ayant un régime d'un type déjà liquidé en France, ils étaient évidemment des ennemis de la Révolution française, qui menaçait leur existence. Il est donc compréhensible que les protagonistes de la première phase de la guerre d'intervention furent la Prusse et la monarchie des Habsbourg. Ces pays, moins développés, ne pouvaient naturellement pas soutenir la concurrence avec la France plus moderne, plus efficace et plus peuplée. Malgré leurs défaites, ils pouvaient néanmoins exercer une certaine force passive, ce qui s'explique précisément par leur état arriéré, par le fait que les éléments conservateurs, attachés aux traditions, prédominaient dans leurs sociétés. Cela n'empêcha pas que la Révolution française, surtout au début, eût un certain écho positif, même à la périphérie et même parmi les nobles éclairés. Plus tard toutefois, à l'époque de la terreur, le nombre des sympathisants diminua et celui des gens déçus augmenta. Pour ne citer qu'un seul exemple caractéristique, la noblesse hongroise, pour défendre ses privilèges, conclut très vite la paix et forma un bloc commun avec la cour des Habsbourg, son ancien adversaire, contre la France révolutionnaire. En 1794 « les Jacobins » hongrois et polonais trouvèrent des partisans, pas très nombreux, de préférence parmi les intellectuels. Ils ne furent pas à même de mobiliser les masses populaires, alors que la noblesse féodale qui défendait le régime, trouva un appui dans les masses paysannes arriérées et même dans les réactions négatives aux conquêtes militaires françaises. Tout cela vaut aussi pour la période des guerres napoléoniennes. Quoique l'Empire français n'appuyât pas les révolutions ultérieures, du fait même de son caractère bourgeois, sa simple existence constituait une menace pour les forces nobiliaires et conservatrices.

De l'autre côté, l'Angleterre représentait, elle aussi, une force historiquement opposée à la Révolution, même si elle avait déjà réalisé, à sa manière, sa révolution bourgeoise. C'est ce qui explique précisément son opposition. La majorité de la classe dirigeante anglaise nobiliaire et bourgeoise, prit position contre la Révolution française pour des raisons de politique intérieure et extérieure. D'une part, opposée aux forces effervescentes de sa propre société, elle essayait d'empêcher la renaissance et l'épanouissement de la révolution à l'intérieur. D'autre part, elle entendait défendre ses propres intérêts économiques, plus précisément industriels et commerciaux, son marché, ainsi que sa position de domination internationale contre la force d'expansion croissante de la Révolution française. C'est grâce à sa flotte et à sa force financière que la puissante Angleterre devint le soutien principal des coalitions antifrançaises. Ce fut là la cause principale de la stabilité des Etats absolutistes féodaux qui avaient donné naissance à ces coalitions.

Les troupes françaises encouragèrent l'expansion de la Révolution sur les territoires envahis au cours de leurs campagnes. Mais une fois l'époque de la dictature révolutionnaire terminée, au moment de la Convention thermidorienne et du Directoire, les ambitions françaises se manifestèrent avec une force croissante.

Cette contradiction s'exprimait déjà dans une certaine mesure dans la fondation des républiques « sœurs »: la république batave c'est-à-dire hollandaise et la république

suisse, ainsi que dans les différentes formations politiques, en Italie, surtout plus tard, lors des campagnes napoléoniennes. La réaction finit par prendre le dessus. En 1814 et 1815, la coalition victorieuse des Anglais, Russes, Autrichiens et Prussiens, l'emporta sur l'hégémonie napoléonienne, à laquelle ses campagnes, de l'Espagne à la Russie, imposait des tâches trop lourdes. Ajoutons encore que les guerres de Napoléon avaient absorbé les forces de l'Espagne et du Portugal, la mère patrie de l'Amérique Latine; ce qui dans la partie méridionale de la périphérie atlantique eut pour conséquence d'encourager les mouvements nationaux progressistes visant la conquête de l'indépendance nationale — et tentant de suivre l'exemple de l'Amérique du Nord ou de la France avec un certain retard. Cependant, des mouvements dirigés par la couche locale créole dominante — comme le prouve l'exemple de Miranda au Venezuela, puis de Bolívar — ne purent atteindre de résultats véritables qu'après 1820.

Au cours des longues luttes poursuivies contre la France par le camp opposé, une nouvelle idéologie politique, appelée souvent romantisme politique, commença à se développer, surtout dans la monarchie des Habsbourg et les Etats allemands.

Selon une conception traditionnelle répandue, c'est grâce à la Prusse que l'Allemagne commença à se réveiller après 1807 et qu'elle s'engagea dans la voie des réformes nationales et libérales; la lutte contre l'hégémonie française était dirigée par les esprits progressistes et réformateurs, et c'est la politique de Metternich qui entrava la naissance d'une nouvelle Allemagne libérale. Cependant, vue de près, la réalité s'avère un peu différente. Le centre des efforts antifrançais était en Autriche et non en Prusse. Dans la société allemande d'entre 1800 et 1815, le libéralisme et le nationalisme n'allaient pas de pair. Les libéraux avaient souvent plus de confiance dans le système napoléonien que dans leur propre classe dominante féodale, ou alors ils restaient neutres. D'autres, comme l'indique le cas d'Arndt, sacrifièrent le libéralisme au nationalisme. Les « guerres de libération » n'affranchirent pas l'Allemagne de l'oppression absolutiste et féodale. Les efforts dirigés contre la France étaient menés plutôt par des forces conservatrices qui essayaient — très prudemment — de s'assurer une base sociale un peu plus large. Metternich, lui, fut l'adversaire d'une Allemagne libérale et unifiée. Mais, indépendamment de la politique de Metternich, cette Allemagne était impossible à réaliser.

Le romantisme politique du début du XIXe siècle constituait en fin de compte une arme idéologique des conservateurs, des partisans de la restauration et des forces féodales, nobiliaires, ecclésiastiques, dans leur luttes poursuivies contre les Lumières et la Révolution. Il trouva son principal appui dans l'Eglise, et aussi dans cet esprit religieux traditionnellement très fort qui — au témoignage des récentes recherches — caractérisait les larges couches de la société allemande à cette époque. Le rapport étroit entre les intérêts des anciennes classes dirigeantes et ceux de l'Eglise, se manifeste très nettement chez Novalis, Friedrich Schlegel ou Adam Müller. Leur théorie de l'Etat théocratique, ainsi que le programme économique « romantique » opposé au capitalisme, à l'industrialisation et aux idées d'Adam Smith et la doctrine du caractère sacré de la propriété terrienne — furent mis au service de la défense du passé féodal. A côté de l'ancien, on avait aussi besoin de quelque chose de nouveau. Au rationalisme social et politique des Lumières, les romantiques opposèrent, bien entendu, un refus farouche.

Mais ils pouvaient utiliser pour leur propre but une autre grande conquête des Lumières, à savoir l'exaltation de la sensibilité et la nostalgie du passé lointain, — autant de motifs moins dangereux, mais capables de susciter des émotions. C'est pourquoi les mouvements nationaux qui partout en Europe centre-orientale, s'étaient présentés sous le couvert des Lumières, se rattachent, surtout en Allemagne, au romantisme politique. C'est ce qui explique le rôle d'Arnim, de Brentano, des frères Grimm, l'ensemble et la fonction du motif de *Volksgeist* de Herder, de la notion linguistique de la nation et des vieilles légendes germaniques. Ce fait fondamental ne fut pas altéré par une certaine modernisation des anciennes conceptions allemandes des « Ordres », qui se référait déjà à des classes sociales et à des professions différentes, compte tenu de la hiérarchie de base. Qu'il y ait eu des gens qui, comme Baader, voulaient interpréter ces notions d'une manière plus favorable pour les couches plus larges de la société, ne changea rien à la situation. D'ailleurs, le nouveau système de la restauration une fois établi après le congrès de Vienne en 1815, on n'avait plus besoin de ces tentatives d'élargir la base politique.

La période du système de la Quadruple Alliance qui commence en 1815, et qu'on appelle, improprement, période de la Sainte Alliance, marqua le creux de la vague, non seulement dans le domaine des mouvements révolutionnaires, mais en général en ce qui concerne les efforts progressistes, sociaux, politiques et idéologiques. L'idée du progrès devint l'objet d'une persécution acharnée, surtout dans les États féodaux absolutistes disposant d'un grand appareil policier. La régression n'atteignit pourtant pas le niveau antérieur à la Révolution. Même les forces conservatrices, rétrogrades, arrivées au pouvoir, étaient bien obligées de reconnaître certains faits accomplis, la modification de certaines conditions. La France resta un pays bourgeois. Les pays allemands restèrent divisés, mais sous une forme « simplifiée », le nombre des pays et des provinces n'étant plus de 38. La restauration ne pouvait pas reconstituer tel quel un monde disparu. Elle choisit de subordonner les dangers que représentaient les antagonismes des grandes puissances et leur conflit armé à la défense commune contre la Révolution. Elle essaya par conséquent d'introduire de nouvelles méthodes en organisant des congrès internationaux, des actions communes coordonnées. Elle traita la France d'une façon relativement modérée. C'est ainsi que des actions internationales essentiellement rétrograde, dirigées contre les mouvements allemand, italien, espagnol, semblaient revêtir un caractère nouveau, « européen ». Même les représentants des aspirations d'esprit rétrograde furent obligés d'appliquer des méthodes plus modernes au service de leurs buts, et ne pouvaient se contenter des moyens de la diplomatie. Dans les domaines non directement exposés à l'idéologie politique, comme l'économie et la culture, on rencontre une certaine continuité de l'évolution ou même une croissance qui se présente sous divers aspects. Malgré la domination temporaire des tendances idéologiques négatives, certaines conditions purent s'épanouir, qui créèrent de nouveaux besoins et des moyens plus modernes leur correspondant. Plus tard, après cette période, c'est grâce à ces phénomènes que des mouvements sociaux et politiques de caractère positif en faveur des réformes, puis de la révolution, purent prendre un nouvel essor.

Le romantisme politique réactionnaire n'élimina les nouveaux motifs que pour un certain temps. Les faits s'avérèrent une fois de plus contradictoires et leur conflit

donna le jour à un troisième phénomène de caractère nouveau. Lorsque plus tard, vers 1830, l'évolution politique sortit du creux de la vague, les jeunes forces bourgeoises et nationales ne retournèrent pas aux formes classiques du XVIIIe siècle — ni en littérature, ni en art, même si elles étaient plus proches par leurs idées des traditions des Lumières et de la Révolution. Elles représentaient le romantisme, mais déjà dans l'interprétation d'un Victor Hugo ou d'un Delacroix.

Traduit du hongrois par Magda Ferch

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Œuvres générales : E. Préclin—V. L. Tapié, *Le XVIIIe siècle*, I—II, Paris 1952 ; R. Mousnier—E. Labrousse—M. Bouloiseau, *Le XVIIIe siècle*, Paris 1965[2]. L'opinion citée d'un philosophe-historien : L. Mátrai, « Probleme des Fortschritts und des Verfalls in der Kulturgeschichte » *Acta Historica Academiae Sci. Hung.* 1965.

Sur le modèle d'Europe : P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, 1971 ; D. Kosáry, « Magyarország a XVIII. században » (La Hongrie au XVIIIe siècle). *Valóság*, 1975/1.; id., *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon* (La culture en Hongrie au XVIIIe siècle), Budapest 1980.

Sur les changements démographiques : M. Reinhard—A. Armengaud, *Histoire générale de la population mondiale*, Paris 1961.

Sur l'agriculture : R. Mandrou, *La France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1967 ; M. Augé-Laribé, *La révolution agricole*, Paris, 1955.

Sur la révolution industrielle: T. S. Ashton, *La Révolution industrielle, 1760—1830*. (Trad. de l'anglais par Frans Durif), Paris 1955 ; P. Mathias, *The First Industrial Nation*, New York, 1969.

Sur l'état arriéré de l'Europe orientale : D. Kosáry, « Les antécédents de la révolution industrielle en Hongrie », *Acta Historica* 1975.

Sur le commerce : J. Lacour-Gayet, *Histoire du commerce*, III—IV. Paris 1951—1952 ; H. Hlaton, *Histoire économique de l'Europe*, I—II, Paris, 1950—52.

Sur l'évolution urbaine : R. Mols, *Introduction à la démographie historique des villes d'Europe du XIVe au XVIIIe siècle*, I—III, Louvain 1955.

Sur les Lumières : Fr. Venturi, « La circolazione delle idee » in *Rassegna Storica del Risorgimento* 1954 ; idem, « L'illuminismo nel settecento europeo » in *XIe Congrès international des Sciences Historiques*, fasc. IV, Stockholm 1960 ; P. Gay, *The Enlightenment. An Interpretation*, vol. I—II, New York 1966—69.

Sur les principaux pays européens : H. L. Laski, *Political Thought in England. Locke to Bentham*, Oxford 1961 ; H. See, *Les idées politiques en France au XVIIIe siècle*, Paris 1925 ; G. Duby—R. Mandrou, *Histoire de la civilisation française*, vol. II, Paris 1958 ; J. Touchard, *Histoire des idées politiques*, vol. I—II, Paris 1959 ; H. Ermatinger, *Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung*, Potsdam 1935 ; W. Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin 1963 ; W. H. Bruford, *Germany in the Eighteenth Century : The Social Background of the Literary Revival*, Cambridge 1962.

Sur les problèmes de la standardisation de la langue : E. A. Blackall, *The Emergence of German as a Literary Language*, Cambridge 1959 ; E. Rosa, *Le origine del Risorgimento, 1700—1800*, vol. I—II, Milano 1948 ; F. Valsecchi, *L'Italia nel settecento dal 1714 al 1788*, Milano 1959 ; A. P. Whitaker, *Latin America and the Enlightenment*, New York 1942.

Sur les sciences : A. Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, London 1957 ; R. Taton, *Histoire générale des sciences*, Paris 1958.

Sur l'absolutisme éclairé : L. Gershoy, *From Despotism to Revolution, 1763—1789*, New York 1944 ; D. Kosáry, « Absolutisme éclairé — tendance nobiliaire éclairée » in : *Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du Troisième Colloque de Mátrafüred, 1975*, Budapest, 1977.

Sur l'époque de la Révolution française et des guerres napoléoniennes : A. Soboul, *La Révolution française, 1789—1799*, Paris 1948 ; E. H. Hobsbawm, *The Age of Revolution*, London 1962 ; J. Godechot, *Les révolutions, 1770—1799*, Paris 1965 ; id., *L'Europe et l'Amérique à l'époque napoléonienne, 1800—1815*, Paris 1967 ; H. Brunschwig, *La crise de l'État prussien à la fin du XVIIIe siècle et la genèse de la mentalité romantique*, Paris 1947 ; J. Droz, *Le romantisme politique en Allemagne*, Paris 1963 ; W. Andreas, *Das Zeitalter Napoleons und die Erhebung der Völker*, Heidelberg 1955.

Sur le système politique de 1815 : D. Kosáry, « 1815 : remarques sur son historiographie » in *Nouvelles Etudes Historiques*, Budapest 1965 ; J.—B. Duroselle, *L'Europe de 1815 à nos jours*, Paris 1964.

MIKLÓS J. SZENCZI

LA VISION DU MONDE DES POÈTES

La deuxième moitié du XVIIIe siècle marque le début de grands bouleversements au sein de la société et dans la politique. La révolution industrielle anglaise, l'accession des colonies américaines à l'indépendance, la Révolution française et les guerres napoléoniennes finirent par modifier radicalement la carte géographique du monde, ainsi que les rapports de forces entre les classes et la structure de la société. Tout cela n'alla pas sans entraîner des changements importants sur le plan des formes de conscience, dans la science, la religion, les arts et la vision du monde qu'ils reflétaient. La première moitié du siècle est caractérisée par une façon de penser statique et conservatrice. L'idée dominante de l'époque est l'ordre cosmique de l'univers, la grande chaîne de l'Etre *(the great Chain of Being)*, qui présuppose des rapports de subordination hiérarchique dans la nature et dans la société, considère ces rapports comme sacrés et inviolables, l'ordre établi comme rationnel et moralement justifié et toute violation de cet ordre comme coupable et réprouvable.

Telle est la conception à laquelle Alexander Pope a donné une forme poétique adéquate dans son grand poème didactico-philosophique intitulé *Essay on Man*, paru en 1733—1734. La première des quatre épîtres en vers qu'il contient traite de la place de l'homme dans l'univers et expose, sur les traces de Leibniz, l'idée que la Sagesse suprême a créé le meilleur des mondes possibles, que dans cette chaîne l'homme occupe une place médiane et qu'il a ses limites prévues par la nature que la raison s'efforce en vain de transgresser:

> In pride, in reas'ning pride, our error lies,
> All quit their sphere, and rush into the skies.
> Pride still is aiming at the blest abodes,
> Man would be angels, angels would be gods . . .
>
> And who but wishes to invert the laws
> Of Order, sins against the Eternal Cause.

A la fin de la première épître, Pope célèbre avec emphase l'unité et la perfection de l'univers que la raison défaillante n'est pas à même de concevoir. Il termine son argumentation par la justification de tout ce qui existe:

> All are but parts of one stupendous whole,
> Whose body Nature is, and God the Soul;
> That, changed through all, and yet in all the same,

Great in the earth, as in the ethereal frame;
Warms in the sun, refreshes in the breeze,
Glows in the stars, and blossoms in the trees . . .

All Nature is but art, unknown to thee,
All chance, direction, which thou canst not see;
All discord, harmony not understood;
All partial evil, universal good;
And, spite of pride, in erring reason's spite,
One truth is clear: Whatever is, is right.

Plus de vingt ans plus tôt, en 1711, Pope dans son poème intitulé *An Essay on Criticism*, avait déjà glorifié les traits divins de la Nature infaillible, sa clarté pure, universelle et immuable ("Unerring Nature, still divinely bright, / One clear, unchanged and universal light"). Mais cette lumière stable de la vérité universelle apparaît à l'homme faussée par la réfraction de la raison. Pope ne cesse d'insister sur la défaillance et la cécité de l'homme. Dès la première épître il fait remarquer que ces défauts sont voulus par le Ciel ("this due degree / Of blindness, weakness, Heaven bestows on thee"), et dans les très fameux premiers vers de la deuxième épître il présente avec une force bouleversante les contradictions douloureuses de la nature divisée de l'homme:

. . . In doubt to deem himself a god, or beast,
In doubt his mind or body to prefer;
Born but to die, and reasoning but to err.

Created half to rise, and half to fall;
Great lord of all things, yet a prey to all;
Sole judge of truth, in endless error hurl'd:
The glory, jest, and riddle of the world!

A la fin de l'*Essay on Man* Pope résume sa doctrine et remercie Bolingbroke, « son maître, son philosophe, son ami », d'avoir détourné son attention du ton facile, enjoué de sa jeunesse — il s'agit sans doute des jeux spirituels et musicaux des *Pastorals* et de *The Rape of the Lock* et de l'avoir guidé vers des sujets sérieux, les sentiments du cœur, vers l'analyse souvent satirique des problèmes de la vie individuelle et sociale:

. . . urged by thee, I turn'd the tuneful art
From sounds to things, from fancy to the heart;
For Wit's false mirror held up Nautre's light;
Show'd erring Pride — Whatever is, is right!

Nous ferons observer que cinquante ans plus tôt, John Dryden, un autre grand représentant de la poésie classique anglaise, avait également mis en doute la raison humaine, en tant que moyen de connaissance, la raison n'étant à ses yeux qu'un échelon sur la voie qui conduit vers la lumière supranaturelle de la religion. Il illustra cette idée philosophique par une image cosmique frappante:

Dim, as the borrow'd beams of Moon and Stars
To lonely, weary, wandering Travellers

Is Reason to the Soul: And as on high
Those rolling Fires discover but the Sky,
Not light us here; so Reason's glimmering Ray
Was lent, not to assure our doubtful way
But guide us upward to a better Day.
And as those nightly Tapers disappear,
When Day's bright Lord ascends our Hemisphere:
So pale grows Reason at Religion's sight;
So dies, and so dissolves in Supernatural Light.

Religio Laici (1682), lignes 1–11

Un exemple tardif de la justification du 'statu quo', de l'optimisme métaphysique, nous est offert par un ouvrage de Soame Jenyns. Publié en 1757, le *Free Enquiry into Nature and Origin of Evil*, voit dans l'ordre établi la suprême manifestation de la sagesse et de la bonté divines et déclare que la souffrance de l'individu est absolument nécessaire au bonheur universel. Un peu plus tôt, des idées très semblables avaient été exposées par Shaftesbury, Pope, Addison, Thomson, Chesterfield, non sans rencontrer une vive protestation de la part d'écrivains et de penseurs d'une conception dynamique tels que Voltaire, Rousseau, Diderot et d'Holbach en France ou John Wesley en Angleterre. Plus tard, dans le courant du siècle — déclare Basil Willey en résumant le développement idéologique — on choisit pour devise la nécessité de supprimer les maux dont souffre la société, autrement dit, l'optimisme métaphysique de la résignation passive cède la place à l'optimisme du perfectionnement.[1]

A l'approche de l'époque révolutionnaire, les formes rigides de la perception s'assouplissent, l'idéal de l'être immuable fait place au processus, l'ordre mécanique à l'idée du développement organique. Une des premières manifestations du changement dans la manière de voir est l'étude cosmogonique de Kant (*Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, 1755), dans laquelle le philosophe allemand, tout en traitant de la naissance des systèmes stellaires, déclare que la création n'est jamais terminée, car la nature ne cesse de s'élever à des sommets de plus en plus hauts et continue à produire de mondes neufs.[2]

Dans son ouvrage cité, B. Willey retrace les différentes étapes du changement de conception. A son avis la particularité du développement anglais, à la différence de celui qui se poursuit en France, est cette « sainte alliance » de la science et de la religion, qui durera presque jusqu'à la fin du siècle. Ainsi David Hartley fonde son système qui réunit des éléments philosophiques et religieux, sur des observations psychologiques. Son ouvrage intitulé *Observation on Man* (1749), est basé sur le principe de l'association: c'est par l'association des idées que la raison humaine s'élève de la perception à la réflexion et au sens éthique. La portée des idées de Hartley a été mise en relief par John Stuart Mill: selon Hartley le caractère de l'homme est formé par les circonstances, grâce à son éducation l'homme voit s'ouvrir devant lui des perspectives infinies de perfectionnement spirituel et moral.

[1] *The Eighteenth Century Background*, London 1946, pp. 48–66.
[2] A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, New York–Evanston–London [1960 (1936), pp. 266–268. La théorie de Kant a été appuyée sur le plan mathématique par P. S. Laplace, *Exposition du système du monde* (1796).

L'ouverture chronologique de notre époque est le *Système de la Nature* de d'Holbach (paru en 1770), dans lequel la philosophie de la nature du XVIIIe siècle prend une teinte révolutionnaire. D'Holbach est un représentant du matérialisme militant: selon lui l'univers est constitué par la matière et le mouvement, la nature est l'empire de la nécessité, et tout ce qui est utile à la société, est une vertu. Il avance trois principaux griefs contre la religion: son éthique est fondée sur des bases fausses, ses dogmes sont contraires à la vérité scientifique, enfin elle constitue le principal appui d'un ordre politique et social corrompu.

C'est ce côté sombre et inquiétant du livre de d'Holbach qui fit que le jeune Gœthe fut rebuté par les Lumières françaises du XVIIIe siècle; dans les notes de *Queen Mab*, par contre, le jeune Shelley, cite avec enthousiasme deux passages du *Système de la Nature*, qui appuient ses propres vues, quitte à déclarer dix ans plus tard, en 1822, que les doctrines des matérialistes français sont aussi erronées qu'elles sont dangereuses, — néanmoins elles valent mieux que le christianisme, tout comme l'anarchie est préférable au despotisme.[3]

En suivant la tradition de son pays, Joseph Priestley, que la Royal Society élut parmi ses membres en reconnaissance de son traité sur l'histoire de l'électricité, cherche à concilier la religion et la science, tout en considérant comme sa tâche principale de débarrasser le christianisme de ses déformations (*History of the Corruptions of Christianity*, 1782). A Paris il fut l'hôte de d'Holbach et de Turgot, son ouvrage intitulé *The Doctrine of Philosophical Necessity* (1777), ainsi que son traité consacré aux rapports de la matière et de l'esprit *(Disquisitions Relating to Matter and Spirit)*, témoignent d'un point de vue strictement matérialiste qu'il essaie de concilier avec le 'vrai' christianisme, au point qu'il accepte même d'être pasteur dans différentes villes anglaises; il finit cependant par abandonner le calvinisme pour devenir unitarien. Dans son livre intitulé *Essay on the First Principles of Government* (1768) il se penche sur le problème de la liberté politique, bourgeoise et confessionnelle, et — le premier avant Bentham — il déclare que le seul but moral du gouvernement est d'assurer le bonheur pour le plus de citoyens possible. Dans sa série de conférences sur l'histoire (*Lectures on History*, 1788) il fait entrevoir un avenir lumineux: « quel qu'il ait été au début, le monde sera, à la fin, plus glorieux et plus paradisiaque que tout ce que nous pouvons imaginer maintenant. »

En citant ce passage, Willey fait remarquer que le paradis de Priestley n'est pas sans évoquer celui de Bacon, parce qu'il repose sur la domination de l'homme sur la nature, beaucoup plus que celui de Milton, qui, lui, attendait la venue imminente du royaume de Dieu grâce à la Réforme anglaise. La conception de ces deux militants de la liberté présente des traits apparentés, et tous deux ont vécu, avec une foi inébranlable, l'effondrement de leurs espoirs immédiats.[4]

En avril 1794, Priestley débarque en Amérique où il passera les dix dernières années de sa vie. Il devra pourtant attendre la présidence de Jefferson pour connaître la vraie paix. « Bien que j'entre bientôt dans ma 70e année — écrit-il à un de ses amis

[3] B. Willey, *The Eighteenth Century Background*, pp. 166—167.
[4] Ibid. pp. 195—196.

— c'est la première fois que le gouvernement du pays dans lequel je vis me regarde d'un œil à peu près bienveillant — j'espère que cette situation favorable durera jusqu'au moment de ma mort. » Son vœu devait être exaucé: il mourut en 1804, dans ses terres du Northumberland, au bord de cette rivière Susquehanna — remarque Willey — dont Coleridge et les membres de leur communauté « pantisocratique » idéale ne purent que rêver.[5]

Le grand tournant dans l'évolution de l'Europe, la Révolution française de 1789, a exercé une influence décisive sur la vision du monde des poètes. Basil Willey qui analyse l'évolution des idées du point de vue de la notion de nature, attire l'attention sur la double interprétation de cette notion. Selon l'une, la Nature est un état statique, c'est l'ensemble des êtres, des choses et des institutions existantes, *natura naturata*. Selon l'autre, la Nature est un processus dynamique, un développement qui tend vers un but lointain et qui attend d'être réalisé; *natura naturans*. Willey voit là un résultat de la différence de principe entre la conception historique et philosophique de la nature d'une part et le point de vue conservateur, libéral et révolutionnaire de l'autre, et il le complète par des couples d'oppositions tel que p. e. l'antinomie de la raison et de l'émotion (« au cours du XVIIIe siècle la « Nature », principe rationnel, devient principe émotionnel »). En même temps, il insiste sur le fait que les grandes traditions se recouvrent, et que la voix authentique du XVIIIe siècle continue à se faire entendre jusqu'en plein romantisme, dans l'œuvre de Godwin, et même au-delà, jusqu'au milieu du XIXe siècle, dans celles de John Stuart Mill et d'autres encore. Willey se refère à plusieurs reprises à un passage de Mill qui établit un contraste typologique net entre la conception du monde des deux siècles. En face de la conception de Hartley et de Bentham — écrit Mill — les idées des Allemands et de Coleridge traduisent la révolte de l'esprit humain contre la philosophie du XVIIIe siècle. Aux yeux de Mill, le XVIIIe siècle est novateur, le XIXe conservateur; l'un est athée, l'autre croyant; le XVIIIe siècle est « abstrait et métaphysique », le XIXe « concret et historique », le premier prosaïque, le second poétique.[6]

L'esprit novateur, incroyant, métaphysique et prosaïque du XVIIIe siècle s'incarna en William Godwin; c'est lui qui tira les dernières conclusions du réalisme du siècle, au moment où la réaction commençait à se faire sentir. Son œuvre maîtresse, intitulée *Political Justice*, parut en janvier 1791 et devint du coup la Bible des jeunes intellectuels anglais. Pour Godwin le seul guide de l'homme est la raison, le but suprême de toute action est le bien abstrait. Godwin accepte intégralement les doctrines du matérialisme mécanique et du déterminisme, ses élans révolutionnaires sont imprégnés de la foi en une possibilité illimitée de perfectionnement. Partisan de la non-violence, il rejette l'idéal patriotique et proclame l'anarchisme philosophique, l'égalité des biens — toutefois son idéal de liberté ne va pas à l'encontre de la conception bourgeoise, le principe suprême étant pour lui l'individu.

A la popularité instantanée de son apparition fulgurante succédèrent — dit Willey[7] qui suit ici Hazlitt — les décennies de « l'ombre sereine de l'immortalité dou-

[5] Ibid. p. 204.
[6] B. Willey, op. cit. pp. 209—211 et *Nineteenth Century Studies*, 1949, pp. 1—2, 49—50.
[7] *The Eighteenth Century Background*, p. 235.

teuse », et il ajoute en guise d'explication: Godwin avait senti l'atmosphère enthousiaste des années qui succédèrent à la révolution, il traduisait les désirs et les espoirs de la jeunesse — mais ensuite l'atmosphère de l'époque changeante, les différents courants, avant-coureurs du XIXe siècle, dissipèrent la renommée du philosophe.

Godwin lui-même reconnut que la « Nature » ne pouvait se réduire à la raison, et que *Political Justice* ne tenait pas suffisamment compte des droits du sentiment. Dans la préface de la deuxième édition de son livre (octobre 1795) il déclare s'être trompé sur un certain nombre de points, et admet que son ouvrage demande à être revisé; quatre ans plus tard, dans la préface de son roman, *St Leon*, il se déclare convaincu de l'importance de la culture du cœur, *culture of the heart*.

Au rationalisme froid de *Political Justice*, Basil Willey oppose la conception organique de l'homme et de la société élaborée par Edmund Burke. En 1790, au moment où la Révolution française apparaissait encore, aux yeux de beaucoup de gens comme la victoire remportée par la Nature et la Raison sur les injustices de l'ordre ancien, Burke publiait son ouvrage intitulé *Reflections on the Revolution in France* dont les sombres présages ne tardèrent pas à s'avérer vrais. Face au principe *natura naturata* Burke se déclare partisan de la *natura naturans*: il estime davantage ce qui s'est constitué au cours de l'histoire que ce qui est produit par le cerveau et la main de l'homme. A ses yeux la littérature française avait balayé — en invoquant les idées abstraites de la raison et de la justice — le corps social constitué, qui, selon lui, fait partie de la Nature au même titre que les objets naturels tant admirés par Rousseau, les montagnes, les forêts et les lacs. La nature humaine est compliquée, affirme-t-il, les éléments de la société présentent une très grande complexité, aussi, aucune mesure, aucune parole autoritaire, ne peuvent correspondre à la nature humaine, ni régler ses affaires. A force de se pencher sur les théories concernant les droits de l'homme, les révolutionnaires ont oublié la nature humaine.[8]

Dans la vision du monde du conservateur Burke, la constitution britannique fait elle-même partie de l'ordre de la nature; la vraie Nature plonge ses racines dans l'histoire, dans les impulsions inconscientes de l'homme, et en fin de compte dans les intentions de Dieu.

Willey croit découvrir un rapport entre la philosophie des Jacobins et l'épistémologie de Locke. La théorie de la table rase nie que l'hérédité, l'histoire, le milieu jouent un rôle dans la formation de la vision du monde: les règles de la raison et de la justice sont en même temps celles de la Nature, et de ce fait valables pour tous les lieux et tous les temps. Si l'histoire a gravé, pendant de longs siècles, des idées fausses sur les pages vierges du cerveau, il faut « effacer l'histoire » — proposait d'Alembert: à la place des images déformées des préjugés, des superstitions, des injustices, traçons les mots de la raison et de la justice — la nature humaine est susceptible d'être modifiée en une seule génération.

Burke, en revanche, se réclame des faits de la psychologie et de l'histoire. Le cerveau de l'homme n'est point une page vierge au moment de la naissance: chacun vient au monde avec des prédispositions héritées, avec tout un passé qui lui a été légué, et

[8] Cité par Willey, ibid., p. 245.

cet héritage varie selon les âges et les régions. En effaçant ces prédispositions et en essayant de vivre à la lumière de la seule intelligence, le résultat, au lieu d'un comportement raisonnable et éthique, sera l'anarchie morale.

L'individu doué d'intelligence et dépourvu de base morale s'incarne dans Oswald, héros de *The Borderers*, tragédie de jeunesse de Wordsworth (1795—1796), dont les ancêtres spirituels sont Iago dans *Othello* et Edmund dans *King Lear*.

II

En face des considérations théoriques des philosophes et des pamphlétaires, les poètes expriment leur vision du monde d'une façon beaucoup plus concrète et imagée. Il suffit de penser, dans cette période de transition de la littérature anglaise, à la poésie de Blake et de Wordsworth et aux phases successives de cette poésie.

C'est dans la poésie, les aphorismes et les lettres de Blake, que la révolte contre le rationnalisme du XVIIIe siècle a pris sa forme la plus aiguë. Le monde est, pour Blake, le monde de l'imagination et de la vision: le grand mérite d'Homère, de Virgile, de Milton et de la Bible réside dans le fait qu'ils se réclament tous de l'Imagination, de la Sensation Spirituelle et ne sollicitent qu'indirectement la Raison. Cela vaut aussi pour la Vraie Peinture, pour les meilleures œuvres des Grecs et des maîtres modernes.[9]

Une décennie plus tôt déjà, dès avant la Révolution française, Blake avait attaqué dans des aphorismes gravés, la religion naturelle, il proclamait la primauté de l'imagination poétique sur tout système métaphysique et éthique et déduisait l'infinition de l'homme de l'infinitude de son désir *(The Desire of Man being Infinite the possession is Infinite and himself is Infinite)*. Les aphorismes datant de la même époque (1788) défendent l'unité des religions *(All Religions are One)* et énoncent comme une vérité première que la véritable essence de l'Homme est le Génie Poétique: le corps, forme extérieure de l'Homme, émane de lui.[10]

Songs of Innocence (1789) et *Songs of Experience* (1794) présentent les deux états opposés de l'Ame Humaine sous la forme des symboles de l'Agneau et du Tigre. Quelques pièces du cycle plus tardif (ainsi par ex. celui intitulé *London*) présentent, en dehors de leur valeur poétique et psychologique, un indubitable intérêt social par les problèmes antagonistiques qu'ils mettent au jour dans la vie de la société.

C'est dans les eaux-fortes de *The Marriage of Heaven and Hell* exécuté en 1793, que se traduit pour la première fois la vision dialectique de Blake. Après avoir précisé son sujet, le poète résume la théorie des oppositions:

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate are necessary to Human existence.

De ces oppositions la pensée religieuse a déduit l'idée du Bien et du Mal. Le Bien est le principe passif qui obéit à la Raison, le Mal est la force active qui naît de l'Energie. Le Bien est le Ciel, le Mal est l'Enfer.

[9] Letter to Dr Trusler, August 23, 1799. *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. D. V. Erdman, commentary by H. Bloom, Garden City, N. Y. 1965, pp. 676—677.

[10] « . . . the Poetic Genius is the true Man, and . . . the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius » Ibid. p. 2.

Prêtant la parole au Diable, Blake résume les doctrines hérétiques de la Bible et des Saintes Ecritures, dont l'erreur fondamentale est de proclamer le dualisme du Corps et de l'Ame, et oppose à ces erreurs ses propres doctrines:

1. Man has no Body distinct from his Soul for that called Body is a portion of Soul discerned by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age.
2. Energy is the only life and is from the Body, and Reason is the bound or outward circumference of Energy.
3. Energy is Eternal Delight.[11]

Ces thèses sont pleines de contradictions logiques: la première abolit l'opposition du corps et de l'âme, et n'attribue d'existence réelle qu'à l'âme, à la réalité spirituelle; le corps est le produit de la perception qui, elle, est une source de connaissances subjectives, liée à une époque historique et qui représente la réalité psychique, spirituelle sous une forme corporelle. Ce corps illusoire n'en est pas moins la seule vie: la source d'un délice éternel, en face de la Raison, qui n'est que le rayonnement ultime, la zone limite de l'Energie.

Le jeune Blake, l'esprit révolutionnaire, l'auteur de *Marriage* et du premier cycle des *Prophecies*, glorifie les énergies du corps et de la révolution, milite en faveur des droits de la sensualité, de l'amour libre, célèbre avec enthousiasme la révolution américaine et la révolution française, et décrit les luttes mythiques et les avatars des principes de vie agissant dans l'univers, des quatre Zoas et de leurs émanations féminines. Il puise à des sources variées, aux mythologies judéo-chrétienne et païennes tout autant qu'aux traditions gnostiques et occultes dont les lignes souvent chaotiques sont réunies chez lui en une grande représentation épique.

Mais ces variations complexes, la lutte entre les oppositions n'est valable que pour notre époque, l'époque de la division. Dans un passage de *Marriage*, Blake souscrit à la tradition ancestrale selon laquelle dans six mille ans le monde sera consumé par le feu:

> For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at the tree of life, and when he does, the whole creation will be consumed, and appear infinite and holy whereas it now appears finite and corrupt.[12]

Cette conflagration cosmique n'est en réalité que le changement des rapports de la conscience cognitive et de la réalité connue. L'argumentation qui s'ouvre par une image mythique se termine par une conclusion philosophique:

> If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.
>
> For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern.[13]

[11] Ibid. p. 34.
[12] Ibid. p. 38.
[13] Ibid. p. 39.

La désagrégation de l'unité primitive infinie, l'obscurcissement de la conscience, sa claustration dans la caverne, la fabrication des chaînes qui l'alourdissent, la science rationnelle et les rets de la fausse religion, l'emprisonnement de l'homme sont rendus avec une force bouleversante par le mythe de la création, dans le plus grand des livres prophétiques (*The Book of Urizen*, 1794).

La personnalité complexe de Blake est due au fait qu'il fut un artiste, un poète lyrique indiscutablement génial et un penseur aux élans prophétiques. Dans sa vision du monde il distingua d'abord deux, puis plus tard quatre niveaux dans l'existence et dans la manière de voir (voir le poème inséré dans une lettre adressée le 22 novembre 1802 à Thomas Butts);[14] sa langue oscille sans cesse entre l'envoûtement des images poétiques nées de son imagination et la rigueur de la pensée analytique, comme en témoigne éloquemment l'analyse qu'il fit en 1810 de son propre tableau représentant le Jugement dernier, et qui contient des observations d'importance fondamentale sur le rapport de l'art et de la réalité, sur la nature de l'Imagination et presque toutes les thèses du credo artistique de Blake. Dans la péroraison il ne reconnaît comme seul véritable existant que l'esprit:

> Mental things are alone Real — what is called Corporean nobody knows of its dwelling-place — it is a fallacy and its Existence an imposture.

L'Erreur est créée, la Vérité est éternelle — proclame Blake qui attend l'apparition de la Vérité et de l'Eternité dans les cendres de l'Univers créé consumé par le feu. Cette catastrophe cosmique ne surviendra toutefois pas dans un avenir lointain, dans six mille ans, mais elle se produit à chaque instant comme un aboutissement de la lumière qui se fait dans notre esprit: "It is burnt up the Moment Men cease to behold it" — et il illustre la thèse par sa propre expérience, un exemple saisissant de la différence entre la vision banale et la vision poétique:

> I assert for myself that I do not behold the Outward Creation and that to me it is hindrance and not Action — it is as the dirt upon my feet, no part of me. What? — it will be questioned — when the Sun rises do you not see a round Disk of fire somewhat like a guinea? O no, no, I see an innumerable company of the Heavenly Host crying: Holy Holy Holy is the Lord God Almighty! I question not my Corporeal or Vegetative eye any more than I would question a window concerning a sight: I look through it and not with it.[15]

Dans les grandes œuvres synthétiques nées dans les premières années du XIXe siècle (*Milton, Jerusalem, The Four Zoas*), Blake cherche et retrace la voie de la rédemp-

[14] Ibid. pp. 692—693.

> For double the vision my Eyes do see
> And a double vision is always with me.
> ...
> Now I a fourfold vision see
> And a fourfold vision is given to me.
> 'Tis fourfold in my supreme delight
> And threefold in soft Beulah's night
> And twofold always. May God us keep
> From single vision and Newton's sleep.

[15] Ibid. p. 555.

tion qui nous ramène à l'unité initiale. Dans sa conception de l'histoire, dans ses idéaux artistiques, on note alors une polarisation aiguë: il rejette la nécessité d'imiter des modèles grecs et romains, dans la préface de *Milton* il parle des écrits 'volés et pervertis' d'Homère et d'Ovide, de Platon et de Cicéron, auxquels il oppose le caractère sublime de la Bible; en face des œuvres des Filles de la Mémoire il prône l'œuvre de la Fille de l'Inspiration.[16] Loin d'être le foyer des Arts et des Sciences, la Grèce et Rome en furent les destructrices, puisqu'elles vécurent pour la guerre et la conquête. A l'art classique Blake oppose désormais le gothique du Moyen Age qu'il considère comme un art supérieur:

> Grecian is Mathematic Form, Gothic is Living Form. Mathematic Form is Eternal in the Reasoning Memory. Living Form is Eternal Existence.[17]

C'est dans les rimes plates et passionées de *The Everlasting Gospel* ainsi que dans les introductions en prose des quatre chapitres de *Jerusalem*, qu'il formule avec le plus de clarté le nouvel idéal révolutionnaire du christianisme. En polémisant avec les partisans antiques et modernes de la religion naturelle (Natural Religion), avec Voltaire, Rousseau, Gibbon, Hume, il proclame que l'Homme est né Satan, qu'il est foncièrement corrompu, de sorte qu'il

> requires a New Selfhood continually and must continually be changed into his direct Contrary.

Aux religions naturelles il oppose les enseignements de Jésus:

> The Glory of Christianity is, To Conquer by Forgiveness.[18]

L'exemple essentiel de la rémission des péchés est la scène de la femme adultère dans *Everlasting Gospel*, où la morale mosaïque est confrontée à la morale du Christ:

> Jesus was sitting in Moses' Chair;
> They brought the trembling Woman there.
> Moses commands she be stoned to death:
> What was the sound of Jesus' breath?
> He laid his hand on Moses' Law.
> The Ancient Heavens in Silent Awe
> Writ with Curses from Pole to Pole
> All away began to roll.
> The Earth trembling and Naked lay
> In secret bed of Mortal Clay,
> On Sinai felt the hand Divine
> Putting back the bloody shrine . . .[19]

Dans sa dernière période créatrice, Blake voit dans l'imagination artistique et la liberté de la création le suprême Bien moral; à ses yeux, le monde de l'Imagination est le seul véritable existant.

[16] Ibid. p. 94.
[17] On Virgil. Ibid. p. 267.
[18] Jerusalem. To the Deists. Ibid. pp. 198—199.
[19] Ibid. pp. 512—513.

I know of no other Christianity and of no other Gospel than the liberty both of body and mind to exercise the Divine Acts of Imagination — Imagination, the real and eternal World of which this Vegetable Universe is but a faint shadow and in which we shall live in our Eternal or Inaginative Bodies, when these Vegetable Mortal Bodies are no more.

Il identifie les enseignements de Jésus et de ses apôtres à sa propre philosophie d'artiste idéaliste:

The Apostles knew of no other Gospel. What were all their spiritual gifts? What is the Divine Spirit? is the Holy Ghost any other than an Intellectual Fountain? . . . What are all the gifts of the Gospel, are they not all Mental Gifts? Is God a Spirit who must be worshipped in Spirit and in Truth, and are not the Gifts of the Spirit Every-thing to Man?[20]

Blake formule son credo artistique et philosophique en recourant aux paroles de l'Evangile selon Saint Jean, tandis que dans la dernière vision de *Jerusalem* il célèbre l'éternel cycle, l'unité primitive qui anime aussi l'univers matériel:

All Human Forms identified, even Tree, Metal, Earth and Stone, all Human Forms identified, living, going forth, and returning wearied Into the Planetary Lives of Years, Months, Days and Hours reposing And then Awaking into his Bosom in the Life of Immortality.[21]

Pope avait considéré la Nature comme le corps de l'Univers, Dieu comme l'Ame de l'Univers. Le jeune Blake, d'esprit nettement manichéiste, n'abolit l'antinomie du Ciel et de l'Enfer, de la raison et des instincts que par voie déclarative — tandis que dans ses dernières œuvres il contemple l'existence *sub specie aeternitatis* et accorde la primauté au principe spirituel. La lecture des poèmes et préfaces de Wordsworth lui inspire des notes marginales scandalisées. Voici un de ses commentaires les plus connus dans la marge de l'édition de 1815 des poèmes de Wordsworth:

I see in Wordsworth the Natural Man rising against the Spiritual Man Continually, and then he is No Poet but a Heathen Philosopher at Enmity against all true Poetry or Inspiration.[22]

Dans sa dernière période Blake ne reconnaît plus comme seule réalité que le principe spirituel, le Surnaturel. Différent en ceci de lui, Wordsworth cherche le Surnaturel qui se manifeste dans la Nature: la base inébranlable de sa conception intellectuelle et morale du monde est la réalité sensible:

. . . well pleased to recognise
In nature and the language of the sense
The anchor of my purest thoughts, the nurse,
The guide, the guardian of my heart, and soul
Of all my moral being.

[20] Jerusalem. To the Christians. Ibid. p. 229.
[21] Ibid. p. 256.
[22] Annotations to Wordsworth's Poems. Ibid. p. 657.

Tintern Abbey (1798), l'ouverture de la grande période de Wordsworth, est une somme de l'évolution du poète de 28 ans sur le plan des idées et des sentiments, un résumé de tout ce que 7 ou 8 ans plus tard, il exposera par la méthode de l'analyse poétique dans la grande autobiographie spirituelle, *The Prelude*. L'harmonie de l'homme et de la Nature est un des motifs de base de la poésie de Wordsworth: *Tintern Abbey* s'ouvre sur des images de la nature soigneusement observées et minutieusement décrites. C'est à elles qu'il attribue le sentiment de rafraîchissement, de renouvellement physique et psychique dont il a besoin dans le bruit de la ville, aux heures de lassitude:

I have owed to them
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart,
And passing even into my purer mind,
With tranquil restoration.

C'est aussi la source du panthéisme qui sous-tend toute la poésie de la nature et qui deviendra un des éléments dominants de presque tous les poètes romantiques: le moment de l'illumination

In which the heavy and the veary weight
Of all this unintelligible world
Is lightened.

Pour le poète aussi, la réalité de la vie quotidienne est une charge lourde et pénible, dont il ne peut se libérer que par la vision mystique qui lui livre le tréfonds des choses:

Until, the breath of this corporeal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.

Dans la vision du monde de Wordsworth tout est en rapport avec tout — un droit chemin conduit des phénomènes perceptibles à la réalité centrale, spirituelle. Son idée fondamentale est le caractère actif du cerveau humain: c'est nous-mêmes qui créons à moitié le monde perceptible:

. . . all the mighty world
Of eye, and ear, — both what they half create,
And what perceive.

Dans la note marginale ajoutée au passage, le poète se réclame d'un vers de Young que toutefois il n'est pas en mesure de citer textuellement. Ce qui nous intéresse davantage, c'est la ressemblance avec l'épistémologie de Kant, qui est une des composantes essentielles de l'ensemble de la vision romantique du monde.

Kant dans sa philosophie critique cherchait à concilier la conception empirique et la conception rationaliste. Il reconnaissait que toutes nos connaissances relatives à

l'univers résultent de l'expérience, mais insistait sur le fait que les phénomènes du monde physique s'ordonnent dans notre conscience grâce aux formes pures de notre conception, soit l'espace et le temps, tandis que pour appréhender les processus intellectuels nous avons besoin d'intellections ou catégories pures: la vision du monde qui se constitue en nous est donc un tissu serré de facteurs objectifs et subjectifs. La base philosophique de l'univers affectif et philosophique des romantiques proclamant l'unité de l'homme et de l'univers, est en fin de compte l'épistémologie kantienne.

Dans la conception du monde de Wordsworth, les idées de Kant sont mêlées à des éléments du néo-platonisme, et cela apparaît avec une particulière clarté dans l'ode sur l'Immortalité (*Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, 1803—1806). Le poème est à la fois un adieu personnel à la grande époque de la création, la réplique de *Dejections*, la grande ode de Coleridge, et un mythe platonicien qui retrace la migration de l'homme à partir de son enfance symbolisant l'unité divine initiale:

Our birth is but a sleep and a forgetting:
The Soul that rises with us, our life's Star,
Hath had elsewhere its setting,
  And cometh from afar;
  Not in entire forgetfulness,
And not in entire nakedness,
But trailing clouds of glory do we come
  From God, who is our home:
Heaven lies about us in our infancy!

Se souvenant de la célèbre métaphore de la caverne de Platon, Wordsworth esquisse alors le chemin parcouru par l'homme parmi les ombres grandissantes de la prison du monde physique, il repense avec nostalgie à la vision sans nuage que l'enfant a de la réalité (c'est ici qu'il se rapproche le plus de la conception mythique du poète des *Songs of Innocence*), et il célèbre dans des images extatiques le philosophe et le voyant qu'est l'enfant:

Thou, whose exterior semblance doth belie
    Thy soul's immensity;
Thou best Philosopher, who yet dost keep
Thy heritage, thou Eye among the blind,
That, deaf and silent, read'st the eternal deep,
Haunted for ever by the eternal mind, —
    Mighty Prophet! Seer blest!

La IXe strophe du poème est l'ode de Wordsworth à la Joie, la glorification des sentiments élémentaires, des « souvenirs estompés » *(shadowy recollections)* qui nous rappellent la patrie éternelle

. . . have power to make
Our noisy years seem moments in the being
Of the eternal Silence

et qui évoquent dans notre âme la vision de l'océan lointain de l'Immortalité:

Hence in a season of calm weather
Though inland far we be,
Our Souls have sight of that immortal sea
Which brought us hither,
Can in a moment travel thither,
And see the Children sport upon the shore,
And hear the mighty waters rolling evermore.

Les deux dernières strophes contiennent un adieu aux visions lumineuses de la jeunesse, une sage acceptation de la conception plus pondérée de l'âge mûr:

We will grieve not, rather find
Strength in what remains behind;
In the primal sympathy
Which having been must ever be;
In the soothing thoughts that spring
Out of human suffering;
In the faith that looks through death,
In years that bring the philosophic mind.

Une image cosmique vient illustrer le changement de sa conception:

The Clouds that gather round the setting Sun
Do take a sober colouring from an eye
That hath kept watch o'er man's mortality.
Another race hath been, and other palms are won.

On a remarqué que Wordsworth recourt souvent à la méthode de la double exposition *(double exposure)* pour suggérer le sentiment du changement, du caractère éphémère de la vie, un de ses sujets préférés. L'exemple le plus connu en est peut-être le poème *Elegiac Stanzas (suggested by a picture of Peele Castle, in a storm)* qui date de 1805. Wordsworth, à propos d'un tableau de Sir George Beaumont, évoque deux images: l'une traduit les sentiments que le jeune poète avait éprouvés au cours de l'été, lorsque pendant quatre semaines, il avait contemplé le reflet du château dans l'eau calme de la mer.

So pure the sky, so quiet was the air!
So like, so very like, was day to day!
Whene'er I looked, thy Image still was there;
It trembled, but it never passed away.

A cette époque, il aurait lui-même fixé sur la toile un château, symbole du bonheur calme.

I would have planted thee, thou hoary Pile
Amid a world how different from this!
Beside a sea that could not cease to smile;
On tranquil land, beneath a sky of bliss....

A Picture had it been of lasting ease,
Elysian quiet, without toil or strife;
No motion but the moving tide, a breeze,
Or merely silent Nature's breathing life.

Mais depuis, sa façon de voir, de sentir la vie a radicalement changé. Un profond malaise a humanisé son âme, dit-il — et la mer tourmentée, le ciel menaçant, le château en ruine défiant la tempête reflètent son état d'âme actuel:

And this huge Castle, standing here sublime,
I love to see the look with which it braves,
Cased in the unfeeling armour of old time,
The lightning, the fierce wind, and trampling wawes.

Des images de la nature le poète qui n'a pas encore atteint le milieu de sa vie, dégage une philosophie stoïque, mais animée d'un esprit communautaire qui présidera à la dernière époque créatrice:

Farewell, farewell the hearth that lives alone,
Housed in a dream, at distance from the kind!
Such happiness, whereever it be known,
Is to be pitied; for 'tis surely blind.

But welcome fortitude, and patient cheer,
And frequent sights of what is to be borne!
Such sights, or worse, as are before me here. —
Not without hope we suffer and we mourn.

Un passage connu du VIe livre de *Prelude* et qui date approximativement de la même époque que le poème analysé, exprime la conviction intime du romantisme sur l'essence de l'homme, le but de son existence:

Our destiny, our nature, and our home
Is with infinitude, and only there,
With hope it is, hope that can never die,
Effort, and expectation, and desire
And something evermore about to be.

Le destin de l'homme est le don de participer au processus illimité, et cette idée de l'infini se confond de plus en plus avec la doctrine chrétienne traditionnelle; ainsi par exemple dans la dernière pièce (1820) de la série de sonnets *River Duddon*, le poète confronte l'éternité relative de la rivière à l'existence éphémère de l'homme, mais en même temps il puise une consolation dans l'idée transcendentale des vertus évangéliques:

Still glides the stream, and shall for ever glide;
The Form remains, the Function never dies;
While we, the brave, the mighty, and the wise,
We Men, who in our morn of youth defied
The elements, must vanish; — be it so!

Enough, if something from our hands have power
To live, and act, and serve the future hour;
And if, as toward the silent tomb we go,
Through love, through hope, and faith's transcendent dower
We feel that we are greater than we know.

Les sonnets ecclésiastiques *(Ecclesiastical Sonnets)* qui paraissent par cycles dès 1822, sont considérés comme des manifestations de l'orthodoxie anglicane, mais la pensée dialectique de Wordsworth n'en est pas absente; on s'en rend compte en particulier avec le sonnet n° 34 portant le titre de *Mutability*, dans lequel le motif de la fugacité et du changement — motif typique de la poésie de la Renaissance et amplement exploité par Spenser et d'autres — est étendu aux manifestations historiques changeantes de la vérité:

Truth fails not; but her outward forms that bear
The longest date do melt like frosty rime,
That in the morning whitened hill and plain
And is no more; drop like the tower sublime
Of yesterday, which royally did wear
His crown of weeds, but could not even sustain
Some casual shout that broke the silent air,
Or the unimaginable touch of Time.

La vision du monde du poète Wordsworth dans la perspective du romantisme européen fait l'objet d'un livre paru il y a quelques années.[23]; l'auteur, M. H. Abrams, concentre son attention en premier lieu sur l'Angleterre et l'Allemagne, les deux grandes nations protestantes, centres du radicalisme théologique et politique, car c'est là qu'à son avis la Révolution française et la réaction qu'elle provoqua, avait modifié de la façon la plus radicale la culture biblique traditionnelle. L'histoire de la pensée occidentale est, selon Abrams, celle de la sécularisation des idées théologiques et religieuses: c'est la conclusion à laquelle il aboutit en confrontant les résultats artistiques et idéologiques de la révolution bourgeoise de l'Angleterre du XVIIe siècle et ceux de la Révolution française, soit les œuvres de Winstanley et Blake, Milton et Wordsworth. Le cataclysme socio-politique éveilla aux deux époques de grands espoirs chiliastiques — mais si Milton attendait l'avènement imminent du royaume de Dieu, Wordsworth en revanche, selon le témoignage du passage connu du XIe livre de *Prelude*, rêvait d'un Paradis terrestre:

Not in Utopia, subterranean fields,
Or some secreted island, Heaven knows where!
But in the very world, which is the world
Of all of us, — the place where in the end
We find our happiness, or not at all!

Déçu dans son attente révolutionnaire, les espoirs de Wordsworth abandonnent la politique pour les profondeurs de la conscience humaine. Abrams croit découvrir ici

[23] M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, London 1971.

un parallèle entre les écrits de Schiller, de Fichte, de Schelling et surtout du jeune Hegel, qui, tous, cherchaient à défendre l'ordre traditionnel de la civilisation contre le chaos menaçant et à opérer une mutation des valeurs religieuses et théologiques du passé. « The general tendency was, in diverse degrees and ways, to naturalize the supernatural and to humanize the divine » (p. 68).

Cet effort ne resta pas sans influer sur le programme de Wordsworth — affirme Abrams. Ce programme, Wordsworth l'a formulé à la fin du Ier livre achevé en 1805 de *The Recluse (Home at Grasmere)* et dans la préface de la première édition, parue en 1814, de *The Excursion*. Citant les paroles de Milton, il invoque une Muse plus puissante que celle de Milton, son sujet étant plus grand que celui de son prédécesseur:

> For I must tread on shadowy ground, must sink
> Deep — and, aloft ascending, breathe in worlds
> To which the heaven of heavens is but a veil.

Le poète passe sans crainte près du trône de Jehova de l'Ancien Testament, près du chœur des anges (ce qui lui vaut d'être blâmé par Blake), car — dit-il — les monstres qui se tapissent au fond de l'âme humaine sont bien plus effrayants que les images de la Bible et de la mythologie païenne, plus terribles aussi que nos cauchemars.

> Not Chaos, not
> The darkest pit of lowest Erebus,
> Not aught of blinder vacancy, scooped out
> By help of dreams — can breed such fear and awe
> As fall upon us often when we look
> Into our Minds, into the Mind of Man —
> My haunt, and the main region of my song.

Reprenant une des pensées fondamentales de *Tintern Abbey*, Wordsworth proclame la correspondance entre le cerveau de l'homme et le monde physique extérieur[24] (provoquant une fois de plus les protestations ironiques de Blake); il désire célébrer les noces sacrées de l'intelligence humaine et de l'univers « dans une paix solitaire » *(in*

[24]

> . . . my voice proclaims
> How exquisitely the individual Mind
> /And the progressive powers perhaps no less
> Of the whole species / to the external World
> Is fitted : — and how exquisitely, too —
> Theme this but little heard of among men —
> The external World is fitted to the Mind ;
> And the creation / by no lower name
> Can it be called / which they whith blended might
> Accomplish : — this is our high argument.

Wordsworth reprend ici consciemment les paroles de Milton :

> That to the highth of this great argument
> I may assert Eternal Providence
> And justifiy the ways of God to men. (*Paradise Lost* I. 24626.)

tout en délimitant sa propre méthode philosophico-psychologique nettement de la conception théologique de son grand prédécesseur. — Note marginale de Blake : « You shall not bring me down to believe such fitting and fitted — I know better and Please your Lordship. » Op. cit. p. 656.

lonely peace), sans pour autant détourner ses yeux du mal et des souffrances qui sévissent dans le monde:

> I oft
> Must turn elsewhere — to travel near the tribes
> As fellowships of men, and see ill sights
> Of madding passions, mutually inflamed;
> Must hear Humanity in fields and groves
> Pipe solitary anguish; or must hang
> Brooding above the fierce confederate storm
> Of sorrow, barricaded evermore
> Within the walls of cities, — may these sounds
> Have their authentic comment; that even these
> Hearing, I be not downcast or forlorn!

Il y a environ cent ans, Matthew Arnold a présenté un choix des poèmes de Wordsworth qu'il considérait lui-même comme durables. Dans la préface de ce recueil, il formule le critère d'ailleurs connu de son jugement: la poésie est essentiellement une critique de la vie, et le critère de la grandeur du poète est la manière dont il applique les idées à la vie. Arnold donne raison à Voltaire qui voyait la spécificité de la poésie anglaise dans l'analyse courageuse et approfondie des idées morales. La grandeur de Wordsworth résulte, selon Arnold, du fait qu'il a choisi comme sujet de sa poésie la vie et tout ce qui est le véritable contenu de la vie. Le poète lui-même a indiqué ses principaux sujets dans les vers suivants:

> Of Truth, of Grandeur, Beauty, Love, and Hope,
> And melancholy Fear subdued by Faith;
> Of blessed consolations in distress;
> Of moral strength, and intellectual Power,
> Of joy in widest commonalty spread;
> Of the individual Mind that keeps her own
> Inviolate retirement, subject there
> To Conscience only, and the law supreme
> Of that Intelligence which governs all —
> I sing.

Telles sont les considérations qui ont amené Arnold à assigner à Worsdworth une place d'honneur dans la hiérarchie des poètes anglais, au-dessus de Spencer, Dryden, Pope, Gray, Goldsmith, Cowper, Burns, Coleridge, Scott, Byron, Shelley et Keats. A l'en croire, il ne fut dépassé que par Shakespeare et Milton en Angleterre, et, parmi les poètes européens des temps modernes, par Molière et Gœthe.[25]

[25] «Preface to The Poems of Wordsworth chosen and edited by Matthew Arnold, 1879» in *Matthew Arnold's Essays in Criticism*. First and Second Series. Everyman's Library, 1966 (1906), pp. 297—298.

III

Dans la dernière partie de cet exposé, nous nous proposons de tirer des conclusions basées sur des études consacrées à diverses littératures nationales, ou divers groupes de littératures européennes.

a) Dans le domaine de la littérature anglaise, nous avons déjà insisté sur l'importance de l'idée de la grande chaîne de l'Etre *(Great Chain of Being)* dans les principales œuvres du classicisme anglais telles que *Gulliver* de Swift (1726), *An Essay on Man* de Pope (1733—1734), le roman *Tom Jones* de Fielding (1749) ou le recueil de biographies de Johnson (*Lives of the Poets*, 1781). La vision conservatrice du monde, l'idée d'une hiérarchie rigide des êtres, appliquée à la nature et à la société, va se décomposer dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, non sans provoquer d'âpres discussions. Aux yeux des partisans du conservatisme (Johnson, Gibbon), le mal réside non pas dans les institutions, mais dans l'homme lui-même. Dans le camp opposé, les représentants de l'idéologie libérale qui naît au milieu du siècle proclament la bonté originelle de l'homme et le progrès illimité.

A partir de la seconde moitié du siècle, on peut distinguer plusieurs types dans la vision du monde. L'un est caractérisé par l'aliénation, le dépaysement, le sentiment d'une impasse, le *Weltschmerz*, autant de manifestations d'un malaise causé en Angleterre par la transformation précapitaliste de l'agriculture; les poètes l'expriment en insistant sur l'antagonisme de la ville et de la campagne (anticapitalisme romantique), par une nostalgie du passé riche en valeurs et une désaffection à l'égard du présent qui en est dépourvu. — La conception stoïque (Gray, Akenside) remonte à la rupture de l'accord entre le moi et le non-moi. Il faut remarquer que le courant romantique militant en faveur du droit à l'expression libre des sentiments, a nécessairement provoqué un contre-courant stoïque. — William Blake a traduit dans la langue de la poésie le transcendentalisme néo-platonicien. La critique que Blake adresse aux penseurs de l'époque des Lumières est à bien des égards parfaitement justifiée: il conçoit la création comme énergie, non comme résultat, mais il finira par dépasser le romantisme, car, pareil en cela aux poètes classiques, il cherche des lois éternelles et immuables. — Les adeptes romantiques du panthéisme vitaliste et du subjectivisme métaphysique avaient perdu leur foi dans le christianisme dogmatique. Pour résoudre le problème de l'aliénation du moi et du monde, ils avaient à choisir entre deux voies: considérer le monde extérieur comme un rayonnement du moi poétique, ou se retirer dans les profondeurs de la vie intérieure. En face de l'interprétation vitaliste de l'existence qui fut celle de la première génération de poètes (Thomson, Cowper), les romantiques inscrivirent dans leur programme un subjectivisme conscient. — En ce qui concerne la théologie et le libéralisme, Wordsworth laïcisa la langue de la pensée chrétienne et transforma la théologie dogmatique dans *Prelude* en une téléologie immanente, tandis que Shelley, dans ses principales œuvres, se fit l'interprête d'une philosophie libérale de l'histoire. [Szegedy-Maszák]

b) En guise d'introduction à l'analyse de la vision du monde de la poésie allemande, il faut tout d'abord se pencher sur l'analyse de la philosophie, car la modification de la vision du monde poétique évolue parallèlement à celle de la philosophie: dans aucu-

ne littérature de l'époque, on ne trouve une correspondance aussi parfaite entre la philosophie et la poésie, la pensée abstraite et l'image poétique. Le problème central de la vision du monde du poète, touche à la place de l'homme dans l'univers. Et à cette question qui, dans la littérature allemande en particulier, occupe une position centrale, les poètes apportent des réponses tout à fait différentes. A l'intérieur du problème essentiel, on distingue les sphères suivantes:

— rapports entre l'homme et la société de son époque;

— rapports entre l'homme et les époques révolues (modification de la conception de l'histoire, rapports de l'antique et du moderne);

— rapports entre l'homme et la nature (le monde peut-il être connu: rationalisme et irrationalisme);

— rapports entre l'homme et son univers intérieur.

Ces sphères sont bien entendu étroitement liées, puisque les rapports de l'homme et de la société ne peuvent être compris que dans leurs interrelations avec la conception de l'histoire et de la nature. La poésie du *Sturm und Drang* concevait l'homme comme un ensemble organique de la nature, compris dans un changement circulaire incessant, conception qui se traduit avec une richesse extraordinaire dans les poèmes de la nature de Gœthe, et, plus tard, de façon plus abstraite, dans ses poèmes philosophiques *(Gesang der Geister über den Wassern, Das Göttliche, Grenzen der Menschheit)*. Cette vision harmonieuse qui embrasse à la fois l'homme et la nature n'existe que chez Gœthe, et là encore uniquement lorsque sa pensée se fait abstraite et impersonnelle. Au moment où il devient lui-même objet de sa pensée, l'équilibre est rompu. Dans ces cas-là, son écriture poétique est dominée par son scepticisme, son angoisse et ses passions, et ni la raison, ni la lucidité ne suffisent à les dissiper. C'est par cette dualité que Gœthe s'avère un représentant typique de son époque: sa vision du monde comprend à la fois le rationnel et l'irrationnel, et c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui se trouve au premier plan.

En étudiant la rupture de l'équilibre entre la nature et l'homme, on se doit de souligner la nostalgie de l'harmonie qui se dégage de la poésie de Hölderlin: pour ce poète le présent est doublé d'incertitude, l'équilibre constant et sûr est incarné par les Grecs, qui, aux yeux de Schiller, sont symboles de l'âge d'or, définitivement disparu *(Die Götter Griechenlands)*.

Schiller a une conception plus équilibrée de la vie que Gœthe: il est moins tourmenté par les doutes et considère la nature comme le grand système des idées et la liberté comme l'adoption libre de ces idées.

Si Gœthe trouve le sens de la vie dans l'idée faustienne, dans l'effort permanent, Schiller, lui, le découvre dans le monde des idées, tandis que dans la vision du monde de Hölderlin le trait dominant est la peur de l'inachevé. Novalis et la jeune génération des romantiques en revanche retrouvent le sens de l'existence, qui est la quête, dans la vie terrestre, du bonheur de l'au-delà. Les dieux païens du classicisme sont supplantés par la mythologie du christianisme et le moyen-âge mystique; l'attitude des Lumières vis-à-vis du monde considéré comme connaissable, cède la place au motif du « *kenne dich selbst* »; l'angoisse et la peur, le versant obscur des Lumières finissent par l'emporter. Une pièce du cycle *Geistliche Lieder* de Novalis, illustre le changement fondamental survenu en moins de 30 ans dans la vision du monde de la poésie allemande; le nom de

Lessing et celui de Novalis jalonnent le chemin qui mène de la conception et de l'image du monde propres à l'époque des Lumières, aux débuts de la poésie bourgeoise des temps modernes. [KAJTÁR]

c) Dans la poésie française de l'époque l'influence de l'Encyclopédie et la proclamation du droit des passions, loin de s'exclure, se complètent dans la vision du monde. Montesquieu, Voltaire, l'empirisme anglais et le progrès des sciences ont chacun contribué à l'évaluation positive de la passion et de la sensibilité.

La vision du monde est basée sur le système newtonien qui, selon le déiste Voltaire, sert de protection contre l'athéisme. La littérature française ne connaît pas ce genre de révolte contre le système newtonien que l'on rencontre dans la poésie de Blake. Le nom de Newton suggère une idée du cosmos qui contribue à diminuer la terreur provoquée par l'idée de la multitude des mondes. L'image du monde telle qu'elle se dessine chez Newton exclut le miracle, mais ouvre la porte au néoplatonisme: les poètes célèbrent, comme le plus grand miracle, l'ordre qui règne dans l'univers.

A la différence de ce qui se passe en Angleterre, on ne conçoit aucune contradiction, dans la France précapitaliste, entre l'ordre de l'univers reposant sur des lois immuables et le changement incessant, le caractère révolutionnaire de la société capitaliste naissante.

Le XVIIIe siècle est marqué par l'apparition de l'idée d'évolution, d'historicisme. Le poème intitulé *Hermès* d'André Chénier représente une synthèse de ces idées. C'est à cette époque que remontent les débuts de l'idée que l'histoire progresse en ligne droite et que son modèle est l'évolution de l'Europe occidentale (et ceci malgré l'idéalisation de la Chine et du « bon sauvage »). [FERENCZI]

d) Le renouveau de la culture italienne au XVIIIe siècle fut loin d'être homogène. Dans les Etats italiens du Settecento on décèle à la fois les idées nouvelles des Lumières européennes, le rationalisme cartésien, l'empirisme anglais, l'Encyclopédie et le sensualisme ainsi que les éléments de la culture traditionnelle et académique séculaire.

Il n'y a que G. B. Vico, avec sa *Scienza Nuova* (1725—1744) qui représente une interprétation de l'existence, une véritable conception historique, utilisable aussi dans la poésie. Sa vision du monde accuse deux sortes d'influences: les idées de la Renaissance italienne et l'idéalisme de Bruno, d'une part et l'empirisme emprunté à Galilée et à Bacon, ainsi que la méthode historique, de l'autre.

Etudiant l'histoire commune des peuples, Vico cherche à dégager la ligne de l'évolution qui va de l'état sauvage aux sociétés correspondant aux différents degrés de la civilisation. L'imagination des peuples primitifs a donné naissance au mythe et à la poésie, produits universels de l'humanité. Au sommet des valeurs poétiques se trouve, selon Vico, non pas l'art des poètes au goût policé (Horace, Pétrarque), mais la poésie de la nature, des vrais sentiments humains, de l'imagination exubérante (Homère, Dante), les poètes qui, au lieu de suivre des règles, obéissent à l'inspiration de leur propre génie. Vico découvre donc dès l'époque de la poésie bucolique le mythe de la poésie spontanée, originelle, celle du peuple, qui commencera à agir dans le dernier tiers du siècle, au moment où se répandent en Italie les théories de Hamann et de Herder et qui prépare la conception poétique du romantisme italien.

La thèse de la liberté de l'imagination et de la création poétique se répand dans les vingt dernières années du siècle, grâce à Vico et grâce aussi à la lutte engagée par M. Cesarotti pour la justification de sa traduction d'Ossian (*Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785). Appuyé sur les doctrines de Du Bos, de Batteux et de Vico, Cesarotti proclame que le vrai poète n'observe que les règles qui existent dans son âme, parce que l'essence de la poésie est de refléter les passions de l'âme. Il est convaincu que les poètes-génies doivent assumer un rôle dans la vie publique, et que seul un esprit supérieur peut créer des images poétiques sublimes. Ce type de poésie a trouvé ses prototypes à la charnière du XVIIIe et XIXe siècle dans les œuvres individualistes et frémissant de passion de V. Alfieri et d'Ugo Foscolo. [SÁRKÖZI]

e) Les représentants des Lumières néerlandaises n'étaient pas hostiles au christianisme (leur revue *De Philosooph* était dirigée par un pasteur baptiste), ils n'en désiraient pas moins créer un monde nouveau plus conforme à la raison. Ils cherchaient à concilier la philosophie populaire du « common sense » avec la religion. Leur foi optimiste dans le progrès était inspirée en grande partie par la philosophie de Leibniz et de Wolff; dans le camp opposé on trouve les calvinistes orthodoxes qui leur font une « guerre socratique ».

Le crépuscule des Lumières s'amorce après 1780 au moment de l'apparition du piétisme, en partie sous l'influence de Lavater, Jung-Stilling et Hamann. Le préromantisme et le ton subjectif apparaissent pour la première fois vers 1775 dans la poésie de van Alphen, R. Feith et W. Bilderdijk. En un siècle la rupture entre la langue de la poésie et la langue de la rhétorique sera consommée. L'inspiration puisée dans l'antiquité germanique, l'ossianisme, et, dès la fin du siècle, l'influence de la littérature hollandaise médiévale favorisent cette transformation. [WIJNGAARDS]

f) Jusqu'aux années 1760, les littératures scandinaves furent dominées par un classicisme rigide de type français et par la conception rationnelle-mécanique du début des Lumières. Après 1770, le Danois-Norvégien J. Ewald lutta pour un renouveau sentimental dans l'esprit de Rousseau, tout en s'en tenant aux formes classiques. C'est lui qui popularisa au Danemark le recueil de Percy et l'Ossian de Macpherson; sa sphère d'intérêt allait de la poésie populaire scandinave et celtique à la mythologie nordique ancienne.

Le rôle qu'Ewald joua au Danemark échut en Suède à J. H. Kellgren, qui avait été précédé lui-même par C. M. Bellman, le poète le plus populaire des Suédois jusqu'à nos jours. Sa poésie rococo exprime l'angoisse d'une époque en plein déclin sous la forme des contrastes insolites entre des motifs tragiques et comiques.

Les représentants de la première phase du préromantisme sont Ewald au Danemark et Kellgren en Suède. Un des paradoxes de la carrière de Kellgren est que, dans sa protestation contre la deuxième phase de la nouvelle vague préparant le romantisme, il se retrouva dans le camp des représentants du classicisme le plus rigide. La poésie du Danois Jens Baggesen et de ses contemporains suédois, constituant la seconde génération préromantique, est caractérisée par une révolte contre la forme classique et un sentimentalisme grandissant dans le ton.

Le premier document qui marque l'avènement définitif du romantisme est un recueil de poèmes du Danois Adam Oehlenschläger, paru en 1803.

A côté des caractéristiques idéologiques des débuts du romantisme, telles que l'historicité et la théorie du développement organique, il y a lieu d'insister sur les traits religieux de la poésie lyrique scandinave de l'entre les Lumières et le romantisme, où sont nées, par exemple, la plupart des psaumes encore populaires de nos jours. Très caractéristiques sont également les vues esthétiques qui défendent l'idée de l'unité de la religion et de la poésie.

C'est la génération romantique qui découvre — en grande partie sur les traces de la philosophie de la nature élaborée par Schelling — le caractère changeant des visions du monde et des images de la société. La critique de l'ordre social existant s'épuise dans celle de l'époque napoléonienne et de la Sainte Alliance; il faut remarquer la pauvreté surprenante de la poésie lyrique scandinave en poèmes d'esprit révolutionnaire.

L'importance du culte romantique de l'histoire tient au fait que c'est le premier mouvement qui définit la Scandinavie comme une unité culturelle; le pan-scandinavisme du XIXe siècle est un aboutissement de la philosophie romantique de l'histoire. C'est aussi le moment de la naissance de l'opposition dans la conscience romantique entre la culture du Nord et celle du Sud. Le Sud devient symbole de dégénérescence, et le Nord de calme profondeur, de simplicité, de pureté, de force et, chez les femmes, de fidélité et de tendresse.

Le romantisme national scandinave a des racines qui plongent dans l'histoire, et d'autres, dans le folklore. Sous l'influence de la poésie populaire romantique allemande, d'Arnim, de Brentano et des frères Grimm, on voit s'amorcer dans la Scandinavie des années 1810 les recherches folkloriques qui connaîtront leur épanouissement dans les années vingt du siècle. [Bisztray]

g) Les changements survenus dans la vision du monde de la poésie espagnole conduisent d'une conception rationnelle du monde à la crise romantique. Il convient de mentionner en particulier la simplicité de l'univers poétique de Moratín et de la poésie bucolique néo-classique, sa nuance érotique, la richesse formelle des poètes de l'école de Salamanque, ainsi que le rôle de Cadalso qui fut parmi les premiers à exprimer les doutes des poètes préromantiques quant au caractère rationnel du monde. La nouvelle conception de la nature voit dans le monde extérieur l'image réfléchie de la conscience humaine. Le romantisme introduit un nouvel élément important avec le sentiment de l'incertitude existentielle dont il fait un des motifs essentiels de la poésie, comme en témoigne, par exemple Meléndez Valdés, le poète de l'ennui et de la nausée universels, du *fastidio universal*.

Le tournant est marqué par la Révolution française et l'invasion des armées de Napoléon en 1808. La poésie d'un N. A. de Cienfuegos est animée par une nouvelle énergie révolutionnaire, et reproche violemment aux classes dominantes l'absence de tout sentiment de responsabilité à l'égard de la société. Cienfuegos qui n'hésite pas à montrer la misère et l'asujettissement de la paysannerie espagnole, dénonce tout comme Meléndez Valdés, l'image du village idyllique et fausse qu'on trouvait dans la poésie pastorale (cf. le réalisme pathétique et révélateur de *The Village* of Crabbe), et il proteste contre l'injustice et la corruption qui sévissent dans la société.

L'esprit révolutionnaire a surtout marqué l'œuvre de J. N. Gallego et celle de M. J. Quintana: tous les deux protestèrent avec véhémence contre l'invasion des troupes

napoléoniennes. Quintana finira par devenir la conscience personnifiée du camp des libéraux espagnols et hispano-américains, non seulement par son œuvre poétique, mais aussi en tant qu'historien. C'est le premier poète important de l'époque qui attire l'attention des lecteurs sur les colonies espagnoles en Amérique et qui réagit avec sensibilité aux problèmes spécifiques du Nouveau Monde. [GIES]

Un des motifs fréquents de la poésie de langue espagnole de l'Amérique Latine est la quête de son identité américaine dès l'époque de la conquête, identité conditionnée par la contradiction fondamentale de l'homme américain qui est, d'une part, l'héritier d'une tradition historico-culturelle détruite par la conquête, mais aussi le représentant d'un modèle culturel étranger, le modèle européen.

Cette contradiction se manifeste aussi au niveau de la langue. Il est impossible de ne pas sentir la mélancolie des déracinés dans la poésie du père jésuite R. Landivar, qui célèbre la beauté de sa nouvelle patrie en vers latins *(Rusticatio Mexicana)*, et partage l'intérêt régionaliste de ses contemporains: lui aussi tente de montrer ce qui est typiquement américain.

Outre les poètes représentant la poésie 'savante', il faut tenir compte du pionnier de la tendance populaire, de la poésie du 'gaucho': B. Hidalgo. [PIZARRO]

h) Pour comprendre les causes du retard du romantisme portugais du Brésil il faut penser au rôle inhibiteur de l'Eglise et de la monarchie, à la raideur de leur attachement à l'ancien régime qui ne fut ébranlé que par l'invasion des armées françaises. La poésie reste dominée par un classicisme à la Boileau, mais animé d'un esprit nouveau, d'un nouveau contenu idéologique, qui proclame la tolérance religieuse, l'égalité devant la loi et l'extension des libertés publiques.

La philosophie subissait l'influence des doctrines de Locke et de Leibniz, tandis que les idées des philosophes français étaient interdites par la censure. Le gouvernement de la reine Marie s'efforçait d'entraver la diffusion des idées des encyclopédistes, l'Académie des Sciences en revanche pouvait librement développer la pensée scientifique et ce développement des sciences aida la poésie de la nature à s'épanouir.

L'évolution brésilienne est caractérisée par des efforts visant à l'émancipation, en premier lieu sous l'effet du *Contrat Social* de Rousseau et des révolutions américaine et française. A la suite de l'évolution économique, le climat culturel s'affine, la conscience nationale brésilienne se développe — en particulier dans la littérature.

Les poètes brésiliens de cette époque de transition ne cherchent pas expressément à rompre avec les modèles européens et avec le néo-classicisme portugais, mais il est impossible de ne pas voir la fierté nationale avec laquelle ils célèbrent la beauté des paysages de leur patrie et s'intéressent aux coutumes locales. Quelques années plus tard le romantisme affranchira les poètes brésiliens de toute dépendance étrangère — ce mouvement coïncide avec la naissance de l'indépendance du pays. Avec la découverte des valeurs du passé, l'exploitation des légendes et du folklore brésiliens, le romantisme témoigne de la formation d'une conscience nationale autonome. [BALDRAN]

i) L'évolution de la poésie américaine de langue anglaise se signale par l'importance de l'idéal national, par les œuvres épiques de Timothy Dwight et Joel Barlow, consacrées aux étapes du processus qui finit par aboutir à la formation d'une nation. Sur le plan linguistique, il faut tenir compte de Noah Webster qui, le premier, insista sur

la nécessité de créer une langue américaine indépendante (*Dissertations on the English Language*, 1789).

C'est la guerre d'indépendance (1775—1783) qui, à partir des treize colonies anglaises d'Amérique du Nord, forgea une nation dans le cadre d'un Etat indépendant. Les années de guerre produisirent une riche moisson de ballades et de chants, alliant l'inspiration politique au ton populaire (*Yankee Doodle*, *Hail Columbia*, *The Star-Spangled Banner*). A un niveau plus élevé de la poésie il faut citer l'œuvre à laquelle Philip Freneau consacra sa vie. Dans les trois volumes de vers qu'il nous a laissés, il se montre un ardent défenseur de l'idée de l'indépendance d'abord, puis de celle de la république. Freneau, tout rationaliste qu'il soit, ne cesse d'exprimer sa nostalgie d'un monde imaginaire. Ce dont témoignent par exemple les dernières strophes de son poème *The Indian Burying Ground*, dans lequel il évoque les coutumes funéraires des Indiens autochtones. [J. Kovács]

j) Vers la fin du siècle on observe dans la poésie russe un net renforcement de l'idée du caractère variable et changeant de toutes choses (Muravëv, Deržavin, Batjuškov); l'une de ses manifestations importantes est la protestation croissante contre le féodalisme périmé et contre l'absolutisme, protestation qui chez Radiščev prend un accent révolutionnaire.

L'époque est caractérisée par le culte des sentiments (Žukovskij, Batjuškov), qui trouve son expression la plus vigoureuse dans la poésie de Karamzin.

Il nous faut insister sur l'influence de Herder, la fusion des traits populaires, nationaux et archaïques, et souligner l'enthousiasme avec lequel on accueille l'ossianisme et le scandinavisme — les monuments anciens, y compris les chants de l'*Edda* et les sagas irlandaises, étant considérés comme des échantillons de la poésie médiévale commune des peuples nordiques. Le culte du caractère populaire devint une partie intégrante de la lutte pour le caractère national de la littérature.

Le développement intellectuel en Russie n'avait pas encore produit de philosophie indépendante à cette époque: la vision du monde poétique est alimentée par différentes influences philosophiques occidentales. Elle est loin d'être homogène: ses tendances opposées formeront, dès les années 1790, des courants indépendants.

Dans la ligne la plus radicale, la pensée philosophique conduisit à un rationalisme classique, ou à un matérialisme rationaliste sur une base éclairée (Radiščev, Puškin). Par ailleurs, on vit transitoirement s'accroître l'attrait des tendances mystiques (Deržavin), et la franc-maçonnerie, qui était le réceptacle de différents courants spirituels, exerça également une influence sensible. Cette franc-maçonnerie se nourrissait du sentiment d'incertitude existentielle de la noblesse (révolte de Pugačëv, Révolution française), mais elle accueillit aussi — à défaut d'autres possibilités sociales — les velléités de l'opposition. Fonvizin et Novikov, les critiques les plus actifs de la société dans les années soixante-dix, ainsi que Karamzin dans ses jeunes années, entretenaient des rapports étroits avec les francs-maçons. [Horváth-Lukács et Tétényi]

k) Le mouvement d'opposition contre l'ordre existant est beaucoup plus fort dans la littérature esthonienne que dans la littérature finnoise. Les ouvrages de Merkel et de Masing contiennent une critique sévère du système féodal. Chez les Finnois, c'est Arwidsson qui va le plus loin, en critiquant même la théorie du système d'Etat des

premières décennies du XIXe siècle. L'esprit religieux s'imprègne d'idées déistes, mais sa répercussion, dans les deux pays, est relativement faible.

Les débuts de la découverte de la poésie populaire remontent aux années 1770; le premier à identifier la poésie populaire au moyen-âge est Merkel.

La naissance de l'histoire de la poésie et de la culture finnoise est marquée par le nom de Porthan qui publie entre 1766 et 1778 une dissertation en cinq parties. Elle sera suivie par toute une série d'ouvrages sur l'histoire culturelle, rédigés en partie avec la collaboration de ses élèves. Il faut citer en particulier la série des travaux traitant du folklore finnois, dont la publication commence en 1782 et dure encore à l'époque de Lönnrot. La nouvelle vision du monde, essentiellement nationale, sociale et romantique, se développera dans les deux pays aux alentours de 1840. [Voigt]

l) Dans la poésie lituanienne et lettonne, on peut distinguer deux périodes séparées par l'année 1795, moment de la troisième division territoriale de la Pologne, à l'issue de laquelle la majorité des deux peuples passe sous la domination de l'empire russe, et l'orientation occidentale cède la place à l'influence de l'Europe orientale. La situation des Lettons protestants qui n'avaient jamais possédé d'Etat indépendant, est précaire tandis que les Lituaniens sont en quelque sorte protégés par leur assimilation à la culture polonaise.

S'inspirant de sources classiques et modernes (Hésiode, Virgile, Thompson, E. Kleist), le Lituanien Donelaitis décrit la misère d'un village de serfs au cours d'une année, et ce faisant il anticipe sur le réalisme qui naîtra environ un siècle plus tard. Comme il envisage le monde du point de vue du travail champêtre, son œuvre est pour ainsi dire le premier produit typique des sociétés paysannes de l'Est de l'Europe. [Bojtár]

m) Les écrivains et poètes des Lumières polonaises considéraient comme leur tâche principale de dénoncer les conditions arriérées du pays, de combattre contre les superstitions, les préjugés et le fanatisme religieux. Face à la langue tarabiscotée du baroque, ils entendaient créer une langue littéraire simple et logique. Leurs modèles étaient Kochanowski et Górnicki, deux grandes figures de la littérature polonaise de la Renaissance, dont ils cherchaient à populariser les œuvres au même titre que celles des représentants occidentaux, surtout français, des Lumières.

Le poète le plus radical des Lumières, T. K. Węgierski, est un disciple de Voltaire et de Rousseau. Il ne craignait pas de critiquer la cour royale, en même temps que le régime féodal, ce qui lui valut d'être disgracié. Il passa ses dernières années à l'étranger. Ses poèmes se caractérisent par une passion de la critique jointe à la discipline esthétique.

L'influence du sentimentalisme se manifeste surtout, en dehors de la poésie d'amour, dans les chansons pastorales de Karpiński. L'éminent poète jacobin de la Pologne, J. Jasiński ne pouvait pas non plus se soustraire à l'influence du sentimentalisme. Il défendit ses principes au prix de sa vie, mourant comme général dans la révolte en 1794 sur les remparts de Varsovie. [I. Kovács, ms.]

n) La vision du monde des poètes de l'éveil national tchèque est caractérisée par la prédominance de la poésie de type folklorique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Au seuil du renouveau national il faut mentionner l'importance du recueil de Václav

Thám (1785) dans la préface duquel le rédacteur déclare qu'il entend renouveler la poésie de son époque en puisant aux sources de l'âge d'or de la littérature tchèque des XVIe et XVIIe siècles.

Le fondateur de la nouvelle école poétique tchèque, A. J. Puchmajer, publia entre 1797 et 1814 un almanach en cinq volumes contenant un choix de poèmes écrits à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Comparé à celui de Thám, ce recueil élargit considérablement la gamme des formes et des genres poétiques. Les membres du nouveau cercle représentent deux tendances poétiques fondamentales. Les partisans de l'une (Puchmajer lui-même, ainsi que Jan Nejedlý) estimaient que les principaux promoteurs du jeune mouvement national tchèque étaient la noblesse et les couches cultivées, c'est avec leur appui qu'ils désiraient intégrer la culture classique de l'époque au programme de la prise de conscience de la nation tchèque. Les représentants de l'autre tendance (Š. Hněvkovský, P. Šedivý) proclamaient la nécessité de gagner directement les couches populaires.

Le premier poète vraiment important de l'époque du renouveau national fut M. Z. Polák. Son plus grand poème, dans lequel il chante la nature et son créateur, diffère radicalement de la poésie rococo-anacréontique et classique-sentimentale du cercle de Puchmajer, et marque un pas en avant vers le romantisme.

Josef Jungmann, l'éminent représentant de la science de l'époque du renouveau tchèque, organisateur du mouvement néologiste tchèque, a exercé une influence notable sur la poésie de ses contemporains, en particulier par la traduction poétique du *Paradise Lost* de Milton. Ce qui amena Jungmann à entreprendre cette traduction, c'étaient les valeurs idéologiques et le caractère révolutionnaire de l'œuvre de Milton. En traduisant cette épopée, il désirait contribuer à l'affranchissement de la nation tchèque assujetti par les Habsbourg, la sortir de son isolement culturel et préparer le terrain d'un essor culturel et linguistique. [Pražák]

o) Ce qui dans la vision du monde philosophique des poètes hongrois de l'époque joua un rôle déterminant fut le rapport de l'individu et de l'univers, du moi et du non-moi. L'opposition entre la vie extérieure et la vie intérieure de l'individu se traduit en celle entre l'apparence et la réalité; ainsi par exemple, Bessenyei compare l'homme qui communique avec le monde extérieur à une ombre, et tient pour valeur suprême la paix intérieure de l'âme. En prenant pour base la nature intérieure universelle, il considère tous les hommes comme égaux — ce sera là aussi le point de départ de l'interprétation de l'existence telle que l'entend Csokonai. Bessenyei cherchait une explication philosophique du monde, mais ne réussit pas à concilier la doctrine de l'égalité des hommes avec la conception hiérarchique de la grande chaîne de l'Etre.

Les poèmes de la fin du XVIIIe siècle expriment des visions du monde assez hétérogènes. Dans la poésie d'Ányos on observe l'influence conjuguée de Descartes, de Rousseau et des néo-platoniciens. L'interprétation stoïque de l'existence se combinant avec des accents tragiques, a créé des valeurs poétiques remarquables. Dans son cycle intitulé *A boldog szerelem*, Sándor Kisfaludy réussit à donner une expression poétique parfaite à la déformation sentimentale de l'ontologie rousseauiste.

Si la poésie de Csokonai est hantée par le sentimentalisme, sa conception philosophique oscille entre deux possibilités ontologiques: sans cesse tenté par l'idée de voir

dans la vie terrestre une manifestation de la dialectique de la réalité et de l'apparence, il finit toujours par revenir à la conception néo-platonicienne chrétienne de l'opposition du corps et de l'âme.

A la charnière des XVIIIe et XIXe siècles l'historicité occupait une position bien plus centrale dans la poésie de l'Est de l'Europe que dans la littérature anglaise ou française par exemple. La raison en est la tension entre le caractère ou la situation nationale et l'histoire mondiale. Ányos pose ainsi l'alternative: l'Europe ou la Hongrie; Baróti Szabó croit entrevoir un défaut fatal dans le caractère national; Csokonai cherche la faute dans les circonstances et dans la situation géographique du peuple hongrois. Les deux conceptions se combinent chez Kölcsey, qui envisage, pour la première fois, la possibilité de la mort de la nation. Les plus grands poètes qui ont ensuite exprimé cette idée, Vörösmarty et Petőfi, auront déjà une vision de l'unité dialectique de l'histoire des Hongrois et de l'histoire de l'humanité. [SZEGEDY-MASZÁK]

p) La diffusion des idées des Lumières dans la littérature roumaine fut facilitée par les rapports des principautés avec la Russie, en particulier à l'époque de la guerre russo-turque (1768-1774). Une autre approche des idées éclairées était fournie par la culture néo-grecque dominante dans les Principautés Roumaines. C'est dans cette langue que furent publiées ici les principales œuvres littéraires de l'époque des Lumières.

Les perspectives du progrès culturel étaient plus larges en Transylvanie, en particulier grâce à trois écrivains: S. Micu, Ch. Şincai et P. Maior; ils défendent la thèse de l'origine romaine du peuple roumain et témoignent d'un anticléricalisme virulent justifié par les idées des Lumières.

Parmi les écrivains de l'Ecole de Transylvanie il faut signaler en particulier I. Budai-Deleanu. Son œuvre maîtresse, le poème héroï-comique intitulé *Ţiganiada*, exprime les sentiments antiféodaux des masses opprimées, et ne ménage pas le clergé, ce soutien du féodalisme. La richesse de la pensée, les buts réalistes de l'œuvre de Budai-Deleanu, ses personnages bien campés, les caractères, le ton populaire et son humour savoureux ont valu à ce poème d'être considéré comme une des œuvres les plus réussies de la littérature roumaine.

La poésie lyrique prise dans le sens moderne du terme, débute avec l'entrée en scène de la famille Văcărescu. [E. PÁLFFY, ms.]

r) Le mouvement national grec, la lutte pour le renouveau se mêlent étroitement aux idées des Lumières anglaises, françaises et allemandes. Les jeunes gens issus de la noblesse et de la bourgeoisie, qui fréquentaient des universités européennes, traduisirent en grec les œuvres des écrivains de l'époque des Lumières et s'efforçaient de promouvoir le progrès de la nation. C'est ce programme qui les incitait à écrire dans une langue susceptible d'être comprise par les hommes simples. Les forces du progrès et du conservatisme se polarisèrent dans la lutte linguistique. Certains n'acceptaient que la langue archaïsante comme seul moyen d'expression, d'autres militaient pour la langue des pères de l'Eglise et des hagiographes — d'autres enfin, défendaient la langue vivante du peuple (dimotiki).

L'amour de la liberté et de la nature, double caractéristique spécifique du peuple grec, a trouvé une forme d'expression d'un niveau esthétique élevé dans la poésie populaire, en particulier dans les chansons héroïques florissant au XVIIIe siècle. Ces chan-

sons et ballades naquirent de la lutte contre les Turcs, dans un esprit et avec des motifs qui les rapprochent des pièces similaires des autres peuples balkaniques. Leurs thèmes sont en général l'amour de la liberté, qui s'exprime avec un pathétique romantique, l'esprit de camaraderie, le mépris des Turcs envahisseurs et des seigneurs féodaux grecs les soutenant. Les chansons héroïques, avec d'autres œuvres de la poésie populaire néo-grecque, sont devenues accessibles au public européen dans une édition en langue française réalisée par C. Fauriel en 1824—25. [Á. Papp, ms.]

s) Par rapport à la littérature de l'Europe occidentale, l'évolution des littératures sud-slaves dans les temps modernes est caractérisée par la discontinuité et un retard considérable, dont la raison majeure est l'absence d'un Etat indépendant.

L'admission de la langue populaire dans la langue de la poésie de l'époque impliquait l'adoption des formes courantes de la poésie populaire. Les poèmes classicisants sont écrits exclusivement en serbo-slavon; Obradović lui-même ne recourut à la langue du peuple que pour son poème sur la libération de la Serbie qui, du reste, imite la forme des chants populaires.

C'est aussi cette époque qui a vu naître la littérature croate du baroque et des Lumières. Bien que certains poètes pratiquent la versification latine jusqu'au début du XVIIIe siècle et que d'autres soient bilingues, l'idéal commun est la création d'une littérature et d'une poésie nationales. Tout comme chez les poètes serbes et slovènes, l'apparition de la poésie nationale de langue croate s'accompagne d'un intérêt subit pour la poésie populaire. En 1756 parut à Venise une chronique en vers d'A. Kačić Miošić qui perpétue dans la manière des chants héroïques populaires les principaux événements de l'histoire croate et serbe, avec les luttes contre les Turcs. Trois chants de la chronique, par l'intermédiaire de leur traduction italienne, furent admis par Herder dans le recueil *Stimmen der Völker*.

L'analyse de l'avènement du romantisme dépasserait les cadres de notre époque, mais il faut rappeler, pour terminer, que les littératures sud-slaves adoptent des formes du romantisme européen qui ne relèvent pas strictement de la théorie du romantisme pur et radical des littératures d'Europe occidentale, ce qui permet de comprendre pourquoi la littérature critique serbe de la première moitié du XIXe siècle ne parle guère des frères Schlegel, de Novalis, de Tieck ou de Brentano, ni, à plus forte raison, des problèmes agités par les théoriciens du romantisme.

En revanche, chez les Serbes aussi bien que chez les Croates, les conditions de la réception et de la mise en pratique de la conception de Herder étaient particulièrement favorables, en raison de la découverte d'une poésie populaire d'une richesse et d'une valeur incomparables, telle qu'elle nous est présentée par les recueils de Vuk Karadžić, à partir de 1814. [Vujičić]

t) Il y a lieu de parler, pour finir, de la vision du monde qui s'exprime dans la poésie de langue latine, qui, à l'époque dont nous nous occupons, vit sa dernière période de fertilité, car au cours du siècle suivant, la poésie néo-latine perd de plus en plus rapidement son caractère supranational pour se rattacher étroitement aux différentes littératures de langue nationale.

Il est important de noter qu'on ne relève pas dans la poésie néo-latine le changement dans la vision du monde et le style qu'ont entraîné dans les littératures de lan-

gue nationale la lutte, puis la succession du classicisme et du romantisme. Cette poésie reste en gros fidèle aux idéaux du classicisme, avec çà et là des enclaves baroques. La seule œuvre qui, tout en étant de langue latine, puisse néanmoins être considérée comme pleinement romantique est le poème *Volucres* de Manzoni, paru en 1868.

Si la poésie néo-latine était encore à même de s'adapter aux changements de style survenus entre le baroque et le classicisme, puis à l'intérieur du classicisme, elle n'eut pas assez de souplesse pour se plier aux nouvelles manières de concevoir la poésie et le monde qui suivirent le classicisme, et c'est ce qui causa sa mort. L'anglais Morington avait essayé de suggérer en strophes et en hexamètres la révolution ébranlant le monde mais son entreprise resta isolée, de même que celle du Néerlandais Bosch, qui tenta de donner aux anciennes formes des contenus nouveaux, ou les élégies philosophiques de l'Allemand Kreyssig. Cette poésie ne pouvait plus s'adapter à une nouvelle conception de la poésie, et elle finit par se taire. [Szörényi]

Traduit du hongrois par Éva R. Szilágyi

György M. Vajda

LA DIMENSION ESTHÉTIQUE DE LA POÉSIE

C'est par le nom de Denis Diderot que nous commençons ce chapitre qui, sans prétendre dresser l'inventaire des théories poétiques des décennies allant des Lumières au romantisme, se propose de confronter quelques-uns des principes esthétiques les plus importants de l'époque à la pratique poétique. La poésie, en général, ne se contente pas de suivre la théorie esthétique et la philosophie qui se dissimule à l'arrière plan, mais elle *crée*, avec les nouvelles œuvres, aussi une nouvelle théorie; tandis que la théorie souvent ne fait que résumer et codifier les résultats de la pratique poétique. Aristote n'a pas « inventé » lui-même les lois de la poésie épique et dramatique grecque, mais il s'est appuyé sur la pratique d'Homère et des auteurs dramatiques. Et c'est sur les résultats d'une méthode poétique vieille de cinquante ans au moins, que Boileau fonde ses règles dont, par ailleurs, la poésie européenne cherchera à s'affranchir précisément au cours du demi-siècle qui mène des Lumières au romantisme. La poésie fut donc, de tous temps, non seulement « débitrice », mais aussi « créancière » de la pensée esthétique: poésie et réflexion sur la poésie se trouvent en interdépendance constante. En étudiant la dimension esthétique de la poésie, les éléments, les phases et les résultats de cette interdépendance retiendront davantage notre attention que les théories esthétiques et critiques dont la succession et les relations dans l'histoire ont fait l'objet de nombreux ouvrages savants.

Par poésie nous entendons dans ce chapitre poésie en vers. Raison de plus pour partir de Diderot qui s'est relativement peu occupé de la poésie en vers. Il a bien émis quelques remarques sur la versification et le rythme, ainsi dans la *Lettre sur les sourds et muets* ou le *Salon de 1767*, indiquant qu'il reconnaissait au vers une valeur expressive bien plus grande qu'à la prose, qu'il établissait un rapport entre la musique et le rythme du vers, et cherchait à les expliquer par la psychologie. « C'est Nature, et Nature seule qui dicte la véritable harmonie d'une période entière, d'un certain nombre de vers » — écrit-il dans le *Salon*, ce qui, selon Hans Mølbjerg, signifie que Diderot croyait avoir trouvé la source de la poésie dans le *sentiment*. Le rythme — d'après lui — est le reflet de l'âme, « l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières diverses. »[1]

Diderot lui-même, comme on le sait, n'a jamais écrit de poèmes vraiment importants. Mais sur le plan théorique c'est de lui que partirent, ou, du moins, c'est par son

[1] Hans Mølbjerg, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, København 1974, p. 80. Citations ibid.

intermédiaire que se fortifièrent et que se propagèrent nombre de principes et d'idées relatives à la poésie, à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles. Dans son vocabulaire on retrouve les notions-clefs esthético-poétiques de l'époque, comme beauté, raison, nature, goût et génie, sentiment et sensibilité, imitation et création, autant de notions qui semblent refléter toute l'évolution de l'histoire de la littérature et de l'art de l'Europe entre 1760 et 1820, à une époque qui voit naître et coexister — à côté du baroque, du classicisme et du rococo, dont l'entrée en scène se situe à une époque antérieure, mais qui fleurissent encore — la sensibilité et le *Sturm und Drang* (en tant que tendances à contenu affectif-émotionnel), ainsi que le néo-classicisme, ce classicisme « à la Winckelmann », affranchi de la raideur, — courants qui finiront tous par déboucher sur le romantisme. Et le romantisme les a tous accueillis, il n'en a repoussé aucun. Tout comme Gœthe, figure centrale de la poésie lyrique de l'époque, symbolisait en lui-même, pourrait-on dire, l'ensemble du processus stylistique européen — encore que, sous l'influence toujours sensible des courants plus anciens et du fait du développement inégal des littératures, l'évolution européenne, considérée dans sa totalité, n'ait de loin pas été homogène sur le plan de la théorie —, ce fut Diderot qui résuma et pressentit la voie de la poésie allant du classicisme et des Lumières vers le romantisme, la voie du développement de la poésie lyrique prise au sens moderne du terme. Lessing, penseur plus méthodique que Diderot, étendit ses investigations esthético-critiques à tout ce qui était inscrit à l'ordre du jour de son époque. Quant à Diderot, une grande partie de ses ouvrages ne parut même pas de son vivant, il créa avant tout pour l'avenir.[2] C'est pour cet avenir qu'il formula ses idées sur le poésie, qui entrèrent dans la pratique poétique grâce à Gœthe. Avec une légère exagération on pourrait dire que l'histoire de la poésie lyrique de l'époque se résume dans le dialogue de Diderot et de Gœthe.

Dans le XVIIIe chapitre de son traité intitulé *De la poésie dramatique*, écrit en 1758, Diderot (apparemment inspiré par l'ossianisme mais en vérité par la lecture de l'*Edda*)[2a] établit un programme nullement classique de la poésie affective-émotionnelle. — « Qu'est-ce qu'il faut au poète? Est-ce une nature brute ou cultivée, paisible ou troublée? Préférera-t-il la beauté d'un jour pur et serein à l'horreur d'une nuit obscure, où le sifflement interrompu des vents se mêle par intervalles au murmure sourd et continu d'un tonnerre éloigné, et où il voit l'éclair allumer le ciel sur la tête? Préférera-t-il le spectacle d'une mer tranquille à celui des flots agités? Le muet et froid aspect d'un palais à la promenade parmi les ruines? Un édifice construit, un espace planté de la main des hommes, au touffu d'une antique forêt, au creux ignoré d'une roche déserte? Des nappes d'eau, des bassins, des cascades, des rochers, et dont le bruit se fait entendre au loin du berger qui a conduit son troupeau dans la montagne, et qui l'écoute avec effroi? »

La « nature cultivée », la « nature paisible », « la beauté d'un jour pur et serein », la « mer tranquille », « un édifice construit », voilà les éléments de l'univers classique. La

[2] Voir les remarques de Władysław Folkierski dans son ouvrage qui est resté fondamental, *Entre le classicisme et le romantisme*. Cracovie 1925, pp. 582—583. — Il convient de se référer ici, même si d'une manière générale, à l'ouvrage devenu classique d'Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen 1932) dont la dernière partie est consacrée à l'esthétique des Lumières.

[2a] Cf. Roland Mortier, « Diderot au carrefour de la poésie et de la philosophie », *Revue des Sciences Humaines*, Lille 1963, fasc. 112, p. 492.

nuit, la forêt sauvage, les rochers et les cascades, toute la « nature brute », expriment dans la poésie lyrique ce nouveau sentiment de la vie qui surgit brusquement au milieu du siècle des Lumières et enrichit l'imagination des poètes de visions nouvelles et étranges.

Gœthe « répondit » à Diderot dès le début des années du *Sturm und Drang*, en 1771; parmi ses « réponses » nous citerons ici une variante, la première en date, d'un de ses poèmes bien connus, qui entra plus tard dans son œuvre sous le titre *Willkommen und Abschied*. Bien qu'il s'agisse d'un poème d'amour, nous sommes frappés par les images de la « nature brute », qui forment une espèce de cadre chargé de menaces aux émotions de l'homme s'apprêtant à rejoindre la femme qu'il aime:

Es schlug mein Herz. Geschwind, zu Pferde!
Und fort, wild wie ein Held zur Schlacht.
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht.
Schon stund im Nebelkleid die Eiche
Wie ein getürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

« Le héros partant pour la bataille », « la nuit suspendue aux montagnes », « le chêne enveloppé de brume » qui « se dresse là, gigantesque », « les yeux noirs de l'obscurité » qui épient le voyageur dans l'épaisseur du fourré: autant d'images neuves, originales, personnelles, et combien inquiétantes et hostiles, combien différentes des images calmes de la nature « classique ».

Et davantage encore en 1777. Comme s'il avait véritablement voulu suivre les « instructions » de Diderot, Gœthe dans la *Harzreise im Winter* accumule les images de la « nature brute », les dangers à travers lesquels le conduit son amour:

Mit der dämmernden Fackel
Leuchtest du ihm
Durch die Furten bei Nacht,
Über grundlose Wege
Auf öden Gefilden;
Mit dem tausendfarbigen Morgen
Lachst du ins Herz ihm;
Mit dem beizenden Sturm
Trägst du ihn hoch empor;
Winterströme stürzen vom Felsen
In seine Psalmen
Und Altar des liebenden Danks
Wird ihm des gefürchteten Gipfels
Schneebehängter Scheitel,
Den mit Geisterreihen
Kränzen ahnende Völker . . .

La conclusion du passage cité plus haut de Diderot est la fameuse phrase qui définit en quelque sorte le ton de la nouvelle poésie affective-émotionnelle et sa forme de manifestation la plus typique, le *Sturm und Drang* allemand:

« La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage ».

A l'autre extrémité de l'Europe, la même pensée à peu près est exprimée au début de 1762 par Johann Georg Hamann, personnalité très différente de Diderot: c'est à travers les sens et les passions que la nature se manifeste. « Die Natur würkt durch Sinne und Leidenschaften. Wer ihre Werkzeuge verstümmelt, wie mag der empfinden? »[3]

Gœthe, Herder et les autres hérauts lyriques de la sensibilité affective-émotionnelle pouvaient donc recevoir au début des années 1770 des impulsions à la fois de Diderot et de Hamann, et des impulsions allant dans une et même direction. Toutefois, lorsque Gœthe, deux ans après la mort de Diderot, se mit en route vers Rome, capitale du néo-classicisme de Winckelmann, il aurait pu lire les lignes que Diderot écrivit exactement 17 ans après le *Discours sur la poésie dramatique* et qui, si l'on veut, contiennent les principes de la composition néo-classique; elles sont, de ce fait, en contradiction avec ces vues antérieures militant en faveur de la poésie affective-émotionnelle:

« Peindre comme on parlait à Sparte ».

« Sans l'harmonie, ou, ce qui est la même chose, sans la subordination, il n'est pas possible de voir l'ensemble; l'œil est forcé de sautiller sur la toile ».

« Qu'apprendre de l'antique? à discerner la belle nature. Négliger l'étude des grands modèles, c'est se placer à l'origine de l'art, et aspirer à la gloire de créateur ».

« L'originalité n'exclut par la simplicité ».[4]

Ce sont là les principes du classicisme renouvelé. Peindre dans un style aussi « laconique » que celui qu'on parlait à Sparte: ce n'est pas la manière de Fragonard ou de Boucher, mais plutôt celle du David du *Serment des Horaces*, soucieux d'éviter tout ornement superflu. L'harmonie, la subordination des parties: voilà le principe de base de tout classicisme, absolument contraire à tout ce que proclamait « l'esthétique de la passion ». « La belle nature » est à l'opposé de la « nature brute ». Négliger l'Antiquité en tant que modèle signifie qu'on se complaît dans la pose orgueilleuse du « créateur ». Diderot, sous l'influence des considérations sur la peinture de Christian Ludwig Hagedorn, auteur du livre allemand intitulé *Betrachtungen über die Malerei* et paru en 1762, rassemble en 1775 ses idées anciennes et nouvelles, qui revisent certaines idées antérieures, tout en confirmant d'autres. Il confirmait notamment ce qu'il avait écrit dans le second tome de l'*Encyclopédie*, paru en 1752, sur le *Beau* comme la « perception des rapports », c'est-à-dire l'harmonie de la composition artistique qui permet une vision homogène de l'œuvre. Ces idées de Diderot avaient fait l'objet de l'admiration d'Immanuel Kant qui avait attiré sur ce texte l'attention de Hamann.[5] Cependant, le « nouveau classicisme » de Diderot invitait non seulement le poète une fois de plus à suivre le modèle antique, mais y ajoutait aussi la condition de l'originalité et niait

[3] J. G. Hamann : « Aesthetica in nuce (1762) » in *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Heinz Nikolai. Vol. I. München 1971, p. 17. — Sur l'arrière-plan philologique de l'« affinité » spirituelle de Diderot et de Hamann, cf. Roland Mortier, *Diderot in Deutschland, 1750—1850*, Stuttgart 1967, pp. 54—58.

[4] Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie ; réunies en 1775. Edition citée : Diderot, *Œuvres esthétiques*, dir. P. Vernière, Paris 1968, pp. 794, 813, 822. Les autres citations de Diderot sont également empruntées jusqu'ici, à cet ouvrage.

[5] Pour Hagedorn et la rubrique sur le *Beau* de l'Encyclopédie cf. les notes de l'édition de Diderot de P. Vernière : pp. 744, 987, ainsi que l'ouvrage cité de R. Mortier, *Diderot in Deutschland* . .

l'existence d'une opposition entre l'originalité et la simplicité. (A ce prix-là il aurait pu renvoyer à l'originalité et à la simplicité telles qu'elles s'incarnaient dans la chanson populaire que — parmi les contemporains — Hamann, Herder et Gœthe avaient déjà reconnues et auxquelles ils vouaient un tribut d'admiration.)

S'il est donc vrai, d'une part, que Diderot et Gœthe (ainsi que Schiller) ont parcouru la même voie de développement intérieur: de la sensibilité affective-émotionnelle vers le classicisme pacifié et rationnel,[6] d'autre part, il faut également admettre la validité de la conception d'autres interprètes de Diderot qui insistent sur la « dualité » de sa pensée esthétique, oscillant entre deux pôles: la sensibilité et le classicisme.[7] Quoi qu'il en soit, il me semble que Diderot a compris, interprété et encouragé les deux nouvelles tendances principales de l'époque, la tendance sentimentale affective-émotionnelle et la forme renouvelée du classicisme; s'il ne les a pas synthétisées dans son système esthétique, il ne leur en a pas moins ménagé une place, en révélant d'une certaine manière la possibilité de leur coexistence et de leur association intime. C'est ainsi que sa pensée esthétique est devenue le « paradigme » de la structure artistique de l'époque.

*

L'évolution intérieure de Diderot, de Gœthe ou de Schiller n'était toutefois pas un exemple isolé dans cette période de transition entre les Lumières et le romantisme. Elle correspondait en gros à la tendance de développement du style européen qui transparaît dans tous les arts. Avant l'avènement du style architectural néo-classique, des architectes comme l'Italien Giovanni Battista Piranesi, le Français Claude-Nicolas Ledoux ou l'Allemand Friedrich Gilly, beaucoup plus jeune et mort prématurément, pour ne citer que les plus importants, tracèrent sur le papier et réalisèrent à partir de la pierre une architecture « romantique » et fantastique, sous-tendue par des passions sauvages et qui, coulée dans des formes parfois abstraites, constituait selon sa forme intérieure, la réplique du *Sturm und Drang* affectif-émotionnel.[8] Piranesi scandalisa son époque comme artiste, en éveillant, par ses dessins monumentaux et foisonnants une admiration passionnée pour les ruines antiques, et, par sa série « gothique » intitulée *Prisons*, dont la plasticité provoquait une douleur presque physique, une horreur « anti-classique »; en même temps, il entassa dans sa composition *Candélabre*, destinée à lui servir de monument funéraire, des éléments hétérogènes en un désordre si provocateur que l'effet en dépasse les excès du baroque (dont il a profité, bien entendu). Le même Piranesi se retourna sur le plan théorique également contre la formulation par Winckelmann des principes de base du néoa-lssicisme, refusant en particulier la simplicité de la composition dominante dans le style néo-classique qui s'épanouit

[6] C'est René Wellek qui attira l'attention là-dessus dans son histoire de la critique. Traduction allemande : *Geschichte der Literaturkritik 1750—1830*, Darmstadt—Berlin—Spandau—Neuwied am Rhein 1959, p. 72.

[7] Par exemple G. Lester Crocker, *Two Diderot Studies : Ethics and Esthetics*, Baltimore 1952.

[8] Cf. Mario Praz, *On Neoclassicism*, London 1969, passim; ainsi que Alste Oncken, *Friedrich Gilly (1772—1800)*, Berlin 1935. Oncken appelle « classicisme révolutionnaire » l'art de Gilly, qui est resté en majeure partie en projet, tandis que Praz considère Ledoux, comme l'architecte par excellence du « néo-classicisme révolutionnaire ».

dans les années quatre-vingts.[9] Dans l'art plastique, le néo-classicisme paisible d'un Thorwaldsen, d'un Canova et d'un David, est contemporain de l'art né de l'imagination exubérante d'un Henry Fuseli, qui rivalise avec celui des maniéristes les plus outrés. Et n'oublions pas les œuvres de William Blake ! Elles s'intègrent aussi parfaitement dans le *Sturm und Drang* « européen » que sa poésie dans le nouvel aspect de la poésie lyrique.

Les couches internationales du *Sturm und Drang* littéraire n'ont malheureusement pas encore pu être entièrement mises au jour. Roy Pascal ne fait que renvoyer à leur existence. « If in Locke, Hume, Voltaire, Diderot and the *Encyclopédie*, Richardson, Lillo and Fielding, the intellectual challenge to traditional thought and values became explicit — écrit-il —, in Young, Gray, the Wartons, Sterne, in Percy we see the groping after a new type of feeling, Rousseau summed up in its most provocative form the problematic of the new man, at loggerheads with his times, capable of new rapture and tortured by new, obscure desires. The leading personalities of the *Sturm und Drang* — Hamann, Herder, Gœthe, Merck, Lenz, Klinger were nurtured in this European movement . . . (They) successfully absorbed the European movement into their own substance. »[10] Cette série pourrait être complétée par les noms d'écrivains « gothiques » et « diaboliques », comme Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Jacques Cazotte et d'autres, auxquels il conviendrait surtout d'ajouter celui de Blake, et, en général, la littérature des mouvements mystiques, des francs-maçons, des swedenborgiens, des illuminés, etc. La notion du *Sturm und Drang* pourrait même être étendue sur une partie ou une phase de la musique du XVIIIe siècle.

Ce siècle toutefois était encore à même de concilier les extrêmes dans sa musique. Il réussit à dominer sous le signe du classicisme les vagues « romantiques » qui menacèrent plus d'une fois de l'engloutir. Bence Szabolcsi situe la première vague de ce genre en 1715, année qui vit naître les concertos impressionnistes de Vivaldi; puis, en 1740, c'est dans la musique pour piano de Scarlatti et de Platti qu'il décèle les signes du « romantisme » — autrement dit du *Sturm und Drang* — encore que cette même époque représente le point culminant du classicisme de Bach, de Händel et de Rameau; c'est vers 1750 que s'amorce la réforme de Mannheim, cette musique « plus romantique, plus douce, plus sentimentale », qui ne tarde pas à être adoptée à Paris. Dans les années 60, les opéras de Grétry, son représentant français, feront pleurer Voltaire. La décennie suivante est encore pleine d'obscurité, de chaos, de sentiments exaltés, mais dans les années 80 le classicisme se voit rétabli dans toute sa splendeur. Ce n'est plus la « géométrie sonore » de Rameau, mais l'art épuré, personnel de Haydn et de Mozart, un art traduisant plus librement l'individualité. « Um 1770 war in der Kunst Haydns und Mozarts — écrit B. Szabolcsi — alles vorhanden, was in Europa auf die Zersetzung hindeutete, alles Morbide, Gestaltlose, Gärende, Sich-Stauende. Um 1780 ist in der Kunst der beiden alles beisammen, was fest und plastisch, organisch und klarlienig

[9] A propos de Piranèse cf. Hugh Honour : Neo-classicism. Harmondsworth 1968, pp. 50—57 et passim.

[10] Roy Pascal, *The German Sturm und Drang*, New York 1953, p. XV. A propos du Sturm und Drang « européen » cf. aussi Kurt Wais, *Das antiphilosophische Weltbild des französischen Sturm und Drang*, Berlin 1934.

ist. Sie haben den Übergang hinter sich gelassen und die endgültige Form gefunden, sind der Romantik entwachsen und haben die Klassik aufgebaut.»[11]

Depuis Descartes, Spinoza, Leibniz et Newton, la géométrie, les mathématiques occupent une place éminente parmi les sciences. Le classicisme rationaliste ne considérait pas seulement la méthode de la géométrie, des mathématiques comme la méthode par excellence de la science, il l'érigeait en modèle pour les arts. Les tendances affectives et émotionnelles du *Sturm und Drang* rejetèrent le «modèle» mathématique. Au lieu de la «forme mathématique», Blake préconisait une «forme vivante»,[12] les poètes du *Sturm und Drang* arboraient la «règle» de l'irrégulier. Mais avant de céder la place au romantisme, les constants du XVIIIe siècle s'unirent encore une fois dans le classicisme «renouvelé». C'est ce que nous avons voulu démontrer dans les différents arts.

Dans la série successive et ininterrompue des œuvres nous n'isolons des tendances, courants et styles, qu'afin de faciliter l'établissement d'une systématisation scientifique de la production littéraire et artistique. Cela ne signifie nullement que nous les considérons comme dépourvus d'existence historique réelle, mais dans les œuvres mêmes — faits concrets de la littérature et des arts — ces tendances, courants ou styles ne se présentent que rarement sous une forme «pure» (abstraite). Ainsi, loin d'accuser les caractéristiques d'une seule tendance, les œuvres poétiques des décennies qui conduisent des Lumières au romantisme traduisent en général une appartenance à plusieurs sources d'inspiration de l'époque. Il serait, par conséquent, une erreur de vouloir étudier leur «dimension» esthétique selon les tendances poétiques coexistant à l'époque. Bien au contraire, il faut choisir des marques et des traits qui caractérisaient les œuvres individuelles pour ainsi dire indépendamment des tendances, et qui, de ce fait, sont des éléments de l'histoire générale du développement de l'esthétique à l'époque. Le caractère général des œuvres doit toutefois être étudié à partir de l'aspect spécial de la poésie, de la théorie poétique et de la critique littéraire de l'époque et il doit être confronté, dans la mesure du possible, avec la pratique poétique. D'après Jean Starobinski, nous appellerons le demi-siècle qui fait pont entre les Lumières et le romantisme avec, au centre, les grandes révolutions politiques, l'époque de «l'invention de la liberté».[13] En fait, la dimension esthétique de la poésie de l'époque tend, elle aussi, vers la liberté, vers l'affranchissement. Les principaux facteurs de cet affranchissement esthétique sont, à notre avis, les suivants:

1. La poésie s'affranchit des règles du classicisme, s'éloigne de la théorie en vigueur depuis la Renaissance. Le poète réclame la liberté de la passion, la liberté de l'expression artistique de l'état passionnel et des émotions.

2. Le poète prend la liberté de faire valoir souverainement sa personnalité: le génie ne suit pas les règles, il les crée.

3. L'affranchissement de la poésie s'exprime aussi par des coefficients mystiques et irrationnels.

[11] Bence Szabolcsi, *Aufstieg der klassischen Musik von Vivaldi bis Mozart*, Budapest 1970, p. 135. Cf. encore pp. 108—110.

[12] Cf. Northrop Frye, «Blake after two centuries» in: M. H. Abrams, ed., *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*, New York 1960, pp. 61—62.

[13] Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Genève 1964.

4. L'éveil national est une source de liberté de la poésie: nature, peuple, passé et présent national, inspiration patriotique s'y mêlent étroitement.

Chacun des points de vue énumérés doit refléter le processus qui conduit la « poésie » à revêtir le sens de « poésie lyrique », et qui réduit de plus en plus la notion de poésie à la notion de poésie lyrique.

AFFRANCHISSEMENT DES RÈGLES

S'affranchir des règles poétiques établies depuis la Renaissance, ou alors les renouveler: c'est le but vers lequel tend — en théorie et en pratique — la poésie lyrique de la dernière phase des Lumières, tout comme la poésie dramatique d'ailleurs, que l'époque plaçait encore toujours en tête des genres poétiques. Avant Herder, personne ne s'avisa de tenir compte de la poésie lyrique comme d'un genre dont l'importance pût égaler celle de la poésie dramatique et de l'épopée. Hugh Blair, auteur bien connu d'un ouvrage de rhétorique et de poétique paru en 1783, les *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, dont les vues, du fait de la diffusion extraordinaire de cet ouvrage, doivent être considérées comme représentant l'opinion publique, ne traite dans le cadre de la poésie lyrique qu'un seul genre, l'ode: quant aux critères de la poésie lyrique, tout ce qu'il sait en dire, c'est que les poèmes qui en relèvent étaient à l'origine chantés, avec accompagnement d'instruments.[14]

Que le genre lyrique dominant du classicisme ait été l'ode, cela ne fait pas de doute. Sa situation dominante était assurée par deux circonstances: un sujet important et une action mouvementée qui se rattachait à un événement réel ou imaginaire, à l'accomplissement d'une destinée, ainsi que le ton lyrique; le sujet et le ton correspondaient à la qualité esthétique considérée comme la plus élevée du XVIIIe siècle, le *sublime*. Ainsi, l'ode participait de la dignité de la tragédie et de l'épopée, sans toutefois partager leur rang, puisqu'on la reléguait parmi les « formes mineures de la poésie »: son action mouvementée ne pouvait se mesurer avec l'action de l'épopée ou de la tragédie, en revanche, elle se prêtait davantage à exprimer des *sentiments*, ce qui, même selon les esthètes les plus rationnels des Lumières, rentrait parmi les principales tâches de la poésie. Hugh Blair, vulgarisateur de la pensée esthétique du public de son époque, définissait la poésie en ces termes: « . . . that it is the language of passion, or enlived imagination, formed, most commonly, into regular numbers. »[15] Si la poésie est le véhicule de la passion, le champ sur lequel l'imagination peut se faire valoir, et si sa forme est en général le vers, alors cette définition, dans laquelle on peut faire entrer la conception de Lowth, de Burke, de Diderot ou de Lessing, convenait davantage à la poèsie lyrique et à son principal genre: l'ode qu'à la poésie épique ou à la poésie dramatique.

Par ode, la théorie de la poésie lyrique des Lumières n'entendait pas tout à fait ce que nous entendons aujourd'hui, c'est-à-dire un poème lyrique de longue haleine adressé à un personnage éminent, une institution ou un objet hors du commun, écrit

[14] Edition de 1874, Londres, W. Tegg and Co., p. 475. — L'ouvrage de Blair resta populaire pendant près de cent ans, même lorsque le romantisme dépassa ses vues. En 1838, il fut traduit, entre autres, en hongrois.

[15] Op. cit. p. 451.

à l'occasion d'un événement mémorable (donc toujours une poésie de circonstance), et ceci avec un contenu sérieux et un style élevé. L'esthétique du classicisme considérait comme principal accessoire de l'ode en tant que genre sa *forme*, sa *structure*.[16] Le XVIIIe siècle était fortement soumis aux formes traditionnelles de l'ode antique, l'ode pindarique, horatienne et anacréontique, dont la première se caractérise par la solennité, la deuxième par la tendance à la moralisation, la troisième par l'expression poétique de la joie de vivre, ces formes embrassant ainsi un large éventail des possibilités de l'expression lyrique. En même temps, les catégories que les critiques anglais des Lumières avaient établies pour la poésie lyrique marquaient en réalité un certain éloignement des règles antiques. Robert Lowth (*De sacra poesi Hebraeorum praelectiones academicae*, 1755) distingue par exemple deux variantes du sublime: par l'une il entendait la présentation de sujets objectifs importants; cette tâche incombait dans la poésie lyrique à l'ode appelée «grande» ou «sublime»; l'autre variante du sublime était, à son avis, intérieure, elle naissait des idées ou des passions du poète. Jusqu'à ce point Lowth reste fidèle à Longin, source esthétique de la notion du sublime; mais en divisant la poésie — selon son origine — en poésie «extérieure» et en poésie «intérieure», il dépasse les antiques et ouvre la voie à l'interprétation moderne de la poésie épique et de la poésie lyrique. Et à mesure qu'on se rapproche de la fin du XVIIIe siècle, la poésie lyrique se concentre de plus en plus sur la poésie «intérieure». Edmund Burke (*Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) alla plus loin encore, lorsqu'il sépara la poésie de toutes les formes de la représentation ou de «l'imitation» — c'est-à-dire de la représentation épique aussi — en insistant sur l'*effet* des mots, sur l'importance de l'expression, de la fonction *évocatrice* du texte poétique; et ce faisant il introduisait les éléments émotionnels, attendrissants, obscurs, effrayants dans la sphère sublime de la poésie lyrique.[17] En même temps, le Français Court de Gébelin distingue dans la grammaire le sens intellectuel du mot de sa force créatrice et évocatrice. [Ferenczi] C'est grâce à la fonction évocatrice du mot que la «grande» ode s'est transformée d'une part en une poésie lyrique sublime mue par les passions (par exemple dans la poésie allemande chez Klopstock), d'autre part en une poésie lyrique contenant une action et anticipant sur la ballade littéraire qui allait naître dans le classicisme allemand à la fin du siècle.

Prenons comme exemple de cette deuxième variante «l'ode pindarique» connue de Thomas Gray, *The Bard*.

Gray nomme cette ode pindarique à cause de sa forme ternaire. Elle se compose de trois «strophes», d'autant d'«antistrophes» et de trois «épodes»; du point de vue de la forme, elle suit donc fidèlement le modèle grec, antique, et, en même temps, elle évoque des événements dramatiques. Malgré son celtisme et son ton ossianique, la situation de départ n'est pas sans évoquer les chroniques de Shakespeare, et les malédictions du barde nous font penser à la reine-mère maudissant Richard III. Les étapes de l'action sont également dramatiques. Edouard Ier, oppresseur du pays de Galles et assassin des bardes, descend la pente du Snowdon et arrive à la rivière de Conway, lorsque du

[16] Cf. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 3e éd., New York 1957, p. 116.
[17] Cf. Norman MacLean, «From Action to Image» in R. S. Crane ed., *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, Chicago 1952, pp. 438, 446.

haut d'un rocher le poète le frappe de sa malédiction: «*Ruin seize thee, ruthless King!*» Le roi consterné et ses hommes ont une réaction compréhensible du point de vue psychologique, mais qui n'enlève rien à la théâtralité des gestes; c'est comme si on lisait l'évocation d'une représentation sur la scène:

> Sout Glo'ster stood aghast in speechless trance;
> To arms! cried Mortimer, and couch'd his quiv'ring lance.

Sur le sommet du rocher, le barde continue à chanter. Il commence par pleurer ses compagnons mis à mort, puis ses passions l'entraînant, il évoque le châtiment du tyran dans des visions, qui, tout comme les événements des chroniques sanglantes de Shakespeare, se résolvent dans une glorification de l'époque lumineuse de la dynastie Tudor. Avant de se jeter à l'eau du haut du rocher, il prédit un grand avenir à la patrie.

Nous avons rappelé les étapes de l'action du poème pour pouvoir fournir une preuve convaincante de son caractère de ballade. Cent ans après Gray, un poète hongrois, János Arany, a tiré une ballade du même sujet dans un but historico-politique actuel. Mais c'est dans l'intervalle qui sépare les deux poèmes, le *Bard* anglais (1757) et le *Walesi bárdok* hongrois (1855) que se propagèrent les ballades recueillies par Thomas Percy, avec celles du *Sturm und Drang* et du classicisme allemand, les premières qu'elles inspirèrent. Ce furent elles qui implantèrent dans la littérature européenne le nouveau genre de ballades de forme lyrique au contenu mouvementé, et fondées sur une situation dramatique. Parallèlement à ce processus, on voit le contenu dramatique disparaître entièrement de la poésie lyrique prise au sens strict du terme; la poésie lyrique moderne venait de naître; le contenu n'y est pas action, mais sentiment ou pensée. Dans sa préface à l'édition de 1797 des poèmes de William Collins, Mrs. Barbauld fait déjà état de cette situation. Elle divise la poésie en deux grands groupes *synthétiques*: le premier comprend toutes les œuvres qui, pour illustrer leur sujet intéressant l'esprit ou touchant les sentiments, utilisaient le charme des vers *(the charms of verse)* et offraient un contenu épique, dramatique, didactique, descriptif, etc.; en revanche, elle appelait poésie «pure» ou poésie proprement dite *(pure poetry or poetry in abstract)* la poésie entrant dans le second groupe. L'univers de cette poésie est créé par le poète lui-même: loin de copier la réalité «extérieure», il extrait de lui-même les images lumineuses, adressées à un public sensible et intelligent, capable de pénétrer les profondeurs de sa pensée. Voici comment Mrs. Barbauld la caractérise:

« It is conversant with an imaginary world, peopled with beings of its own creation. It deals in splendid imagery, bold fiction, and allegorical personages. It is necessarily obscure to a certain degree; because having to do chiefly with ideas generated within the mind, it cannot be at all comprehended by any whose intellect has not been exercised in similar contemplations; while the conceptions of the Poet (often highly metaphysical) are rendered still more remote from common apprehension by the figurative phrase in which they are clothed. All that is properly Lyric Poetry is of this kind. »[18]

La nouvelle conception de la poésie lyrique, l'auto-expression souveraine du poète, n'est pas sans se répercuter sur la nouvelle ballade. En comparant l'ode pinda-

[18] Cité par Norman Mac Lean, op. cit. p. 440.

rique de Gray à une ballade de Gœthe dont le protagoniste est également un barde, *Der Sänger* (1783), on est frappé par la nouvelle qualité de la forme lyrique, qui permet au poète d'introduire dans son poème des problèmes tout à fait personnels. Le *Sänger* c'est le poète, c'est Gœthe lui-même, qui, vers la fin de la première décennie de son séjour à Weimar commence à sentir le poids de ses obligations mondaines, des dignités dont on l'a comblé:

Die goldne Kette gib mir nicht,
Die Kette gib den Rittern . . .
Gib sie dem Kanzler, den du hast,
Und lass ihn noch die goldne Last
Zu andern Lasten tragen!

La mission du poète est d'exercer son métier, et sa plus belle récompense est l'œuvre d'art qu'il réalise.

Quelle fierté, quelle confiance en soi, dans les paroles du *Sänger!* Et combien fidèlement elles traduisent les sentiments personnels du poète:

Ich singe wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet . . .

La comparaison des deux poèmes de Gray et de Gœthe aboutit, en dehors de la découverte de la nouvelle conception lyrique, à une autre conclusion intéressante, à savoir que le poème plus ancien en date, de caractère antiquisant et classique, est plus proche du romantisme pour ce qui est de sa *forme intérieure* que le poème plus tardif qui, malgré sa forme plus moderne, indique le retour d'un nouveau classicisme, *saturé de lyrisme*. Le nouveau culte du calme et de la beauté, la simplicité et la grandeur modeste qui caractérisent la figure du ménestrel, évoquent la présence de Winckelmann, de Lessing (et même du Diderot de la dernière époque) dans le poème de Gœthe. Cet exemple peut également servir d'illustration au processus esquissé plus haut, au cours duquel le sentimentalisme, « l'émotionnalisme », le *Sturm und Drang*, venus renverser ou du moins ébranler les barrières du classicisme, ont été suivis de la « renaissance » du classicisme, du *néo*-classicisme. Ce dernier, toutefois, loin de nier le nouveau droit du lyrisme proclamé déjà par les tendances précédentes, n'a que mieux souligné cet aspect de la poésie.

A mesure qu'on approche de la fin du siècle et du romantisme, ce caractère lyrique pénètre aussi dans le genre mineur du XVIIIe siècle, la poésie descriptive. Et c'est ce qui explique que la poésie descriptive a reçu droit de cité dans le romantisme. « La raison en est dans le fait que la poésie descriptive sera conçue par les romantiques de manière à satisfaire précisément les exigences de la poésie évocatrice » — écrit Folkierski.[19] Ainsi les poètes classiques anglais, par exemple, incorporaient la description comme méthode, en général, dans la poésie épique; les poètes romantiques, en revanche, la rangeaient parmi les méthodes de la poésie lyrique. [Szegedy-Maszák]

[19] Op. cit. p. 581.

L'avènement du caractère lyrique permit à la poésie descriptive de se renouveler, elle devint ainsi susceptible de traduire en mots les produits de l'imagination créatrice du poète; en même temps, toutefois, elle perdit de la réalité qui lui avait précisément valu l'estime de l'esthétique des Lumières, à savoir sa faculté de copier fidèlement la nature, sa qualité d'« imitation » (terme qui rendait la *mimesis* aristotélienne). De toutes les variantes de la poésie, c'est, en effet, la poésie descriptive qui se prêtait le mieux à satisfaire littéralement au principe horatien *ut pictura poesis*; la description correspondant à la peinture par des mots, principe attribué par Plutarque au poète lyrique grec, Simonide de Keos: que la peinture soit — comme disait Lessing — « une poésie muette », et que la poésie soit en revanche « une peinture parlante ». La nouvelle poésie lyrique éluda progressivement cette règle.

La description est, dès l'Antiquité, un instrument indispensable à la littérature, en premier lieu à la poésie épique, et la rhétorique lui donne le nom d'*ekphrasis*. Les descriptions d'Homère et de Virgile furent suivies et imitées pendant de longs siècles. Il n'est cependant pas facile de déterminer sans ambiguïté le caractère de la description. La nature, les personnes, un objet ou des objets, des événements se prêtent également bien à la description, ce qui signifie que nous transposons des choses visibles dans un milieu linguistique, que nous les évoquons par des moyens linguistiques. Ces choses visibles peuvent être dans un état statique, et dans ce cas leur description l'est également, ou alors elles sont en plein mouvement, auquel cas leur description est dynamique, c'est-à-dire qu'elle représente un processus. Dans le *Laokoon*, Lessing déclare que la poésie ne peut se servir que de ce procédé de la description dynamique, car la parole, l'instrument par excellence de la poésie, a une durée temporelle, et ne peut représenter les choses placées dans l'espace que si celles-ci sont transposables dans la dimension du temps. Ainsi Lessing fait l'éloge de la description du bouclier d'Achille chez Homère, parce qu'il s'agit là du processus de la fabrication du bouclier, alors que Virgile, en décrivant le bouclier d'Enée, donne la simple description d'un objet, donc une description statique, ce qui est, selon Lessing, une erreur poétique. Cette seconde description correspond exactement au principe *ut pictura poesis* qui est par conséquent le principe de la description statique.

La poésie descriptive florissant au XVIIIe siècle, y compris ses deux plus hauts sommets, *The Seasons* de James Thomson et *Die Alpen* d'Albrecht von Haller, a appliqué le principe *ut pictura poesis*, jusqu'à la description exacte des *stimuli* agissant sur les différents sens, la vue, l'ouïe, le toucher et l'odorat. Il semble évident que la poésie descriptive du XVIIIe siècle, basée sur les perceptions des sens, n'était pas indépendante du nouveau courant philosophique de l'époque, l'empirisme, et même que la méthode de la connaissance observée par l'empirisme a été mise en pratique dans la littérature du XVIIIe siècle par la poésie descriptive. Citons, à titre d'illustration, un passage de *Seasons* de Thomson, dans lequel la description passe successivement en revue les impressions obtenues par les différents organes:

> The garden glows, and fills the liberal air
> With lavish fragrance; while the promis'd fruit
> Lies yet a little embryo, unperceiv'd,
> With its crimson folds. Now from the town,

Buried in smoke, and sleep, and noisome damps,
Oft let me wander o'er the dewy fields,
There freshness breathes, and dash the trembling drops
From the bent bush, as through the verdant maze
Of sweet-briar hedges I pursue my walk;
Or taste the smell of dairy . . . .

(*Spring*, 97—106)

Lessing n'avait pas vu tout à fait juste en rejetant entièrement la description statique. Plus exactement: il avait raison en ce qui concernait le passé et la poésie contemporaine, la *malende Dichtung* (poésie picturale) du XVIIIe siècle, mais son jugement n'était pas applicable à l'avenir de la description lyrique. Herbert Seidler expose de façon convaincante les facteurs qui nient la langue apte à décrire un objet à l'état de repos. Elle y est apte rien que par ses substantifs, qui expriment la permanence de l'objet, et des verbes exprimant le calme et la continuité, comme avant tout les verbes d'existence. La construction syntactique est également capable de donner une impression d'arrondi, de clos, de fermé. Le caractère fermé et le tout reposant en lui-même sont rehaussés dans les différents types de strophes par les rimes plates. Les premiers éléments relevant du contenu et déterminant l'atmosphère de l'œuvre s'amalgament dans la structure du poème avec les éléments ultérieurs, et forment avec eux un tout immobile. Les éléments relevant du contenu et les éléments affectifs sont d'ailleurs le ressort principal: ce sont eux qui transforment la poésie descriptive du XVIIIe siècle et qui l'introduisent sous forme d'une nouvelle qualité lyrique dans le romantisme. L'impression d'ensemble des éléments du contenu et des éléments affectifs se fait surtout valoir dans une structure brève. La transition parfaite entre la « poésie picturale » empirique et la description lyrique du romantisme est représentée par le poème *Wanderers Nachtlied* de Gœthe; c'est la description de la nature immobile, avec une seule idée subjective renvoyant à la mort comme accord final.

D'autre part cependant — et c'est une fois de plus Seidler qui attire notre attention sur ce fait — il n'y a pas de description, pour statique qu'ellesoit, où le « côté humain », la présence du poète ne soit sensible: or cette présence est, par rapport à l'objet statique, un phénomène qui se déroule dans le temps, un processus, une « formation spirituelle ».[20] Et comme tel, en fin de compte, il est mouvement. C'est ce que dit pour l'essentiel György Lukács, à un niveau plus général, appliqué à la théorie du reflet esthétique: il n'existe pas de reflet artistique de la réalité qui soit entièrement passif, dans lequel l'élément créateur artistique soit totalement absent.[21] Il n'est peut-être pas inutile de relire à ce propos les vers de *Die Alpen* de Haller, cités par Lessing dans *Laokoon*:

Dort ragt das hohe Haupt vom edlen Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,

[20] Herbert Seidler, *Die Dichtung*. Stuttgart 1959, pp. 257—259.
[21] Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied am Rhein 1963. I. demi-vol. pp. 352—377. (Allgemeine Probleme der Mimesis.)

Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! dass Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schöne Seele.

Le côté « humain », dans la strophe citée, est en même temps un élément qui reflète la forme de la société de l'époque. La gentiane règne, des « herbes du bas peuple » servent sous son « drapeau », même son frère cadet s'incline devant elle. Dans la poésie descriptive de Haller on voit ainsi apparaître une vision aristocratico-esthétique du monde: le souverain est symbole de force et de richesse, un beau corps est habité par une belle âme. Cette dernière idée, celle du platonicien Shaftesbury, surgit aussi chez Winckelmann et Lessing. La description elle-même surpasse donc la peinture, car elle fait plus que copier le monde, elle l'interprète, elle l'interprète précisément par la voie de la description, de la seule description. Et à mesure que le développement de la littérature européenne avance vers le romantisme, la poésie descriptive s'enrichit de lyrisme, la description de la nature devient une célébration ravie et poétique de la nature, et ceci déjà à la charnière des Lumières et du romantisme, comme dans le *Vznešenost přírody* du Tchèque Polák (1819), qui « est comme l'expression de grandes pensées impossibles à exprimer ». Polák est le précurseur le plus important de Mácha, le grand poète romantique tchèque. [Pražák] Chez Haller, l'image de la société se reflète de façon indirecte; chez son contemporain plus jeune, le Lituanien Donelaitis, de façon directe. C'est avec une force bouleversante que le poète décrit la vie du pauvre dans la première œuvre importante de la littérature lituanienne, et ce faisant il ne pouvait suivre aucun modèle dans la poésie descriptive européenne, ni Thomson, ni Haller, ni Ewald von Kleist. Le poème intitulé *Metai*, que Kristijonas Donelaitis écrivit entre 1765 et 1775, relate une année de la vie misérable d'un village lituanien. [Bojtár]

Est-ce uniquement un principe esthétique, le principe *ut pictura poesis*, qui amena Donelaitis à appliquer la « fidélité picturale » non seulement à la description de la nature, mais aussi à la présentation de l'existence sociale de l'homme? Qui l'incita à brosser, au lieu d'une image idyllique de la nature, un tableau réel de la vie paysanne à l'Est de l'Europe, à se pencher sur les problèmes du *peuple*? Donelaitis avait fait ses études à Königsberg, comme Herder. A l'époque où il écrivait les *Saisons*, Hamann et Herder, le regard tourné vers le peuple, découvraient la poésie populaire baltique et slave. Il est donc difficile de n'y voir qu'une simple simultanéité. Il semble que dans le siècle « classique » de la réflexion sur la société et les droits naturels de l'homme, les poètes venant de pays dont l'économie et la culture accusaient un retard considérable sur le reste de l'Europe, aient étudié la réalité qui les entourait avec plus de lucidité qu'ils n'avaient de respect pour les conventions poétiques. A l'autre extrémité de l'Europe, on trouve un pendant à Donelaitis, notamment dans le groupe de poètes espagnols de Salamanque, dont plusieurs membres furent amenés à découvrir que la vie paysanne célébrée dans leurs pastorales était loin de ressembler aux « idylles ». C'est l'opposition entre la réalité et la poésie conventionnelle, l'absence de réformes sociales et le désir de se dépouiller des mensonges et de l'hypocrisie qui a fait naître dans la poésie de José Cadalso l'« angoisse romantique », bien avant les débuts du romantisme européen. [Gies]

A la frontière du classicisme et du romantisme, la pensée esthétique était fortement préoccupée par la question du rapport, de l'opposition ou de l'incompatibilité de « l'imitation » — *mimesis* — et de l'imagination, puisque l'obligation « d'imiter » était ressentie par l'artiste tendant à l'autonomie comme une lourde entrave: non pas « l'imitation » de la nature (donc de la réalité), mais la nécessité de suivre le modèle antique, ou mieux encore, de coordonner cette nécessité avec les nouvelles tendances modernes, ce qui, en fait, était souvent impossible. On a l'impression que ce problème s'est posé de façon moins aiguë dans les littératures du Sud de l'Europe, où la tradition de l'Antiquité grecque et romaine avait survécu plus directement et avec plus d'intensité que dans les littératures nordiques. André Chénier par exemple, en retournant vers le modèle antique hellénique, ne voyait pas d'opposition fondamentale entre *mimesis* et imagination. [Ferenczi] Chez les Italiens, la fidélite à la culture nationale et aux traditions de la poésie nationale, mais aussi le désir de participer à l'esprit du renouveau européen ont entraîné dans l'esthétique une assimilation des points de vue de la *mimesis* et de l'imagination, comme on le voit dans la poésie d'Algarotti, de Gravina, d'A. Conti. [Sárközy] La poésie espagnole de l'époque semble caractérisée par une certaine permanence, une relative invariabilité des formes poétiques nées à l'époque de la Renaissance et du baroque et conservées dans le classicisme, malgré les changements survenus dans les sujets et dans la vision du monde des poètes. [Gies] Quant à la poésie luso-brésilienne, ce fut précisément le classicisme gérant l'héritage formel de l'Arcadie italienne qui ouvrit la voie à la libération conduisant vers le romantisme. [Baldran]

En parlant de « l'opposition » poétique de la *mimesis* et de l'imagination libre, on ne doit toutefois pas oublier que le classicisme a non seulement cédé sa place au romantisme, mais que, vers la fin du XVIIIe siècle, donc dans sa dernière phase, il fut aussi le berceau du réalisme qu'on verra s'épanouir au XIXe siècle. Pensons à la théorie dramatique de Diderot et de Lessing, au nouveau théâtre bourgeois qu'ils fondèrent et aux nouvelles exigences imposées à la poésie, qui non seulement doit être belle, morale et didactique, mais doit aussi contenir des éléments de réalité et de vérité. Cette exigence conduisit de la poésie épique embellie à la prose décrivant la société et des caractères empruntés à la vie réelle: de Richardson, Goldsmith, Fielding et Gœthe à Walter Scott. En effet, c'est le romantisme historique de Scott qui a soulevé des exigences poétiques réalistes comme la « couleur locale », sur lesquelles avaient anticipé Gœthe dans *Götz von Berlichingen* et Schiller dans *Kabale und Liebe* et dans ses derniers drames historiques classiques. Dans la préface de *Cromwell*, manifeste du romantisme tardif, Victor Hugo exigeait également de la poésie plus de contenu réel que ne le faisait en général l'époque. La poétique classique jugeait la valeur réelle de la poésie en vers, dans le sens strict du terme, suivant la fidélité de l'« imitation »; c'est ce qui conférait à la poésie descriptive son rang élevé. Mais à mesure que nous approchons du romantisme et à mesure que la description poétique, au lieu d'être une imitation fidèle, se remplit de subjectivisme, « d'auto-expression », la poésie lyrique — non narrative et non descriptive — voit également s'ouvrir devant elle une voie vers la réalité, celle de l'inspiration patriotique et politique. Cette inspiration fit naître une poésie lyrique d'un nouveau type, à laquelle nous reviendrons par la suite.

A l'intérieur du principe *ut pictura poesis*, le poète et la poésie disposaient de nombreuses possibilités, mais son caractère particulier, son ambition de saisir un objet « extérieur », ainsi que ses accessoires épiques, didactiques, semblaient bloquer le chemin à la nouvelle poésie lyrique subjective. Il s'agissait là d'une règle dont la poésie, et en premier lieu la poésie lyrique devait s'affranchir. Ce fut, une fois de plus, la critique anglaise qui fournit les bases théoriques du processus. En effet, dès le deuxième tiers du XVIIIe siècle, la critique anglaise soulevait l'idée que la poésie devait imiter non pas la peinture, mais la musique, puisque la poésie et la musique avaient des racines communes, qu'à l'aube des temps toutes deux étaient apparues en étroite liaison et que, depuis toujours, elles exprimaient essentiellement des sentiments. La musique, en tant qu'art expressif, était opposée à la peinture, art éminemment « imitatif », et la poésie fut en quelque sorte mise dans l'alternative de se solidariser avec l'une ou l'autre. La branche de la poésie qui peut fort bien utiliser la méthode de la *mimesis*, est le genre descriptif, mais elle a aussi une variante qui n'a rien à voir avec l'imitation, qui est tout aussi « expressive » que la musique. Le terme « expression », en tant que méthode artistique primordiale de la musique fut (à l'opposé du principe de Batteux, daté de 1746, qui faisait remonter tous les arts à l'imitation) sans doute popularisé par Charles Avison en 1753 *(Essay on Musical Expression)*. Dix ans plus tard la dissertation de John Brown (*Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music*, 1763) caractérisait la musique comme médiatrice de l'expression des sentiments de l'homme. Peu de temps après, en 1772, Sir William Jones établit déjà une hiérarchie entre les arts imitatifs et expressifs, en donnant bien entendu la précellence à ces derniers *(Essay on Arts Commonly Called Imitative)*.

La théorie poétique en route vers le romantisme réduisit, comme nous l'avons dit, la notion de la poésie de plus en plus à celle de la poésie lyrique, la poésie « pure », et conformément à ce processus, elle mettait un signe d'égalité entre la méthode générale de la poésie et la méthode expressive. L'initiative anglaise fut adoptée et développée par les critiques d'art et les esthètes allemands. L'ouvrage en quatre volumes sur la théorie de l'art de J. G. Sulzer (*Theorie der schönen Künste*, 1771—1774) limitait l'utilisation de la méthode de l'imitation à quelques arts, et ramenait les autres, la danse, la poésie et la musique, entièrement à la totalité des sentiments. Sulzer était très intéressé par le processus psychologique de la création: à l'en croire, le poète inspiré chante de façon parfaitement spontanée, la poésie naissant de la plénitude des sentiments n'est pas le résultat de considérations ou de raisonnements, ni celui d'un choix entre les mots plus ou moins appropriés. Plus le poème découle librement et spontanément des sentiments du poète, plus la qualité de l'œuvre réalisée sera supérieure. Aussi le sommet de la poésie sera-t-elle atteint en premier lieu par un poète écrivant des odes, c'est-à-dire (souvenons-nous de la définition de Hugh Blair) le poète lyrique. La dignité de la grande ode est telle que ce genre est considéré du point de vue poétique comme plus précieux que l'épopée ou le théâtre.

Lorsque, au début des années 1770, Sulzer établit cette hiérarchie, la poésie d'odes de Klopstock était à son apogée. Ce que nous lisons chez Sulzer est sans ancun doute la conséquence théoriquement généralisée des odes célébrées de Klopstock. Klopstock

lui-même considérait qu'en matière de sincérité il avait surpassé la poésie d'odes anglaise, la poésie admirée de Dryden, de Pope, de Gray, de Young, qui appliquaient des images soigneusement triées, alors que lui exprimait ses sentiments avec une simplicité brûlante:

Wenn traf ihr Barde ganz das Herz?
In Bildern weint er! Griechenland,
Sprich du Entscheidung aus!

(*Wir und sie*)

De Klopstock, l'expression illimitée et sans afféterie des sentiments passa à la génération du *Sturm und Drang*; Herder, tout comme Diderot, voyait la source primitive de la poésie dans le débordement des sentiments, et, avec C. P. Brown, il adopta la théorie de l'origine commune de la poésie et de la musique.[22] Dans la critique du XVIIIe siècle, la musique et la poésie se trouvaient donc mises en rapport de trois manières au moins: selon leur origine, les deux dérivant de la langue primitive « chantée »; selon leur matière et leur forme, puisque leur élément principal – encore que dans une mesure différente — étaient le son et le rythme; enfin selon les points de vue de la psychologie de la création, notamment parce que les deux expriment des sentiments, bien que les moyens et les possibilités de cette expression soient différents dans la musique et la poésie. La différence essentielle entre elles résidait dans le fait que la poésie pouvait représenter aussi un objet «extérieur», alors que la musique ne le pouvait pas, plus exactement, comme le disait Gœthe, le compositeur pouvait représenter ce qu'il *ressentait* sous l'effet d'objets extérieurs.

Le problème ne manqua pas de préoccuper aussi Schiller. Dans son traité intitulé *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) il disserte, à propos de la poésie exprimant des sentiments elégiaques, sur la poésie elégiaque qui imite ou suit l'idéal et il y rattache aussi une catégorie de la poésie descriptive. Il oppose (bien que dans une note importante seulement) à cette poésie « d'imitation » une autre poésie qui, elle, confinait à la musique. Si la poésie imite un objet défini — que ce soit la nature ou un idéal — elle est apparentée avec les arts, c'est-à-dire elle est « plastique »: c'est le cas de la poésie narrative et du théâtre. Si, par contre, elle crée un certain état affectif, sans avoir besoin d'objet extérieur, on l'appellera *musicale* (musikalisch). Cette expression se rapporte donc non seulement à ce qui, dans la poésie, est réellement et selon sa matière, musique, mais à tous les effets que la poésie peut produire sans limiter l'imagination par un objet défini . . . « Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloss auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beschränken . . . » Autrement dit: il ne s'agit pas de la musique de la langue, de la musique du vers, mais d'un *lyrisme* qui ne se rattache à aucun objet extérieur, qui au lieu de « décrire » ne fait que traduire un état d'âme et qui en ce sens est apparenté à la musique.[23] La musique et la

[22] *Abhandlung über den Ursprung der Sprache, 1771*, Erster Teil, Dritter Abschnitt.

[23] L'annotation se trouve dans le chapitre intitulé « Elegische Dichtung » où elle est attachée à la caractérisation de Klopstock.

poésie lyrique sont impropres à « peindre la nature », leur objet étant les mouvements de l'âme, les sentiments, les émotions dont elles naissent et qu'elles suscitent, chacune par ses propres moyens: la poésie lyrique par des mots, des images, des concepts, la musique par des sons musicaux.

Ces idées firent la lumière sur la thèse *ut musica poesis* que les esthètes anglais, en particulier, opposèrent au principe: *ut pictura poesis*. La nouvelle *poésie lyrique* devint, de par son essence, l'art associé de la musique. Par musicalité les théoriciens anglais entendaient au début la musique des mots, l'imitation de la musique par les vers allitérants (Collins), plus tard l'adoption de structures musicales (Smart), enfin — chez les romantiques — la signification immanente, intraduisible dans toute autre langue, la forme parfaitement organique musicale (Coleridge, Keats). Les poètes classicisants cherchaient avant tout l'effet pictural, tandis que dans la poésie lyrique romantique l'élément caractéristique était le ton. [SZEGEDY-MASZÁK] Il est notoire que la théorie anglaise et ses résultats furent adoptés et développés par les Allemands. La forme musicale de la poésie, la musique intérieure est un élément tout aussi important (sinon plus important) dans la poésie romantique allemande que dans la poésie anglaise. Même la prose reçoit un caractère lyrique par les chants qui y sont incorporées, chez un Novalis ou un Tieck, imitant en cela le *Wilhelm Meister* de Gœthe. Ce « pan-lyrisme », cette « pan-musicalité » est justifié chez Tieck par la thèse selon laquelle la musique sait exprimer le plus parfaitement « ce qui est insaisissable dans la vie affective », de sorte que par rapport à elle la poésie, qui pour faire de la musique a besoin de mots, n'est qu'un supplice parqué dans des limites matérielles étroites. [KAJTÁR] Aussi le poète romantique a-t-il cherché à réaliser la musicalité dans la langue, la structure et la forme intérieure du poème, et ce faisant a élaboré la formule de base d'un des courants dominants de la poésie lyrique moderne.

En même temps, la musique du XVIIIe siècle se rapprocha de son côté de la poésie lyrique. Emil Staiger nous a présenté de façon suggestive le processus au cours duquel la musique du siècle renonce à l'« objectivité » de Bach et de la musique du XVIIe siècle qui maniait les formes de la composition comme des quantités invariables et constantes, les superposant en formes achevées. A cette époque personne ne se serait avisé de parler d'« expression », de « confession ». Au début du XIXe siècle, les choses vinrent à changer. Schubert, Schumann, Liszt écrivent une musique où ils ont mis leur « cœur », leur musique est entièrement *expression*. C'est leur caractère éminemment lyrique qui est à l'origine de leur intérêt pour la poésie des *Lieder*. Mozart et Haydn, tout comme Gœthe, se situent quelque part au milieu, entre les classiques et les romantiques; mais si nous les approchons en venant du côté de Bach, nous sentons parler l'*individu* sur des tons qui viennent du cœur et s'adressent au cœur.[24]

Nous avons observé le détachement des règles du classicisme poétique à propos du développement de la poésie lyrique prise dans le sens moderne du terme. Le principe de l'imitation a passé au second plan, l'imagination, comme source de la création artistique acquiert un rôle de plus en plus important; la place de la peinture en tant

[24] Emil Staiger, « Goethe und Mozart » in *Musik und Dichtung*, 2e éd. Zürich et Freiburg i.Br. 1959, p. 50.

qu'art frère, est occupée maintenant par la musique, ce qui indique l'identification de la notion de poésie et de poésie lyrique; le rôle de l'action se limite à la poésie épique et dramatique, et devient nul dans la poésie lyrique qui, en revanche, met l'accent sur le caractère personnel et avant tout sur l'expression affective. C'étaient là les principales conditions du développement de la nouvelle poésie, de la poésie romantique en Europe.

LA LIBERTÉ DU CRÉATEUR

La notion du génie — telle qu'elle vit depuis lors dans l'opinion publique philosophico-esthétique — a été inventée par le XVIIIe siècle. Le génie, en tant que degré supérieur des dons intellectuels, *non plus ultra* de l'intuition, de l'imagination et de la faculté créatrice, a également été défini par les penseurs et les critiques des Lumières. Ce furent eux qui l'opposèrent au *talent*. L'artiste doué de talent est capable de connaître la nature (la réalité), de suivre l'exemple qu'elle offre, il sait «imiter» la nature et le modèle créé par l'homme sur le plan de l'art. Le génie n'imite rien, il crée quelque chose d'*original*, — c'est ce qui confère à son œuvre un caractère «irrégulier». Tout le monde est d'accord pour opposer le génie à l'esprit d'*imitation*! — c'est ainsi que débute le 47e paragraphe de la *Kritik der Urteilskraft* de Kant: «Darin ist jedermann einig, dass Genie dem *Nachahmungsgeiste* gänzlich entgegen zu setzen sei.» Les contemporains en ont conclu que la théorie de l'imitation, le principe adopté dans la poésie du *ut pictura poesis*, dont il a été question plus haut, ne se rapportait qu'au talent et non au génie. La théorie du génie est, en fin de compte, le contraire de la théorie de l'imitation, la phase qui dans l'histoire des principes poétiques devait nécessairement succéder à la première.

Dans la phrase citée, Kant résumait l'essentiel de sa conception sur le génie, mais au fond il ne faisait que reprendre ce que Shaftesbury avait déjà énoncé au début du siècle. En même temps, il renvoyait à la fonction de la notion du génie au XVIIIe siècle. Si le génie est le contraire de «l'esprit d'imitation» et si la *mimesis* est la règle principale de la poétique du classicisme, la théorie du génie est un argument de «la guerre d'indépendance» de l'art romantique, et un des arguments les plus efficaces. Propagée par les penseurs des Lumières, elle n'était pas pour autant née du rationalisme, de l'empirisme. La notion du génie remonte à l'idéalisme platonisant si l'on veut, à la religion et à la théologie, et elle ne manque pas d'une certaine teinte mystique. La comparaison appliquée au génie était nettement théologique. La *création*, marque distinctive du génie, était considérée par la théologie comme un attribut exclusif de Dieu. L'essentiel de la création divine est de produire à partir du néant quelque chose d'existant, qui n'a donc pas de modèle selon lequel elle peut procéder. Son résultat, l'univers, est le chef-d'œuvre le plus parfait qui puisse être imaginé. Le modèle de l'*activité* de l'artiste est ainsi la *création* divine qui a produit une œuvre supérieure, qui n'«imite» pas, qui ne peut rien imiter.

Ce sont encore les idées de Shaftesbury que résuma Schiller en terminant ses *Philosophische Briefe* par les phrases sur l'univers qui n'est pas la copie *pure* d'un idéal, comme l'est l'œuvre d'un artiste humain . . . *Vie* et *liberté*: voilà ce qui caractérise la

création divine . . . Chaque échelon que nous gravissons dans la hiérarchie des êtres, dit Schiller, nous rendra plus sensibles à la jouissance de l'art divin, mais même alors, une grande partie de sa valeur vient certainement du fait que c'est un *moyen* qui nous incite à entreprendre une activité semblable. « Aber . . . das Universum ist kein reiner Abdruck eines Ideals, wie das vollendete Werk eines menschlichen Künstlers . . . Leben und Freiheit im grössten möglichen Umfange, ist das Gepräge der göttlichen Schöpfung . . . Jede Stufe, die wir auf der Leiter der Wesen emporsteigen, wird uns für diesen Kunstgenuss empfänglicher machen, aber auch dann hat er gewiss seinen Wert nur als Mittel, nur insofern er uns zu ähnlicher Tätigkeit begeistert. » L'artiste doit donc imiter le processus créateur du chef-d'œuvre divin, et non simplement ce que la création a déjà réalisé. C'est le canon de la nouvelle méthode artistique, « la règle fondamentale » du génie, en opposition diamétrale avec l'imitation. Une admiration béate de la grandeur des autres ne peut pas être considérée comme un mérite. Une âme noble ne manque ni de matière pour agir, ni de forces pour devenir lui-même créateur dans sa sphère. «Träges Anstaunen fremder Grösse kann kein höheres Verdienst sein. Dem edlern Menschen fehlt es weder an Stoff zu Wirksamkeit, noch an Kräften um selbst in seiner Sphäre Schöpfer zu sein.»

Shaftesbury de qui émane cette idée, distinguait deux sortes de poètes. L'un, de rang inférieur, produit la poésie par la musicalité de la langue, mais utilise son cerveau et son imagination sans réfléchir et au gré de l'inspiration. L'autre, le vrai poète, par contre, est passé maître dans son art, il représente l'homme et ses mœurs avec une parfaite aisance, sait donner à l'action un corps et des proportions solides, connaît les limites des passions, leur ton et leur mesure, sait infailliblement distinguer le beau et le laid, l'aimable et l'exécrable, connaît « la forme et la structure intérieure » de ses créatures, c'est-à-dire l'essence de l'homme et les composantes de son être. Un tel poète ressemble au Créateur. « Such a poet is indeed a second Maker; a just Prometheus under Jove». « The moral artist . . . can thus imitate the Creator . . . ».[25]

A côté de la notion religieuse et théologique du génie, qui est donc apparue d'abord chez Shaftesbury et a été élaborée par Edward Young, dans son traité intitulé *Conjectures on Original Composition* (1759), il existait cependant une autre définition plus rationnelle du génie, donnée dans le tome VII, paru en 1757, de l'*Encyclopédie*. Lessing et la critique allemande « préclassique » ont plutôt adopté cette dernière, tandis que Hamann, le *Sturm und Drang* ainsi que les romantiques anglais et allemands développèrent la conception religieuse-théologique du génie selon Shaftesbury. Les représentants de la conception rationaliste s'en tenaient à la signification originelle du *genius*, *daimonion*, basée sur des dons humains exceptionnels, les dons d'un homme possédant un *genius*, un *daimonion* exceptionnel. Autrement dit, cette conception du génie dissimulait également un élément spontané et inexplicable. Saint-Lambert, auteur de l'article *Génie* non signé de l'*Encyclopédie*, définissait le génie comme une faculté, et appelait « homme de génie » celui qui, plus tard, dans l'esthétique du *Sturm und Drang*, apparut comme un *Originalgenie* personnifié. Plus exactement: l'article de l'*Encyclopédie* restait à mi-chemin entre la faculté et la personnification de la faculté. Dans les

[25] Soliloquy or Advice to an Author (1710). In Shaftesbury, *Characteristics*. Edition de John M. Robertson de 1900, vol. I., p. 136. (Reprint : Gloucester, Mass. 1963).

interpolations dues à Diderot, le mot génie figure dans le texte également dans cette deuxième acception.

Le génie en tant que *faculté* s'oppose au goût, dont il diffère aussi qualitativement. Le goût peut s'acquérir, le génie est un don de la nature. Le goût résulte de la connaissance des règles de la poésie, le génie est spontané et irrégulier. « Le génie — lisons-nous dans l'article de l'*Encyclopédie* qui porte ce titre — est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps; il tient à la connaissance d'une multitude de règles soit établies, soit supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître; pour être de *génie*, il faut quelquefois qu'elle soit négligée: qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage ». Homère ou Shakespeare ont eu ce don de la nature, alors que Virgile ou Racine appliquent les règles de façon exemplaire. Les premiers sont des « hommes de génie », les derniers devraient être appelés poètes doctes, « poètes de bon goût. »

Dans la philosophie (selon les passages interpolés dus à la plume de Diderot), Locke, dont les idées sont toujours vraies et convaincantes, correspond au poète de goût, tandis que Shaftesbury a laissé des ouvrages qui, tout en contenant peu de vérités susceptibles d'être prouvées, n'en sont pas moins géniaux. « Il y a bien peu d'erreurs dans Locke, et trop peu de vérités dans mylord Shaftesbury: le premier cependant n'est qu'un esprit étendu, pénétrant et juste; et le second est un *génie* du premier ordre. Locke a vu; Shaftesbury a créé, construit, édifié . . . ». Chez Diderot, on voit aussi apparaître la forme personnifiée du génie: l'homme génial est le *génie* même qui œuvre en lui. L'attribut du génie est la création, le génie crée un monde régi par ses propres lois. Et Diderot aussi se souvient des théories de Shaftesbury, lorsqu'il tente de concilier la conception religieuse-théologique et la conception rationnelle;[26] cette tentative aboutira au triomphe du rationalisme, et chez Kant à une véritable synthèse.

Pour Lessing, le génie n'a aucun élément non-rationnel (déraison), au contraire, son principal attribut est une raison supérieure. Tandis que l'époque tentait de faire la lumière sur le secret du génie, Lessing a fait du génie une source de lumière.[27] Le monde du génie est plus naturel et plus rationnel que la nature même: il ne contient aucune contradiction, tous ses éléments sont disposés selon un ordre logique. Le plus grand génie que la nature ait produit est Shakespeare; dans son univers, tout se passe dans l'ordre rigoureux des causes et effets. Ce n'est donc pas les règles qu'il faut suivre, mais le génie. Lessing est le premier à exprimer l'idée que le principal critère du génie n'est pas le mépris des règles, mais le fait qu'il sert d'exemple à d'autres, c'est-à-dire qu'il crée des règles. D'un côté, il affranchit, de l'autre il lie. C'est l'idée que Kant reprend sous une forme dialectique en affirmant à propos du génie que c'est à travers lui que la nature énonce les règles de l'art. Nous lisons dans le 46e paragraphe de la *Kritik der Urteilskraft* que le génie est le talent (don de la nature) qui prescrit à l'art ses règles, et en tant que faculté productive innée de l'artiste il participe lui-même de la nature;

[26] Pour Diderot et l'Encyclopédie cf. Franco Venturi, *La jeunesse de Diderot*. Trad. française. Paris 1936.

[27] Pierre Grappin, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris 1952, p. 185 (et passim).

on pourrait dire: génie est la disposition innée par laquelle la nature se manifeste. «Genie ist das Talent *(Naturgabe)*, welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage *(ingenium)*, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt». Par conséquent, les attributs du génie sont l'*originalité*, car il ne peut pas suivre les autres et ne peut apprendre de personne les règles de la création, l'*exemplarité*, car ce qu'il produit servira d'exemple aux autres, ainsi que sa *spontanéité*, car il ne saurait rendre compte de la manière dont il a produit son œuvre, ni ne peut apprendre à d'autres à en faire autant. La synthèse de Kant comprend aussi les éléments de la conception non rationnelle du génie, comme en témoignent deux de ses attributs, la spontanéité et l'originalité.

La notion de l'originalité avait été lancée par le traité déjà mentionné de Young, à propos de la querelle séculaire des «anciens» et des «modernes». Les «modernes», y est-il dit, peuvent surpasser les «anciens» grâce à l'originalité. L'artiste moyen suivra les anciens: le génie est original. Son originalité se nourrit de l'inspiration, il communique quelque chose de surhumain, qui résonne en lui-même, tel un instrument sensible, sous l'inspiration divine; aussi son activité est-elle mystérieuse. L'esprit du grand artiste ne peut être analysé, il y a dans la poésie quelque chose qui dépasse l'entendement humain. Le génie par contre lit sans difficulté dans «le livre de la nature» et dans «le livre de l'homme»: ce sont les «sources castaliennes» de la création originelle.[28] Après Shaftesbury, ce fut Young qui développa la notion irrationnelle du génie qui allait prédominer dans la conception du *Sturm und Drang*.

Hamann progressa sur les traces de Young, mais, conformément à sa forme d'esprit, il déplaça encore la théorie du génie vers l'irrationalisme. A l'en croire, la lumière ne provient pas de la raison, mais de la divinité; la source de la vie et de la raison est la foi qui maintient et active toute chose en ce monde. Hamann formule la nature du génie par l'analogie avec la foi: c'est ainsi qu'il fait du génie «le fiancé de la sagesse divine», une réalité mystique, une force qui, à la place de la mort et de l'immobilité, fait naître la vie et la foi. Le génie d'une part, ne reconnaît pas la raison, il la nie et la méprise, d'autre part, il est la connaissance supérieure, l'intuition, l'inspiration et l'étincelle divine. Hamann n'hésite pas à mettre le caractère exceptionnel du génie en rapport avec la folie, une sorte de folie divine qui n'a rien à voir avec le bon sens de l'homme moyen.[29] Son imagination étant tournée vers la Bible, Hamann compare l'apparition du génie supprimant les règles au meurtre des innocents: «Der Geburtstag eines Genies wird, wie gewöhnlich, von einem Märtyrerfest unschuldiger Kinder begleitet . . .» (*Aesthetica in nuce*, 1762); ailleurs, pénétrant profondément dans le processus de la création, il parle de l'abnégation du génie, sans laquelle il n'y a pas d'œuvre géniale: «Ohne Selbstverleugnung ist kein Werk des Genies möglich . . .»[30] (*Fünf Hirtenbriefe*, 1762).

La voie qui part de Hamann conduit directement au romantisme. Sa théorie du génie anticipe sur les enseignements des romantiques quant à la mission divine du génie.

[28] Cf. P. Grappin op.cit. pp. 189—191.
[29] P. Grappin op.cit. p. 206 et passim.
[30] *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*. Tom I., pp. 27 et 51. (v. note 3)

Entre eux toutefois se situe la décennie du *Sturm und Drang*, qui voit sa mission dans la rupture avec toutes les conventions existantes. Il est vrai qu'en ce qui concerne son essence, le mouvement a dépassé la sphère de la littérature, et encore que ses membres ne soient pas entrés dans l'arène de la vie politique, leurs théories et leurs ouvrages sont là pour prouver qu'ils étaient aux prises avec des problèmes sociaux et politiques, qu'ils rêvaient d'un nouvel ordre, d'un ordre naturel et égalitaire dans le sens de Rousseau, et qu'ils critiquaient vivement les abus, comme Lenz, les privilèges nobiliaires, comme Klinger, la corruption des petites cours princières, comme Schiller, l'absolutisme comme Schubart. Ils n'étaient pas faits pour élaborer des principes critiques méthodiques, et leur esthétique est restée une ébauche intéressante. Mais ce furent eux qui, après Young, implantèrent dans la conscience esthétique européenne la notion du génie, de l'*Originalgenie*, du *Kraftgenie*, le « droit à la liberté » du génie. Même sans recourir à la notion de *préromantisme*, on se rend compte que le *modèle* du poète-visionnaire romantique, du chantre surhumain, du poète chef du peuple, a été tracé d'abord dans les pamphlets du *Sturm und Drang*, dans les premiers écrits de Herder et de Gœthe, et c'est de là qu'il est passé dans la poésie lyrique européenne, dans le romantisme de Coleridge, de Byron, de Shelley, de Novalis, d'Hugo, de Puškin, de Mickiewicz, d'Atterbom, de Leopardi et de Vörösmarty.

La notion a été rattachée au mouvement du *Sturm und Drang*, sans que les membres de celui-ci aient beaucoup écrit à ce sujet, si l'on fait abstraction des remarques de Lenz et en premier lieu des *Physiognomische Fragmente* de Lavater, dans lesquels le génie — les figures géniales du *Sturm und Drang* et surtout Gœthe — occupent une place importante. Après avoir analysé le portrait-vignette de Gœthe, Lavater s'écrie sur un ton pathétique: « Genieen ... Schätze unseres Zeitalters ... Menschengötter ! Schöpfer ! Zerstörer ! Offenbarer der Geheimnisse Gottes und der Menschen ! Dolmetscher der Natur ! Aussprecher unaussprechlicher Dinge! Propheten! Priester! Könige der Welt ... » Ce que Lavater a dit à propos du génie était contenu dans la théorie religieuse et mystique: le génie est un homologue de la divinité, à la fois créateur et destructeur — ceci en est un nouvel aspect, pour ainsi dire « prénietzschéen » —, l'interprête de la nature (comme plus tard chez Kant), le roi du monde. Le génie est « le trésor de notre époque »: un autre nom courant du *Sturm und Drang* était « l'époque des génies ». Lavater n'ignore pas la notion plus rationnelle du génie: c'est une activité, une force, un acte et une raison qui ne peuvent ni s'apprendre ni être enseignée.[31] C'est en Shakespeare que Diderot, Lessing, Herder, Gœthe et le *Sturm und Drang* ont cru reconnaître le plus grand génie de la littérature, et les romantiques partagèrent cette opinion. Le symbole du génie créateur devint Prométhée — figure héritée de Shaftesbury — , puisque Prométhée osa non seulement se révolter contre Zeus, mais il assuma le sort du créateur et du bienfaiteur des hommes. Prométhée, Mahomet, Faust, les titans de l'histoire humaine et de l'imagination populaire apparaissent aussi dans la poésie du jeune Goethe que Lavater a appelé le « Gœthe noble, ardent, tout-puissant, génial ». Dans ses années de Strasbourg, de Wetzlar et dans les premières années de Weimar, Goethe adopta lui-même la forme de vie du génie, sa poésie présente des traces de la sensibilité anti-

[31] Ibid. pp. 344 et 347.

rationnelle de l'époque et même du swedenborgianisme irrationnel. Vers la fin des années soixante-dix cependant, il revient au rationalisme des Lumières.[32] A la même époque, Herder développa sa propre conception du génie, neuve, démocratique, humaine, nationale, et à laquelle nous reviendrons encore.

Pour la jeune génération des hommes de lettres et des artistes des années soixante-dix, ce n'était pas seulement, ni en premier lieu, l'artiste créateur qui pouvait être un génie; ils cherchaient la génialité dans la forme de vie, la vision du monde, dans le comportement et jusque dans l'originalité extravagante du costume. Ce sont eux qui inventèrent les amitiés masculines, la verdeur des propos, le style crâneur, le sport, qui réalisèrent dans la pratique la vie naturelle prônée par Rousseau et qui, en conséquence, furent relégués à la périphérie de la société. Dans les *Räuber* Schiller, malgré tous les excès de ce drame, brosse un tableau aussi fidèle des jeunes de «l'époque des génies», que celui qu'il a peint dans *Kabale und Liebe* sur les intrigues des petites cours princières de l'Allemagne. Il n'y a guère que les romantiques qui surpassèrent les jeunes des années soixante-dix pour cette interprétation de la génialité. Les romantiques français se distinguaient plutôt par l'originalité de leurs manières, par leur façon de s'habiller et par l'usage qu'ils faisaient de la langue; les romantiques anglais et allemands poussèrent les choses plus à fond, chez eux, l'originalité du génie se fait valoir dans les rapports sociaux, les rapports humains, surtout dans l'amour: pensons aux amours de Byron ou de Shelley, pensons au cercle d'Iena ou aux liaisons compliquées des frères Schlegel. C'est dans l'esprit de cette tradition que l'artiste romantique traitait avec un mépris si profond la société bourgeoise et le bourgeois, le petit-bourgeois, les esprits mercantiles, les philistins, c'est en invoquant la théorie de la génialité qu'il refusait de répondre aux attentes et de satisfaire au goût de la société qui, bien entendu, en était encore à l'ancienne morale de l'époque du classicisme et ne comprenait que la poésie et l'art qui en découlaient. Les conditions sociales plus arriérées et plus défavorables de l'Europe de l'Est dictaient aux romantiques une attitude et un comportement intérieur plus sérieux, en portant au premier plan, à côté et à la place des luttes littéraires et artistiques, des préoccupations d'ordre patriotique. Le tableau est à peu près le même dans l'histoire de la poésie des aires linguistiques espagnole et portugaise. Cela explique aussi pourquoi l'influence de Herder a été plus marquante sur ces territoires-là.

Du point de vue théorique, le siècle des Lumières semble avoir dit à propos du génie tout ce qui était réellement important. Le romantisme n'avait plus grand-chose à y ajouter. Nous allons donc tenter de clore le problème du génie par quelques conclusions qui semblent s'imposer en ce qui concerne «la libération» de la poésie. Que signifiait la rupture avec les règles et les traditions dans le comportement du poète, le choix de thèmes et de formes poétiques? Comment tout ceci se traduira-t-il dans le romantisme?

Du point de vue de l'attitude poétique, le changement le plus important était la mise au premier plan du moi lyrique, qu'accompagna une modification de la fonction de la poésie. Ce changement, loin de survenir brusquement, fut préparé pour ainsi dire

[32] Cf. Maurice Colleville, *La renaissance du lyrisme dans la poésie allemande au XVIIIe siècle*, Paris 1936, p. 599.

tout au long du XVIIIe siècle, et le résultat en devint sensible dans les années soixante-dix. La modification de la fonction de la poésie consiste essentiellement dans la prédominance du lyrisme: à mesure que la poésie lyrique gagne du terrain, elle se transforme successivement en confession. La confession personnelle, soit en prose, comme les *Confessions* de Rousseau — dont on peut dire qu'elle donnèrent un élan à l'ensemble du processus — soit sous forme de poésie lyrique connut un épanouissement sans pareil à la fin du siècle. Le poète promu génie s'affranchit de la réserve et de l'impersonnalité de la poésie classique, il ose désormais exprimer en son propre nom tout ce qu'il devait cacher derrière le costume mythologique de la poésie d'amour galante, et en même temps il estime que ce qu'il dit est important, que son moi personnel demande à être connu, que ses sentiments sont d'un intérêt public. Dans la phase qui conduit des Lumières au romantisme, le droit d'exprimer les sentiments se trouve en équilibre avec l'objectivité de la description classique, et même il ne tardera pas à s'imposer en premier lieu dans la poésie lyrique. Jamais, à aucune époque, le poéte lyrique n'avait osé se livrer à ce point, il n'avait jamais parlé aussi ouvertement non seulement de ses pensées et de ses opinions, mais encore de sa vie affective et des tourments de son âme. Jamais il n'avait autant rempli la nature de ses sentiments personnels, jamais il ne s'était uni à elle avec tant de ferveur, pour voir s'y refléter son moi et pour la refléter lui-même.

Nous n'avons touché qu'à une sphère limitée du règne du lyrisme, mais cela suffira peut-être pour éclairer notre propos essentiel. La confession individuelle, le droit revendiqué par le génie créateur de mettre en valeur son moi, relève du même processus d'affranchissement conditionné par les Lumières que le développement des idées démocratiques socio-politiques, ou que la célèbre devise de Kant, *sapere aude*, réfléchis par toi-même. Le poète-génie affranchi choisissait lui même le sujet de la poésie, sans se soucier de la coutume et de la tradition, et il choisissait lui-même la forme d'expression.

Lessing avait encore invoqué le caractère temporel de la poésie pour expliquer pourquoi le poète était relativement plus libre de choisir son sujet que l'artiste qui ne pouvait pas rejeter la «loi de la beauté». Le poète-génie libre n'avait pas besoin de justification pour choisir son sujet à son gré. Grâce au caractère personnel de son lyrisme, les petites scènes de la vie entrèrent parmi les sujets poétiques, l'idylle se dépouilla de son costume antique, le costume du berger, le poète romantique se tourna vers des formes plus barbares, plus sauvages, plus colorées et plus éclatantes de la beauté que n'aurait osé le faire son prédécesseur classique. Hurd ouvrit à la poésie le monde des chevaliers, Walpole le monde hallucinant des revenants, Gray y fit entrer des pensées mélancoliques de la mort, Young les veillées angoissées et baignées de larmes qui, dans la poésie de Novalis, revêtirent la forme d'hymnes irréguliers correspondant au détachement définitif du poète de l'esprit des Lumières, et qui enveloppèrent les nuits de Tieck d'une atmosphère magique. Ces nuits romantiques et les rêveries nocturnes s'emplirent de nostalgies, de désirs incertains progressant vers un idéal inconnu. Quelle différence avec la méditation lucide des poètes classiques qui cherchaient la solitude pour se refaire des forces leur permettant de résoudre les problèmes de la vie et de la mort, de la société humaine et de l'univers. Les tourments de la solitude fournissent un nouveau sujet lyrique aux poètes de la dernière phase des Lumières, et à la charnière

du XVIIIe et du XIXe siècle, il n'y eut pour ainsi dire aucun poète qui n'en eût fait usage. Ce qui est encore nouveau, c'est la poésie mélancolique des ruines antiques, l'apparition dans la poésie des transports religieux et des visions ainsi que le motif de la mort. Ce « mal du siècle » et le pessimisme *(Weltschmerz)* annoncent en quelque sorte ce qui allait être cent ans après la « décadence ». Dès les années soixante-dix du XVIIIe siècle, on voit apparaître successivement dans la poésie tous les sujets « humains », qui n'en ont pas disparu depuis: la mélancolie, la solitude, l'amour personnel, l'unité secrète de l'amour et de la mort, l'amour comme loi de la nature et comme analogie secrète de l'attraction stellaire de l'univers. Le Suédois Elgström va jusqu'à exprimer des idées qui nous semblent tout à fait modernes, telles que: les amants obéissant à la grande loi du monde, l'amour résolvant l'antagonisme de l'âme et de la nature, de l'homme et de la femme. Pour Musset (comme déjà pour Lucrèce) l'amour est la force motrice de l'univers; une anthologie amoureuse mise au point en 1801 par le Danois Staffeldt comprend toutes les variantes de l'amour physique et spirituel, de la galanterie impersonnelle jusqu'aux manifestations les plus personnelles. Combien d'analogies avec la poésie amoureuse du Hongrois Csokonai, qui fait alterner les conventions galantes, mais d'autant plus érotiques du rococo avec l'expression de la joie de l'amour sincère lié à une personne réelle et la douleur que lui cause la perte de la femme aimée. Herder n'hésite pas à utiliser ses études théologiques et ses connaissances de la Bible pour affranchir la poésie amoureuse: ses traductions et commentaires du *Cantique des cantiques* nous surprennent par le courage avec lequel l'auteur peint les délices physiques et psychiques de l'amour terrestre.

La traduction du *Cantique des cantiques* a été publiée par Herder en 1778, dans la même année que son premier recueil de chansons populaires. Les rapports entre les deux sont parfaitement évidents. La découverte de la poésie populaire a reculé les frontières de la poésie bien au-delà de celles du classicisme, à quoi s'ajouta bientôt l'inspiration patriotique enrichissant la poésie d'une nouvelle dimension esthétique inconnue par les règles du classicisme. Toutefois ces questions dépassent de loin le principe de la liberté créatrice, — qui se traduit d'une manière si plastique dans la théorie du génie, — et demandent à être considérées à part.

Ce qui par contre se rattache encore étroitement à la liberté créatrice, c'est le précepte ou plutôt la pratique du libre choix de la forme, qui se réalise petit à petit sur le chemin conduisant du classicisme des Lumières vers le romantisme. André Chénier veut encore revêtir les pensées modernes d'un costume classique: « Sur des pensers nouveaux, formons des vers antiques ». Mme de Staël, en plein courant romantique, ne craint pas d'affirmer que chaque poète « se fait toujours la poétique de son talent ». Autrement dit, le plus grand talent, le génie, est libre de se prescrire une poétique aussi extrême que bon lui semble, et personne ne peut s'aviser de le juger.

A partir des années soixante-dix la liberté de la forme poétique entraîne un changement dans le domaine du style. Le processus s'amorce dans les littératures anglaise et allemande, mais vers la fin du siècle il finira par pénétrer également dans les littératures au style conservateur. Chateaubriand utilise déjà le nouveau style, et les littératures renaissant dans l'Est et au Centre de l'Europe, comme la littérature tchèque ou hongroise, deviennent le théâtre de discussions sur le style qui vont se poursuivre

pendant de longues décennies. Le romantisme ne l'emporte pas à la fois dans l'attitude poétique, dans le contenu et dans le style de la poésie, mais s'installera progressivement dans les trois domaines; toutefois, au moment de son épanouissement, chaque littérature en offre ces trois aspects. L'originalité, principale devise du détachement du modèle antique, se retourne dans tous les trois contre la tradition. Chénier dédie un poème à l'*Invention*, source de l'originalité, et bientôt cette notion englobera aussi l'originalité nationale: non seulement les modèles antiques ne doivent pas être imités, mais les écrivains modernes appartenant à une autre nation ne sont pas non plus compétents en ce qui concerne le sujet ou le style de la nouvelle poésie, puisque l'un et l'autre naissent de l'instinct, du tréfonds du talent du poète.

Le rang de la poésie s'élève. Elle ne doit plus suivre la peinture ou la musique, puisqu'elle dérive du même instinct d'expression. Tieck et Wackenroder énoncent le principe de la racine commune des arts et de leur étroite interdépendance, ils déclarent donc l'unité des arts, tout en considérant la poésie comme supérieure aux autres. Selon Tieck la poésie était la manifestation la plus intégrale de l'art homogène, l'unité d'innombrables possibilités formelles au passé et dans l'avenir. C'est ce qui fait dire à Schlegel que la poésie universelle *(Universalpoesie)* est la synthèse de l'esprit humain selon la volonté de Dieu. Elle ne remplace pas les variantes nationales de la poésie dont l'importance et l'originalité, le caractère ancestrale et populaire ont été mis en évidence précisément par le romantisme et par Friedrich Schlegel lui-même, mais c'est une poésie dans laquelle l'homme est à même de s'exprimer avec une portée universelle. La première à représenter cette poésie universelle est précisément la poésie romantique moderne, qui s'exprime en un grand nombre de langues, sous les formes les plus variées, et cela en restant accessible à tous. Il va sans dire que les œuvres du poète génial entrent dans la catégorie de la poésie universelle.

DIMENSION MYSTIQUE ET PHILOSOPHIQUE DE LA LIBERTÉ POÉTIQUE

La théorie du génie, telle que l'époque des Lumières l'avait développée, n'était pas dépourvue de traits irrationnels. La génialité est une «grâce» supérieure, un don inné du créateur, elle ne relève pas des catégories des causes et effets, son origine ne peut être ni apprise, ni enseignée. Dans la perspective de son caractère mystérieux, elle s'apparente au mysticisme du XVIIIe siècle, à ses courants occultes et théosophiques, et à la philosophie antirationnelle qui naîtra après Kant. En parlant de la dimension esthétique de la liberté poétique, on ne peut omettre ni ses éléments mystiques, ni les influences de la philosophie antirationnelle, parce qu'ils contribuèrent dans une large mesure au développement de la nouvelle poésie. Il suffit de renvoyer au mysticisme poétique des poètes les plus importants de l'époque, tels Blake ou Novalis.

Il est peut-être inexact d'employer le terme de mysticisme à propos de la poésie. Northrop Frye proteste contre l'adjectif mystique appliqué à la poésie de Blake, car à l'en croire, la mystique est une méthode religieuse, une union spirituelle avec la divinité, incommunicable de par son essence même à une seconde personne. Toutefois, le poète qui a vécu une union de ce genre, en fera justement un sujet poétique et cherchera à lui donner une forme qui la rendra accessible à d'autres. Le poète n'est donc

pas un mystique, mais un visionnaire, qui concrétise ses visions en les transformant en images — procédé non seulement essentiellement poétique, mais condition même de la poésie. Voilà l'argumentation de Frye.[33] Le point faible de cette argumentation est que de nombreux mystiques rendent compte de leurs visions et de leurs expériences, qui deviennent ainsi accessibles à d'autres sous forme d'images. C'est ce qui amène finalement Frye à consentir à ce qu'on appelle la poésie de Blake poésie mystique. Bien entendu, le mysticisme de Blake n'a rien de commun avec le mysticisme du quiétisme contemplatif, avec la piété pratique et non-spéculative dérivant de l'«illumination spirituelle» mystique de certains ordres monastiques: ce mysticisme — si l'on interprête librement la pensée de Frye — doit être considéré comme l'union du sujet et de l'objet (de l'homme et du «surhumain») dans la vision qui entraîne une métamorphose d'un genre nouveau de l'esprit humain.

Le «poète visionnaire» romantique, il faut le constater, est le premier à réaliser dans l'histoire de la poésie eropéenne l'identification du sujet et de l'objet en une personne, le premier à transformer le mot lyrique en objet lyrique, à opérer une fusion du «*ich*» et du «*es*», en dehors de laquelle il n'y a rien. Il est tout à fait évident que cette attitude poétique (qui n'est que très insuffisamment caractérisée par le terme de «subjectif» ou «subjectiviste») a reçu un appui efficace de la philosophie post-kantienne de Fichte, Schelling et d'autres.

La connaissance, la contemplation directe de la vérité, le don de la divination et de la prophétie qui constituent ensemble le génie du poète dérivent, selon Blake, de l'union mystique du sujet et de son objet, de l'homme et de la divinité. C'est la source de toute connaissance, du progrès scientifique, des systèmes philosophiques, des religions. Le poète est donc l'élu de la divinité, l'habitacle du Saint Esprit; la création poétique est une grâce du ciel. Blake en conclut que le poète ne doit ni suivre, ni imiter personne. Le talent poétique produit toujours quelque chose d'original. Aussi n'y-a-t-il aucune hiérarchie entre les véritables artistes, chacun est unique, en son genre, chacun diffère de l'autre et ne peut en adopter les particularités, tout comme les espèces animales ne peuvent pas non plus le faire. La tâche qui incombe aux hommes est de respecter l'artiste, parce que les nations fleurissent ou périssent selon que leurs arts s'épanouissent ou s'étiolent.

A l'aube des temps, le poète était prêtre et il a conservé ce ministère. Il est le porte-parole d'un être supérieur, l'annonciateur d'un nouvel évangile. La divinité s'abaisse jusqu'à lui, et il est capable de s'élever jusqu'à la divinité. Le poète-prêtre et ses œuvres transmettent des choses divines. Blake — tout comme Böhme et Swedenborg — n'a que du mépris pour les prêtres officiels des Eglises et considère l'art comme le dépositaire d'une vérité supérieure. L'art est la vraie religion, l'art et la religion sont une seule et même chose. En face des Eglises il faut créer une «Eglise intérieure» qui n'a pas d'accessoires extérieurs et qui accueille tous les justes. Le poète, l'artiste est le prêtre de cette Eglise.

Enfin, il faut renvoyer encore à un trait de la «théorie poétique» de Blake, dont l'importance ne réside pas dans son influence sur ses contemporains, mais dans le fait

[33] Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, Princeton 1947, 3e édition 1958, pp. 7—8 et 432.

qu'il a préformé les caractéristiques essentielles de la poésie romantique moderne. Selon Blake, l'art du poète est avant tout vision. Il peut recourir à la Bible — comme Blake lui-même — car celle-ci est riche en visions, absentes dans la poésie grecque. Blake a placé au-dessus de tout la Bible, en tant que création poétique et source de la poésie: c'est dans la Bible qu'il a appris sa méthode et sa langue, et c'est dans la Bible qu'il a cru avoir trouvé l'esprit véritable de la poésie qu'il oppose au rationalisme de la science. Tout le bien vient de la poésie, la science est la source du mal. Si le règne de la poésie se réalisait sur terre, le ciel, la terre et l'enfer vivraient en harmonie: «Heaven, Earth and Hell henceforth live in Harmony» *(Jerusalem)*. Il en ressort clairement que Blake avait dû se détourner du modèle grec.[34]

La «théorie poétique» de Blake se situe sur le versant obscur des Lumières — là où l'on trouve les mystiques, les théosophes, les spiritistes, les membres des sociétés secrètes de l'époque des Lumières. Dans son univers spirituel, la tradition des Lumières et de tout ce qui en était l'adversaire — Moyen Age, Baroque, puritanisme — se mêlent à un idéalisme de type platonicien, un mysticisme à la Böhme et à la Swedenborg, et un esprit révolutionnaire aboutissant à des revendications sociales comme celles d'un Robespierre, et dont il ne se départit même pas dans sa vieillesse.[35] Entre le mysticisme et la révolution il n'y a pas de contradiction: on suppose des rapports entre les clubs jacobins et les francs-maçons ainsi que d'autres sociétés secrètes en France et dans d'autres pays européens. Blake se sert des mots-clefs des Lumières, mais dans un sens différent. Il parle de progrès, mais ce progrès, il ne l'attend pas de la science: il se retourne contre Newton à qui Pope, et même Voltaire, avaient rendu hommage comme à un héros de l'humanité. Il est partisan de la pensée et même de l'amour libre, mais là encore il se fonde sur la Bible, sa critique de l'Eglise est basée non sur la raison mais sur le droit de l'individu, tout comme d'ailleurs son enthousiasme pour la révolution démocratique est une conséquence de sa conception personnelle du monde.

La poésie de Blake n'était pas le seul point où la théosophie, le mysticisme, l'occultisme de l'époque ont pénétré dans le monde de la poésie. Blake s'appuyait en premier lieu sur Swedenborg et Böhme, mais il connaissait et admirait Lavater dont nous avons eu l'occasion de signaler plus haut les relations intimes avec le *Sturm und Drang*, et à qui le jeune Gœthe avait également rendu visite en Suisse. On pourrait constater une certaine ressemblance entre les vues de Blake et celles du Hollandais Bilderdijk. Pour ce dernier également, la poésie a une origine divine et retourne à la divinité par l'intermédiaire de l'homme. A l'instar de Blake, lui aussi est convaincu que toute connaissance dérive de la poésie. Grâce à son rôle de médiateur, le poète devient «prêtre», connaisseur de choses inconnues qu'il rend visibles à l'aide des moyens magiques de la poésie. Il semble certain qu'en considérant le monde matériel comme un «simple écho» de la vérité éternelle, Bilderdijk traduit des idées swedenborgiennes (platonisantes). On n'ignore pas que les vues de Lavater, Jung-Stilling, Hamann ont pénétré dans la poésie hollandaise [WIJNGAARDS] et ont agi en particulier dans un milieu

[34] Cf. Jacques Roos, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique au début du romantisme*, Strasbourg 1951, pp. 155—171.

[35] Peter S. Fischer, *The Valley of Vision*, Ed. by N. Frye, Toronto 1961, p. 144.

piétiste qui, de par sa charge affective, représentait un climat favorable à une nouvelle poésie plus libre que celle du classicisme.

Auguste Viatte dont le livre, paru il a y cinquante ans,[36] n'a rien perdu de son importance décisive du point de vue du portrait spirituel de la période de transition entre le XVIIIe et le XIXe siècles, ni du point de vue de la connaissance du « versant obscur » des Lumières, présente pour l'essentiel deux types fondamentaux des enseignements occultes et mystiques et de l'idéologie des sociétés secrètes qui ont ensuite eu nombreuses variantes: le swedenborgisme et l'illuminisme (que les romantiques appelèrent martinisme). Bien entendu, l'un et l'autre s'appuient sur une littérature mystique et théosophique plus ancienne, remontant à l'Antiquité et aux XVIe et XVIIe siècles, en premier lieu à Jacob Böhme, qui connut une véritable renaissance au XVIIIe siècle.

Swedenborg était un naturaliste d'envergure européenne, qui à l'âge de 57 ans — en avril 1745 — eut une vision, entra en rapport avec l'au-delà: à partir de ce moment et pendant 27 ans, il « servit d'intermédiaire » entre les deux mondes, révélant les secrets de l'au-delà et dirigeant sa secte qu'il avait surnommée la « Nouvelle Jérusalem ». A compter du moment où ce tournant survint dans sa vie, il devint l'ennemi juré de la philosophie, de la morale et du matérialisme des Lumières, ce qui n'empêcha nullement ses livres de connaître une extraordinaire popularité, ni ses enseignements de se répandre parmi les hommes instruits de l'époque. La poésie reflétait les deux pivots de sa doctrine: la théorie des esprits et la théorie des correspondances. Les esprits vivent dans l'autre monde, mais sont en contact permanent avec le nôtre. Ce sont des êtres doués de personnalité, qui ont une nature particulière et influent sur les choses de ce monde. Les astres, les continents, les notions morales abstraites (bonté, méchanceté), les institutions, etc. ont tous leurs esprits, qui ne sont pas simplement identiques à la notion d'âme de l'ancienne théologie (l'homme est composé d'un corps et d'une âme), parce qu'ils sont indépendants et soumis à leur propre loi. Dès la fin du XVIIIe siècle jusqu'au déclin du romantisme, l'univers poétique est peuplé d'esprits tels qu'ils avaient été admis par Swedenborg, c'est-à-dire non pas de forme allégorique, mais ayant essence vivante et efficace. Un autre enseignement de grande portée de ce penseur représentait une variante nouvelle et plus mystique des idées de Platon. A l'en croire, toute créature terrestre avait dans le monde spirituel une réplique réelle ou virtuelle. Autrement dit, entre les choses de ce monde et les choses de l'au-delà, il existe des correspondances. Cet enseignement était promu à un grand avenir dans la poésie et il fut repris par les romantiques et même par les symbolistes: on en trouve des échos jusque chez Novalis, Nerval, Baudelaire, Rimbaud.

Les illuminés ou martinistes adhéraient à une secte fondée par un certain Martinez Pasqualis d'origine brumeuse, et dont le principal adepte était Louis-Claude de Saint-Martin, personnage fort attrayant et à la plume alerte. Ses enseignements semblaient encore plus mystérieux et plus ancestraux que ceux de Swedenborg, car ils se nourrissaient de l'Ancien Testament et de la Cabale. En ce qui concerne sa pratique, l'illuminisme est plus proche de l'occultisme, de la théosophie, du spiritisme, du pytha-

[36] Auguste Viatte, *Les sources occultes du Romantisme. Illuminisme — Théosophie. 1770—1820*, Vol. I—II, Paris 1928.

gorisme et du panthéisme que les enseignements de Swedenborg. En tant que nouvelle secte « manichéiste », l'illuminisme faisait remonter toutes les créatures à l'émanation divine et voyait dans l'univers la lutte permanente des principes du bien et du mal. Il considérait la vie humaine comme « une épreuve et une punition », se donnait pour but de faciliter le contact de l'homme avec les bons esprits du monde supraterrestre, de le protéger contre l'influence des mauvais esprits et s'occupait de l'exégèse de la Bible, de la mystique des nombres et de la réfutation de l'omnipuissance de la raison. A côté de l'activité d'un haut niveau spirituel et littéraire de Saint-Martin, il y en avait d'autres qui se réclamaient de l'enseignement et de l'inspiration de Pasqualis, ainsi le charlatan Cagliostro, le médecin magnétiseur Mesmer, l'abbé Fournié, cette âme d'une simplicité évangélique: le martinisme avait donc de multiples ramifications. Quant aux cercles occultistes de l'époque, dans les sociétés des francs-maçons, des rose-croix et d'autres, les enseignements se confondaient à tel point avec le swedenborgisme qu'il est à peu près impossible de séparer rétrospectivement les divers courants et leurs influences sur les poètes de l'époque qui n'étaient pas adversaires des Lumières. Lavater, Hamann, Jung-Stilling diffusaient et popularisaient aussi bien les doctrines martinistes illuminées que celles de Swedenborg.

Hamann, Lavater, Jung-Stilling: voilà les noms qui se sont profondément gravés dans l'histoire de la littérature allemande et est-européenne en éveil, soit par l'intermédiaire du *Sturm und Drang*, soit directement. Ajoutons à la liste des vulgarisateurs le nom de Restif de la Bretonne, admiré aussi bien par Hamann et Lavater que par Wieland, Goethe, Schiller et Wilhelm von Humboldt. Parmi les romantiques allemands, Novalis, Friedrich Schlegel, Tieck, Zacharias Werner, Baader et d'autres remontèrent au-delà de Swedenborg, jusqu'à Böhme et Plotin, alors que Saint-Martin eut des partisans tels que Jung-Stilling, Friedrich von Meyer, Baader, Justinus Kerner, Zacharias Werner, Nieburg et d'autres. Ses écrits furent traduits en allemand par Varnhagen von Ense, et par le poète Matthias Claudius, dont la poésie intime était extrêmement populaire. Claudius lui-même écrivait dans l'esprit de Saint-Martin, qu'il combinait avec Swedenborg, Böhme, Pythagore. Karl Philipp Moritz publia des fragments du journal d'un « voyant » *(Geisterseher)*; Schiller a — comme on le sait — également écrit un roman occulte fort intéressant, intitulé *Der Geisterseher* et très admiré par les cercles aristocratiques.[37] La présence et l'influence de la mystique peuvent donc être démontrées non seulement dans la littérature du *Sturm und Drang* et du romantisme, mais même dans la musique, il suffit de penser à *La Flûte enchantée* de Mozart qui, par l'intermédiaire de Schickaneder, se rattache à la franc-maçonnerie en plein essor dans le joséphisme viennois. Et puisque nous avons mentionné Vienne, nous ajouterons encore que la littérature hongroise renaissante était loin d'ignorer le « versant obscur » des Lumières. On connaît les rapports des écrivains servant dans la garde du corps de Marie-Thérèse avec les rosicruciens. (Sándor Báróczy, ami de György Bessenyei qui fut le chef de ce groupe d'écrivains, mourut peut-être des conséquences de ses expériences alchimiques). Et même certains membres de la génération suivante, par exemple Ferenc Kazinczy, esprit joséphiste et principal animateur de la littéra-

[37] Cf. Viatte op. cit. II, 43—44.

ture hongroise renaissante, et Ádám Pálóczy Horváth, explorateur du folklore lyrique, s'intéressèrent — selon le témoignage de leur correspondance — à la mystique pythagoréenne du nombre. Ce climat ne manqua pas de laisser son empreinte sur la poésie lyrique européenne de l'époque, dès avant le romantisme:

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd . . .

Dans ce poème datant de 1779, mais conçu déjà à une époque antérieure, Gœthe fait parler deux esprits au-dessus des chutes d'eau *(Gesang der Geister über den Wassern)* et leur fait commenter la vie humaine selon la théorie illuministe de l'émanation. Gœthe a intégré l'idée de l'émanation dans son panthéisme poétique, qui ne contenait pas seulement des éléments de la philosophie de Spinoza. On dira que Gœthe fut parmi les premiers à découvrir les éléments de la mystique du XVIIIe siècle qui pouvaient être valorisés dans la poésie. L'accent est mis ici sur la *valorisation poétique*, et cela permet d'éviter tout malentendu. En fait, Gœthe était extrêmement éloigné des vues mystiques. Mais comme poète il introduisit dans *Faust*, dès les années soixante-dix, des traits renvoyant à Swedenborg, l'atmosphère médiévale de l'œuvre étant assurée entre autres par les éléments du monde des esprits: «*Die Geisterwelt ist nicht verschlossen*» — le monde des esprits ouvre ses portes au titan et au voyant. Mais il ne faut pas s'y tromper, c'est la figure de Faust et non Gœthe qui avait besoin d'esprits et de magie, de Mephisto et des manifestations mystérieuses de l'autre-monde.[38] Dans une lettre écrite à Lavater le 9 avril 1781, après la rédaction du *Urfaust*, Gœthe remarque à propos du premier livre devenu populaire de Saint-Martin, intitulé *Des erreurs et de la vérité* (1775), que l'auteur passe des plus profonds mystères de l'humanité vraie aux futilités de la vanité et de la sottise: «. . . Welche Wahrheit ! und welcher Irrtum ! Die tiefsten Geheimnisse der wehrlosen Menschheit mit Strohseilen des Wahnes und der Beschränktheit zusammen gehängt.»[39] Swedenborg est certainement resté plus près de Gœthe, comme en témoignent le monde et de nombreux détails de la dernière scène mystique du *Faust II*, qu'il écrivit tout à la fin de sa vie. Mais là encore il s'agit moins du swedenborgisme que de la valorisation poétique des visions swedenborgiennes !

Il est toutefois incontestable que l'attitude du mysticisme visionnaire a favorisé une des formes de manifestation de la poésie qui deviendra extrêmement importante dans le romantisme et qui s'associe au rousseauisme, au sentiment de la nature, à la sensibilité et à toute autre attitude qui s'éloignait de la conception du monde froide-

[38] Gerhard Gollwitzer, *Die Geisterwelt ist nicht verschlossen. Swedenborgs Schau in Gœthes Faust*, Stuttgart 1968. Son interprétation — tout comme les autres interprétations du même genre relatives à Gœthe — est totalement erronée.

[39] Cf. Viatte, op. cit. I, p. 68. Texte allemand : *Gœthes Werke*, Sect. IV, vol. 5, Weimar 1889, pp. 108—109.

ment critique de la raison. Un traité posthume à peine connu de Saint-Martin, *De la poésie prophétique, épique et lyrique*, suggère par son titre même des rapports de ce genre. Ses poèmes contiennent des métaphores subtiles telles que, par exemple: « Mes jours sont la vapeur des jours de l'Eternel ». Il se laisse entraîner par les images de la nature sauvage et solitaire, et le silence des sanctuaires le plonge dans un état d'esprit lyrique: « Les rayons de la vérité nous y remplissent de lumières vives et de joies qu'on ne saurait peindre. » En ce qui concerne la vocation du poète, son opinion ne diffère guère de celle de Blake ou de Novalis: « Le droit des poètes (comme dans la Bible) marche d'un pas égal à celui des prophètes ». Et tout comme Swedenborg avait considéré l'homme comme un médiateur entre les choses de ce monde et le monde des esprits — en effet les êtres de l'au-delà ne pouvant voir qu'à travers des yeux humains — Saint-Martin compare le poète à un instrument que la divinité tient entre les mains: « . . . l'homme est la lyre de Dieu même ».[40]

Les idées sensiblement identiques que l'on relève dans la « poétique » de Novalis pouvaient donc venir des mystiques, à la rigueur de Saint-Martin en ligne droite, et la source commune explique aussi leur parenté avec la pensée de Blake que Novalis ne pouvait pas connaître directement.[40a] Novalis s'exprime sur la vocation et la nature du poète en des termes qui ressemblent beaucoup à ceux des précédents: « Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizism gemein: la poésie et la mystique ont bien des choses en commun — lisons-nous dans ses *Fragmente*; puis, plus loin: « Der Sinn für Poesie hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn für Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt ». La poésie est donc mystère, prophétie, religion, le poète est un voyant. La poésie est aussi la source de la science — dans le sens du mot grec *poiein* (création) — c'est le génie poétique qui anime la science: « Wenn der Mathematiker wirklich etwas Richtiges tut, so tut er als poeta philosophus ». L'extraordinaire talent mathématique de Novalis était lié à sa vision du monde poétique: l'infini lui rappelait l'infini de la poésie (romantique), dont l'état fragmentaire en évoquait le *status nascendi*.[41] Il faisait remonter la poésie au contact avec un « être supérieur », sans liens avec le monde des phénomènes (kantiens). Cependant, tout ce que nous savons de la poésie vient d'une expérience vécue — comme les expériences des mystiques — et ne peut pas être prouvé *(Fragmente)*. Novalis aussi se réclame de l'identité ancestrale du poète et du prêtre, et parle de la nouvelle religion, de l'Eglise qui réunira tous les hommes. L'essentiel de cette nouvelle Eglise est la « liberté véritable » *(Christenheit und Europa)*.

Son attitude poétique est celle des mystiques: le sujet et l'objet y ont fusionné. Ses visions rendent le monde objectif superflu, elles se suffisent à elles-mêmes. L'« idéa-

[40] Citations chez Viatte, op. cit. I, pp. 192—195. — L'intérêt repris pour la personne et l'œuvre de Saint-Martin est prouvé par la réédition des plus importants de ses ouvrages par Robert Amadou (Paris 1961), ainsi que par les travaux de Léon Cellier (*L'Epopée romantique*, Paris 1954 et son article dans la *Revue des Sciences Humaines*, 1964, pp. 25—35.), par la monographie de Mieczysława Sekrecka (*Louis-Claude de Saint-Martin, le philosophe inconnu. L'homme et l'œuvre*, Wrocław 1968) et finalement par l'excellent livre de Paul Bénichou (*Le Sacre de l'écrivain, 1750—1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris 1973).

[40a] Cf. Bénichou, op. cit. p. 91. où il parle d'une « sorte d'osmose » par laquelle « l'inspiration générale de ses pensées se retrouve bien au-delà des limites de sa personne et de son œuvre » (il s'agit des pensées de Saint-Martin).

[41] Cf. Martin Dyck, *Novalis and Mathematics*, Chapel Hill 1959, pp. 84—85.

lisme magique» — nom que Novalis avait donné à sa propre méthode, conduisait son imagination dans le monde des «rêves purs». Comme Tieck, Friedrich Schlegel et d'autres romantiques, Novalis aussi considère comme le genre le plus poétique le conte de fées, le *Märchen*, parce qu'il est affranchi de la réalité, comme produit de l'imagination libre. Même l'amour n'était pour lui qu'une nostalgie de la transcendance, du rêve, de l'obscurité. Dans la poésie d'amour du *Sturm und Drang*, dans les rêveries mélancoliques du Hongrois Csokonai, dans la poésie lyrique amoureuse pleine de sentiments de la nature du jeune Gœthe, les lois du monde réel se font pleinement valoir et elles ne sont pas non plus voilées par les métaphores de Hölderlin coulées en images brillantes, ou par ses comparaisons revêtues d'un halo de mystère. L'imagination de Novalis, au contraire, s'est soustraite aux règles de la réalité, chez lui la place dominante est occupée par le rêve, la forme adéquate de l'âme romantique.[41a]

Un problème qui est resté controversé jusqu'à nos jours est celui de l'influence de la philosophie post-kantienne sur la méthode fondamentale du romantisme, celle que Friedrich Schlegel a appelée «transcendentale» et dont l'instrument le plus frappant est l'ironie romantique. Du point de vue de la psychologie de la création, l'ironie signifie la présence constante du poète dans le processus créateur, qu'il ne cesse d'observer et de commenter (ce qui est en fin de compte une sorte d'autocommentaire); le résultat de l'ironie est la coexistence du sujet créateur avec la création, le sujet devenu objet — ce qui correspond à l'unité déjà mentionnée de l'objet et du sujet dans le mysticisme. Chez Kant, qui a appliqué la notion de «transcendentale» à la théorie de la possibilité de l'acte de connaissance, l'objet, le *Ding an sich* était encore séparé du sujet connaissant, quoiqu'il fût impossible à connaître. Fichte par contre considérait déjà le *Ding an sich* comme un produit de la pensée: dans l'acte cognitif la «chose en soi» change de nature et devient «chose pour nous». De l'agnosticisme de Kant, Fichte fait un idéalisme subjectif sincère. Schelling élargit encore la sphère de la réflection transcendentale. Dans sa philosophie de la nature, il la considère comme essentiellement une activité créatrice et de la nature et de l'homme, entre lesquelles il n'admet qu'une différence de degré: la nature, dont l'activité créatrice est inconsciente devient consciente d'elle-même dans l'homme, en tant qu'organisme analogue. (On se rappelle que Kant avait entendu parler la nature à travers le génie!) Pour Schelling ce processus dialectique revêt sa forme la plus pure dans le domaine de l'esthétique, car ce n'est que là, notamment dans le processus créateur, que peut se réaliser l'unité de l'esprit et de la nature: la synthèse de la raison objective et inconsciente dans la nature et de la raison subjective créatrice. La nature crée en artiste, l'artiste crée comme la nature: l'activité créatrice, consciente et à la fois inconsciente de l'artiste génial est objectivée dans l'œuvre d'art.[42]

Chez Novalis, qui avait lu Fichte et qui entretenait des rapports amicaux avec Schelling, la poésie transcendentale s'élève au rang de mythologie, elle confère au monde une qualité poétique et rétablit l'univers des contes de fées. Du même coup se rétablit aussi le bienheureux état primitif, autrement dit la vérité-miracle magique, poétique;

[41a] Cf. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Marseilles 1937.
[42] Cf. Roland Heine, *Transzendentalpoesie*, Bonn 1964, pp. 42—46.

la vérité, qui a pris la forme de l'objet esthétique et de l'œuvre d'art, devient vérité naturelle, mais une vérité dans laquelle dominent non pas les lois logiques du monde extérieur mais l'harmonie symbolique de l'âme du poète. Par le truchement de la langue, la poésie transcendentale transforme en un mythe au langage merveilleux le monde dont le poète est le créateur, le visionnaire, le prêtre.[43]

Paul Hazard a attiré l'attention sur des idées analogues exprimées par Chateaubriand: en effet, Chateaubriand voit des mystères dans les moindres parties de l'existence humaine. « Il n'est — écrit-il dans le *Génie du christianisme* — rien de beau, de doux, de grand dans la vie que les choses mystérieuses. Les sentiments les plus merveilleux sont ceux qui nous agitent un peu confusément: la pudeur, l'amour chaste, l'amitié vertueuse, sont pleins de secrets. On dirait que les cœurs qui s'aiment se comprennent à demi-mot, et qu'ils ne sont que comme entr'ouverts. L'innocence à son tour, qui n'est qu'une sainte ignorance, n'est-elle pas le plus ineffable des mystères? L'enfance n'est si heureuse que parce qu'elle ne sait rien, la vieillesse si misérable que parce qu'elle sait tout; heureusement pour elle, quand les mystères de la vie finissent, ceux de la mort commencent . . .» Voilà que renaît dans « les richesses de l'ombre» — remarque Paul Hazard — ce que les philosophes du XVIIIe siècle ont voulu anéantir . . .[44] Dans la poésie du romantisme, chez Novalis, Shelley, Coleridge, le mysticisme ou sa tradition, et la forme d'expression qui y plonge ses racines, brûlent avec une flamme haute et claire, on y retrouve l'unité du sujet et de l'objet, la vision pantéiste du monde, l'omnipuissance du génie et sa fusion avec la nature. Pour Coleridge, le génie se reflète dans le secret de l'existence. «To have genius is to live in the universal, to know no self but that is reflected not only from the faces of all around us, our fellow-creatures, but reflected from the flowers, the trees, the beasts, yea from the very surface of the waters and the sands of the desert. A man of genius finds a reflex to himself, were it only in the mystery of being».[45] Coleridge, comme on le sait, est initié aux richesses de l'ombre du XVIIIe siècle par l'intermédiaire des Allemands, et il les retransmettra, à son tour, à Shelley, Poe et Baudelaire. Mais ce sont avant tout la fin de siècle et le romantisme suédois qui profitèrent du swedenborgisme et de l'inspiration allemande dans la poésie de Stagnelius et d'Almqvist, tandis que le Danois von Staffeldt, admirateur de Schelling et ami des frères Schlegel, faisait à Copenhague, en 1802 et 1803, des conférences antirationalistes qui eurent une grande influence sur Oehlenschläger. On peut dire que dans le romantisme scandinave il existe une forte tendance néo-platonicienne, un sentiment mystique de la nature, auxquels se mêle parfois, comme chez Tegnér, la mythologie païenne. [Bisztray] Atterbom est considéré comme le «précurseur» de la mystique, notamment à cause de son poème *Ile de la félicité (Lycksalighetens ö)* qui eut d'ailleurs si peu de succès que son auteur décida de se consacrer à la critique et rédigea d'excellents essais sur les *Voyants et poètes suédois*. Toutefois, le principal représentant du romantisme mystique suédois est bien Stagnelius, dont la poésie se ressent aussi de l'influence de Chateaubriand. Son grand poème intitulé *Lys de Sharon* chante le sort de la belle Anima qui, prisonnière du harem du Démiurge, ne peut parler aux ambassadeurs

[43] Cf. ibid. p. 92.
[44] Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, Paris 1946, vol. II, p. 12.
[45] *Philosophical Lectures*, ed. K. Coburn, p. 179, cit. par Wellek, op. cit. p. 675. (v. note 6.)

célestes du Christ, son fiancé mystique, qu'à travers les barreaux de sa prison. Almqvist par contre — à l'extrême limite du romantisme — se situe entre le mysticisme romantique et la prose réaliste. Sa poésie s'inspire de Swedenborg, alors que dans sa prose c'est la représentation de la réalité qui l'emporte.

La «poétique» influencée par la mystique semble avoir été moins appréciée dans le Sud de l'Europe, chez les Italiens, les Français, les Espagnols et dans les Balkans, que dans les régions septentrionales. Au sud, on rencontre plutôt, à la place du spiritualisme mystique, l'incarnation littéraire de l'ange déchu, du Satan, du diable. Pensons à Cazotte et au monde du néo-mystique tardif que fut Baudelaire. Le Satan de Milton, le Méphistophélès de Gœthe servent d'exemple à Byron, Vigny *(Eloa)*, Espronceda *(Diable Mundo)*, Lermontov *(Demon)*. Et la figure de Satan est loin d'avoir terminé sa carrière avec le romantisme, — remarque Paul Van Tieghem.[46]

Les courants mystiques de l'époque des Lumières ont sans doute apporté une contribution beaucoup plus importante au développement de la poésie romantique moderne qu'on n'a coutume de l'admettre. Si nous nous sommes occupés, du moins incidemment de leur rôle et de quelques cas de leur influence, c'est pour les relier à de nouveaux principes importants de la poétique. En effet, ce furent les penseurs mystiques qui, par leur exemple particulier, aidèrent à formuler la *mission* du poète en sa qualité de visionnaire, de *vates*, de *prophète*, de médiateur entre les mondes mystérieux et transcendants et le monde terrestre. Le changement de la situation du poète dans le monde a été une des pierres angulaires de la nouvelle dimension esthétique de la poétique entre les Lumières et le romantisme.

Non moins importante est la nouvelle *méthode*, le nouveau procédé poétique dont nous avons suivi la genèse: *la vision*. Il s'agit là d'une qualité «mystique», de quelque chose qui est plus que le jeu de l'imagination. Le poète nous annonce les faits d'un monde auquel l'homme moyen n'a point accès. Le *contenu idéel* de cette poésie d'inspiration mystique de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle déborde les cadres de la mythologie antique, le poète d'inspiration mystique l'a remplacé par une mythologie judéo-chrétienne, et par des visions individuelles qui se composent d'un mélange d'éléments appartenant aux différentes mythologies. Enfin, ces changements devaient nécessairement avoir un effet sur la forme. A l'époque étudiée, on assiste dans la poésie à une *décomposition de la forme*, ce qui signifie que le contenu gagne en importance au détriment de l'expression, et que, par conséquent, on n'y trouve aucun frein à la liberté d'expression. L'école et la coutume soumettaient le poète à la prosodie, mais comme le dit Saint-Martin: «. . . le vrai poète les compte pour rien. La pensée commande et domine sous la forme, la forme n'ajoute rien à la pensée, si ce n'est sur des esprits du second étage.»[47]

[46] Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris 1969, p. 137. — Karl S. Guthke, *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang*, Göttingen 1958, traite du rôle de M. G. Lewis dans les relations littéraires anglo-allemandes. Nous ne pouvons pas étudier ici la question de l'inspiration mystique dans la prose. — Max Milner, *Le Diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire (1772—1861)*, Vol. I—II, Paris 1960. — Wolfgang Promies, *Die Bürger und der Narr, oder Das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, München 1966.

[47] Cf. Viatte op. cit. I. p. 192.

La pensée du jeune Herder n'est pas non plus exempte d'éléments mystiques. C'est le contraire qui étonnerait, étant donné la proximité de Hamann. La mystique de Herder cependant est plutôt panthéiste et poétique, alors que celle de Hamann est plus proche du piétisme. Herder est ravi de l'harmonie des sphères, du miracle de la lumière, de la beauté de la création qui reflète à l'homme son propre visage, car l'homme n'est rien d'autre que le représentant de la divinité sur la terre: la sombre mystique de Hamann se nourrit d'exégèse, de la Bible, de la Cabale. Du piétisme, Herder a surtout gardé l'élément actif, l'aide que l'homme doit à son prochain, mais sous une forme généralisée: sa religion naturelle trouve son sens dans le service de l'humanité. Il n'existe pas de plus grande joie pour l'homme que de créer une œuvre et de la trouver bonne. Connaître le monde signifie: agir sur lui; seul conçoit la beauté celui qui sait la rendre concevable à d'autres. C'est l'esprit de la mystique dynamique et panthéiste de Herder qui préside à l'*Urfaust*, où Gœthe donne forme à la philosophie de l'activité qui ne connaît pas le calme du «beau moment». Selon Herder, l'essence du génie poétique est son activité incessante, la victoire qu'il ne cesse de remporter sur lui-même et sur le monde (*Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, 1774).

Aux yeux de Herder le génie n'est cependant pas en premier lieu un individu, pas plus qu'il n'est la propriété d'un individu: il appartient au peuple, à la nation. Quoique, à son époque, il ne fût pas le seul à se préoccuper du problème des différences nationales, c'est lui qui donne au terme de nation le sens dans lequel on l'emploie encore de nos jours. Herder considère la nation comme une communauté développée, formée par l'histoire, et qui doit être distinguée des autres communautés du même genre. Nation et histoire sont inséparables; la poésie qui ne peut naître que dans une telle communauté en présente toujours les traits qui eux ont été formés par l'histoire. La notion d'originalité lancée par Young devient chez Herder *originalité nationale*, exigence à laquelle répondra seule la poésie qui est revêtue de caractéristiques nationales, qui n'imite aucun modèle étranger, mais est engendrée par le génie de la nation. Le plus grand danger qui accompagne l'imitation des modèles étrangers est l'absence des particularités nationales aussi bien du modèle que de l'imitateur. Il n'y a donc que la poésie nationale qui mérite d'être considérée comme originale. Selon Herder tout jugement porté sur les œuvres d'art doit tenir compte des traits nationaux et du goût de l'époque dans lesquelles elles sont nées, car ce sont les produits du «génie de la nation» à une époque donnée. Armand Nivelle estime que ces idées de Herder sont le fruit d'une conception relativiste. En même temps, il admet lui-même que Herder n'a pas nié l'existence de valeurs esthétiques absolues ou générales, qu'il les déduisait de l'*Humanität* universelle et de l'effet esthétique homogène exercé par les œuvres d'art produites à différentes époques et par différentes nations, ou de la possibilité d'un tel effet.[48] Est-on donc en droit d'imputer à une conception relativiste la thèse de Herder sur le rôle décisif des facteurs nationaux et historiques? Nous ne le croyons pas. Il s'agit là bien plutôt d'une méthode d'analyse concrète: Herder met en doute la légiti-

[48] Armand Nivelle, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, Paris 1955, pp. 227—255.

mité des jugements basés sur des règles et des modèles, et désire juger des choses dans leurs propres limites, selon leurs propres moyens et leurs propres fins. « Alles muss indessen innerhalb seiner Grenzen, aus seinen Mitteln und seinem Zwecke beurteilt werden » — lisons-nous dans le premier *Kritisches Wäldchen*. »[49] C'est ainsi qu'il faut juger des œuvres nées à des époques différentes, ces œuvres offrant d'emblée l'intérêt d'exprimer l'époque, le milieu et le génie de la nation.

Les grands créateurs de l'humanité sont des génies, mais l'humanité ne se compose pas uniquement de génies. Quiconque est capable de créer dans son propre milieu, tout homme sain et honnête porte en lui quelque chose du génie. Vers la fin des années soixante-dix Herder critiquait déjà sévèrement les excès du mouvement *Sturm und Drang*, et opposait à la notion aristocratique et inhumaine du *Kraftgenie* une notion « démocratique » et humanisée: « Jeder Mensch von edeln, lebendigen Kräften ist Genie auf seiner Stelle, im seinem Werk, zu seiner Bestimmung, und wahrlich, die besten Genies sind ausser der Bücherstube »: tout homme noble et fort est un génie à sa place, dans son œuvre, dans ce à quoi il est destiné, et, en vérité, les plus grands génies ne se trouvent point dans les bibliothèques. (*Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, 1778, Zweiter Versuch, III.)

La nation, l'histoire, la reconnaissance des valeurs de l'individu et l'appréciation de sa force: cette hiérarchie des valeurs établie par Herder a été adoptée, comme on le sait, par le romantisme, qui a aussi énoncé que la poésie populaire était la source abondante et éternelle de la poésie. Il est toutefois intéressant, et c'est une constatation qui mérite d'être retenue, que cette source a été découverte à peu près en même temps dans les différentes parties de l'Europe, et que le mouvement ne va pas simplement de l'ouest vers l'est, de Macpherson et Percy vers le *Wunderhorn* et la poésie populaire serbe. Grâce à P. H. Mallet, le monde littéraire d'Europe est renseigné dès 1756 sur la poésie scandinave, en 1759 John Home invite Macpherson à recueillir les monuments de la poésie gaélique-celtique et en 1760 on commence à publier les poèmes d'Ossian. En même temps Lessing dans ses lettres littéraires *(Literaturbriefe)* exalte la simplicité et la sincérité de la poésie populaire et publie le texte allemand de deux chansons populaires lituaniennes. En 1762 Hamann relate (dans *Aesthetica in nuce*) qu'au cours de son voyage en Courlande et Livonie il a entendu chanter le peuple letton, « non-allemand », pendant son travail, et que le rythme de ses chants était différent de ceux qu'il avait entendus jusque-là; si un poète naissait parmi les Lettons — écrit il — il n'hésiterait certainement pas à employer ce rythme. Les Allemands de l'Est, voisins des peuples d'Europe orientale sont devenus attentifs à la poésie populaire des habitants autochtones de ces régions avant qu'ils n'aient pris connaissance de la leur. Le manuscrit des *Volkslieder* parus en 1778 et 1779 se trouvait dès 1773—74 à l'imprimerie, mais Herder le reprit pour le compléter, et dans l'essai mis au point à partir des préfaces écrites aux différentes versions *(Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst)* il déplore l'absence de l'ancienne poésie et de la poésie populaire allemandes non encore explorées. « Volk von tapfrer Sitte, von edler Tugend und Sprache, du hast keine Abdrücke deiner Seele die Zeiten hinunter ? » Il sait pertinemment qu'ils ont existé,

[49] Cité aussi par Nivelle, p. 223.

ces signes de l'esprit allemand, mais à l'heure actuelle ils sont couvertes de boue au fond des temps. «Kein Zweifel! Sie sind gewesen, sie sind vielleicht noch da: nur sie liegen unter Schlamm, sind verkannt und verachtet.» Or — et c'est là l'essentiel du programme de Herder dans le domaine de la poésie populaire, et c'est l'idée qui aida la poésie de nombreux peuples européens à s'engager dans la voie du renouveau — c'est un trésor caché auquel pourraient puiser le poète moderne, l'orateur, le moraliste, le penseur. «Die alte wendische, schwäbische, sächsische, holsteinische Mythologie, sofern sie noch in Volkssagen und Volksliedern lebt, mit Treue aufgenommen, mit Helle angeschaut, mit Fruchtbarkeit bearbeitet, wäre wahrlich eine Fundgrube für den Dichter und Redner seines Volks, für den Sittenbildner und Philosophen.» Et voilà comment le trésor inépuisable vient occuper la place du modèle antique! C'est de quoi il s'agit effectivement lorsque Herder oppose aux odes pindariques des poètes anglais contemporains et aux Allemands cultivant le style d'Horace les possibilités qui s'offriraient au poète s'il choisissait comme modèle Ossian, les chants des peuples sauvages, les skaldes, les vieilles romances et chansons populaires. C'est par cette idée qu'il clôt aussi ses lettres sur Ossian (*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, 1773).

Dans son recueil de poésie populaire, Herder a adopté un grand nombre de chansons populaires d'Europe orientale, en particulier celles des peuples baltiques et des Slaves de l'Est et de l'Ouest. La largeur de ses vues s'explique entre autres par son patriotisme et son nationalisme. A l'en croire, l'Empire romain germanique était la patrie de dix peuples reliés entre eux par un passé historique commun que Herder n'hésita pas à étendre, sur les traces des ancêtres germaniques, aux Anglais. Le romantisme plongé dans la mythologie germanique et pénétré par la conscience de la supériorité germanique pouvait se réclamer à juste titre des vues de Herder, mais qui servaient en même temps de force motrice à la conception populaire démocratique et encourageaient les apôtres du renouveau des peuples slaves. C'est grâce à Herder que la majorité des nations européennes apprirent à connaître et à apprécier la valeur de la poésie populaire de l'Europe de l'Est, et ceci parallèlement à l'entrée en scène de la poésie populaire occidentale et nordique. Sans vouloir affirmer que cette pénétration était comparable à la vogue de l'ossianisme, à l'influence des ballades populaires anglaises ou écossaises, il est néanmoins certain que la mode des sujets slaves (et dans une moindre mesure hongrois et roumains) dans le romantisme occidental et en particulier allemand remonte à Herder, elle est née par son intermédiaire. L'Ossian «complet» et le recueil de Percy ont paru en 1765: il semble que ces deux ouvrages fondamentaux n'aient été qu'une étape intermédiaire dans l'élan qu'avait pris l'intérêt porté à la poésie populaire.

Le peuple, enfant de la nature, non encore corrompu par la civilisation, parle dans la poésie populaire une langue d'une pureté naturelle. La logique de l'histoire des idées du XVIIIe siècle voulait que la poésie populaire fût découverte par les Lumières pour les besoins du romantisme. Il n'existe peut-être aucune autre époque dont le vocabulaire ait employé le terme de nature dans autant de sens et avec autant de significations que l'époque des Lumières. La philosophie, la religion, la science, le droit, la psychologie, la pédagogie, l'esthétique, et non en dernier lieu les arts se réclamaient fréquemment de la nature, et ce sous les rapports les plus divers.

La poésie populaire appartenait, elle aussi, à la nature. Non que ce terme eût manqué au lexique des époques précédentes, mais jamais il n'a été à ce point un mot-clef. Faut-il en chercher la raison dans l'essor vigoureux que prirent au XVIIIe siècle les sciences naturelles? En effet, la découverte de la gravitation, la première loi naturelle, avait bouleversé le siècle. Citons Pope:

> Nature and Nature's laws lay hid in night,
> God said: «Let Newton be», and all was light . . .[50]

Dans la philosophie scolastique la nature est opposée au monde de la grâce. Tandis que nous sommes à même de connaître les phénomènes de la nature par la voie de nos sens, il n'y a que la grâce divine qui nous permette de nous initier au monde supranaturel. Kepler, Galilée, Descartes, les sciences naturelles et la philosophie rationaliste n'ont élargi les connaissances de l'homme que dans la sphère du monde réel, de la nature. L'«autre» monde restait fermé à la pénétration de la raison humaine. Cette dualité n'a pas été pour autant abolie par la nouvelle science naturelle et la philosophie succédant à la scolastique. Le monde naturel et le monde divin restèrent séparés. Cela nous permet de comprendre l'importance que prit dans l'histoire de l'affranchissement de la pensée humaine le panthéisme de Spinoza: *Deus sive natura,* l'identité de la divinité et de la nature. Les lois de la nature sont les lois de Dieu, et inversement, les lois divines sont les lois de la nature. Tout ce qui existe obéit aux mêmes lois. Dieu a disparu dans la nature, dans le monde qui est accessible à la raison humaine. Comme tout est un, *hen kai pan,* il n'y a pas non plus de différences entre les religions, toutes ayant une et même essence. La vraie religion, la religion naturelle commande le respect des devoirs éthiques, l'amour du prochain et l'octroi de la liberté équitable à tous.

Les idées de Spinoza touchèrent à ses bases mêmes la pensée éclairée, la science et la théorie de l'Etat de l'époque des Lumières et leur influences se répercutèrent dans la littérature, la poésie et la poétique. L'histoire de leur influence esthétique n'a pas été entièrement mise au jour, la recherche s'étant surtout penchée sur les problèmes de leur rôle dans l'histoire des idées.[51] On sait donc que Spinoza, persécuté et prohibé par les autorités, est présent dans l'univers intellectuel de Montesquieu, de Rousseau, de Voltaire, de Diderot, de Lessing, de Herder, tout comme dans la poésie de Gœthe. L'Uzbek des *Lettres persanes* semble être un lecteur de Spinoza, sur les pages de l'*Esprit des lois* on rencontre les principes de la religion naturelle; on peut citer des passages parallèles du *Contrat social* et des œuvres de Spinoza, le vicaire savoyard a lu les écrits théologiques de ce philosophe dont les idées sur la liberté se reflètent dans la *Nouvelle Héloïse* autant que dans l'*Emile*. Lorsque, à la fin de sa vie, Lessing lira le *Prometheus* de Gœthe, il pensera immédiatement à Spinoza qu'il n'avait cessé d'étudier pendant la rédaction de ses derniers traités théologiques. Le panthéisme et l'amour de la nature que l'on trouve chez Herder pourraient être illustrés par des *loci* renvoyant à Spinoza,

[50] Cf. Cassirer op. cit., trad. anglaise (Beacon Press, Boston 1955, 1966) pp. 37—44.

[51] Je me réfère à deux ouvrages de synthèse: Paul Vernière, *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*, Vol. I—II, Paris 1954; Herbert Lindner, *Das Problem des Spinozaismus im Schaffen Goethes und Herders*, Weimar 1960.

tout comme la conception de la nature, le déisme et le matérialisme de Diderot confinent à ceux du penseur panthéiste. Le principe de l'unité formulé par Spinoza a inspiré Gœthe jusque dans ses années de pleine maturité: revenu d'Italie, il établit une des thèses fondamentales de sa poétique classique, déclarant que la nature et l'art obéissent aux mêmes lois. L'idée fait manifestement écho à Spinoza, un écho poétique, tout comme le *Sturm und Drang* et la révolte prométhéenne de Gœthe. En même temps, donc en 1772, Voltaire aussi s'occupe de Spinoza qui apparaît même dans sa poésie d'une manière légèrement différente de celle de Gœthe:

Alors un petit Juif au long nez, au teint blême,
Pauvre, mais satisfait, pensif et retiré,
Esprit subtil et creux, moins lu que célébré,
Caché sous le manteau de Descartes, son maître,
Marchant à pas comptés, s'approcha du grand Etre:
« Pardonnez-moi, dit-il en lui parlant tout bas,
Mais je pense, entre nous, que vous n'existez pas.
Je crois l'avoir prouvé par mes mathématiques;
J'ai de plats écoliers et de mauvais critiques,
Jugez-nous . . . » A ces mots, tout le globe trembla,
Mais Dieu, clément et bon, plaignant cet infidèle,
Ordonna seulement qu'on purgeât sa cervelle.

(Les Systèmes[52]*)*

C'est d'Holbach qui tira les conclusions finales, dirons-nous, du système de Spinoza, sans toutefois adopter la dialectique de sa pensée et l'humanisme qui se traduit dans son style suggestif. Le matérialisme d'Holbach était logique, mais mécanique. Pour lui, tout ce qui existait remontait à la matière; il expliquait le mouvement de la nature par les lois de la matière et proclamait le déterminisme absolu, qu'il étendait aussi sur l'homme en tant que partie de la nature. Sa conception s'accordait avec celle de La Mettrie, à savoir que l'homme est une machine; cette idée lui valut l'hostilité de ses meilleurs contemporains. Gœthe et ses compagnons furent rebutés par sa sombre philosophie. Leur conception des rapports entre la nature et de l'art leur venait de Shaftesbury, pour qui le monde de la nature était une œuvre d'art, et son créateur un artiste. Nous avons déjà indiqué que Shaftesbury concevait le processus de la création artistique par analogie avec la création de l'univers, ce qui ne manqua pas de donner une grande impulsion à l'idée de la liberté du génie. Nous dirons simplement que Shaftesbury aussi trouvait dans le monde une unité et une harmonie — en ce sens il peut être considéré comme un continuateur de Spinoza sur le plan esthétique — et qu'il voyait aussi une unité dans toute œuvre d'art, en résolvant l'opposition de son contenu et de sa forme dans la notion de la *forme intérieure*. A ce propos Cassirer[53] cite les vers de Gœthe: l'essence de la nature est que la loi est unique:

Denn das ist der Naturgehalt,
Dass drinnen gilt was draussen galt.

[52] Cité par Vernière, vol. II, p. 525. (v. note 51.)
[53] Op. cit. p. 85.

Nous avons rencontré jusqu'ici plusieurs interprétations de la notion de nature. La nature est le monde accessible à la connaissance de l'homme; la nature est tout ce qui existe, autrement dit, c'est la seule chose existante; la nature est l'unité et l'harmonie dans la variété, l'essence homogène des choses, la coïncidence des contradictions. C'est dans cette dernière acception que les Lumières adoptèrent la religion naturelle, le droit naturel dont on entendait faire la base de la juridiction. Rousseau (et il ne fut pas le premier) lança l'idée de la nature en tant qu'adversaire de la civilisation, de la nature comme état primitif et modèle idéal auquel il faudrait revenir, si cela était réalisable, dans le mode de vie, les coutumes, le crédo, mais cet état est déjà dépassé par l'établissement de l'ordre social civil *(Contrat social)*. C'est donc Rousseau qui enseigne qu'il faut se conformer à la nature comme à l'essence de l'homme dans la vie sociale, dans l'amour, dans l'éducation.

Derrière ces différentes conceptions de la nature, on distingue deux points de vue fondamentaux: le point de vue gnoséologique et le point de vue génétique. Pour le premier est nature tout ce qui est expérimentable, objet de connaissance, qui constitue le domaine des sciences naturelles et le milieu de la vie pratique; pour le second la nature est l'état primitif, l'état originel, tout ce qui n'est pas faussé. C'est de la seconde catégorie que relève la signification courante de la nature: le ciel, les plaines et les montagnes, la flore et la faune. Le peuple était considéré comme un enfant de la nature, d'une part en raison de son habitat et de son travail, d'autre part en raison du caractère original, authentique que cette époque croyait retrouver en lui. Le mode de vie de la paysannerie semblait être le plus proche de l'état naturel primitif, de l'idylle. Peintres et poètes rivalisaient d'efforts pour représenter cet état idyllique: le legs de Théocrite et de Virgile reçut au XVIIIe siècle un nouveau contenu idéologique. Le succès de Gessner, comme le note Schiller dans *Über naive und sentimentalische Dichtung* s'expliquait par le désir des hommes de retourner à l'état primitif naturel dont Rousseau avait déjà dit qu'il fallait s'en faire une image, même s'il n'avait jamais existé ou n'avait pas été tel que nous l'imaginions, car l'état naturel primitif reconstitué était le fondement de la civilisation et de l'état de l'homme civilisé (*Discours sur l'origine de l'inégalité*, 1755).

L'état primitif est la source pure de la poésie, et la poésie est la langue maternelle du genre humain — écrit Hamann: «Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts» *(Aesthetica in nuce)*. Marmontel va dans le même sens lorsqu'il dit: «Moins les peuples sont civilisés, plus leur langage est figuré, sensible . . .» (*Poétique française*, 1763). Nous pourrions citer un grand nombre d'exemples similaires. En de nombreux endroits de ses ouvrages sur la philosophie de la civilisation, Herder renvoie à l'état primitif: il a besoin, du point de vue de sa conception historique, d'un état qui englobe l'essentiel de tous les éléments qui prendront corps au cours de l'histoire.[54] Quant à l'histoire de la poésie, Herder réserve une place particulièrement importante à l'état primitif dans laquelle la poésie pouvait se servir de sa propre «langue d'origine, du langage de l'imagination», «ursprünglich, unentnervt, frei und männlich»: original,

[54] Cf. Wilhelm Dilthey, «Das achtzehnte Jahrhundert und die geschichtliche Welt» in *Ges. Schriften*, vol. III, Leipzig und Berlin 1927, pp. 207—275 et Erich Rothacker, *Einführung in die Geisteswissenschaften*, Berlin 1920.

énergique, libre, et viril *(Briefwechsel über Ossian)*, tandis que plus tard les connaissances du métier vinrent altérer la fraîcheur poétique. Il s'ensuit qu'il faut retourner à la source pure.

Le primitivisme de Herder n'est pas nouveau dans l'histoire de la théorie poétique du XVIIIe siècle: sa grande influence, l'accès aux sources a été pour ainsi dire préparé par son recueil de chansons populaires. Gianbattista Vico (*La Scienza Nuova*, 1725) avait jeté les bases de la théorie et conféré à la poésie une dignité absolue en donnant à l'âge primitif de l'humanité le nom d'âge de la poésie. Il concevait l'histoire comme un processus analogue au développement organique de l'homme, l'époque de la poésie s'identifiait pour lui à l'enfance de l'humanité, suivie de l'époque plus consciente de l'homme. L'homme a appris à réfléchir, mais son âme est en proie à des sentiments et à des émotions, et il lui faudra un certain temps pour apprendre finalement à méditer à l'aide d'une intelligence désormais pacifiée. Autrement dit, Vico — tout comme plus tard Herder et Gœthe — considérait sa propre époque comme une ère de décadence, de maturité ou de vieillesse dominée par les philosophes. Les poètes sont en quelque sorte les sens et les sentiments de l'humanité, les philosophes en sont l'intelligence, l'esprit raisonnant. Plus le rôle de la raison dans la poésie est modeste, plus celle-ci sera riche en imagination. Les poètes ne naissent pas à l'époque de la raison et de la réflexion, ils sont les enfants des époques d'imagination, ils s'épanouissent à l'âge de la barbarie. Homère vivait à l'époque barbare de l'Antiquité grecque, Dante au Moyen Age, quand l'Italie connut sa « seconde époque barbare ». On commet donc une erreur en attribuant à l'œuvre d'Homère un sens philosophique; sa sagesse est une sagesse *poétique*: elle est admirable, mais n'a pu naître qu'à l'époque de la barbarie.[55]

Les idées de Vico restèrent pratiquement inconnues jusqu'au début du XIXe siècle. L'affinité donc entre ses idées et celles de Herder n'est qu'une « rencontre »: il ne s'agit pas d'une influence. Cependant, la voie de Vico a été celle de beaucoup d'autres. Le primitivisme en poétique correspondait au principe de la nature selon Rousseau. Ses représentants en France étaient surtout Diderot et Marmontel, dans les Iles britanniques c'étaient en particulier les primitivistes écossais qui, eux aussi, étaient convaincus que les temps appelés « barbares » étaient favorables à la poésie. Richard Hurd, auteur de *Letters on Chivalry and Romance* (1762) écrivit ses lettres précisément pour réhabiliter la poésie du Moyen Age « barbare ». L'esprit de la chevalerie fut un feu éphémère, mais la flamme de sa poésie *(Romance)* brilla longtemps, et des époques plus policées purent profiter de son éclat et de sa chaleur. L'Arioste, Spenser, le Tasse, Milton s'émurent des coutumes barbares de leurs ancêtres. Quel était donc le secret de cette poésie ? « Or, may there not be something in the Gothic Romance peculiarly suited to the views of a genius, and to the ends of poetry ? » — lisons-nous dans la première lettre. La force et la richesse de l'imagination élèvent cette poésie au niveau de celle des Grecs ou encore plus haut. Un contemporain de Hurd, John Brown essaya de mettre au point une histoire de la poésie primitive dans les monuments poétiques grecs, ossianiques, écossais, dans ceux de la poésie irlandaise des bardes, dans ceux des skaldes d'Islande,

[55] Benedetto Croce, *Estetica*, 1902. Ed. anglaise : *Aesthetics*, Noonday Press Edition, New York 1967, pp. 231—234.

du Pérou, d'Inde, de Chine et d'Amérique du Nord (*Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music*, 1763). Le recueil de Thomas Percy (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765) comprenait non seulement des ballades anglaises, mais des morceaux de la poésie lyrique élisabéthaine, des scènes de Shakespeare, des romances mauresques, ainsi que des passages de romans courtois. Les traductions qu'il fit du chinois, de la poésie runique et de l'hébreu *(Cantique des cantiques)* ont toutes le même but, c'est-à-dire — comme le dit René Wellek — de démontrer l'unité essentielle de la poésie primitive ou «naturelle».[56]

Tout cela nous permet de mesurer l'importance de tout ce que les *Volkslieder* de Herder doivent à ces prédécesseurs, et de voir à quel point toute son activité de jeunesse suit la critique anglaise légèrement antérieure. La nouveauté du recueil de Herder venait (comme nous l'avons déjà dit) en premier lieu de ce que l'auteur y avait admis la poésie populaire d'Europe orientale, et cette circonstance explique en grande partie son extraordinaire influence dans ces régions du continent. Les vues de Thomas Warton (*History of English Poetry*, 1774—1781) ressemblaient à celles de Hurd, Brown, Percy et Herder. Tous considéraient l'évolution historique comme un progrès qui mène de la barbarie vers une époque plus civilisée, et tous regrettaient qu'avec la propagation de la civilisation la poésie naturelle ancestrale fût contrainte à céder la place à une poésie rationnelle, bien plus pauvre. La devise de Rousseau, le retour à la nature, exprimait donc une tendance générale de l'époque.

Age primitif, état naturel, histoire, nation, peuple: c'étaient là les mots d'ordre de la dimension poétique de l'éveil national. L'époque cependant qui les avait inventés était celle même de la conquête de la liberté, ou du moins des tentatives de conquête, l'époque de la naissance de la conscience nationale, populaire dans l'histoire européenne comme dans l'histoire américaine. Les mots d'ordre dépassèrent donc nécessairement le niveau de la conceptualité, les idées réagirent sur la réalité dont elles étaient issues à la lumière des grands événements de la liberté politique et sociale, la mise au point des versions esthétiques et poétiques de la liberté semble être un espace d'action d'avant-garde, servant de préparatif à la lutte pour le but proprement dit. La liberté poétique préparait la déclaration des droits démocratiques de l'homme. A la lutte pour la liberté engagée par le poète succède la revendication de la liberté sociale et individuelle, la critique incisive des institutions féodales. Enfin, l'aspiration à l'indépendance nationale puis la révolution élevèrent au niveau de la réalité tout ce que le second tiers du siècle avait produit sur le plan de la théorie. Après le principe de la beauté classique et le contenu affectif du sentimentalisme, le *Sturm und Drang*, voire même le classicisme renouvelé qui réapparaît pour quelque temps, sont animés — ce dernier de façon plutôt voilée — par l'intérêt politique, l'engagement social. Cette tendance se fait de plus en plus valoir dans le romantisme (parallèlement à la tendance mystique) et finit par occuper la première place.

Parmi les signes caractéristiques de ce processus citons par exemple un fragment de Chénier *(Essai sur les causes et les effets de la perception et de la décadence des lettres et des arts)*, dans lequel, face à Young, Voltaire et Pascal, il fait l'éloge de la naïveté

[56] René Wellek op. cit., édition allemande, p. 135.

et de la grandeur des Grecs, ce qui ne l'empêche pas d'entrer en même temps en lice pour une revendication sociale toute pratique: à l'instar de son ami, Alfieri, il souhaite que l'artiste ne soit plus lié aux mécènes. A la notion de «l'écrivain libre» et du «*libero scrittore*» il y a lieu d'accoler la «*Deutsche Muse*» de Schiller, ce fragment de poème qui raconte que la poésie classique allemande est l'œuvre non de la faveur des princes, mais des poètes eux-mêmes. L'éveil national signifiait aussi éveil bourgeois, et les écrivains du tournant de l'époque croyaient qu'une fois affranchis des mécènes ils le seraient aussi du pouvoir de la société, du goût de la classe dirigeante. Le poète cherchant un mécène — le héros de la satire de Csokonai intitulée *Tempefői* — échoue parce qu'il ne peut, ni ne veut servir le goût de la classe dominante de la société.

La poésie de l'époque était imprégnée, dès avant la Révolution, de tendances sociales et politiques qui s'attaquèrent aux conditions sociales surannées et oppressantes, et s'employaient à réveiller la conscience nationale. La reconstruction et l'invocation de la poésie naturelle de l'Etat primitif, le culte de la poésie populaire et l'inspiration prise aux sources de l'histoire nationale étaient tous censés servir les buts sociaux et politiques. Le poète de l'époque se sentait patriote, il ne se retirait pas du monde pour recréer sur le plan artistique l'idéal classique de l'Antiquité, mais il se cherchait des tâches dictées par son époque. Sa poésie se proposait de servir non un mécène ou une cour, mais — plus ou moins consciemment — la communauté de la nation. La poésie d'inspiration patriotique relève de la dimension esthétique de l'éveil national et s'est développée en particulier dans les pays dont le système social était resté fortement arriéré. Les tâches, telles qu'elles furent formulées par Herder, traduisent parfaitement la situation et les désirs des Allemands, des Italiens, des Slaves et des Hongrois: l'orgueil national demande que chaque nation s'établisse à sa manière, tout comme l'ont fait les nations plus évoluées. «Die Deutschen müssen den nationalen Stolz aufbringen, sich nicht von andern einrichten zu lassen, sondern sich selbst einzurichten, wie andere Nationen es von jeher taten: deutsch zu sein auf eigenem wohlbeschützten Grund und Boden». (*Haben wir noch das Publikum der Alten?* 1764.)[57] Dans son livre intitulé *Vom deutschen Natonalgeist* (1765), qui à son époque eut un grand retentissement et suscita de nombreuses discussions, Friedrich Karl Moser attire l'attention sur la démocratie suisse voisine, et propose la transformation radicale du système des petites principautés féodales. Klopstock, les frères Stolberg, Bürger, Schubart emprisonné en 1777, se servaient dans leur enthousiasme patriotique d'un langage qu'on n'avait pas entendu avant, et que l'on n'entendra pas après dans la littérature allemande, sauf peut-être chez Heine. Le mot *patriote*, comme le dit Werner Krauss,[58] était considéré dans l'Allemagne de la seconde moitié du XVIIIe siècle comme synonyme de *démocrate* et il provoquait à juste titre la peur et la résistance de la classe dominante.

Il est notoire que cette attitude intérieure «prête à la révolution» se modifia du fait de la Révolution française. La révolte, semblait-il, avait manqué son but, la méthode des Français était impraticable. Mais on ne pouvait pas non plus renoncer à ce qui se préparait depuis des dizaines d'années. Les lettres de Schiller sur l'éducation esthéti-

[57] Werner Krauss, «Über die Konstellation der deutschen Aufklärung» in *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin 1963, p. 318.
[58] Op. cit. p. 314.

que (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795), écrites à une date où la Révolution était terminée, sans que l'on sût encore si les résultats en seraient ou non conservés, proclament le pouvoir de la beauté sur la formation de l'homme nouveau et semblent être un retour vers le classicisme esthétisant. Et pourtant, derrière chaque ligne se dissimule une idée politique. Dans la dimension esthétique de l'éveil national, on peut considérer comme un pendant de ces lettres l'hermétisme abstrait dont Hölderlin enveloppa ses convictions et ses désirs politiques. Puis, pendant les guerres de Napoléon, la poésie lyrique se dévoile, le romantisme patriotique proclame un nationalisme ouvert, parfois sauvage. L'engagement fait nécessairement partie de la dimension de l'éveil national.

Passé historique et éveil national, admiration pour la poésie populaire et enthousiasme patriotique pour le progrès social de la patrie, pour la liberté politique et l'essor culturel: voici les notions clefs et les formes de comportement que l'on retrouve dans toutes les littératures étudiées, mais surtout dans la poésie des nations arriérées ou opprimées. C'est l'esthétique des besoin nationaux, *l'esthétique de «l'utile»*, comme le formule Manzoni en 1823, déjà en plein romantisme: notre but est l'utile, notre sujet le vrai, notre moyen l'intéressant.[59] Dans cette formule typique du romantisme italien, observe Paul Van Tieghem, on cherche en vain le *beau*. Le beau ne semble plus faire partie des buts de l'art. La conception de l'art du classicisme est dépassée. Dès 1797, Friedrich Schlegel fit don de la beauté à l'Antiquité, en demandant à l'objet de la poésie moderne d'être *intéressant*.

Dans ce qui suit, nous allons passer en revue les différentes littératures pour pouvoir nous faire une idée de la façon dont les notions et les formes de comportement mentionnées ci-dessus s'y exprimèrent.

Dans les littératures scandinaves, la conscience historique du caractère national naît à une époque relativement ancienne, au XVIIe siècle, ce qui s'explique sans doute par la date précoce de l'évolution suédoise et danoise, par la conscience des Suédois de leur mission protestante et de leur rôle européen. Au XVIIe siècle, on met au jour un nombre relativement élevé de monuments archéologiques et de manuscrits anciens, notamment en 1643 ceux des *Edda*, de la poésie des skald; au XVIIIe siècle, leur nombre ne fit qu'augmenter; cette circonstance contribue à la naissance d'une conscience nationale enracinée dans le passé germano-scandinave qui évince les modèles classiques de l'Antiquité. La poésie du tournant du siècle change les valeurs spécifiques du Nord, non seulement dans les pays scandinaves, mais aussi dans les pays allemands, hollandais et flamands, et même — quoique dans une mesure moindre — dans la littérature anglaise, sur les territoires écossais et irlandais. Ces valeurs spéciales sont la liberté sociale, la générosité, le zèle, l'amour du travail. [Bisztray] Le culte du Nord, auquel va contribuer la publication des monuments celtiques au XVIIIe siècle, bientôt suivis par leur imitation, aboutit à une polarisation du Nord et du Sud dans les réflexions sur la poésie et aussi dans son histoire — polarisation qui sera propagée par Madame de Staël et, sous son influence, par Simonde de Sismondi et von Stetten. Le Nord devient ainsi un monde mystérieux, orageux, brumeux, mais pur et vierge, tandis que

[59] Paul Van Tieghem op. cit. p. 310.

le Sud est sybaritique et dégénéré; en même temps, les nordiques cèdent à leur nostalgie du Sud. Jamais il n'y eut autant de voyageurs en Italie que dans ce siècle. Là où à la fin du siècle le classicisme connaît une renaissance, on assiste à l'évincement de la mythologie nordique: la poésie et la théorie poétique du classicisme allemand en constituent les meilleurs exemples. Là où il s'agit de la naissance d'une nouvelle littérature ou de la reprise d'une activité littéraire interrompue, la poésie et la poétique créent une mythologie nationale. C'est ainsi que se construit une mythologie hongroise, de Vörösmarty à Arany, inspirée notamment par la mythologie celtique et germanique, et enrichie de l'apport de la poésie ancestrale finno-ougrienne découverte à cette époque. Chez les Tchèques, Hanka « découvre » les manuscrits de Králové Dvûr et de Zelená Hora qui permettent à l'époque de s'inspirer d'Ossian, afin de constituer une mythologie slave assez riche pour déborder les frontières du pays. [Pražák] Partout on tend à faire montre d'une spécificité nationale, ce qui abolit l'unité des tendances poétiques subsistant dans la théorie du classicisme et même l'idée du détachement du classicisme. Le romantisme ne développera pas de poétique aussi homogène que ne l'était celle du classicisme. Tout comme les Suédois Grundtvig et Tegnér retournent à la conception étroite de l'histoire qu'Oehlenschläger reproche au scandinavisme du XVIIIe siècle, le romantisme en général va de plus en plus de l'universalisme caractéristique de ses débuts, proches du classicisme, vers le national et l'individuel.

Tandis que la poésie scandinave, malgré ses transports et ses préjugés nationaux, restait de tous temps fortement attachée au monde « poétique », la poésie hollandaise et flamande — tout en recourant aux ressources que lui offrait la mythologie germanique — s'en tenait davantage à la réalité, aux problèmes concrets soulevés par la situation historique. Le patriotisme, ce « cadeau divin » selon Jan-Frans Willems, est présent dans l'œuvre de Bellamy qui, du reste, offre des traits apparentés à celle de Klopstock et de Gleim; la poésie de Betje Wolff, Feith, Vandenesken et de nombreux autres poètes hollandais est imbibée du souffle de l'inspiration politique et patriotique. L'époque est agitée, témoin d'événements historiques de grande portée, dont les deux plus marquants, la Révolution française et la guerre d'Amérique du Nord, se répercutent d'une manière ou d'une autre dans la poésie de chaque nation. Blake n'est pas seulement partisan de la révolution; il la considère aussi comme un sujet poétique qu'il traite selon sa propre méthode visionnaire, et il sera suivi dans cette voie par la deuxième génération des poètes romantiques anglais. Le continent nord-américain voit naître une poésie lyrique assez primitive en ce qui concerne sa valeur esthétique, mais d'autant plus nettement patriotique et politique. [József Kovács] La poésie de langue espagnole de l'époque est chargée d'idées politiques et révolutionnaires. En face des poèmes sensibles, fins et rêveurs de leurs prédécesseurs, Cienfuegos, Cadalso et les autres membres de l'école de Salamanque sont caractérisés par une énergie révolutionnaire et se font les porte-parole de l'engagement politique et de la révolte. L'inspiration politique de Gallego et de Quintana s'exprime à l'aide de formules romantiques. [Gies] La poésie de langue espagnole d'Amérique Latine accueille à la fois l'amour du peuple, le respect des traditions autochtones et tous les sentiments qui accompagnent la naissance d'une nation, qui s'épanouirent ensuite dans le romantisme du XIXe siècle et survivront jusqu'au *modernismo* [Pizarro]; — un peu comme, dans la poésie

hongroise, le style populaire et une conception du monde teintée de nationalisme, tels qu'ils furent canonisés par Petőfi et Arany, survécurent pour l'essentiel jusqu'au dernier quart du XIXe siècle. Si en Amérique Latine l'inspiration patriotique est une conséquence de la situation coloniale, on comprend aisément que dans la poésie slave, hongroise, roumaine des peuples de la monarchie des Habsbourg, et dans celle des Bulgares et des autres Slaves du Sud qui ont toujours vécu sous la domination des Turcs, des conditions analogues aient produit un résultat analogue. La protestation contre l'oppression s'exprime dans les littératures balkaniques, ainsi dans la littérature grecque et dans celle des Hongrois et des Slovaques, le plus directement par les chansons respectives de *betyár* et de *kleftes*, et leur héros populaire a également une réplique en Amérique Latine: le gaucho, ce hors-la-loi, moitié enfant, moitié héros de la liberté, admiré et respecté pour son courage viril. Très particulière est, de ce point de vue, la situation de la poésie finnoise puisqu'elle commence par s'exprimer en suédois, de sorte qu'à l'époque en question, c'est une langue étrangère qui véhicule en Finlande l'idéologie nationale; la langue finnoise ne s'impose qu'à l'époque du romantisme et se fortifie à l'époque de l'influence russe succèdant à l'influence suédoise. Nous avons dit plus haut qu'il existait une relation entre la forte influence des monuments scandinaves et le commencement des recherches folkloriques finno-estoniennes, et que l'épanouissement de la conscience nationale et la publication des monuments de la poésie populaire sont en étroite corrélation. Quoi qu'il en soit, le principal trait esthétique de la poésie de l'époque est le désir «d'être utile»; la poésie poursuit des buts pratiques. [Voigt] Ceux qui luttent pour le droit de l'individu (Peterson, Franzén) servent, dans ce sens, des buts de la communauté. Les sentiments et la personnalité sont des manifestations de la liberté.

Le fait que l'exemple scandinave a donné une impulsion directe aux recherches consacrées au folklore finnois et, par là, au développement de la conscience nationale finnoise n'a en soi rien de surprenant, puisque la poésie finnoise s'exprimait elle aussi en suédois. Ce qui semble bien plus étrange, c'est de voir que la critique littéraire russe du XVIIIe siècle adopte pour ainsi dire les monuments scandinaves et celtiques, qu'elle traite comme une tradition nationale. Des discussions sur l'éventuelle origine normande de l'Etat russe sont loin d'être terminées à l'époque en question, et ceux qui recherchent le passé national considèrent comme une gloire de faire remonter l'origine de l'Etat russe jusqu'aux légendaires Vikings. [Horváth-Lukács et Tétényi] Tout comme les peuples latins et germaniques recoururent à des ancêtres pour se constituer une nouvelle conscience nationale, les peuples de l'Est de l'Europe se mirent en quête de sources susceptibles de nourrir leur conscience et leur poésie nationales. La préhistoire slave, la théorie daco-roumaine, la fraternité des Hongrois et des Huns (qui a d'ailleurs des racines plus profondes et remonte au Moyen Age) n'ont pas seulement donné de l'élan et fourni des sujets à la poésie; elles aidèrent le romantisme national à se détourner de l'idéal classique. Un des plus beaux exemples de l'interaction de l'éveil national, de la poésie populaire et du passé national est celui de la poésie serbe et croate, qui se rattache à la riche collection amorcée en 1814 par Vuk Karadžić, unique en son genre parmi tous les peuples slaves et qui a fourni la base «classique» à une poésie moderne, de langue serbo-croate. [Vujičić]

L'élément le plus important de la dimension esthétique de l'éveil national est la formation d'une littérature de caractère national, — problème qui se présente de manière identique chez les Allemands et les Italiens, les Espagnols et les Portugais, les Slaves et les autres peuples de l'Est de l'Europe. Partout on condamne l'imitation des modèles étrangers, partout on s'efforce de créer des œuvres originales et de caractère national. C'est là le trait commun des littératures romantiques par ailleurs très différentes et c'est ce qui explique aussi l'idée, devenue générale dans les littératures légèrement arriérées, que la littérature, la poésie représentent une tâche, un service que le poète assume dans l'intérêt de la nation. Il est courant que le récepteur insère dans les modèles étrangers ses propres éléments nationaux, il change les noms, cherche à leur conférer un caractère national, et à exprimer dans les cadres dont il dispose les besoins particuliers de son propre peuple. Parmi les innombrables exemples de ce procédé, citons le Tchèque Jungmann qui, dans la traduction de l'*Elegy Written in a Country Churchyard* de Gray substitue aux noms de Milton et de Cromwell ceux de Rokyčana et de Žižka, et fait de *Hermann und Dorothea*, cette «idylle bourgeoise» de Gœthe une apothéose nationale. [Pražák] Avec cette «nationalisation» le poète entend servir la cause de sa nation. Le domaine de son service est la vie publique: l'intérêt porté à la vie publique est également caractéristique du Tchèque Jungmann, des Polonais Krasicki et Trembecki, des Hongrois Kazinczy, Csokonai ou János Batsányi. Ce dernier d'ailleurs, inspiré plus tard par la Révolution, écrit en 1788: «Ce qui anime nos écrivains n'est nullement l'admiration venant de la part de nos grands hommes, la récompense ou la renommée, mais uniquement le désir de servir le bien public, l'amour de la patrie.»

En résumant les éléments de la dimension esthétique de l'éveil national, il faut insister encore une fois sur le fait que ces éléments sont venus se substituer à l'idéal antique et ont ainsi contribué à la formation du romantisme national. Les premiers à surgir furent les monuments littéraires du passé national. Certains d'entre eux furent considérés par la critique de l'époque comme des monuments de la poésie populaire. Le reste, arrangé, amplifié, fut incorporé à des fragments qu'on recueillait soigneusement de l'authentique poésie populaire. La même critique littéraire voyait la justification des sentiments et du culte de la nature dans la poésie populaire en tant que source naturelle. Les monuments du passé et la poésie populaire jouèrent un grand rôle dans la formation de la conscience nationale, et servirent de support à la poésie nationale, qui s'élèva ainsi au rang de la poésie primitive et naturelle et dut être cultivée comme une tâche patriotique. L'amour de la patrie en tant qu'exigence éthique se traduisait non seulement dans le choix des sujets poétiques, mais encore dans l'attitude du poète, dans l'engagement qui, après le culte de la beauté proclamé par le classicisme, était caractéristique d'un des aspects de la nouvelle théorie poétique.

D'un des aspects seulement, car parallèlement on voit survivre la conscience de la mission esthétique du poète. L'époque même qui fut la première à réclamer l'engagement du poète énonça aussi le principe de l'art pour l'art. Un des courants du romantisme se proposait de connaître et de communiquer une plus grande part de la réalité contemporaine que n'importe quel courant du XVIIIe siècle, l'autre part se réfugiait dans le mysticisme, dans un isolement artistique. Bien entendu, cette dernière tendance ne fait pas partie de la dimension esthétique de l'éveil national. La Révolution, les guerres

de Napoléon, les soulèvements qui éclatèrent pour conquérir la liberté nationale, les grands problèmes et l'actualité quotidienne des monarchies constitutionnelles et des républiques, donnèrent naissance à une poésie de type nouveau qui osa chanter la vie de tous les jours et ne craignait pas de faire face aux problèmes politiques actuels. Cette poésie était non seulement «intéressante» (comme le voulaient Friedrich Schlegel et bien d'autres romantiques), mais encore *utile*. Le poète non content de créer des œuvres appelées à ravir le lecteur, cherchait avant tout à être utile, à servir son peuple, sa nation, l'humanité. Les poètes des pays opprimés en particulier exprimaient avec force leur patriotisme et leur foi politique. Foscolo rêvait de la liberté de l'Italie, pour Mickiewicz la poésie était une mission éthique et patriotique, Belinskij reprochait à Puškin de faire une poésie qui, n'étant pas suffisamment engagée, n'assumait pas son rôle et ne guidait pas le peuple. En 1834, Lamartine déclarera que la poésie doit être actuelle et avoir une portée sociale et politique, tandis que Victor Hugo ne cesse de répéter à partir de 1837: «Le poète a . . . fonction sérieuse . . . L'art pour le progrès . . . Soyez utiles . . .»[60]

CONCLUSIONS

La poétique romantique se développa à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Son «ouverture» anglaise, les *Lyrical Ballads* (1798) fut immédiatemment l'objet d'une critique acerbe. Heureux contretemps qui permit à Wordsworth d'exposer son point de vue dans la préface de la deuxième édition. Dans cette même année de 1798, les frères Schlegel lancèrent leur célèbre périodique, l'*Athenaeum* et publièrent les premiers écrits théoriques de l'école romantique allemande. Loin de propager des vues identiques, ces deux «sources primitives» se ressemblaient sur un point, notamment en ce qu'elles réclamaient pour le poète — pas du tout au titre de génie, mais au titre de la nouvelle poésie — une liberté bien plus grande que par le passé, c'est-à-dire la possibilité du choix de son sujet, de sa méthode et de son style. Le programme de Wordsworth comprenait cependant en premier lieu une réforme du style; il renia le style «ample» et «sublime» de la poésie anglaise du XVIIIe siècle, et tout en attendant du poète de grands sentiments et de fortes émotions, il voulait les entendre exprimer dans la langue de tous les jours, sous la forme déjà adoucie que peut seul revêtir le souvenir apaisé de l'émotion *(emotion recollected in tranquility)*. Alors que Wordsworth approchait avant tout les problèmes de la nouvelle poésie du côté du style, en considérant les éléments méthodiques du processus de création dans ses conséquences stylistiques, les frères Schlegel attribuèrent, à côté des questions de la forme, une grande importance à l'idéologie, à la personnalité du poète et aux motifs intérieurs de la méthode de création. Ils étendirent leur intérêt historique au passé de la poésie et cherchèrent à maintenir l'équilibre entre l'analyse esthétique et l'analyse historique. Wordsworth était poète, les deux Schlegel étaient critiques. Wordsworth n'éprouvait pas le besoin de se retourner contre les Lumières, tandis que cette première génération des romantiques allemands — on l'a vu pour Novalis — professait des vues sur le monde, très

[60] Paul Van Tieghem op. cit. p. 311.

différentes de celles des Lumières; ils se réclamaient de la transcendance, de la religion, du conservatisme social. En revanche, ils avaient hérité de la large sphère d'intérêt et de l'ouverture culturelle propres au XVIIIe siècle, ce en quoi ils ne restaient pas en arrière des grandes personnalités de l'époque des Lumières. La poésie romantique allemande conditionna avant tout un changement dans la conception du monde. En ce qui concerne son style, et même ses principes poétiques, elle développa les conquêtes de la dernière phase du classicisme, en particulier celles que Gœthe avait réalisées au niveau de la perfection.

En effet, l'emphase classique recherchée, ou le style forcé qui caractérise certains poètes du *Sturm und Drang*, la poésie du jeune Schiller, et même la première époque de Hölderlin ou le théâtre d'Alfieri, sont parfaitement absents dans le style de Gœthe, qui reste concret et suggestif, même lorsque son sujet est élevé et exprime des sentiments exaltés ou des idées abstraites. Si Gœthe a qualifié la poésie lyrique d'enthousiaste et d'exaltée *(enthusiastisch aufgeregt)* par rapport au ton calme de la poésie épique et au théâtre qui présente une action liée à une personne (*Naturformen der Dichtkunst*, 1819), dans sa propre poésie l'exaltation lyrique n'a jamais dépassé la mesure et le degré permis de la grâce ou de la « bienséance ». Cette mesure cependant ne résulte pas seulement de sa propre nature poétique, pas plus que de l'observation des principes fixés par Winckelmann ou de la fidélité aux modèles antiques; elle semble être un effet de la poésie populaire. Du moins en partie. Gœthe a été un des premiers à comprendre et à mettre à profit parmi les poètes européens les enseignements de la poésie populaire. C'est là une des raisons qui expliquent sa grande influence sur le romantisme européen et le respect dont l'entourent les poètes romantiques. Mais par certains traits, sa poétique a devancé les romantiques ou a anticipé sur eux. Ainsi, dans le traité mentionné plus haut, il déclare que la divison de la littérature en trois genres ne semble pas pouvoir se réaliser dans la pratique poétique — ce qui ne signifie rien de moins qu'une contestation de la théorie classique de la poétique. Il devança aussi les romantiques par sa poésie sur la nature. Il mit en vers les éléments de sa conception sur la nature et se prépara à écrire un grand traité de philosophie de la nature sur le modèle de Lucrèce. La différence essentielle entre la poésie naturelle de Gœthe et celle des romantiques réside dans sa philosophie naturelle qui est organique et historique, tandis que celle des romantiques est abstraite et riche en éléments mystiques. La thèse de la plante primitive, valorisée aussi dans la poésie, constitue la première phase de la théorie de l'évolution qui suit une loi que Gœthe admet aussi dans le régime animal: dans sa zoologie, les riches possibilités formelles du monde vivant remontent toutes à un seul « prototype primitif »: Und die seltene Form bewahrt im geheimen das Urbild *(Metamorphose der Tiere)*.

Dans la conception de Gœthe, la formation des genres poétiques s'est déroulée par analogie avec l'évolution historique qu'il admet pour la nature: il fait dériver toutes les variantes de la poésie d'un seul « poème primitif » dont se seraient détachés par la suite les différents genres. N'est-ce pas le principe *hen kai pan* de Spinoza qui est à l'origine de cette incessante quête de l'unité?

Gœthe considère sa propre manière objective de créer comme classique, tandis qu'il classe Schiller et les romantiques dans la catégorie des créateurs subjectifs. Au-

trement dit, le classique et ce que Schiller appelle *naïf*, sont à ses yeux identiques, encore que cette dernière notion soit plus riche en ce qui concerne son contenu que la notion du classicisme, car elle embrasse aussi le primitivisme et l'idée de la poésie ancestrale et populaire, directement suggestive. Ce que Gœthe appelle *romantique* correspond en revanche à la catégorie *sentimentale* de Schiller. Cette opinion formulée en 1830, implique aussi que c'est sur la base du traité de Schiller sur *la poésie naïve et sentimentale* que les frères Schlegel avaient généralisé la théorie du couple d'opposition classique-romantique, propagée (par l'intermediaire de Mme de Staël) dans la poétique française, anglaise et, pratiquement, dans celle de l'Europe entière. Notons toutefois qu'il y avait un certain flottement dans la signification de ces notions: «classique» correspondait à l'art antique, mais aussi au moderne qui considérait l'art antique comme modèle, tandis que «romantique» désignait tantôt la littérature médiévale, tantôt la littérature la plus moderne, contemporaine. Friedrich Schlegel par exemple parle de classique, de romantique et de moderne, alors que Hegel appelait classique tout ce qui venait de l'Antiquité gréco-romaine, et romantique tout ce qui était plus jeune, tout en qualifiant la poésie primitive d'avant le classicisme de «symbolique». Symbolique, c'est-à-dire primitive, classique, romantique, moderne: les notions de style historique de la théorie de l'art et de la poétique du romantisme sont loin d'être homogènes et d'avoir une portée générale.

Gœthe lui-même devait beaucoup à la typologie de Schiller, elle semble lui avoir suggéré la distinction entre le symbole et l'allégorie. Le symbole est le cas individuel qui signale le général sans y renvoyer: c'est ce dont se sert le poète naïf, puisque sa méthode est basée sur une optique directe, objective et concrète. L'allégorie par contre est l'illustration du général par un cas individuel, donc par le spécifique *(besondere)*, de manière que l'idée générale transparaîsse sans cesse à travers la description: c'est la méthode créatrice du poète sentimental, qui est davantage porté sur le concept (l'illustration de la thèse générale) que sur la vision directe. La poésie sentimentale n'est donc pas objective et concrète comme la poésie naïve, mais subjective et musicale. Gœthe a catégoriquement pris position pour une vision classique, naïve et symbolique, qu'il avait adoptée lui-même, tandis que Schiller a créé une base théorique et a assuré par là le droit de cité à la poésie romantique, sentimentale et allégorique dont il se fit le représentant, en démontrant qu'elle correspondait parfaitement à l'époque moderne. Vu sous l'angle de l'histoire de la littérature du XIXe siècle, c'est Schiller qui avait raison. Face à la méthode «sentimentale» du romantisme, les éléments de la création «naïve» surgissent encore une fois, notamment chez les écrivains réalistes, pour disparaître ensuite pour ce siècle. Le romantisme et les tendances «modernes» du XIXe siècle qui y plongent leurs racines, tel que, avant tout, le symbole, relèvent du type sentimental selon la terminologie de Schiller. Enfin le naturalisme adopte les différents éléments des deux types schilleriens.

En tant que penseur esthétique, Schiller est généralement considéré comme disciple de Kant; et cependant sa typologie, qui constitue sa principale contribution à l'histoire de la pensée esthétique, est indépendante de Kant. Le plus grand mérite historique de la *Kritik der Urteilskraft* de Kant (1790) est sans aucun doute d'avoir étayé de tous les côtés l'autonomie du fait esthétique, d'avoir démontré son indépen-

dance par rapport à la psychologie, à la morale, à la logique, à l'empirisme. Il a élevé l'art, la création humaine la plus parfaite, à un si haut niveau qu'il a pu ainsi en faire l'équivalent de la nature: création dans la création, un monde à part. Le traité de Schiller sur l'*éducation esthétique de l'homme* n'aurait par contre pas pu être écrit sans cette élévation ontologique. L'énonciation de l'autonomie du fait esthétique a donné non seulement un essor à la pensée esthétique post-kantienne, mais elle a contribué à la prise de conscience de l'artiste moderne, fort de son importance, et du poète moderne, convaincu que ses sentiments et ses jugements subjectifs peuvent prétendre à une validité et à un intérêt universels. Cette validité universelle fut ensuite fixée par Hegel comme critère absolu de toute poésie lyrique.

Gœthe, Kant et Schiller représentent la consécration des Lumières et en même temps se situent effectivement à la charnière des Lumières et du romantisme. Il est donc facile à comprendre que le romantisme qui, comme nous l'avons dit, s'annonce au même moment dans la littérature allemande et anglaise, est placé sous le signe de leurs idées: il les nie, les met en valeur ou continue à les développer. Que les frères Schlegel, Tieck ou Novalis dépendent d'eux ne saurait être mis en doute, mais d'aucuns vont jusqu'à supposer, (p. ex. L. A. Willoughby) que Wordsworth aussi connaissait et utilisait la critique de Schiller sur les poèmes de Bürger.[61]

En effet, Schiller (une fois que lui-même fut détaché du *Sturm und Drang*) blâma la platitude du style de Bürger, la grossièreté de l'expression des sentiments, leur simplicité trop directe, la trivialité des sujets mis en œuvre. Il reniait aussi son propre passé en méconnaissant les mérites de ce poète. En reprochant à Bürger ce qui constituait en fait le mérite de sa poésie, Schiller était devenu infidèle à son propre passé. En effet, Bürger représentait un nouveau ton lyrique, et précisément de par les caractéristiques en question empruntées à la littérature de colportage semi-populaire, il s'acquit une importance extraordinaire non seulement dans l'histoire de la poésie allemande, mais aussi dans plusieurs littératures de l'Europe de l'Est (ainsi la russe, la tchèque, la hongroise). Wordsworth pensait peut-être à l'exemple «alarmant» de Bürger lorsqu'il recommanda, au lieu de l'expression libre des sentiments, une certaine discipline réservée. Mais en même temps, il inscrivit dans son propre programme la réalisation des «vertus» de Bürger, son style clair et direct. Or, tandis que Bürger restait fidèle à la poésie populaire devenue grâce à lui le véhicule d'une idéologie antiféodale, Wordsworth abandonna la simplicité de sa poésie de jeunesse au profit d'un symbolisme caractérisant l'aile mystico-théologique du romantisme, dont il se proposait d'exprimer les idées abstraites.[62]

Le changement de style de Wordsworth était typique à cette époque. Rien ne témoigne mieux de son caractère de «transition» des Lumières et du classicisme vers le romantisme que sa recherche incessante du style. La recherche permanente, l'incapacité de se fixer, relève, selon Friedrich Schlegel, de l'essence du romantisme. Le fragment N° 116 de Friedrich Schlegel introduit dans l'*Athenaeum* la notion de «poésie progressive universelle» *(progressive Universalpoesie)* et l'identifie à la poésie roman-

[61] Cf. R. Wellek op. cit. p. 243.
[62] Cf. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York 1971, pp. 21—32.

tique, qui ne cesse d'évoluer sans jamais atteindre le stade de la perfection. La poésie romantique tend vers son but qui est l'universalité, mais si elle devait jamais l'atteindre — pouvons-nous dire en interprétant un peu librement la pensée de Schlegel — elle cesserait d'être elle-même, c'est-à-dire qu'elle ne serait plus romantique, et il en sortirait un nouveau classicisme. Si, comme le constata Gœthe, l'antinomie *naïf/sentimental* créée par Schiller se transforme, dans l'interprétation des frères Schlegel, en une antinomie *classique/romantique*, les Schlegel étaient loin d'identifier le sentimental avec le moderne qu'ils opposaient à l'« ancien ». En face de la « belle » poésie antique (classique/ancienne) Friedrich Schlegel considérait la poésie moderne comme « intéressante » (ou engagée), car elle n'est pas la poésie « pure », elle contient des éléments non poétiques, y compris la laideur, et elle est grosse d'une nostalgie de l'inaccessible, d'une inquiétude impossible à apaiser (*Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797). Cette définition, on le sait, a conditionné le développement ultérieur du romantisme européen, tout comme les trois notions poétiques d'August Wilhelm Schlegel: le symbole, le mythe et la métaphore. La langue proprement dite de la poésie est métaphorique et symbolique, ce qu'elle veut exprimer est coulé dans des *images*, elle révèle un monde créé par le poète qui est le *mythe*. Le poète est donc créateur de mythe: ni la pensée conceptuelle, ni la poésie qui exprime les vagues rêveries mystiques, ne peuvent atteindre la puissance des images rationnelles et expressives. L'art est une pensée en images, et c'est à l'aide de ces images qu'il doit transmettre les idées. Le poète est le miroir de l'univers, les images de sa poésie sont des symboles qui renvoient aux choses mêmes. Coleridge y ajoute qu'il s'agit non pas des éléments de la nature (réalité), mais de la nature universelle: c'est ce que la poésie exprime, et à quoi elle doit son caractère universel et symbolique (cf. *progressive Universalpoesie*).

Le romantisme a d'une part annexé à la poésie de nouveaux domaines, ainsi celui du laid et du grotesque, qui étaient exclus de la sphère d'intérêt de la poésie classique, et a assujetti l'œuvre à de nouvelles conditions, car au lieu du « beau » c'est l'« intéressant » (ou une variante de l'« engagé ») qui sera désormais la force motrice de la poétique romantique. Sur le plan de la méthode, cela explique en partie l'ironie romantique, la « distanciation » dans la description. Le romantisme a, en même temps, élevé le fait esthétique au plus haut degré des performances susceptibles d'être réalisées par l'homme. Schelling concevait l'acte supérieur de la raison comme un acte esthétique, à l'intérieur duquel il réservait une place à la vérité et à la bonté.[63] Le classicisme rationaliste avait accordé la primauté au vrai revêtu d'une forme esthétique, le sentimentalisme considérait la beauté comme la vertu suprême; la dernière phase du classicisme, l'esthétique de la « noble simplicité et de la calme grandeur » se passionnait pour la beauté: ce culte de la beauté est d'ailleurs caractéristique aussi de la première phase du romantisme, encore que celle-ci ait étendu la sphère de la poésie à de nouveaux territoires qui, selon la poétique classique, ne relevaient pas de l'esthétique. Ce que Heine a appelé la fin de la « période de l'art » *(Kunstperiode)* — la mort de Gœthe — coïncide dans le temps avec le déclin de la première phase, esthétique, du romantisme européen.

[63] Cf. R. Wellek op. cit. p. 332.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de la présentation méthodique de la dimension esthétique de la poésie romantique épanouie. Au moment où la théorie et la pensée romantiques prévalurent, la fonction esthétique de la « transition », qui avait préparé et préformé le romantisme, et qui dans les soixante ans de l'histoire de la poétique européenne étudiés par nous avait occupé la place centrale du point de vue historique, perdit sa raison d'être. Il nous semble suffisant de nous limiter ici à trois aspects du plan esthétique de la poésie romantique, qui garderont toute leur importance dans la phase post-romantique de la poésie européenne. Le premier est en rapport étroit avec les problèmes du *Gesamtkunstwerk*, le deuxième fournit quelques données relatives à l'histoire de la forme de la poésie romantique, enfin le troisième se rattache à la théorie des symboles du romantisme.

Dans l'art poétique du XVIIIe siècle, la poésie reposait sur l'unité du mot, de la musique (chant) est du geste (plastique): selon la théorie du primitivisme de Diderot, Blair, Hamann, Herder et autres, la poésie est sortie de l'unité des arts qui ne se sont séparés que plus tard, à un échelon supérieur. A. W. Schlegel *(Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache)* a repris cette théorie, et en partant de l'unité initiale des arts il a énoncé la nécessité absolue du mètre, c'est-à-dire de la mesure en tant que régulateur artistique des passions.[64] La caractéristique essentielle de la pensée de Gœthe, de sa conception de la nature et de l'art constitue une variante du même principe: il a su en effet démontrer l'unité dans la pluralité, la parenté et l'origine commune derrière les différences qui s'affirmèrent petit à petit dans l'histoire (cf. plante primitive/*Urpflanze* — « poème primitif »). Pour les théoriciens du XVIIIe siècle, un des plus grands mérites de la poésie populaire avait été, comme on l'a vu, d'avoir conservé quelque chose de l'unité primitive, en fournissant ainsi un modèle de l'unité ancestrale de la nature et de l'homme. Dans le romantisme le principe classique de l'unité s'est élargi jusqu'à devenir l'universel illimité. Ce que doit exprimer la poésie, ce n'est rien de moins que le tout; elle le fera, comme l'affirme Novalis, non en traçant des contours rationnels nets, mais en se maintenant dans le flou et le vague. Ce que le XVIIIe siècle avait cherché dans l'unité, le romantisme le trouva dans le *tout*![65] L'idéal des partisans du classicisme était l'unité, celui des romantiques la totalité pressentie. A en croire Novalis, Lessing avait une vue trop perçante pour sentir le caractère indéfini et illimité du « tout ». De l'unité primitive sortit le tout romantique; la poésie présentant (imitant) le monde extérieur ou intérieur devint le symbole de l'univers. Friedrich Schlegel distinguait *Poesie* et *Dichtung* (tout comme plus tard Coleridge *poesy* et *poetry*) — et tandis que le second signifiait pour lui une des branches de l'art, celle liée à la langue, le premier correspondait à un sentiment général du monde, un art universel mystique, présent dans la nature, à la naissance des choses, dans les bases de tout, dans le tourbillon des sentiments. Si le monde est une œuvre d'art, il doit contenir la base du monde poétique. C'est le sens du terme *progressive Universalpoesie* qui unit le temps éternel et l'espace infini: chaque chose existante est symbole du tout. La poésie romantique, qui tend à embrasser et à refléter tout, est progressive, parce

[64] Ibid. pp. 297–298.
[65] Cf. A. Nivelle, *Frühromantische Dichtungstheorie*, Berlin 1970, p. 138.

qu'elle est comprise dans une évolution constante sans jamais être achevée (tout comme l'univers lui-même est constamment en voie de transformation).

L'illusion romantique de l'unité et de l'unification des arts, telle qu'elle est présente dans le *Franz Sternbald* de Tieck et qui — comme on le sait — se trouve au centre des aspirations de Richard Wagner, se fondait en partie sur le renouvellement à un niveau supérieur de la poésie primitive, et en partie sur le caractère symbolique universel de la poésie romantique, mais elle impliquait en même temps un principe de base de l'art poétique classique, à savoir la parenté de la poésie et de la peinture, de la poésie et de la musique: *ut pictura poesis, ut musica poesis*. Voilà un des facteurs les plus durables et les plus actifs du legs que la poésie moderne a reçu des Lumières et du romantisme. Wagner, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, les pionniers de la poésie moderne ont conçu l'idée de l'unité et de la fusion des arts grâce à l'inspiration du romantisme, et les cent ans écoulés depuis leur apparition sont émaillés de nombreuses tentatives nouvelles visant à réaliser cette idée. Enfin, il y a lieu de renvoyer aux racines mystiques de l'idée du *Gesamtkunstwerk*, racines qui nous semblent plus importantes qu'on ne croirait à première vue. L'idée du « tout » insaisissable, pressenti plutôt que compris, a déjà en elle-même des racines irrationnelles, et la forme sous laquelle elle pourrait s'incarner serait précisément l'union des arts. Le reflet de l'idée des « correspondances » de Swedenborg apparaît dans l'épistémologie du romantisme: le sujet ne peut connaître que ce qui est préformé en lui. Schelling voit des correspondances entre les différents arts: à la poésie lyrique correspond la musique, à la poésie épique la peinture, au drame la sculpture, et de là il n'y a qu'un pas à faire pour résoudre les correspondances dans l'œuvre d'art qui amalgame tous les arts. La force du rationalisme classique résidait dans la distinction, l'irrationalisme romantique pénétra dans le pays des pressentiments, des rêves et des désirs, et ce qui dans les frontières clairement tracées du classicisme ne saurait être proposé comme but artistique, l'ambitieux poète romantique se proposait de l'atteindre.

En fait, il l'atteignit partiellement, en premier lieu dans le domaine des formes poétiques. Le nouveau ton romantique et la nouvelle idéologie se complétèrent de l'apparition de formes d'une richesse extraordinaire impliquant la naissance de nouveaux genres, de poèmes d'un type nouveau. Or les nouveaux genres nécessitaient un style, les nouveaux poèmes un nouveau mythe et de nouvelles formes. La réforme de la langue et du style fut inscrite non seulement dans le programme des littératures renaissantes et renouvelées du Centre et de l'Est de l'Europe; Wordsworth et Coleridge avec les *Lyrical Ballads* entrèrent en lice pour un nouveau style et une nouvelle langue poétique. Le renouvellement du style et de la langue poétique se rattache, dans la littérature allemande, aux noms de Gœthe et de Schiller, dans la littérature russe à celui de Puškin, dans la littérature tchèque à l'activité médiatrice de Dobrovský et de Jungmann, dans la littérature hongroise aux générations de poètes, de Bessenyei à Vörösmarty, dans la polonaise à Mickiewicz, dans l'italienne à Monti, Foscolo et Leopardi qui constituent par leur poésie un pont entre le néo-classicisme et le romantisme. Dans la littérature française, où la tradition du classicisme est restée très active, ce phénomène ne se manifestera qu'avec Victor Hugo. Le monde poétique de l'Europe de la fin du XVIIIe et du début XIXe siècle retentissait des revendica-

tions du renouvellement portant sur un nouveau style et de nouvelles formes. On rejeta les métaphores du classicisme, les allégories conventionnelles, la personnification, les clichés usés— car le romantisme exigeait l'originalité dans le style autant que dans la langue. L'enrichissement de la littérature de traduction et les nouveaux principes de la traduction amorcèrent l'échange international des formes poétiques; les poètes d'autres nations empruntèrent aussi aux recueils nationaux de la poésie populaire de nouvelles formes: la littérature universelle, la *Weltliteratur* selon la formule de Gœthe, basée sur le contact entre les nations et sur l'échange de leurs œuvres poétiques était sur la voie de se développer.

Enfin, c'est le romantisme qui souleva aussi la question du principe de la valeur symbolique de la langue poétique. C'était là une conséquence logique du principe de la créativité poétique. Du moment que l'œuvre poétique est le résultat d'un acte créateur, elle ne copie plus, elle symbolise le monde réel — affirment les deux Schlegel, Coleridge et beaucoup d'autres. La philosophie subjective de l'idéalisme transcendental identifie la raison à l'univers, la phase intitiale du romantisme qui partit de cette philosophie éleva le produit du moi poétique au niveau du monde réel ou même — grâce à l'imagination — au-dessus de lui. L'imagination s'exprime par la voie des symboles, et son message ne peut se décrypter qu'à l'aide de ce langage symbolique de la poésie.[66] Or, la langue des symboles est nécessairement une «langue imagée» hymnique *(Bildersprache)* — c'est la langue de Novalis, Coleridge, Shelley, parfois de Mickiewicz, Vörösmarty, Lermontov, Oehlenschläger, la langue qui commence à s'épanouir dans la poésie de Vigny vers 1840, celle même des «fondateurs de religion et des voyants de l'absolu» de tous les temps.[67] C'est là une nouvelle caractéristique — cette fois du côté de la forme poétique — des impacts mystico-irrationnels agissant sur le développement de la poésie romantique.

La dimension esthétique de la poésie, des genres en vers de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle offrait en premier lieu l'image de «l'infraction à la règle», ce qui signifie, en d'autres termes, que le poète revendiquait la liberté. Cette revendication fut justifiée et appuyée, en premier lieu, par la doctrine du génie. Il fallait réviser des «droits coutumiers» séculaires, dont le renversement touchait et sollicitait toutes les composantes poétiques de l'époque. Les Lumières dominantes, ainsi que les courants irrationnels et mystiques qui se dissimulaient derrières elles, pouvaient fort bien coexister au cours du XVIIIe siècle — du moins dans la question de l'affranchissement de la poésie — et leur influence s'exerçait en directions parallèles, peut-être aussi parce que sur le plan de la sociologie il n'y avait pas de différences essentielles entre les aspects de leurs buts. Rationalistes et irrationalistes, matérialistes et mystiques du XVIIIe siècle, tous se trouvaient, d'un point de vue historique plus élevé, parmi les préparateurs, conscients ou involontaires, d'un changement de régime politique, et à travers leurs idées, des couches sociales demandaient la parole qui avaient intérêt à provoquer ce changement. La Révolution française polarisa les tendances qui avaient

[66] Cf. R. L. Brett, *Coleridge's Theory of the Imagination. English Studies*, London 1949, pp. 84—85.

[67] A. Nivelle op. cit. p. 30. (v. note 65)

suivi jusque-là une même direction, et les romantiques entrèrent dans une nouvelle Europe.

Les romantiques du début qui relèvent encore de la période sur laquelle nous nous sommes penchés ici, se trouvent en général dans le camp de ceux qui nient les Lumières. Cependant, leur conception idéologique ne leur interdit pas de recueillir la succession des pionniers de l'art poétique de la fin de cette période. En dépit des différences des vues et des positions successives, on assiste là à un processus unique (quoique non homogène et jamais exempt de contradictions) et « progressif » dans le sens que Friedrich Schlegel a donné à ce mot, c'est-à-dire à un processus qui ne cesse de se modifier, de changer. Celui qui ne discerne pas la fonction de l'antithèse succédant nécessairement à toute thèse, ne comprend pas la dialectique du développement historique.

Traduit du hongrois par Éva R. Szilágyi

László Szíklay

LES GENRES EN VERS DANS LES LITTÉRATURES DE LANGUES EUROPÉENNES ENTRE LES LUMIÈRES ET LE ROMANTISME

INTRODUCTION

Par suite d'un décalage chronologique dont il serait hors de propos de traiter ici, nous nous trouvons, dans le cas des littératures européennes et, en général, des littératures, de langues européennes, pendant la période 1760/70—1815/20, devant une telle abondance et une telle variété de formes, de goûts littéraires (artistiques), de tendances, et par conséquent de genres, qu'il est pratiquemment impossible d'en réaliser une synthèse sans lacune. Dans les littératures les plus développées, les tendances romantiques se sont déjà fait jour, tandis que dans le cas de certaines zones culturelles plus rudimentaires et attardées, la littérature en est encore à ses premiers pas sur la voie du classicisme et, par endroits, sur celle du sentimentalisme.

LA HIÉRARCHIE DES GENRES

Dans cette étude destinée à présenter les *genres* de la période considérée, nous nous attaquerons à notre tâche en abordant brièvement la *hiérarchie* de ceux-ci, élaborée par les poétiques classicisantes à partir de l'Antiquité, avec ici et là des disparitions et des résurgences. Nous ne pouvons naturellement pas, dans le cadre de la présente étude, nous arrêter en détail aux différentes versions de cette hiérarchie, qui se manifestèrent au cours de chacune des périodes dans les divers pays. Ce n'est pas sans arrière-pensée que nous mentionnerons, au départ, les thèses de la réforme de la langue du Russe Mihail Vasilj'evič Lomonosov, d'une part, parce que ce grand polyhistorien russe écrivit ses travaux immédiatement avant le début de la période qui nous occupe, et d'autre part, parce que chez lui, la hiérarchie classique des genres est placée sous le signe de l'un des mouvements culturels (littéraires et linguistiques) les plus importants de l'Europe orientale de l'époque que furent la réforme de la langue, la création d'une nouvelle langue littéraire; elle était donc de toute manière actuelle. Comme on sait, Lomonosov voulait créer, par la différenciation de trois «styles», la transition entre le slavon liturgique jusqu'alors en usage et le russe moderne (d'origine populaire), et ces «styles» (catégories) correspondaient dans le même temps à une classification des genres. Il mettait dans la catégorie de style la plus élevée et la plus choisie *la tragédie, le discours solennel, l'ode et le poème héroïque (épopée)*. Parmi ces quatre genres, ce sont les deux derniers qui nous intéressent, et c'est d'eux que nous partirons (comme des deux genres que l'on peut considérer comme les plus caractéristiques du classicisme) lors de l'analyse du genre épique (narratif) et du genre lyrique, afin d'esquisser, grâce à la présentation de leur mélange avec différentes variantes et d'autres genres, et de

leur « dégénérescence » par rapport aux exigences du classicisme, la voie qu'ils suivirent dans leur fusion avec d'autres tendances du classicisme à cette époque, en direction d'une nouvelle, ou plutôt de nouvelles tendances artistiques. Lomonosov rangeait dans la catégorie du « style moyen » des genres « moins importants » et ne requérant pas une grande solennité, comme ceux de *la littérature scientifique, l'élégie et la satire.* Les deux genres poétiques en question devaient jouer un rôle très important dans le processus de « dissolution » dont nous serons les témoins en partant du classicisme. Mais du point de vue de la libération de la poésie du joug des règles bientôt désuètes, les « styles inférieurs », tels que l'*épigramme*, le *chant*, l'*épître* et d'autres genres *épiques* (narratifs) et *lyriques*, jouèrent un rôle encore plus important.

Lomonosov distingue les genres en fonction de la solennité et de l'importance, et il ne voit pas entre les genres *épiques* (narratifs) et *lyriques* une différence aussi grande que nous — ou du moins que celle que nous établissons dans la première moitié de cette étude pour atteindre à une plus grande clarté du texte.

LE GENRE ÉPIQUE

Nous partirons de la *poésie épique* ou narrative, le genre lyrique venant en second lieu. La question la plus importante à laquelle nous répondrons à la fin de notre exposé n'est pas seulement de savoir si une « classification » des genres aussi rigide que celle de Lomonosov est justifiée pour cette époque, mais encore si, en fin compte, on peut au cours du développement établir dans tous les cas une distinction aussi nette que celle dont nous parlions à propos des différents genres.

L'épopée (Chant héroïque)

Nous plaçons au premier rang l'*épopée héroïque*, conformément à la hiérarchie classique. L'Italien Giovanni Battista Vico, qui précéda lui aussi immédiatement la période qui nous occupe, « voit dans l'épopée une forme d'expression poétique fondamentale des âges et des peuples primitifs, au temps où histoire et poésie n'étaient pas encore distinctes ». [Sárközy] Si nous pensons au culte d'Homère (surtout chez les Allemands) et en général à la « découverte » de la poésie héroïque des peuples primitifs, qui se manifestèrent au cours de la période d'après Vico, — découverte qui allait des Indiens aux chants épiques serbes —, on doit reconnaître nombre d'éléments justes dans cette affirmation. Mais la poésie épique de cette époque avait déjà dépassé de loin le primitif, puisqu'elle pouvait s'appuyer sur des antécédents qui, de Virgile à Voltaire en passant par Arioste, le Tasse, Milton et Klopstock, avaient donné naissance à de nombreuses variantes et modifications de la forme ancestrale, et même, dans certains cas, avaient détrôné celle-ci. Il est certain que cette période, par suite de la montée et de l'accession au pouvoir de la bourgeoisie, « après deux siècles d'expérimentations », [Ferenczi] veut avant tout donner le jour à une épopée qui, une des premières, exprime l'idée de la *tolérance* des Lumières et qui — du fait de son influence exercée en premier lieu sur les littératures d'Europe centrale et orientale — devient une *épopée nationale*, à la poésie héroïque de la formation de la nation moderne au sens bourgeois

du terme: on en trouve le meilleur exemple dans la *Henriade* de Voltaire, dont nous n'avons pas à nous occuper ici, puisque l'œuvre date de 1723, mais dont «la popularité au cours du siècle fut incontestable». Le modelage de la nation moderne, l'accent mis sur le caractère national dans l'épopée du XVIIIe siècle sont aussi une référence, que nous le veuillons ou non, à l'influence de Virgile et à sa popularité inouïe à cette époque: il n'existait alors pratiquement pas de littérature dans laquelle l'auteur de l'*Enéide* n'eût été connu à fond. Bien entendu, son œuvre était passée par de nombreux «filtres» avant de parvenir aux dernières décennies du XVIIIe siècle et aux premières du XIXe, et les auteurs d'épopées de l'époque croyaient virgiliennes beaucoup de choses qui ne l'étaient pas. Cependant, l'influence énorme que devait exercer Virgile sur la poésie épique de l'époque est indubitable, et nous devrons nous y arrêter encore par la suite.

Mais nous ferions preuve d'un esprit très superficiel si nous mettions dans le même sac toutes les épopées «nationales» en fonction du genre et de la tendance poétique. En allant progressivement de l'héritage du passé vers le romantisme et le neuf, nous devrons dès l'abord penser aux épopées en latin de Hongrie. «L'âge d'or de la poésie en latin de Hongrie, du moins en ce qui concerne la quantité, se situe au XVIIIe siècle . . . Au cours de la première moitié du siècle, on écrivit des épopées sur la conquête du pays, d'abord dans le style d'Ovide, puis dans celui de Virgile; après 1750, ce genre connut une régression (ou du moins passa dans la littérature de langue nationale). Le représentant le plus important de cette tendance fut l'historien jésuite György Pray, à qui l'on doit deux œuvres de ce genre. La première, *Taurica*, écrite à l'occasion de la prise de la Crimée par les Russes, date de 1787: Pray y construit, à partir d'une connaissance approfondie des almanachs russes et des chroniques byzantines, une préhistoire russe, une mythologie slave païenne, etc. L'autre est plus traditionnelle: il y chante sous le titre de *Taurunum* la gloire de l'empereur Joseph II et du général Laudon après la prise de Belgrade (1790)». [Szörényi] C'est au même thème qu'est consacré le poème historique allégorique du Serbe Jovan Rajić, qu'il écrivit dans sa langue maternelle sous le titre *Boj zmaja s orlovi* (1791). [Vujičić] A propos de ce type d'épopée évoquant l'histoire et la gloire «nationales», nous considérons deux points comme importants: d'une part, et l'on peut en constater autant dans le cas d'autres genres et d'autres nations, bon nombre de poètes de la période qui nous occupe n'ont pas encore, consciemment ou non, coupé le cordon ombilical qui les reliaient au baroque, et l'on voit survivre dans l'épopée, en tant que genre, des éléments baroques plus anciens ou intégrés récemment; il arrive même dans les cas de plusieurs littératures européennes, surtout celles qui sont restées le plus en arrière, qu'ils se prolongent jusqu'à la période suivante. C'est ainsi que l'«Athleta Christi» se transforme en «Athleta nationis». D'autre part, lorsque l'épopée en latin sur la conquête du pays présentée plus haut passe à la sphère de la littérature en langue nationale, nous avons déjà dépassé la période qui nous occupe, car c'est dans les années vingt et trente du XIXe siècle que le Hongrois Vörösmarty et les Slovaques Hollý et Kollár écriront leurs propres épopées et leurs poèmes lyrico-épiques basés sur cette poésie en latin.

La *Rossijada* (1771—1779), de caractère strictement classique, du Russe Mihail Matveevič Heraskov est au nombre des épopées nationales du même genre. On trouve

dans cette épopée héroïque consacrée à Ivan IV les dieux pravoslaves en même temps que des notions allégoriques personnifiées. Heraskov, cependant, alors que nous assistons déjà dans les autres genres russes à une désintégration du classicisme, « s'est efforcé avec un soin minutieux de suivre les innombrables règles de l'épopée classicisante. » Et nous devons noter ici quelque chose qui est valable pour presque tous les chants héroïques « modernes » (donc postérieurs aux épopées antiques et baroques): « le sujet historique n'impliquait pas encore obligatoirement la conception historique » [Horváth-Lukács et Tétényi]: la grande épopée de Heraskov reflète en tant qu'image de « la nation » une noblesse statique, atemporelle et idéalisée . . . , tout comme les auteurs hongrois et croates mentionnés du XIXe siècle « projettent dans le passé les situations et les dilemmes de leur propre époque ». Mais on peut trouver un phénomène similaire dans l'épopée du Polonais Jan Pawel Woronicz intitulée *Assarmot* (1805), qui fait figurer concurremment la filiation biblique et la filiation antique classique du fondateur de la nation, Lech. [I. Kovács, ms.]

On retrouve une aspiration semblable dans *Razgovor ugodni naroda slovinskogo*, épopée baptisée « chronique en vers » du Croate Andrija Kačić Miošić qui, apparemment, ne se rattache pas à la tradition baroque virgilienne, car elle adopte le genre des chants héroïques populaires, si profondément acclimatés chez les Slaves du Sud, à tel point que, dans ce poème, « quelques chants héroïques populaires originaux ont pu être intégrés organiquement sans attirer l'attention ». Des strophes de quatre vers à rimes plates y chantent les luttes contre les Turcs et les principaux événements de l'histoire croate (et serbe), « et font naître en même temps l'ouvrage en vers croate (et serbe) qui sera le plus lu au cours des deux siècles à venir ». [Vujičić]

La « chronique en vers » de Kačić Miošić indique que, outre la tradition virgilienne dans la rédaction des épopées héroïques, les écrivains des nations retardées par rapport aux littératures occidentales étaient encore influencés à cette époque par les chants, les contes et les récits en vers qui caractérisaient l'Europe centrale au cours des orageux XVIe et XVIIe siècles, et jouaient en leur temps le rôle de divulgateurs des nouvelles. (Cf. l'étude en hongrois de l'auteur: « Contribution à la question des chansons de geste slovaques », dans son volume d'études intitulé *Szomszédainkról* — « De nos voisins » — Budapest, 1974, pp. 71—96). Dans ce domaine, bien que ce genre soit plus conservateur que l'époque classique, il représente au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle une sorte de détente progressive. Le respect et l'entretien des traditions populaires constituaient donc dans une certaine mesure un pas en avant sur la voie du romantisme.

Cette détente se manifesta de manière tout à fait différente dans les autres littératures. Par exemple, en ce qui concerne les tendances artistiques, elle était beaucoup plus avancée dans la littérature anglaise. Les poètes de la seconde moitié du XVIIIe siècle étaient mécontents de la culture de leur époque et constataient avec amertume que l'industrialisation sonnait le glas de l'ancienne forme de vie anglaise. Mais, ayant ainsi perdu pied, ils restèrent longtemps sans attendre de solution de l'avenir, mais se tournèrent vers le passé. Les poèmes contenus dans le recueil *Collection of Poems* (1748—1758) publié par Dodsley, qui devait jouer un rôle important dans l'élaboration du style *postérieur* au classicisme sont pleins de cette nostalgie . . . Au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'opinion publique littéraire considérait l'épopée

comme le genre le plus élevé, donc le genre qui ne pouvait être renouvelé. [Szegedy-Maszák]

Dans la littérature anglaise développée, l'épopée consacrée au passé héroïque de la nation ne pouvait donc être « renouvelée ». Cependant, le genre ne devait par mourir complètement, du moins dans d'autres littératures. Nous pensons par exemple au Suédois Esaias Tegnér dont le nationalisme antirusse fut éveillé par la tristesse que lui causait la perte de la Finlande: c'est ce qui devait lui inspirer, outre plusieurs poèmes narratifs, son épopée intitulée *Axel* (1822). Le Tchèque Antonín Jaroslav Puchmajer s'efforce lui aussi de créer des « genres épiques plus complexes », et s'essaya notamment à l'épopée historique. [Pražák] Le Livonien Garlieb Helwig Merkel publia en 1802 sa légende *Wannem Imanta*, dans laquelle il dépeint la tragique lutte menée au début du Moyen Age par les Lettons contre les chevaliers teutoniques. Bien que cette œuvre n'ait été traduite de l'allemand en letton qu'en 1905, elle devait devenir le modèle des poèmes héroïques baltes et joue un rôle dans l'élaboration du genre épique national non seulement letton, mais aussi estonien. [Voigt] C'est de la même façon que commence à cette époque la recherche de l'épopée héroïque en langue finnoise; elle ne sera née qu'à l'époque du romantisme, bien que l'idée selon laquelle Väinämöinen doit être considéré comme une sorte de poète primitif, provienne de cette époque, d'où elle passa dans le romantisme de Helsinki. [Voigt]

La détente dont nous parlions est dans ce cas tellement poussée qu'elle nous fait pratiquement entrer dans le domaine d'un autre genre épique. Mais avant d'y entrer vraiment, il nous faut aussi mentionner des variantes de l'épopée qui, si elles ne traitent pas du passé héroïque de la nation, ni de son origine, se rattachent cependant à la tradition d'Homère, de Virgile, du Tasse et de Milton, et laissent en même temps présager de la « détente » dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises.

L'une de ces variantes est celle de l'épopée religieuse. Il s'agit en partie d'un héritage baroque et en partie d'un produit caractéristique du déisme de cette période. Dans ce genre, le *Messias* de l'Allemand Friedrich Gottlieb Klopstock, que le poète commença en 1755 et qui connut son premier succès en 1760, ne trouve sa forme définitive que dans l'édition de 1773, s'élève bien au-dessus du reste de la production. Dans cette épopée consacrée au fondateur de la foi chrétienne, les traditions baroques et leur influence sont fortement sensibles dans le choix du thème grandiose, dans la structure et (parfois) dans la manière de créer les images, mais un sentimentalisme à la Rousseau, l'action intérieure et l'*Empfindsamkeit* sont tout aussi caractéristiques de l'œuvre que ses éléments baroques. [Kajtár] On ne peut encore ranger Klopstock parmi les poètes du *Sturm und Drang*, mais il préfigure sous bien des rapports ce mouvement de la littérature allemande qui devait influencer toute l'Europe. Pour l'instant, il nous intéresse surtout du fait qu'il fut le créateur inspiré de la variante religieuse et biblique de l'épopée de son époque. Un auteur qui s'y rattache de façon intéressante est Carlo Mutti, prêtre italien de Livourne considéré comme un excentrique, qui écrivit en latin une épopée en dix chants portant le titre de *Judaeis*, dans laquelle il conte la prise de possession de la Terre Promise par les Juifs. Il mêle dans cette œuvre régulièrement des images bibliques et un style emprunté à Virgile. [Szörényi] Un pas à peine le sépare de l'Américain Timothy Dwight et de son épopée *The Conquest of Canaan*,

écrite en 1785, [J. Kovács] dans laquelle, contrairement à ce qui était le cas pour l'œuvre de l'auteur italien, le choix d'un thème biblique quelque peu redondant ne sert que de cadre: nous nous retrouvons une fois de plus devant le sujet de la fondation d'une nation et d'une patrie. Seulement, les évéments qui se déroulent dans cette épopée ne traitent pas d'un univers mythique et légendaire ancestral, mais d'un passé relativement proche. C'est également dans un passé proche et dans un monde héroïque mêlé d'éléments scientifiques que le lecteur est conduit par le Danois Jens Baggesen qui ne réussit à réaliser de ses plans d'épopée géante que cinq chants consacrés au voyage d'exploration de James Cook: *Poème héroïque sans guerre*. La technique et les découvertes sont aussi à l'honneur dans la petite épopée *Navis aeria* (en latin) du Croate Bernardus Zamagna (Brno Dzamjanić) sur les aérostats et dans *Navis ragusina*, petite épopée en hexamètres d'un avocat de Dubrovnik, Marcus Faustinus Gagliuffus (Marko Faustia Galjuf), qui annoncent ainsi tous deux la détente dont nous avons parlé. [Szörényi]

Et puisque nous avons franchi l'océan pour citer les cas de Dwight et d'autres, nous ne pouvons manquer de mentionner les auteurs d'épopées latino-américains. Nous pourrions les caractériser en quelques phrases: ils ne renoncèrent pas à la tradition classique (baroque et classicisante) qu'ils avaient apportée d'Europe; l'un des plus importants de ces créateurs, José Basilio da Gama (dont le pseudonyme était Termindo Sepilio), se considérait comme le continuateur de Camões. Dans le même temps, l'essentiel du conflit mis en scène dans son épopée héroïque, lyrique et didactique en cinq chants *O Uruguay*, parue en 1769, consiste en l'opposition entre le rationalisme des Européens et l'innocence et le sentimentalisme des Indiens vaincus et vivant dans le pittoresque cadre des paysages sud-américains. [Baldran] Cet ouvrage fut donc un avant-coureur de l'«indianisme» des romantiques, en même temps qu'une autre sorte de détente de la tradition rigidement classique de l'épopée historique et héroïque. De ce point de vue, l'épopée en dix chants *O Caramuru* (1871) de Santa Rita Durão est encore plus importante: un navigateur portugais y conte son naufrage, son élection au rang de chef indien et son mariage avec une belle jeune fille indienne qui fut baptisée à Rome et eut pour marraine Catherine de Médicis. Durão conte minutieusement les coutumes latino-américaines et rend bien la réalité du pays; en fait c'est lui qui ouvre la série des œuvres observant le monde latino-américain de l'intérieur, et non plus de l'extérieur. [Baldran]

Nous conclurons cet exposé sur l'épopée par deux œuvres allemandes. Toutes deux nous mènent bien loin des modèles basés sur la tradition virgilienne. La première est le conte épique *Obéron* de Christoph Martin Wieland, l'une des œuvres les plus légères, les plus charmantes, les plus enchanteresses et les plus délicieuses de la littérature allemande, d'un esprit brillant, d'une légèreté féérique, sensuelle à la manière rococo, et cependant d'un autre monde. [Kajtár] C'est le sommet du rococo allemand, d'où ne peut plus partir aucun développement. Et pourtant, cette œuvre indique que les conditions sociales de l'épopée héroïque sont de moins en moins présentes dans la réalité bourgeoise allemande qui s'affirme progressivement. Nous nous trouvons dans ce cas aussi devant une détente qui ouvre la voie à de nombreux autres genres — épiques et scéniques. Avec son calme merveilleux et son atmosphère idyllique typique-

ment petite-bourgeoise, avec son inaction presque absolue par rapport à la richesse en événements et en batailles variées de l'épopée héroïque, *Hermann und Dorothea* de Johann Wolfgang Gœthe sert à merveille le nouvel idéal de vie bourgeois. On n'y trouve déjà plus trace des tourments du *Sturm und Drang*, et l'œuvre ouvre donc la voie à un mode d'expression épique plus nouveau, plus libre, plus bourgeois, grâce à des moyens totalement différents. Nous ne remarquerons ici qu'à titre accessoire que la petite épopée *Běla* (1836/37) du Slovaque Karol Kuzmány est apparentée à *Hermann und Dorothea*. Bien qu'elle soit fort éloignée de la période qui nous occupe, cette œuvre montre bien comment ce genre devient «démodé», non pas simultanément partout, mais progressivement, selon le degré du développement bourgeois des différentes littératures nationales, ou plutôt des différentes zones littéraires (culturelles), afin de faire place à de nouvelles variantes du genre épique. On voit par exemple que *Hermann und Dorothea* fait déjà fi d'un accessoire jusque-là indispensable dans l'épopée — et sur lequel nous reviendrons: l'élément merveilleux. La vision du monde de Newton exclut définitivement les miracles. Le Français Robert-Marin Lesuire, partisan enthousiaste de Voltaire et de Rousseau, cherche à remplacer le merveilleux par l'exotique dans l'épopée en 26 chants qu'il publie en 1781 sous le titre *Le Nouveau Monde*. [Ferenczi] Ce qui constitue le cadre naturel de la vie des écrivains américains et brésiliens cités plus haut est en l'occurence remplacé par la machinerie habituelle à l'épopée et est démodée pour les raisons que l'on connaît. Il s'agit d'un décor, mais de rien de plus. L'épopée héroïque, au sens le plus strict du terme, est désormais passée de mode:

L'épopée comique

L'épopée comique devait jouer un rôle extrêmement important dans ce discrédit On la trouve au XVIIIe siècle, et plus particulièrement au cours de la seconde moitié du siècle, et même au début du XIXe, dans presque toutes les littératures et presque toutes les zones culturelles de langues européennes. A titre d'introduction, nous ne citerons qu'un ou deux exemples. Celui de l'épopée comique *M'Fingal* (1782) de l'Américain John Trumbull, qui a pour sujet la fuite forcée des propriétaires terriens royalistes, et dans laquelle l'absence totale d'éléments décoratifs, tels que dieux antiques, anges, etc., ne fait qu'accentuer la force satirique. [J. Kovács] Nous trouvons aussi de nombreuses épopées comiques (de tendance similaire) chez les Italiens. C'est ainsi que *Don Chiociotti e Sancio Panza* de Giovanni Meli part du célèbre roman de Cervantès, pour mettre au pilori l'univers complètement démodé des chevaliers, et que deux épopées comiques posthumes de Domenico Batacchi, *Zibaldone* (1805), en douze chants, et *Le filet de Vulcain* (1812) dépeignent la vie de la société italienne et toscane du XVIIIe siècle, de façon intéressante au point de vue de l'histoire des civilisations, et parfois dans un style libertin.

Si nous voulons ranger dans un système les nombreuses épopées comiques de l'époque, nous voyons qu'il nous faut pour cela partir de deux modèles: celui de l'épopée virgilienne, qui avait déjà servi de modèle à l'épopée héroïque, et celui de l'épopée comique de Boileau *Le Lutrin*, le premier modèle étant travesti et le second imité. Mais

les épopées comiques de l'une et l'autre tendances se divisent en de nombreux sous-genres.

Le plus remarquable des «travestisseurs» de Virgile fut l'Autrichien Alois Blumauer, qui écrivit l'épopée comique *Abenteuer des frommen Helden Aneas, oder Virgils Aeneis travestiert* (1783), que nous présenterons brièvement, en partie en nous basant sur ce que nous en dit Karel Krejčí (*Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha, 1964, pp. 120—124). Dans cette œuvre, Blumauer revêt en quelque sorte d'un négligé tous les éléments de l'épopée de Virgile: Enée et sa famille, la malheureuse Didon, les dieux de l'Olympe, etc. et il les transporte, par un anachronisme voulu, dans le cadre du Vienne de son époque et dans l'univers de la vie bourgeoise. Par là, nous pouvons déjà mettre le doigt sur l'essentiel de l'épopée comique, qui tourne en ridicule par une imitation du «style soutenu» de l'épopée héroïque tout ce qui est mesquin, le pathos de l'Antiquité ou du monde féodal et la mesquinerie de sa propre époque tout à la fois, grâce au contraste présenté, dans le cas de Blumauer, par le monde d'Enée et celui des petits-bourgeois de Vienne. Si nous ajoutons que, comme dans le cas des autres épopées comiques, l'intention de l'auteur ne se réduit pas chez Blumauer à faire rire sans arrière-pensée, mais qu'il cherche à servir par ce contraste un but plus élevé, nous parvenons à la méthode du genre: plaisanter avec sérieux en faisant usage de tout l'arsenal de l'épopée héroïque, pour parvenir à un but idéologique. Dans le cas qui nous occupe, c'est contre Rome et en général contre le clergé que cette tendance est dirigée, sous l'égide du josephisme, à tel point que, dans de nombreux cas, l'œuvre de Blumauer rappelle davantage Voltaire que le grand écrivain romain. Nous ne pouvons pas présenter ici en détail ce chef-d'œuvre, mais nous voudrions mentionner deux petites choses qui indiquent qu'il ne s'agit pas seulement d'une parodie littéraire, mais aussi d'un pamphlet d'une vigoureuse actualité. L'*epitheton constans* accoutumé chez Virgile (et depuis, dans toutes les épopées héroïques) est en l'occurrence *pius* (pie), qui ne signifie pas seulement «pieux» par constraste avec un environnement mesquin, mais désigne aussi le prénom choisi par un grand nombre de papes. L'île de Délos, où débarque le héros stylisé de Virgile dans le troisième chant, est en réalité la Rome des papes, etc.

Un contraste entre le sublime et le mesquin ridicule: c'est ce qui caractérise aussi l'autre type d'épopée comique, celui qui a suivi le modèle du *Lutrin* de Boileau. Le poète y tourne en dérision la vie quotidienne de son époque dans le style élevé de l'épopée. Le Suédois Carl Michael Bellman élève ironiquement à des hauteurs épiques les personnages et les événements quotidiens qu'il décrit. [Bisztray] Ces héros sont «Jean» Fredman, l'horloger raté et alcoolique, Moritz, ancien soldat devenu fabriquant de parapluies et musicien, Mollberg, un dandy dégénéré, et sa muse, la prostituée notoire Ulla Winblad; ils ne montrent pas seulement que le contraste est peut-être en l'occurrence encore plus grand que précédemment entre le ton sublime et le quotidien représenté, mais aussi que le genre quitte les cadres du classicisme au sens strict pour tendre vers la représentation romantico-réaliste du XIXe siècle. Le Danois Adam Gottlob Oehlenschläger conte en hexamètres, dans la forme de l'épopée héroïque, l'expédition d'un groupe de provinciaux ayant envie de fraises des bois. Ce contraste entre la forme héroïque et un thème de dimensions plus que réduites préfigure déjà

une scène de l'un des sommets du romantisme (et du réalisme) européen, le *Pan Tadeusz* du Polonais Adam Mickiewicz.

Nous pourrions nous appuyer sur de nombreux exemples de l'épopée comique pour démontrer que ce contraste entre «grand» et «petit», et même leur contradiction, recouvre des enseignements très sérieux. C'est la conception historique de son époque que ridiculise le Tchèque Šebastián Hněvkovský dans son épopée héroï-comique *Děvín* (1805). Il considérait lui-même cette œuvre comme une «amazoniade», dans laquelle il se moque, sur le ton des pastiches de l'époque, du culte exagéré tellement en vogue en son temps de la «préhistoire» et des chroniques tchèques (Dalimil, Hájek). De cette manière, cette épopée n'est autre que le «mépris éclairé des légendes historiques.» [PRAŽÁK]

Chaque pays a ses propres parodies de Virgile et imitations de Boileau: dans tous les cas, cependant, le poète éclairé prend pour cible les conditions sociales qu'il voit autour de lui, par des moyens analogues à ceux que nous avons présentés jusqu'ici. C'est ainsi que le Polonais Tomasz Kajetan Węgierski se moque de la position fondamentale des écrivains des Lumières, des romans à quatre sous, des poèmes de dilettantes et des «encyclopédies» scientifiques de son époque dans *Organy*.

Avec moins d'antécédents dans sa littérature nationale: Ion Budai-Deleanu s'en prend aux conditions sociales attardées des Roumains, dans *Ţiganiada*, épopée comique dans laquelle se mêlent de manière intéressante la culture européenne acquise par l'écrivain lors de son séjour à Vienne (Homère, Virgile, le Tasse, Milton, Arioste, Klopstock, Cervantès, etc.) et la critique de son propre peuple. Nous ne remarquerons ici qu'accessoirement que «la critique des contemporains dissimulés sous le nom d'un peuple exotique est l'une des caractéristiques du siècle de Voltaire.» Casti a caricaturé la cour de Catherine II dans son *Poema tartaro*, et cette parodie trouve aussi un écho dans la critique avec la *Frustra letteraria* de Giuseppe Baretti. On retrouve des traces de cette dernière dans l'Epître dédicatoire de la *Ţiganiada*. Etant donné que Budai-Deleanu connaissait aussi le hongrois, on peut supposer — comme le fait Endre Pálffy (ms) — qu'il avait lu *l'Héraclès Pleurant de Nagyenyed et le Démocrite tantôt souriant, tantôt riant aux éclats*, poème hongrois de József Hermányi Dienes, qui tournait en ridicule les nobles et les prêtres hongrois. Nous ne faisons ces remarques qu'en passant: en réalité, il est question ici de l'*influence mutuelle* exercée par les épopées comiques de cette période. Du point de vue du message, il est beaucoup plus important que le poème héroï-comique de Budai-Deleanu mette au pilori les défauts dus aux conditions de vie retardées de son propre peuple, ce qui fait rire et pleurer tout à la fois. Il présente aussi les luttes entre Roumains et Turcs, la rivalité sanglante des «Tziganes» pour fonctions et honneurs, les institutions de l'ordre féodal (autocratie, administration de la justice, Eglise), la couardise et les compromis de la plupart des personnages (les boyards symbolisés par les Tziganes), l'amour de la patrie de Vlad Ţepeş et son combat pour sauver son pays. La «machinerie» de cette épopée est extrêmement intéressante, avec des éléments merveilleux pris aux croyances populaires roumaines (diables, anges, forêts enchantées, eau miraculeuse, etc.).

Ce sont également les conditions culturelles et littéraires de son pays que ridiculise le Russe Vasilij Ivanovič Majkov dans son épopée comique sur l'Elysée et Bacchus,

dans laquelle il utilise les enseignements de Boileau et du *Virgile travesti* de Scarron. En ce qui concerne le genre et le style, il ne s'en est pas moins efforcé d'atteindre une division et une répartition différentes des cadres stricts du genre, annonçant la détente dont nous avons déjà parlé dans le cas de l'épopée héroïque. La solution qu'il choisit est typiquement est-européenne. En effet, Majkov fait un usage important des éléments de la langue populaire et des motifs de la poésie populaire qui devaient tenir une si grande place dans la poésie russe des années soixante-dix du siècle. Tout comme le Polonais Węgierski, Majkov réagit par ailleurs contre les polémiques littéraires de son époque: il vise dans son œuvre la traduction de l'Enéïde de Vasilij Petrovič Petrov, alors très en grâce à la Cour, en dévoilant ses redondances à l'imitation des traditions classiques, et son goût arriéré. [Horváth-Lukács et Tétényi]

Je mentionnerai encore, parmi les très nombreux exemples qui s'offrent, l'épopée comique *O Hissopo* (1802) du Brésilien Antonio Denis da Cruz e Silva, dans laquelle, suivant le modèle de Boileau, l'auteur réussit à opposer le pathos chrétien et épique à la mesquinerie du clergé avec un tel succès que l'œuvre eut un retentissement énorme, et fut même traduite en français en 1828. Le poème héroïco-comique de Manuel I. da Silva Alvarenga *O Desertor* (1774) reflète lui aussi les conditions locales. [Baldran] Le poète y soutenait la réforme universitaire du ministre Pombal contre la scholastique et la casuistique.

Les épopées comiques hongroises de l'époque constituent aussi d'excellents exemples de la primauté de la couleur et des conditions locales, le délaissement des règles par trop rigides de l'épopée et la «détente» du genre. Le seul genre important de la grande épopée du temps, l'épopée comique a changé dans deux directions par rapport au modèle de Boileau — Pope: 1) d'une part, elle a acquis une structure plus formée et un sens plus profond . . ., préparant en cela la voie à des œuvres *romantiques* dans lesquelles l'action est peu à peu supplantée par la structure métaphorique . . . 2) d'autre part, en adoptant un point de vue narratif indéterminé, le narrateur attire l'attention sur la question du rapport entre le récit et l'histoire, qui devait devenir la clef de voûte du grand genre épique romantique. [Szegedy-Maszák]

Avec ces deux méthodes, les créations épiques en question rendent parfaitement les rapports sociaux de la Hongrie de l'époque et le provincialisme du féodalisme tardif. L'épopée comique de Mihály Csokonai Vitéz intitulée *Dorottya* (1799) fait ressortir les côtés comiques du monde de la noblesse provinciale et surtout de ses membres féminins, et reflète par chaque ligne et chaque mot les conditions locales, tout en rejoignant le genre ancestral de la littérature universelle qui dépeint le conflit entre le carnaval et le carême. Les personnages sont tous des nobles et de grandes dames, et à côté d'eux, les domestiques ne prennent la parole qu'en second lieu, comme par exemple Gergő, le vieux laquais qui se moque avec astuce des batifolages des beaux messieurs et des jolies dames. Certains de ces personnages sont des nobles sympatiques et honnêtes, comme Bordács, qui chante les louanges de la danse hongroise et du caractère national, mais la plupart sont frivoles, vains et ridicules, comme Dorothée, la vieille fille, et son cercle d'amies rancies. Le fait que le poète ait également donné un rôle à Vénus et à Carnaval montre qu'il n'a pas voulu renoncer aux traditions de l'épopée, mais la réalité crue (et profondément condamnée par lui) l'intéresse cependant bien

davantage. On retrouve donc la tension entre «sublime» et «quotidien», et c'est ce qui assure à l'œuvre son comique, mais il ressort aussi, même d'une présentation aussi brève, que nous sommes déjà parvenus à un stade où l'on cherche avec vigueur à échapper à la tradition classique, et où l'on tend vers un mode d'expression artistique neuf.

C'est encore davantage le cas de *Ludas Matyi*, poème héroïco-comique de Mihály Fazekas. La «sublimité» de l'œuvre est assurée par l'hexamètre, mais par suite du rythme très particulier de la langue hongroise, les hexamètres de ce poème d'inspiration purement populaire, jusque-là peu habituels en hongrois et rappelant la latinité, réussissent à évoquer l'accent pittoresque et savoureux de Debrecen! Döbrögi, le cruel et égoïste propriétaire terrien, est battu à trois reprises par Matyi, cet enfant de serfs débrouillard et intelligent, ce qui fait de ce dernier, en dépit du comique de nombreuses situations, un héros sympathique et un symbole du combat mené par le pays contre le féodalisme qui est cause de son retard. Quant à la phrase par laquelle le jeune serf promet au seigneur de se venger de lui et de lui rendre sa bastonnade au triple, elle est devenue un adage répandu jusqu'à nos jours.

Szegedy-Maszák range dans la seconde catégorie la description comique du voyage d'un notaire de village, *Egy falusi nótáriusnak budai utazása* (1787—1790) du Hongrois József Gvadányi. C'est dans cette œuvre que la «détente» est la plus perceptible: nous sommes presque arrivés à la limite du genre. Sur la base de tout ce que nous avons dit jusqu'ici sur l'épopée comique, on ne peut ranger cette épopée de Gvadányi et ses autres œuvres dans cette catégorie que parce qu'il y traite des problèmes du sort du pays et de la nation, dans le style conservateur de la littérature provinciale, proche de la chronique.

Dans le tome III du manuel de l'histoire de la littérature hongroise (1965, page 107), Sándor Lukácsy fait sentir de la manière suivante la tension existant dans cette œuvre entre la grandeur du thème et le caractère vulgaire de son traitement: «Au milieu de ses aventures de voyage, le notaire qui est pourchassé par les taureaux, qui danse pour les ferronniers allemands et qui tombe dans le fossé de Csörsz, nous apparaît sous un aspect ridicule; à Pest, il est le sage, le juge des mœurs, le patriote, l'idéal, faisant la leçon aux beaux messieurs et aux demoiselles qui singent l'étranger, bien qu'il ait pour toute bibliothèque cinquante almanachs. Pendant sa maladie, il fait de nouveau figure de clown, surtout dans la scène grossière du clystère. Mais c'est pourtant lui qui expose le plus sérieusement du monde les avertissements politiques et la morale religieuse de Gvadányi.» Il est évident que l'auteur est le représentant de l'idéologie conservatrice de son époque et que dans le courant européen, son œuvre joue en matière d'épopée comique, à peu près le même rôle qu'a joué dans la poésie héroïque l'œuvre du Croate Kačić Miošić: la forme héritée de la vieille littérature bon marché deviendra au cours du XIXe siècle l'une des sources d'inspiration du populisme, tendance dont même les plus grands représentants, Petőfi et Arany, devaient apprendre certains éléments de Gvadányi.

Mais on constate également dans cette œuvre l'absence totale d'un autre accessoire important du genre épique: l'élément merveilleux, la «machinerie». Si nous arrêtions ici notre exposé sur l'épopée comique, nous pourrions dire la même chose que

lorsqu'il était question de *Hermann und Dorothea* de Gœthe. Nous sommes en effet parvenus à un stade de «détente» où le poète, non seulement ne croit pas aux éléments merveilleux, mais où il les rejette de sa panoplie.

Avant d'aborder la question du rôle du merveilleux dans l'épopée de cette période, nous en terminerons avec l'épopée comique par la mention de l'œuvre, qui est avec celle de Blumauer, la plus caractéristique à ce point de vue. Il s'agit de *La Guerre des Dieux*, d'Evariste-Désiré de Forges, vicomte de Parny, jeune ami de Voltaire. Cette œuvre fut écrite dans l'ambiance de la France révolutionnaire et la tension entre le «sublime» et «le vulgaire» y est provoquée par le conflit des dieux en question. En soi, l'œuvre constitue une attaque dirigée contre le christianisme; selon Karel Krejčí (ibid., pp. 128—130), cela était en partie possible par le fait que le vicomte de Parny était créole et originaire de la Réunion; ses vues ironiques sur la religion peuvent donc prendre leurs racines dans le cadre oriental qui avait été le sien dans ses jeunes années, où le christianisme importé par les conquérants européens coexistait avec de nombreuses autres croyances. Parny connaissait bien les enseignements de Bouddha et de Confucius, ainsi que les fétiches primitifs des tribus sauvages, et il sut voir les traits communs que présentaient ces croyances avec la foi chrétienne et la façon dont, plus d'une fois, elles coïncidaient.

La prise de conscience de ce fait devait aboutir à cette épopée comique, qui est cette fois une parodie de Milton. Chez le grand écrivain anglais, c'est à des luttes entre anges et diables que nous assistions. L'œuvre de Parny se transforme en épopée héroï-comique, du fait que nous y voyons les puissants dieux de l'Olympe affronter les troupes pauvres et faibles des chrétiens, qui finissent tout de même par triompher des puissances de l'ancien monde. Au lieu de présenter le contenu de toute l'œuvre — et pour illustrer que le «deus ex machina» est désormais impossible — nous n'en évoquerons que la première scène: lorsque la première information sur le nouveau dieu atteint l'aristocratie divine, celle-ci accueille par un sourire méprisant et moqueur cette manifestation de concurrence. Puis peu à peu, les dieux si puissants se sentent envahis par la peur . . .

Lorsqu'il écrivit cette épopée comique, Parny était partisan de la révolution, et professait les idées du rationalisme déïste. Dans cette atmosphère, la force permettant à l'élément merveilleux de dominer les événements terrestres devient impossible: ce sont les dieux eux-mêmes qui se prennent aux cheveux, enlevant définitivement au lecteur toute illusion sur leur pouvoir. A ce point de vue, Parny est même allé plus loin que ceux qui se sont contentés d'écrire leurs chants héroïques sans faire intervenir les puissances célestes.

L'élément merveilleux (machinerie)

Afin de pouvoir comprendre dans la mesure la plus complète possible l'importance de ce fait à propos de la période qui nous occupe, il nous faut nous arrêter quelque peu à cette «machinerie» même. Contrairement à ce qu'en disent plusieurs auteurs, il ne faut pas considérer obligatoirement Jupiter, Mars, Bacchus, Cérès, Vénus et l'Olympe comme étant uniquement un héritage classique de l'Antiquité ou un phénomène classicisant moderne. Il s'agit avant tout d'un héritage baroque: la foudre de Jupiter et

les flèches de Cupidon constituent des accessoires de la poésie baroque (et, plus tard, de la poésie rococo) empruntés aux périodes antérieures. Dans la petite épopée qu'il consacre à la libération de Pécs du joug turc, l'écrivain hongrois d'origine croate István Agyich fait défiler tous les dieux de l'Olympe pour la libération et l'épanouissement de sa ville. [Szörényi] Mais on peut juger du caractère d'«accessoire» de l'épopée que revêt ce procédé à l'époque examinée, comme dans celles qui l'ont directement précédée, en voyant que, dans de nombreuses œuvres, les dieux classiques au sens strict du terme dirigent le cours des événements avec d'autres éléments mythologiques, et finalement avec le Dieu des chrétiens! Dans la *Rossijada* de Heraskov, dont nous avons parlé au début, le Dieu pravoslave est mis en scène en même temps que des notions allégorisées. Dans *Assarmot* du Polonais Jan Pawel Woronicz, l'origine du fondateur de la nation, Lech, est rattachée concurremment à la Bible et à l'Antiquité classique. Chez Majkov, Bacchus et d'autres dieux sont mêlés au monde souterrain de Pétersbourg, tandis que dans son ode *Felica* Gavrila Romanovič Deržavin se tourne non pas vers la mythologie classique, mais vers les éléments fabuleux orientaux. [Horváth-Lukács et Tétényi] Mais le cas est plus intéressant encore lorsque les éléments de la mythologie «arcadienne» sont mêlés à la mythologie locale ou nationale: par exemple lorsque les brésiliens mettent en scène parallèlement les dieux de l'Olympe et le fétichisme des indigènes d'Amérique. [Baldran] Chez les Scandinaves, les scrupules concernant l'utilisation simultanée des symboles et des métaphores païennes et chrétiennes disparaissent de plus en plus; dans le même temps, on trouve chez le Suédois Per Daniel Amadeus Atterbom Phosphoros, Cassandre, le Phénix, Memnon, Psyché et autres classiques méridionaux en compagnie connue: Svéa, Thor, Svithrid. La mythologie scandinave est donc elle aussi représentée. [Bisztray] Par la suite, après la période examinée, ce phénomène refait ici et là quelques apparitions. C'est ainsi que dans l'épopée romantique *Zalán futása* du Hongrois Mihály Vörösmarty, on voit s'affronter sous les traits de Hadúr et Ármány des figures mythologiques «nationales» inventées par le poète, la première soutenant les troupes qui lui sont sympathiques et l'autre apportant son appui à l'ennemi. Chez le Slovaque Ján Hollý, c'est le Dieu des chrétiens qui soutient l'armée slovaque contre Černobog, figure mythologique là aussi inventée par l'écrivain, et qui soutient l'ennemi. Avec ces dernières «vibrations», cependant, l'élément merveilleux s'éteint dans les littératures de langues européennes. De même, toute espèce d'épopée héroïque devient anachronique; tout au plus quelques poètes issus de l'une et l'autre petite nation cherchant à s'émanciper au cours du XIXe siècle, cherchent-ils à «reconstruire» l'épopée «naïve» antique ou médiévale, qu'on croit perdue, de leur peuple (comme, par exemple, le Finnois Lönnrot, l'Estonien Kreutzwald, le Hongrois Arany, et ainsi de suite).

A la fin du XVIIIe siècle, mais plus encore au cours du XIXe siècle tout entier, le rôle de l'épopée sera repris par le roman, en vers ou en prose, mais surtout sous cette dernière forme, qui n'est plus du ressort de la présente étude, puisqu'il s'agit d'un genre en prose.

Il existe cependant un genre épique représentant dans la période qui nous occupe une «détente» complète et qui devait remplir longtemps encore dans de nombreuses littératures mois avancées le rôle du roman: le poème narratif. A notre avis, ce que l'on peut dire de ce genre dans la littérature anglaise s'applique également à d'autres littératures:

Le poème narratif a connu à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle un changement dans deux directions. George Aldeburgh Crabbe, le meilleur poète narratif de l'époque du sentimentalisme, a objectivé le genre. Dans la meilleure histoire consacrée à Peter Grimes, de son *Borough* (1810) et dans les magnifiques chapitres de *Tales* (1812), il a réduit au minimum toute explication narrative, se concentrant sur la peinture directe de la situation, sur la prédominance conséquente du «showing» et l'évincement du «telling»! C'est ce point de vue objectif qui sera plus tard repris par le roman. [Szegedy-Maszák]

Robert Burns, dans *Tam O'Shanter* (1791) ainsi que John Wolcot dans *Apple Dumplings and a King* (1781), subjectivisent par contre le récit. William Cowper a mis au premier plan le métalangage narratif, l'histoire du récit (*The Diverting History of John Gilpin*, 1782), tandis que John Henry Moore préfigurait la situation narrative épico-lyrique qui sera caractéristique de Byron (*The Duke of Benevento*, 1778). Les romantiques écrivirent par rapport à leurs meilleures œuvres des poèmes narratifs de portée esthétique bien moindre (John Keats: *Isabella*, 1818, *Lamia*, 1819) ou alors ils poursuivirent la lyricisation du récit: dans *The Prelude* (1795—1805), son œuvre principale, William Wordsworth fait dépendre le caractère épique de la «spiritual autobiography», de la *Bildungsgeschichte*; dans *Margaret or the Ruined Cottage*, il soumet l'histoire au Moi lyrique double du conteur et du nomade; dans *Beppo* et dans *Don Juan*, Byron soumet la structure fictive des événements à la structure thématique des digressions lyriques.

Dans les littératures moins développées que la littérature anglaise et relativement retardées, c'est plutôt le premier type qui domine. Les Scandinaves transformèrent leurs légendes royales historiques en récits historiques versifiés et leur attention fut surtout centrée sur le plus fameux des rois de Suède, Charles XII. Mais dans ces œuvres, l'«Athleta nationis» ne porte déjà plus le cothurne du héros épique; nous approchons du romantisme: le Danois Johannes Ewald écrit des récits en vers, lui aussi, même lorsqu'il puise ses sujets dans l'Histoire.

La reprise et la modernisation des légendes populaires anciennes se rattachent à ce type de poème narratif. Nous en trouvons un exemple dans la littérature roumaine, avec l'*Istoria despre Arghir cel frumos și despre Elene cea frumoasă*, œuvre de Jon Barac, qui date de 1800, et qui constitue une adaptation en roumain (un peu longue) de l'*Árgirus históriája* du poète hongrois du XVIe siècle Albert Gergei. Exemple typique du caractère politique que revêtent les littératures est-européennes de l'époque, l'histoire d'amour, innocente chez Gergei, du brave Argir et de la merveilleuse Hélène, prend chez Barac une signification politique symbolique: il a en effet représenté sous les traits d'Argir l'empereur Trajan, tandis qu'Hélène symbolise la

Transylvanie. Nous ne ferons remarquer qu'en passant, car cela n'est pas dans notre propos, que ce thème continue son chemin par la suite, au cours du XIXe siècle: dans *Csongor és Tünde* (1831), le poète hongrois Mihály Vörösmarty chante l'aspiration au bonheur «terrestre» et «céleste». De son côté, s'appuyant sur l'histoire écrite par Gergei, le Roumain Mihai Eminescu poursuivit vers la fin du XIXe siècle l'idée de Barac: il en fit résolument le symbole de l'aspiration à la réunion des deux principautés roumaines anciennes et de la Transylvanie. On retrouve un objectif politique chez l'écrivain grec moderne I. Pantselios, qui exprimait dans *Daskaloiannis* les espoirs nationaux éveillés par la révolte de Crète et la guerre russe-turque. Tout comme dans le cas du poème de Barac, celui-ci prend aussi sa source dans la poésie populaire.

Les poèmes narratifs néerlandais de cette période sont encore un peu parents de l'épopée classique. Nous pensons ici non seulement à certains poèmes de l'œuvre gigantesque de Willem Bilderdijk, extrêmement populaire en son temps, mais aussi aux poèmes narratifs baptisés «epyleion» par leurs auteurs, et plus précisément à ceux d'Antony Christiaan Wyandt Staring. Les caractéristiques de ces œuvres sont les suivantes: 1) structure solide, 2) introduction dans laquelle l'auteur ne présente pas seulement les personnages, mais esquisse aussi la situation, 3) action dramatique et 4) présence constante du narrateur (ce qui apparente un peu ces œuvres à l'autre type lié à la littérature anglaise). Mais le poème narratif *Overwintering op Nova-Zembla* (1819) de Hendrik Tollens est également attaché au modèle classique *(propositio, invocatio, narratio, peripetia* et *exitus)*, mais le thème, lui, est entièrement moderne: le poète y évoque l'échec de l'expédition maritime tentée en 1596/97 pour trouver une nouvelle route vers les Indes par le Nord.

La présence d'éléments didactiques et philosophiques est caractéristique de certains poèmes narratifs italiens et polonais. En ce qui concerne la littérature italienne, les poèmes narratifs caractéristiques ne sont pas seulement de circonstance, surtout écrits à l'occasion de noces (Angelo Mazza: *L'augurio*, 1774), ou des poèmes qui chantent la mode du temps, les coutumes de la vie de salon (Clémente Biondi), mais aussi des poèmes narratifs contenant des éléments didactiques. Carlo Gastone della Torre di Rezzonico traite dans ses poèmes narratifs didactiques les questions scientifiques de l'époque des Lumières (*Il sistema dei cieli*, 1775, *Origine delle idee*, 1778). L'œuvre la plus importante de ce genre illuministe, utile et distrayante tout à la fois, est le tryptique *Il Giorno* de Giuseppe Parini: *Mattino*, 1763, *Mezzogiorno*, 1765, *Vespro, Notte*, 1801. Le poète y allie de manière heureuse les éléments narratifs et instructifs à la conception sociale ironique d'un homme aux idées démocratiques, pour nous conter les journées vides du «giovane signore». Le poème est rempli d'éléments descriptifs et de tranches de vie (réveil tardif et petit déjeuner, cérémonie de la coiffure, danse, chant, leçon de français, etc.). Dans le *Mezzogiorno*, cette sphère s'étend jusqu'à la présentation de la vie mondaine des nobles lombards. Le langage des premiers morceaux est équilibré et descriptif, mais les parties qui ont été publiées après la mort du poète contiennent des éléments dramatiques et lyriques présentant une parenté avec la poésie postérieure à la traduction d'Ossian. C'est à juste titre qu'Ugo Foscolo voit dans l'introduction de *Notte* le premier exemple de la poésie romantique italienne. [SÁRKÖZY]

Voilà donc qu'un genre poétique épique déjà beaucoup plus libre que l'épopée, le poème narratif, va lui aussi en un point jusqu'à la «détente» romantique et même, si nous n'étions pas limités chronologiquement, il serait intéressant de montrer que chez certains peuples, le genre devait souvent remplacer jusqu'au roman, et cela même à l'époque du réalisme. Ce n'est pas seulement le *Hiawatha* (1855) de l'Américain Henry Wadsworth Longfellow, dans lequel le poète reprend une légende indienne, qui prouve que le poème narratif ne faisait pas partie des formes mortes, même à l'époque du romantisme [Szegedy-Maszák]; dans de nombreux pays d'Europe orientale, par exemple chez les Polonais, les Tchèques ou les Hongrois, il sera, jusqu'au troisième tiers du XIXe siècle, presque exclusivement le genre épique dominant.

Mais nous ne pouvons pas terminer ainsi la partie de notre étude qui est consacrée au poème narratif. C'est précisément dans ce genre épique que l'on rencontre un éclectisme ou, si l'on veut, un «mélange des genres». Il est intéressant de voir que le meilleur exemple nous en est donné par l'une des plus grandes figures du classicisme polonais. Le poème tout à la fois narratif et didactique, intitulé *Powązki*, de Stanisław Trembecki, appartient au genre de la poésie sur la nature à laquelle nous reviendrons (Delille); mais certaines des parties de cette œuvre, consacrées à la description du jardin de Putawy de la princesse Czartoryska, contiennent en abondance les vues politiques de l'auteur. Dans sa dernière période, il mêle, dans *Sofiówka* (1806), la philosophie éclairée de son époque aux éléments narratifs — en n'oubliant pas, même à ce stade, les classiques antiques. Plus haut, à propos de la littérature anglaise et du genre qui nous occupe ici, nous avons pu déjà parler, en anticipant un peu, du romantisme, mais au point de vue de mélange de narration et présentation didactique, narration et philosophie, narration et description, nous pouvons encore rester sur le terrain du classicisme. Et cela même s'il s'agit de grandes narrations thématiques en vers comme celle qu'écrivit Antoine-Léonard le Grand, ou celle que Robert-Martin Lesuire consacra à l'expédition de Christophe Colombe, Il n'y en a jusqu'à Friedrich Schiller qui ne se soit «essayé» à ce genre épique du récit de voyage qui, étant donné le sujet, contient une infinité d'éléments encyclopédiques. [Ferenczi]

A propos de la poésie didactique classicisante, il y a lieu de mentionner le nom de Jean Antoine Roucher qui — après avoir étudié chez les jésuites et porté pendant quelque temps le petit collet, se laissa entraîner par un goût irrésistible vers la poésie. Un poème, composé à l'occasion du mariage du dauphin avec Marie-Antoinette: *La France et l'Autriche au temple de l'Hymen* est moins significatif. Son principal ouvrage qui mérite d'être mentionné sur ces pages, le poème didactique et descriptif les *Mois* (1779) contient quelques images assez gracieuses. — Antoine Marin Lemierre, secrétaire du fermier général Dupin, débuta au théâtre en 1758 avec sa tragédie d'*Hypermiestre*. Ses chefs d'œuvre sont ses poèmes didactiques: *La Peinture, Les Fastes, Pièces fugitives*. Très connu à son époque (il fut élu membre de l'Académie Française en 1781), il est à peu près oublié aujourd'hui.

Nous avons déjà parlé à plusieurs reprises de l'importance du rôle joué par l'anecdote populaire ou semi-populaire dans les «petites littératures», et plus particulièrement en Europe orientale et centrale, région d'élection du genre épique. Nous nous pencherions en détail sur cet aspect si nous devions analyser le roman, tel qu'il s'est développé

au XIXe siècle chez ces peuples, mais ce n'est pas ici notre propos. Il n'en reste pas moins certain que l'on retrouve dans les poèmes narratifs de ces pays une trace très nette du ton anecdotisant des gentilhommières et des presbytères de province, un ton à la fois riant et didactique, souvent progressiste, mais souvent aussi réactionnaire (tournant en ridicule l'ignorance des paysans). Nous en citerons deux exemples hongrois: *Rontó Pál* (1793) de József Gvadányi, auteur dont nous avons déjà parlé à propos de l'épopée comique, et *Az együgyü paraszt* (1791) de László Szentjóbi Szabó, qui constitue une transition entre le poème narratif et le tableau de genre. Nous nous retrouvons devant la même situation que celle qui a été évoquée à propos de l'épopée et des chansons de geste des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles: ce genre précédant le classicisme et lié à la forme de vie provinciale féodale, ainsi que le ton employé font en quelque sorte le pont entre la période qui nous occupe et la suivante: quelque réactionnaires et frustes que puissent se révéler ces œuvres, leur ton et leur humour populaire annoncent tout de même l'univers de Petőfi et d'Arany.

LES GENRES ÉPICO-LYRIQUES

On retrouve le second type, distingué à l'intéreur de la poésie narrative anglaise (poésie épico-lyrique), dans d'autres littératures: il est évident que ce genre nous conduit en ligne droite à l'univers du XIXe siècle et au Romantisme. C'est sous l'influence du *Messias* de Klopstock que l'Italien Vincenzo Monti a écrit en 1788 son poème narratif-lyrique *Sulla morte di Giuda*. L'œuvre du Brésilien José Basilio de Gama déjà citée n'est pas davantage uniquement une épopée: *O Uruguay* (1788) est également une confession lyrique profondément ressentie du poète sur son amour pour son jeune pays et pour l'Amérique. D'autres poètes brésiliens par contre, comme Claudio Manuel da Costa qui transplanta dans son pays l'Arcadia Lusitana portugaise (Arcadia Ultramarina), partirent du genre lyrique lorsqu'ils firent fusionner les genres épique et lyrique. Une œuvre posthume de da Costa, *Vila Rica*, qui ne fut publiée qu'en 1839, exprime en dehors de l'histoire de la fondation et du développement d'une ville, la déception et la lassitude que ressentait le poète à cause de la « grossièreté » et du « retard » du Brésil. C'est également du genre lyrique qu'est parti le Russe Deržavin, qui nomme hymnes lyrico-épiques ses créations dans le genre dont nous parlons et qui, en assouplissant les limites rigides des deux genres, devient un précurseur de Puškin.

Outre l'exemple de Byron, que nous avons déjà cité, le mélange des deux genres se fraye un chemin au cours de la période suivante. Au cours du XIXe siècle, c'est surtout en Europe centrale et orientale que l'on trouve nombre de poèmes considérés par leur auteur comme lyrico-épiques ou épico-lyriques. Le poète slovaque Jan Kollár qui écrivait en tchèque, conte dans une série de sonnets réunis en cinq chants qui composent, après un prélude *(Předzpěv)* de distiques élégiaques, sa *Slávy dcéra* (1821—1832), un voyage lyrique en compagnie de sa bien-aimée qui incarne les Slaves (poursuivant en cela la tradition de Dante et de Pétrarque) en un endroit qui est, selon la vision du poète, la patrie primitive des Slaves, ainsi que dans le pays des « bons et des mauvais », de Léthé et d'Achéron. Bien qu'elle ait été écrite quelques années après la fin de l'époque qui nous intéresse, l'œuvre de Kollár n'en est pas moins à sa place ici,

comme un bon exemple du décalage chronologique auquel nous faisions allusion. Le poème lyrico-épique *Marína* (1844/45) d'Andrej Sládkovič illustre déjà le triomphe complet du romantisme dans la littérature slovaque, et la bien-aimée du poète, Marína, incarnation de l'idéal amoureux et national, joue un rôle beaucoup plus important dans cette œuvre qu'une «action» épique très ténue que l'on perçoit à peine. On ne peut cependant nier que, du point de vue du genre, *Marína* appartient à la variante lyrique du poème narratif qui fut portée à son sommet par Byron dans la littérature européenne.

Nous nous trouvons à la limite de l'épique et du lyrique, et nous ne soulignerons jamais assez que plus la hiérarchie établie d'après les thèses de Lomonosov dans la poétique classicisante (Aristote, Boileau, l'Arcadie) se relâche, plus la rigidité du classicisme s'adoucit et plus celui-ci se mêle à d'autres tendances, pour déboucher finalement sur le Romantisme.

C'est justement pour illustrer cette transition que nous nous arrêterons encore, avant de passer à la poésie proprement lyrique, à deux genres qui participent à la fois du genre épique et du genre lyrique (c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui a la suprématie).

Poésie sur la nature (description de la nature)

L'un de ces deux genres est celui de la poésie sur la nature. Les cas où le poète écrit en fait une épopée « héroïque » ou un poème narratif sur l'un ou l'autre phénomène ou aspect de la nature ne sont peut-être pas très caractéristiques. Le « relâchement », la « détente » s'y manifeste tout au plus par le fait que les règles du genre épique classique ont été appliquées au traitement d'un thème inhabituel dans le genre. C'est par exemple le cas de l'aimable poème en trois chants sur la bouillie de maïs de l'Américain Joel Barlow (*The Hasty Pudding*, 1792). Peut-être trouverions-nous un exemple plus caractéristique dans le fragment d'épopée comique *Kartofla* (1819—21), encore de caractère classiciste, d'Adam Mickiewicz, dont une partie considérable de l'œuvre représente le sommet du Romantisme polonais: les accessoires du genre imité et le « héros », en l'occurence la pomme de terre, prise en tant que phénomène naturel, y font une rencontre heureuse. La « nouveauté » de cette œuvre de Mickiewicz se réduit au fait que ce tubercule « prosaïque » a les honneurs de l'attention du poète, à la place des belles fleurs tant chantées. La première partie, celle qui nous est restée et qui retrace le voyage de Christophe Colomb en Amérique, l'intervention des puissances divines, leur lutte intestine, et enfin l'arrivée du bateau dans les eaux du Nouveau Monde, rappellerait complètement les épopées héroïques et comiques de thème similaire, si tout l'intérêt de l'action n'était pas centré sur le fait que les navigateurs découvrent ce qui sera l'aliment des pauvres gens: la pomme de terre. Malheuresement, on n'a retrouvé que quelques fragments du deuxième chant qui, selon l'ami de Mickiewicz, Odyniec, aurait été consacré à la découverte de l'Amérique, de ses habitants et de la pomme de terre. Mais ceux-ci montrent que le poète avait l'intention de retracer le sort du tubercule exotique en Europe, et surtout en Lituanie, tout en dépeignant plaisamment la vie campagnarde. De là, quelques pas à peine nous séparent de l'univers de l'œuvre la plus importante du grand écrivain polonais, le *Pan Tadeusz*. Mais cette œuvre n'a

déjà plus rien à voir avec notre période, et c'est la raison pour laquelle, précisément, la différence est essentielle dans le traitement du thème, mais la conception fondamentale demeure la même: c'est l'affirmation de l'amour du pays natal, de sa vie et de ses coutumes simples par opposition à l'attitude de ceux qui singent l'étranger.

Nous revoici donc à la limite des genres épique et lyrique. Et si nous ajoutons qu'il est vraisemblable que Mickiewicz connaissait *L'homme des champs ou les Géorgiques françaises* de Jacques Delille, nous voilà tout de suite arrivé au genre le plus important de la poésie sur la nature, le poème descriptif de paysages.

Ce genre a pour père lointain, puisqu'il vécut et écrivit bien avant notre période, James Thomson, dont l'art alliant l'épique et le lyrique penche cependant en faveur de ce dernier. Il écrivit *The Seasons* entre 1726 et 1730, mais ce n'est qu'en 1746 que l'œuvre trouva sa forme définitive. Le programme poétique de Thomson anticipe en quelque sorte sur les fondements de principe de presque tous les éléments de ce genre nés au cours de la période qui nous occupe: « Il faut rétablir dans la poésie la vérité et la pureté ancestrales . . . Je ne connais pas de sujet plus sublime et plus passionnant que les œuvres de la Nature: ce sont elles qui éveillent le mieux l'enthousiasme poétique, qui inspirent le mieux une méditation philosophique et font perfectionner notre sens moral » (Cf. Miklós Szenczi: *Az angol irodalom története*. [Histoire da la littérature anglaise], Budapest 1972, page 287). Si nous examinons avec attention ce programme, nous ne pouvons pas ne pas y déceler, malgré son caractère classicisant, la «détente» par laquelle passa la poésie et en général l'art, partant de la philosophie rationaliste et de l'*ars poetica* classicisante (Boileau, l'Arcadie en Italie) pour aboutir au Romantisme en passant par Rousseau et Herder et en général par tout le *Sturm und Drang*. Et on peut ajouter ce qu'en a dit Miklós Szenczi: « Thomson chante, dans de nombreux passages de *The Seasons* et d'autres de ses poèmes, les charmes de la vie à l'écart du monde, et la mélancolie philosophique qui s'empare de l'homme dans la proximité de la nature et nourrit en son cœur des sentiments tendres et nobles. Lui-même avait plaisir à vivre en solitaire à Richmond . . . » Si l'on peut trouver quelque part un alliage de classicisme et de sentimentalisme sur la voie qui mène au romantisme, c'est bien là.

En France, plusieurs poètes devaient adapter à la mentalité de leur pays l'idée de Thomson. C'est ainsi qu'après *Les Saisons* (1766) de Jean François de Saint-Lambert et *Les Fastes* d'Antoine-Martin Lemierre, etc., Jacques Delille, qui a été par la suite complètement oublié par les romantiques, a récemment éveillé, malgré le didactisme et la pédanterie de certains passages de ses poèmes, l'intérêt des philologues, précisément du point de vue du style « mélangé » de cette période. « Je voudrais saisir le lien secret et pourtant éternel qui existe entre les impressions de l'homme et les créations de Dieu », écrit-il dans une préface destinée à une édition ultérieure de son œuvre principale, *Les Jardins* (1782). C'est là un mélange de rationalisme et de mysticisme sentimental, qui chante les jardins bien taillés à la française, et non pas la sauvage nature, mais en s'efforçant cependant de se rapprocher de ce qui est naturel et quotidien. Il mit dans ses poèmes des mots jusqu'alors tabous comme « bœuf » et « vache », et écrivit dans son introduction à sa traduction des *Géorgiques* (1769) qu'il s'élevait contre une distinction rigide entre le langage poétique et le langage ordinaire. [Ferenczi] A la page 630 du tome II, l'Encyclopédie (hongroise) de la Littérature Universelle, István

Fodor résume très pertinemment tout ce que nous avons découvert de différent entre Thomson et Delille: L'auteur de *L'homme des champs ou les Géorgiques françaises* (1800) « évoque sur le canevas des *Géorgiques* la vie quotidienne de l'époque dans les campagnes, en des poèmes un peu didactiques et classicisants, mais écrits avec une véritable maestria sur un ton intime et démesurément sentimental. » Nous ferons remarquer en passant que nous voici une fois de plus, quoique dans un contexte différent, placés devant une résurrection de Virgile. Nous soulignerons plutôt que le gommage de la frontière entre genre épique et genre lyrique chez Thomson et chez Delille représente deux versions d'ouverture vers l'*ars poetica* du romantisme (l'une « à l'anglaise » et l'autre « à la française »). Et à présent, même si cela nous fait faire une digression au point de vue du genre proprement dit, nous ne pouvons nous empêcher de parler du poète français de la nature le plus important de l'époque, André Chénier. Il n'écrivit pas uniquement, à proprement parler, des poèmes *décrivant* la nature, mais des idylles, des pièces bucoliques, des églogues et des odes, cependant sous ce costume antique, c'est sur un ton nouveau qu'il chantait, et c'est une inquiétude nouvelle qu'il traduisait. A l'époque de la découverte des ruines de Pompéi, il fut avec deux peintres remarquables, quoique de valeur inégale, Louis David et Hubert Robert, l'interprète le plus fidèle de l'atmosphère très particulière de cette époque. Celle-ci devait amener la mode des robes à l'antique et des coiffures à la Grecque, elle minaudait en d'innombrables chants de bergers sous prétexte de « retour à la nature », et elle vit construire dans le parc de Trianon une ferme artificielle destinée à amuser la reine et sa cour. Mais évidemment, tout ce qui sonne si faux au Trianon et dans les vers des pseudo-poètes, sonne avec l'accent le plus pur dans la poésie d'André Chénier; pour reprendre l'expression de László Dobossy: « ce qui n'est qu'un jeu pour les autres est pour lui *une union sensuelle avec la nature, avec l'infini.* » Chénier aussi est « classique » et son idéal est le monde grec. Mais sa peinture de la nature le rapproche néanmoins du romantisme.

Les *Seasons* de Thomson connurent dans toute l'Europe une popularité telle qu'elles inspirèrent même les musiciens. C'est sous l'influence de cette œuvre que Joseph Haydn écrivit son oratorio du même nom en 1801. Et le nombre des poèmes décrivant la nature que suscitèrent les *Seasons* est immense. On en trouve un exemple caractéristique dans *Cztery częsci roku* du Polonais Adam Stanisław Naruszewicz, célèbre par ailleurs pour ses idylles pastorales. Dans ce poème daté de 1778, il s'efforce de rendre l'atmosphère des différentes saisons et leur influence psychique sur l'homme d'une façon plus objective que Thomson. Mais le poème *Vznešenost přírody* (1819) du Tchèque Milota Zdirad Polák, qui fut inspiré à celui-ci non seulement par Thomson, mais aussi par d'autres prédécesseurs, mérite encore plus d'attention. L'appréciation esthétique des beautés naturelles des sommets alpins de l'élégie *Die Alpen* d'Albrecht von Haller a par exemple indiscutablement influencé Polák dans son exaltation du Krokonoše. Mais celui-ci devait cependant avancer d'un pas de plus que ses prédécesseurs car bien qu'il ne considérât pas le poème comme une négation de la poésie représentant le jeu de l'esprit et des idées, on trouve cependant chez lui l'opposition du sentimentalisme anglais au bon sens des successeurs anglais et des contemporains allemands de Thomson. [PRAŽÁK] C'est un pas en avant très net sur la voie du romantisme — non seulement du point de vue de l'ensemble de la littérature

européenne de l'époque, mais aussi du point de vue de la littérature tchèque, qui était encore assez attardée; l'aspect dramatique et lyrique atrophie dans cette œuvre l'élément épique lorsqu'il chante la magnificence de la nature. Au premier coup d'œil, le lecteur ne se rend pas compte du péché commis par l'auteur contre la perfection classique, de la discordance de la division rythmique et syntaxique, ou de la complexité vocabulaire; il préfère se laisser prendre par le rythme merveilleusement palpitant des vers et par le geste géant grâce auquel la poésie semble être une avalanche de sentiments et l'expression de grandes pensées inexprimées. Et ainsi, *Vznešenost přírody* se trouve réellement à la limite, remontant à Thomson et à ses successeurs, tout en préfigurant la plus grande figure du romantisme tchèque, Karel Hynek Mácha.

On assiste à la naissance de poèmes similaires sur la nature, mais plus proches encore du romantisme ou même franchement romantiques (et prolongeant malgré tout l'œuvre de Thomson) dans la littérature anglaise elle-même. Les romantiques excluent de leurs œuvres la tendance représentative, délectable et didactique qui caractérisait les classiques pour orienter l'attention sur le pittoresque, le particulier, les détails, le concret. [Szegedy-Maszák] C'est Thomson lui-même qui marque le début de ce développement, avec son *Castle of Indolence* (1748), sa plus grande création poétique; William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge en marqueront le sommet. Chez Wordsworth, la montagne est une projection de la peur du Moi, tandis que Coleridge considère la nature comme un « symbolical language » des états d'âme. [Szegedy-Maszák] Une fois de plus, nous nous retrouvons au même point que plus haut: plus nous entrons dans le romantisme, et moins les poèmes décrivant la nature contiennent d'éléments épiques: ils sont par contre de plus en plus lyriques. C'est ce qui s'est passé dans le cas de l'une des personnalités les plus remarquables de la poésie anglaise de l'époque, William Blake, qui évoque les saisons sous les traits de personnes.

On a l'impression de faire un pas en arrière si l'on prend en main le poème *Metai* écrit entre 1765 et 1775 par le Lituanien Kristijonas Donelaitis: cet ouvrage d'un pasteur dans un trou perdu de province, qui ne vit pas le jour du vivant de Donelatis. [Bojtár] C'est en 1818 que l'œuvre paraît en édition bilingue (lituanien et allemand). Donelaitis écrivit à l'origine quatre idylles sur les quatre saisons, qu'il envoyait à ses amis sous forme de lettres littéraires et insérait par fragments dans ses prédications dominicales (ce qui est typique des conditions provinciales de la Lituanie d'alors).

Donelaitis donne aux quatre chapitres de son œuvre le nom d'« idylles », et l'idylle est un genre classique. Certains de ses critiques y trouvent des traces de sentimentalisme, tandis que d'autres y décèlent l'influence, en dehors de celle de Thomson, de l'Allemand Ewald von Kleist, auteur de *Der Frühling* (1749). Outre le fait que le terme d'« idylle » et les intentions didactiques de l'auteur évoquent des objectifs classicisants, l'œuvre de Donelaitis ne pouvait cependant s'en tenir entièrement au schèma standard classique répandu dans toute l'Europe. Il arrive au classicisme et au genre de l'idylle la même chose qui arrive régulièrement à toute tendance et à tout genre en Europe orientale: ils devinrent plus voyants, plus aigus, et furent grossis d'un message social. Le schéma standard de l'idylle classique consistait à dépeindre sur un fond de perfection de la nature un homme simple et pondéré passant ses journées dans les joies et les satisfactions de la vie pastorale. Qu'est devenu ce schéma dans *Metai*, la

description de la misère d'un village de serfs au fil d'une année. Les teintes du genre à l'origine pleines de gaieté s'assombrissent continuellement chez Donelaitis, et deux rayons de soleil sont suivis d'une kyrielle d'horreurs: famine, beuveries, maisons tombant en ruines, bravades des flatteurs des puissants, abus de pouvoir de l'« Amtsrat », prison . . . Dans ce sens, Donelaitis préfigure le réalisme qui devait faire son apparition cent ans plus tard. [Bojtár]

Le thème fondamental subit lui-même des modifications, puisqu'il n'est plus question, en premier lieu, dans ces quatre idylles de l'alternance des saisons: le poète ne suit plus le rythme de la nature, ce n'est plus le printemps qui représente le sommet et l'hiver le point le plus bas, car au printemps, faute de vivres, les paysans peuvent tout au plus mourir de faim, tandis que l'hiver est la saison des joyeux festins et des noces. Le monde est dépeint dans ce poème tel que le voient les paysans, et il représente aussi à ce point de vue un produit typique des sociétés paysannes de l'Europe orientale; peut-être le premier, étant donné sa cohésion. [Bojtár]

L'œuvre de Donelaitis rompt donc avec les traditions classicisantes d'une manière différente de celle des peintres de la nature dont nous avons parlé jusqu'ici, bien que du point de vue du style, le poème ne soit pas non plus équilibré à la manière classique, mais abonde en exagérations romantiques, qui constituent l'un des secrets de son effet.

C'est peut-être beaucoup simplifier les choses que de ranger tous les autres poètes du paysage de cette période sous l'étiquette de « type français ». Mais il est certain qu'ils sont plus proches du type Delille-Chénier que de celui qui a été lancé par le poème de Thomson. On retrouve un peu dans leurs descriptions la notion de *patrie* héritée de la Renaissance et de l'époque baroque. Parmi les poètes écrivant en latin, par exemple Georgius Ferrich (Đuro Ferić) consacra à sa ville natale, Raguse (Dubrovnik), et à ses environs un poème descriptif en hexamètres de grande envergure *(Periegesis orae Rhagusanae)*. De même, les églogues et les idylles contenues dans le recueil de poèmes (publié en 1799) du Hongrois d'origine Croate István Agyich (qui vivait à Pécs) se situent dans les paysages du comitat de Baranya, tandis que l'œuvre *Carmen* (1786) dédiée à András Szabó et contenant de nombreux passages lyriques personnels, décrit Pozsony (Presbourg, aujourd'hui: Bratislava). Ce genre n'est pas seulement, comme nous le disions plus haut, à la limite de la lyrique et de l'épique, mais il a déjà nettement un pied dans le genre lyrique; tant et si bien que nous voici contraints de faire pour quelques lignes au moins une incursion dans le domaine de la poésie lyrique et de rompre avec la hiérarchie classique aristotélicienne du modèle de Lomonosov. En effet, c'est à l'un des plus grands poètes lyriques d'Europe de cette période, le Hongrois purement lyrique Dániel Berzsenyi que l'on doit des vers décrivant la nature qui sont parmi les plus beaux de l'époque. Il n'y fait pas seulement sentir avec une concision merveilleuse les beautés saisissantes de sa solitude de province, mais encore chante-t-il son pays natal pénétré d'une sorte d'amour romantique de la patrie; sa description devient réaliste lorsqu'il recourt à une palette pour ainsi dire impressionniste, de telle manière que l'accent final de ses poèmes donne dans une élégie de douleur personnelle dans l'évocation de thème pourtant si banal de la fragilité humaine. Nous voyons devant nous le sommet du Mont Ság, que la forêt du Bakony va dissimuler aux yeux du

poète à mesure qu'il s'en éloigne, mais c'est de cette réalité palpable de l'adieu à la nature qu'il tire sa conclusion finale: « Örökre elvesztjük gyakran éltünk szépét, s későn hullanak könnyeink. » (Souvent nous perdons à jamais les beautés de la vie, et nos larmes coulent trop tard.)

Il est indiscutable que Berzsenyi est un poète classicisant mais, comme tous les autres poètes lyriques de son époque, c'est avec une sentimentalité rude, virile et avec la vision de l'avenir qu'il ouvre la voie aux romantiques.

Un autre Hongrois, Mihály Csokonai Vitéz, qui sera présenté en détail lorsqu'il sera question du genre lyrique, sut également dépeindre la nature avec un grand vécu intérieur plein de lyrisme et, nous osons le dire, d'une manière annonçant de très loin l'impressionnisme.

Nous trouvons un phénomène similaire dans la poésie russe du temps. Nous examinerons de plus près, lorsqu'il sera question de l'ode, la poésie de Gavrila Romanovič Deržavin (de même, d'ailleurs, que celle de Berzsenyi), mais nous voudrions dès maintenant souligner que, outre les paysages (ou plutôt les descriptions de paysages) schématiques du classicisme, les images offertes par la nature russe et la vie dans la province russe ont pénétré ses odes à titre d'éléments autobiographiques pour ainsi dire indépendants. Contrairement à ce qui se produit dans le cas de nombre d'autres poètes classiques, la personne du poète passe au premier plan dans des vers ou des poèmes complets consacrés à la description de la nature environnante. C'est ainsi que « la chute d'eau » n'est pas simplement une description artistique d'une cascade, mais un poème centré sur la jouissance qu'offrent les beautés de la nature. La description de la nature est encore plus personnelle chez Mihail Nikitič Muravëv. Après l'insurrection de Pugačëv en 1773 et sa répression brutale, le poète déçu, ayant perdu toute illusion, va chercher dans la solitude de la campagne la consolation et le repos. [Horváth-Lukács et Tétényi] Et c'est ainsi qu'il chanta dans ses poèmes la beauté de la nature et de la vie villageoise et l'amour. L'univers personnel et sentimental de l'auteur imprègne aussi le poème que le Roumain Costache Conachi consacra au cadre des bains de Slănic.

La poésie sur la nature permet aussi à celui qui la pratique d'exprimer ses convictions politiques. *Powązki*, du Polonais Stanisław Trembecki, dont nous avons déjà parlé à propos du poème narratif, en est le meilleur exemple. Mais un autre Polonais, Franciszek Karpiński, sait lui aussi réaliser l'unité de la prise de position du poète et de la description de la nature. C'est surtout dans *Powrót z Warszawy na wies* que l'on sent son amour du village et de la vie de campagne et l'aversion que lui inspire la vie citadine. D'ailleurs, l'antipathie provoquée par le « bruit » de la ville et l'idéalisation de la vie de campagne est alors à la mode chez les poètes de l'époque dans presque tous les pays développés d'Europe. Ce n'est pas seulement l'influence d'Ovide, mais aussi l'expression de l'angoisse ressentie par nombre de poètes devant une industrialisation qui, pour n'être encore qu'à l'état embryonnaire, n'en présentait déjà pas moins une infinité de contradictions. D'ailleurs, selon nous, ce n'est pas par hasard que Delille fut traduit en polonais justement par Karpiński. On trouve des descriptions similaires de la nature dans la poésie lyrique scandinave (suédoise et danoise).

Le type de poésie de la nature extérieure décrivant des paysages situés loin de l'Europe — principalement d'Amérique — et en soulignant l'exotisme, mérite un bref chapitre à part. L'« exotisme » de la seconde moitié du XVIIIe et du début du XIXe siècles, remonte au début du XVIIIe siècle. « L'ingénu » de Voltaire (1767), le « bon sauvage » (type d'ailleurs fréquent dans la littérature de l'époque), est presque victime de cette civilisation qui emplit les poètes d'angoisse, comme nous le disions à propos de Karpiński. Cette conception subsistera jusqu'au bout de cette période: les poètes ne se sentent pas attirés seulement par la bonté des « sauvages », mais aussi par la beauté naturelle du jeune continent. L'influence des récits de voyage en Amérique est sensible dans la poésie sur la nature d'un François René de Chateaubriand, d'un Samuel Taylor Coleridge ou d'un William Wordsworth. Mais on retrouve aussi cet exotisme qui est manifeste chez les Européens dans l'intérêt que porte Evariste-Désiré de Forges, Vicomte de Parny, (que nous avons mentionné à propos de l'épopée comique) au monde d'outre-mer, et surtout à la culture des peuples exotiques; il devait aboutir à son grand poème en prose, *Chansons madécasses* (1787), qu'il prétend avoir seulement « transposé » et qui, comme les autres manifestations de l'exotisme, contribua non seulement à élargir l'horizon du lecteur français de l'époque, mais aussi à lui faire connaître des mots nouveaux. C'est ainsi que Parny enrichit la langue française par l'apport de noms de fruits exotiques (par exemple, « ananas ») et de noms propres, comme « Nélaké ». [Ferenczi]

L'intérêt des Européens pour le Nouveau Monde est complété de manière fort intéressante par la poésie américaine, et surtout latino-américaine, qui conférera un ton nouveau à la poésie sur la nature de cette période. A cet égard, il faut citer, avant tout autre, Rafael Landivar, qui chanta en latin les beautés du Mexique dans un poème très connu à son époque, *Rusticatio Mexicana*. Ce que nous avons mentionné à propos du Hongrois Berzsenyi et d'un ou deux poètes russes s'affirme encore chez Landivar: dans ses poèmes, la description de la nature joue un rôle au moins aussi important que la nostalgie du jésuite exilé pour son pays et que la mélancolie résultant d'un brusque déracinement. Nous trouvons un alliage encore plus intéressant du message politique, d'une peinture objective du paysage et du lyrisme personnel dans la poésie d'Andres Bello, que nous citons ici bien qu'il soit extrêmement difficile de la classer dans une catégorie bien définie. Son *Alocución a la poesía* (1823) est plutôt un poème de propagande politique, un appel aux lecteurs à émigrer en Amérique et à découvrir les beautés de ce pays neuf, en faisant allusion à l'esclavage dont souffrait alors l'Europe (la Sainte Alliance !), mais la base de cette propagande poétique est tout de même la beauté naturelle exceptionnelle de la patrie nouvelle. C'est ce qu'il décrit avec un grand luxe de détails dans *Silva a la agricultura en la Zona Tórrida*, poème dans lequel, à l'exemple d'Horace et de Virgile, il invite ses compatriotes à cultiver la féconde terre américaine. L'article sur Bello dans de manuel encyclopédique hongrois de la littérature universelle constate que la saturation sentimentale des poèmes de celui-ci déborde déjà les cadres du classicisme. Et il est vrai que ces deux exemples choisis au hasard dans une littérature sud-américaine déjà extrêmement riche à l'époque

furent écrits quelques années après la fin de la période qui nous occupe mais, de même que d'innombrables autres poèmes chantant les beautés du Nouveau Monde et dont nous n'avons pas fait mention ici, ils indiquent fort bien que le chemin accompli pendant cette période par la poésie sur la nature est conforme à l'évolution des autres genres poétiques présentés jusqu'ici, autrement dit, qu'il part des créations poétiques classiques pour aboutir au romantisme.

La poésie pastorale

La poésie dite pastorale est un autre genre que l'on ne peut raisonnablement ranger ni dans les genres épiques, ni dans les genres lyriques (surtout pour cette période). Elle a pour forme de base l'*idylle*, dont l'essentiel réside dans le fait que le poète se « stylise » pour ainsi dire en berger pour la circonstance, et répand son troupeau imaginaire dans un paysage tout aussi stylisé; il s'agit en fait d'un genre lyrique faisant des réapparitions fréquentes depuis l'Antiquité, et nous devrions donc en traiter dans une autre partie de cette étude (nous le ferons, d'ailleurs, pour l'une de ses variantes bien définies), mais il ne manque pas non plus d'éléments épiques — narratifs — et, surtout, on peut le considérer pendant la période qui nous intéresse comme un genre intermédiaire entre les deux époques. En fait, on pourrait ranger bien des genres sous l'appellation de poésie pastorale: odes, sonnets, poésie anacréontique, ballades, romances, etc. et même livrets d'opéra. Ce n'est pas cette variété de formes et de genres que nous voulons souligner, mais précisément ce que ces formes et ces genres présentent de commun.

Nous prendrons pour point de départ l'Arcadie, c'est-à-dire l'académie italienne des poètes pastoraux. L'Arcadie fut créée près de cent ans avant le début supposé de notre période, en 1690. Mais deux de ses traits caractéristiques fondamentaux, qui lui ont permis de représenter une tendance nouvelle non seulement en Italie, mais dans l'ensemble de l'Europe, ont abouti dans de très nombreuses littératures à un changement fondamental et à une influence sur le ton de la poésie, précisément au cours de la période qui nous intéresse. Il s'agit d'une part d'une rupture nette avec le *pathos* et les fioritures du baroque, d'autre part de l'élaboration d'un ton plus réaliste et d'une expression plus naturelle et peut-être un peu plus hardie, grâce à l'application de la méthode du retour aux classiques antiques et à l'humanisme de la Renaissance. Cette école devait avoir pour successeurs plus tard d'une part l'Arcadia Lusitana au Portugal (1756—1774), et d'autre part l'Arcadia Ultramarina au Brésil, calquée sur la précédente (1768—1782). Nous venons de parler de l'aspiration de l'Arcadie à une expression plus simple et plus naturelle par rapport au baroque; il faut cependant reconnaître que ses membres, se posant en bergers et prenant le nom d'Arcadiens, créaient ainsi autour d'eux un univers relativement artificiel. Il n'est pas du ressort de notre étude d'analyser les principes esthétiques du mouvement arcadien en les comparant à l'*Art Poétique* de Boileau. Quant aux nombreux genres que recouvre la dénomination de « poésie pastorale », nous les examinons en détail, chacun à sa place et en son temps. Nous ne présenterons ici de l'Arcadie que deux genres fondamentaux, à savoir l'*églogue* et l'*idylle*. Tous deux remontent à l'Antiquité classique. En Italie et dans les pays où

l'influence italienne était particulièrement accusée, cet héritage classique s'est tout au plus modifié, dans la mesure où les bergers et leur environnement furent installés dans les salons d'une bourgeoisie de plus en plus vigoureuse, et plus d'un auteurs d'églogues et d'idylles l'ont considéré comme un représentant du goût rococo. Et si nous citons ce mouvement essentiellement du point de vue de l'histoire des genres, il nous faut dire que l'Arcadie ne représentait pas en fait une poésie nouvelle, pas plus qu'il ne faut en voir une dans la version italienne du classicisme tardif européen: il s'agissait de parvenir à un ton et goût poétiques nouveaux, sous couvert d'imiter les anciens et les grands de la Renaissance. Et tandis que la majorité des poètes arcadiens avaient pour but principal de « faire sourire l'âme par la musique de la langue des idylles poétiques » (parolario in musica), le langage poétique grâce auquel « certains poètes arcadiens» voulaient orner et parer la réalité mesquine de la poésie de salon, laissa en héritage à la grande poésie de la fin de siècle un nouveau moyen poétique et un matériel poétique utilisable. [SÁRKÖZY]

En Italie, c'est la poésie de Pietro Metastasio qui clôt l'époque de l'Arcadie. Son art, qui consiste en un alliage du langage parlé et de la musicalité, représente la réalisation la plus élevée du goût idyllique et hédoniste. Il représente ainsi la transition entre l'ancienne poésie et la nouvelle; après lui, seules les vues de Giovanni Battista Vico se réalisèrent et commencèrent, à l'âge d'or de la poésie pastorale, alors que Dante et Homère étaient considérés comme grossiers, à lancer le mythe de la poésie spontanée et originale, à découvrir Homère et la poésie primitive et populaire. En se basant sur tout ceci, lorsqu'on parle de *poésie pastorale* en tant que genre à la limite de l'épique et du lyrique à cette époque, il faut distinguer deux variantes. L'une de ces variantes est en fait celle dont nous avons parlé jusqu'ici, et qui conduit ses lecteurs dans l'univers des salons à la mode, bien qu'elle s'élève à l'origine contre le « sublime » du baroque. C'est à cette tendance qu'appartient par exemple un poète pastoral comme le Polonais Franciszek Karpiński, qui dans ses chants pastoraux publiés en 1782 subit déjà l'influence du sentimentalisme. Ses vers peuvent paraître quelque peu artificiels, et ils évoquent l'idylle dans la nature telle que la voyaient les aristocrates réunis dans les salons rococo de France, avec un berger amoureux, une charmante bergère, le doux clapotis d'un ruisseau et d'épais tapis de genêts [I. KOVÁCS, ms.], autrement dit, tous les accessoires de la « version de salon » du genre. En russe on appelle « selanki », (« sielanki » en polonais, chez le poète Adam Naruszewicz) une sorte d'idylle; nous reviendrons plus tard sur cette appellation en traitant d'une autre forme ou genre, plus proche de la vie. La poésie pastorale suivit d'ailleurs un chemin intéressant chez les Russes. Après la popularité dont elle jouit au début, elle se retrouve confinée dans des recueils manuscrits, puis, dans *Poezija* de Nikolaj Mihajlovič Karamzin (1787, imprimé en 1792), où l'auteur énumère ses modèles, la poésie pastorale se retrouve à l'honneur, tant dans sa forme classique que moderne. Une autre œuvre de Karamzin, en prose cette fois, *Bednaja Liza* (1792), témoigne de la parenté qui lie la conception qu'a le poète de ce genre avec celle des poètes pastoraux cités plus haut. C'est le ton lyrique de l'écrivain, la peinture de la nature qui ont déterminé le style du récit, dans lequel il s'appuie sur les traditions de la poésie pastorale (agneaux paissant au bord de la rivière, berger jouant du chalumeau etc.). [HORVÁTH-LUKÁCS et TÉTÉNYI]

On retrouve le même schéma dans la partie relevant de ce style de la poésie très variée de l'Espagnol Nicolas Fernandez de Moratin, poète classicisant typique. Dans ses poèmes, des figures de poètes aristocratiques présentées sous les traits de bergers chantent le thème du « beatus ille », de nouveau d'actualité au cours de cette période, et retournent ainsi à l'Eden, aux Champs Elysées, etc. De cette manière, la poésie pastorale recoupe la poésie sur la nature dans l'esprit d'une conception (en fin de compte héritée d'Horace) qui veut que le bonheur doive être cherché loin de la civilisation, « procul negotiis ». Nous avons déjà indiqué les saisons qui faisaient l'actualité de cette conception à l'époque étudiée. C'est de la même façon que de nombreux poètes de l'Arcadia Lusitana représentent leurs « bergers »: l'Arcadia est une région où la vie des champs et des prés est idéalisée au point d'être transformée en un véritable univers poétique. Les poètes les plus avancés surent écarter l'une des conséquences de cette conception, à savoir son côté artificiel, et s'efforcèrent d'imiter le naturel des anciens, par exemple Théocrite ou Virgile. Il serait fastidieux d'énumérer les noms de tous les poètes français, espagnols, portugais, brésiliens, etc. qui choisirent cette tendance idéalisante et même idyllique de la poésie pastorale.

En sortant progressivement de celle-ci, nous arrivons à une autre tendance qui, si elle est bien partie de ces idées « arcadiennes », est plus proche de la vie, et même tournée vers l'avenir, et qui marquera elle aussi la proximité d'une période nouvelle par rapport à celle qui nous occupe. Nous citerons avant tout autre comme exemple un poète croate qui écrivait en trois langues (latin, croate et hongrois), Matija Petar Katančić; il présentait ses conversations de bergers sous forme de poèmes classiques (1779) écrits sous l'influence de Théocrite, lorsqu'il étudiait encore l'esthétique, mais dans lesquels on découvre également des traces de l'influence de Virgile et d'Ovide. Il s'agit là d'une poésie bucolique croato-slavone, dans laquelle les thèmes arcadiens se situent dans le cadre des forêts de Slavonie où rôdent Pan, le dieu des « Illyres », et les satyres qui dancent le « kolo » (ronde traditionnelle des Slaves du Sud) en compagnie des fées. [Vujičić] L'idéal pastoral, en se généralisant, est devenu national, patriotique et actuel. C'est également ce qui s'est passé chez le poète estonien Kristian Jaak Peterson, mort tragiquement en pleine jeunesse, et dont les poèmes pastoraux dénotent l'influence du classicisme bucolique, mais reflètent aussi les sentiments d'un grand patriote. [Voigt] Le Slovaque Ján Hollý écrivit bien après la fin de la période qui nous occupe, en 1839, des idylles pastorales qui illustrent bien la survivance du genre, et qu'il nommait « selanky », appelation rejoignant celles en usage en Russie et en Pologne. Chez Hollý, c'est toute la nature, les oiseaux, les papillons, les ruisseaux, les arbres en fleurs, les animaux de la forêt, etc. qui pleurent avec lui la mort du poète national, Hlasislav.

A côté de cette poésie pastorale pourtant proche des mortels, il existe une variante encore plus « palpable » — et contenant même un message plein d'actualité — dans laquelle, outre les questions touchant à l'ethnie et à la nation, les problèmes sociaux aussi sont abordés. On en trouve un exemple frappant chez l'Espagnol Nicasio Alvarez Cienfuegos, l'un des poètes qui surent saisir dans toute leur étendue la misère de la vie villageoise et la situation économique et sociale pénible des paysans espagnols; la « poésie pastorale » de Cienfuegos a un ton amer jusque-là sans exemple. Son célèbre

poème *Alabanza de un carpintero llamado Alfonso* (écrit avant 1798) s'attaque avec une vigueur explosive aux injustices sociales et à la corruption du monde. [GIES] C'est sur un ton presque aussi acerbe, mais d'une manière beaucoup moins variée au point de vue du genre, que le Slovaque Hugolín Gavlovič publie en 1755 (sous forme imprimée, en 1830/33) un véritable poème de bergers mis en vers par lui sous le titre de *Valaská škola-mravuv stodola*. Il faut, pour comprendre ce poème, connaître les circonstances dans lesquelles il a vu le jour. Gavlovič, qui était franciscain, eut les poumons atteints, et il se rendit à la montagne pour se rétablir parmi les bergers, avec qui il passa plusieurs mois, vivant de lait de brebis et de fromage, jusqu'à sa guérison. Les héros de son poème ne sont donc pas des personnages « arcadiens », mais des bergers véritables, dont il chante, comme Cienfuegos, les difficultés sociales et la misère. Mais il ne devait pas pour autant renier sa vocation primitive: son œuvre est un intéressant alliage de moralisation, de la poésie pastorale en vogue à cette époque et de contestation sociale. C'est du baroque qu'il a hérité le ton religieux et moralisateur, et la « poésie pastorale » présentée plus haut ne lui était pas inconnue, mais la réalité qui l'entourait le contraignait à des accents parfois presque révolutionnaires par rapport aux conditions politiques féodales de la Hongrie d'alors. Ceci n'est qu'un nouvel exemple de la manière dont les genres en vogue à l'époque rejoigne, en Europe centrale et orientale, le passé (en l'occurence le baroque) et les tendances poétiques de l'avenir.

Depuis un certain temps déjà, nous sommes à la limite des genres *épique* et *lyrique*, et il est même arrivé plus d'une fois que le caractère lyrique l'ait emporté. C'est par suite de la physionomie particulière de l'époque étudiée que nous avons ainsi pêché, que nous la voulions ou non, contre la hiérarchie « classique » des genres.

LA POÉSIE LYRIQUE

Nous allons maintenant entrer définitivement dans le domaine de la poésie lyrique et en examiner les différents genres.

L'ode

Avant de procéder brièvement à la présentation de l'ode, le genre le plus estimé de la poétique classique, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur le fait que les poètes cultivant ce genre continuaient en fait l'œuvre de trois de leurs grands prédécesseurs. Les odes de Pindare, assez solennelles, complexes, foisonnant par endroits d'éléments épiques, et écrites en vers à la fois libres et strictement agencés, trouvèrent surtout des continuateurs parmi les poètes de l'Arcadie italienne, bien que l'on retrouve des tendances de rénovation de l'ode de Pindare également au cours de la seconde moitié du siècle, lorsque l'esthétique de Winckelmann et le culte de la Grèce antique exercèrent une influence accrue. C'est ainsi que naquirent *Prometheus*, *Mahomets Gesang* et *Wanderers Sturmlied* de Gœthe, mais Novalis aussi montre dans ses odes intitulées *Hymnen an die Nacht* un net penchant pour le « rythme libre » de Pindare. De même, Pedro Antônio Corrêa Garção, qui faisait partie de l'Arcadia Lusitana, écrivit des odes dénotant l'influence de Pindare.

L'autre grand prédécesseur antique qui exerce au cours de notre période une influence encore plus forte et plus étendue que celle de Pindare, est Horace. Lorsque nous aborderons dans cette étude la littérature traduite, nous nous arrêterons plus en détail au fait qu'il n'y eut peut-être pas au cours de toute cette période une seule langue européenne dans laquelle Horace n'ait été traduit. Les odes d'Horace, plus simples que celles de Pindare plus concises et rappelant souvent le « carmen » classique, eurent dans presque toutes les littératures de langue européenne des continuateurs, des imitateurs et des « perfectionneurs », et cela depuis les poètes écrivant encore en latin jusqu'à Friedrich Hölderlin, qui est considéré comme appartenant à la fois au classicisme et au romantisme. On retrouve presque jusqu'à nos jours les traces de l'influence d'Horace dans certaines littératures; pendant la période considérée, cette influence était frappante. Nous ne pensons pas seulement ici au père piariste János Krizosztom Hannulik, qui écrivait en latin, et à un autre piariste, István Lajos Zimányi, mais aussi et surtout à ceux qui acclimatèrent pour ainsi dire les formes poétiques classiques dans la littérature hongroise en suivant ouvertement et nettement l'exemple d'Horace. A côté de quelques versificateurs moins intéressants au niveau international, il faut citer Benedek Virág qui, s'il ne s'élève pas au-dessus de la moyenne européenne, n'en enseigna pas moins en tant qu'« Horace hongrois » ce style et ce genre à toute une génération. Nous retrouvons parmi ses disciples, au sens le plus noble du terme, l'un des plus grands auteurs d'odes de cette période, Dániel Berzsenyi, ainsi que le Serbe Lukijan Mušicki. Bien évidemment, le message horatien apparaît chez ces poètes sous une forme actualisée et modernisée. Ceux-ci, dont le message se conforme à la crise sociale et morale de leur époque, s'écartent bien souvent en l'exprimant de l'équilibre qui caractérisait le grand auteur romain, et l'on retrouve fréquemment chez eux le « mal du siècle » sous forme de vers horatiens. Mais leur culte d'Horace n'en est pas moins indiscutable. Nous n'entrerons pas ici dans le détail de leurs sources (« poeta classis » des écoles, intérêt de plus en plus marqué pour l'Antiquité, etc.), car nous nous écarterions de notre propos.

L'influence de ces deux grands poètes antiques prend une coloration très intéressante dans les odes de l'Allemand Klopstock, qui innovèrent plutôt du fait de leur thématique religieuse, patriotique et amoureuse, et ne ramenaient pas leurs disciples dans l'Antiquité. Cette innovation n'était pas seulement de caractère liguistique et formel, le *pathos* patriotique de Klopstock devait influencer les poètes du mouvement national allemand de l'époque; il devint l'idéal de la jeunesse, et plus particulièrement du Hainbund, et devait exercer une influence profonde sur le *Sturm und Drang*.

Il serait erroné de croire que les trois modèles des auteurs d'odes de l'époque ou l'imitation de leur exemple représentent une progression chronologique à partir des formes classiques proprement dites jusqu'à la détente dans le romantisme. Nous pourrions peut-être dire de ceux qui suivirent l'exemple de Klopstock qu'ils furent tous des précurseurs de la période suivante, mais on ne peut guère non plus prétendre le contraire de la plupart de ceux qui furent inspirés par Pindare ou Horace. Par exemple, les Espagnols Manuel José Quintana et Juan Nicasio Gallego préfigurent le romantisme révolutionnaire dans leurs odes pindariques, surtout à l'occasion de la bataille de Trafalgar, et cela dans une forme héritée du poète antique grec. Les trois prédécesseurs de

l'ode de cette période représentent plutôt trois types, et l'on ne peut non plus exclure dans tous les cas un mélange de ces types.

Si nous nous penchons à présent sur le genre qui représente la transition entre l'esthétique de Boileau, de l'Arcadie et de Winckelmann, et l'art poétique romantique, il faut reconnaître que nous nous trouvons devant une tâche particulièrement complexe du fait de la variété extraordinaire, et parfois même de la contradiction, des différents problèmes et solutions d'ordre idéologique et esthétique en présence. Au point de vue de la thématique, les odes qui nous posent le moins de problèmes sont sans doute celles qui sont consacrées aux louanges d'une grande personnalité ou d'une institution créée par l'une de ces personnalités. Nous ne pouvons — ni ne voulons — être exhaustifs en les énumérant, notamment parce que leur niveau est très inégal; d'autre part, elles ne reflètent souvent pas les idées du poète ni ses positions politiques, car il arrive que le même poète adresse des odes à des personnalités progressistes ou rétrogrades en fonction des occasions. On en trouve un excellent exemple dans le Néerlandais Johannes Kinker, dont nous connaissons une ode de 1814 intitulée *Libération ou restauration de la Hollande*. En outre, il adresse des odes à Wattier (1817), à Voltaire (1817) et au tzar Alexandre (1820). Il est incontestable que ce type d'ode de l'époque — comme cela avai été le cas pour les odes de la Renaissance — est souvent de type « courtisan », sinon purement flatteur. Dans *Do Jędrzeja Zamoyskiego*, le Polonais Tomasz Kaje an Węgierski chante les louanges d'un chancelier à l'âme noble et juste, et le caractère courtisan de ces louanges est encore souligné par le fait qu'elles signifient en même temps la condamnation de la classe qu'il représente. [I. Kovács, ms.] C'est le même type d'ode que pratique le poète grec moderne Iannius Vilaras, dont l'ode laudative accoutumée dans les cours figure au premier plan dans l'œuvre ramifiée et embrassant de nombreux genres de ce médecin de la cour éclairée d'Ali Tepelén. Le tzar Alexandre ne fut pas glorifié seulement par Kinker, dont nous avons parlé plus haut, mais aussi en latin par le Hongrois Hannulik, à l'occasion de sa nomination de docteur « dans toutes les sciences ». [Szörényi] Le poème *Felica* (1782/83) de Deržavin représentait une innovation hardie, non seulement dans la littérature russe, mais aussi en général dans le domaine de l'ode consacrée aux louanges d'une seule personne. Le poète y chantait Catherine II, mais il mettait en pratique dans le cadre d'un genre traditionnel les traits nouveaux qui caractérisent pour l'essentiel toute sa poésie. Il vaut la peine de mentionner que le poète commença par publier cette ode à titre anonyme, parce qu'il craignait que Catherine II n'accueillît avec défaveur ce poème, si différent dans son style des dithyrambes adressés jusqu'alors aux tzars. Deržavin y représentait la tzarine dans la vie de tous les jours, dans ses activités quotidiennes, avec ses habitudes, et y comparait son mode de vie à celui des nobles de la cour et au sien. [Horváth-Lukács et Tétényi] Et nous voici à nouveau témoins de la « détente » mentionnée à propos du genre épique. Deržavin lui-même rompit déjà avec la solennité du style consacré de l'ode pour se rapprocher d'une représentation plus proche de la réalité.

Outre celles qui chantent les louanges des personnalités, de nombreuses autres odes de circonstance furent composées pour saluer de grands événements historiques, par exemple la Révolution française. Nous ne mentionnerons ici pour exemple que l'œuvre pleine d'éléments philosophiques, et proclamant le déisme de son auteur, de

l'Américain Philip Freneau. En cette époque de transformation en nation bourgeoise, on ne compte pas les odes politiques et patriotiques. Nous n'en citerons que quelques-unes afin de ne pas tomber dans une énumération à perte de vue. Mentionnons d'abord l'Italien Ugo Foscolo, qui mêle dans ses odes les éléments de la réalité à un univers mythologique. Ce poète, quelque contradictoire qu'ait pu être sa personnalité, fut un précurseur du *Risorgimento*, « une âme aspirant à la liberté, à l'indépendance de son pays et à l'unité de sa patrie, à la limite des Lumières et du romantisme », selon l'expression des auteurs de l'ennyclopédie (hongroise) de la littérature universelle. C'est aussi pour la liberté de son pays que lutte dans des odes le Polonais Dionizy Kniaźnin (1759—1809; Karel Krejčí: *Geschichte der polnischen Literatur*. Halle, 1958. pp. 177—178) qui passa de longues années à Puławy, centre culturel rival de Varsovie, en tant que poète de la cour des Czartoryski. Nous sommes à nouveau témoins d'un éloignement du schéma classique et même classicisant: ce que le poète *appelle* ode et qu'il *destine* sciemment à ce rôle s'écarte très souvent des règles érigées par les trois modèles mentionnés plus haut (Pindare, Horace et Klopstock).

Pour l'instant, nous ne soulignerons pas encore le fait à nouveau indiscutable de la « détente » du genre; demeurons en la variante de l'ode politique qui chante la « liberté ». Il faudrait consacrer toute une étude d'histoire des idées à ce que signifie ce mot, à partir du début de notre période et durant tout le XIXe siècle, et cela non seulement pour chaque nation différente dans son sort et dans son développement, mais aussi en fonction de la position politique du poète concerné au sein de sa nation. Nous n'en parlerons ici qu'à propos de l'ode, pour éviter la prolixité, et sans aucune intention d'exhaustivité. Nous choisirons pour exemple le Hollandais Jacobus Bellamy, démocrate bourgeois et républicain passionné, de manière tout à fait radicale par rapport à ce qu'était la Hollande d'alors. Dans *Vaderlandsche Gezangen* (1785), et dans *Gezangen* (1785), il donne la meilleure poésie patriotique de son temps, et veut mettre fin à la conception dévote et petite-bourgeoise de son entourage. C'est un tout autre sens, similaire pourtant, que revêt la notion de « liberté » dans une ode du Polonais Adam Naruszewicz intitulée *Głos umarłych* (1778), dans laquelle le poète dévoile les raisons qui ont abouti à la dislocation de l'Etat polonais, qu'il voit dans l'anarchie nationale, dans le manque d'un pouvoir royal fort et dans l'abus du *liberum veto*. [I. Kovács, ms.] C'est une notion de la liberté plus élevée que celles-ci (également du point de vue du développement) qui vient s'inscrire dans le combat pour la liberté nationale et contre les abus qui assassinent la nation dans l'*Ode to Liberty* (1820) de Percy Bysshe Shelley, écrite sous l'influence de la révolution espagnole. Ce poème ne traduit plus le langage de la politique directe dans la poésie, mais celui d'une philosophie de l'histoire plus abstraite. [Szegedy-Maszák] Il est incontestable qu'il s'agit en l'occurrence de la conception la plus élevée de la « liberté » parmi les odes du temps, bien que — et disons-le, à un niveau plus bas de l'histoire de l'évolution — on se rapproche également de l'art romantique lorsque la notion de liberté dans ce genre se situe exclusivement au plan national, et que le Tchèque Antonín Jaroslav Puchmajer et ses amis utilisent surtout l'ode classique pour chanter la gloire de la langue tchèque et du passé national. [Pražák]

Nous pourrions citer de nombreux autres exemples du fait que l'ode progresse peu à peu à partir de la première place qu'elle occupait dans la hiérarchie classique, en modifiant

sa thématique et son ton, délaissant le classicisme strict (de Boileau et de l'Arcadie) pour aller vers une conception de l'art plus libre et plus déliée dont la dernière étape sera le romantisme. On peut déjà observer cette métamorphose dans le classicisme lui-même: grâce aux découvertes de Winckelmann, une nouvelle manière d'imiter la nature voit le jour. C'est ainsi que Vincenzo Monti a été inspiré par un buste grec retrouvé à Tivoli pour écrire son ode intitulée *Prosopea di Pericle*, en 1779. On peut constater une « stratification » des tendances chez le Polonais Naruszewicz, cité plus haut, dont le classicisme est empreint non seulement du baroque, mais aussi du rococo et du sentimentalisme. Nous sommes déjà loin de l'ode classiciste pure, même s'il est question d'un mélange des tendances ayant précédé le classicisme ou s'étant développées parallèlement à lui. Ceci n'aboutit pas seulement au rapprochement du romantisme indiqué plus haut, mais également à une atténuation des limites de genre jusque-là si nettes de l'ode. Un excellent exemple en est le Français Nicolas Joseph Laurent Gilbert, chez qui les différences séparant l'ode de l'élégie deviennent moins distinctes. [Ferenczi] On a également vu les éléments personnels, et même autobiographiques, etc. pénétrer les odes du Russe Deržavin. [Horváth-Lukács et Tétényi] Il désigne lui-même l'une de ses œuvres sous le nom d'« ode élégiaque ». Comme c'était déjà le cas pour la plupart des autres genres, nous retrouvons au plus haut degré du développement la littérature anglaise. L'ode élégiaque a pu rester un genre capital même après le classicisme parce qu'elle constituait le genre le moins nettement déterminé. Les romantiques ont considéré l'ode du modèle classique comme un système « additif » et non-artistique, et ils voyaient dans l'ode pindarique et dans son renouvellement d'après 1740 un système « composé ». Leur idéal, c'est-à-dire le système « organique » en était essentiellement différent. Rejetant l'anacrouse rhétorisée du XVIIIe siècle, ils ont en fait mis fin à ce genre en le soumettant aux principes organisateurs généraux du lyrisme romantique. Ils écrivirent ce qu'ils appelaient des odes dans une forme tout à fait indépendante des traditions de genre de l'ode. L'ode de Coleridge qui a pour titre *Dejectios* est un poème « conversational », Shelley écrivit son *Ode to the Westwind* en *terza rima*, et l'ordonnance des rimes des odes de John Keats peut être considérée comme une variante du sonnet. [Szegedy-Maszák]

Nous voici parvenus au type d'ode le plus libre, sa variante romantique.

Pour terminer, nous voudrions parler encore brièvement de quatre auteurs d'odes caractéristiques de cette époque. Le premier est l'Italien Giuseppe Parini, qui se situe directement à la limite de l'Arcadie et de l'Illuminismo, et représente pratiquement l'exemple le plus pur de la différence séparant ces deux tendances et ces deux époques. Sa poésie correspond parfaitement aux exigences posées par l'esthétique de Winckelmann. Son principe fondamental est « L'utile e diletto insieme »: l'utile et le distrayant tout à la fois; sous l'égide de ce programme, ses odes sont des « cose non parole ». Dans son esthétique, il qualifie la poésie d'« utile e dilettevole », et c'est cet art poétique qu'il réalise dans ses odes d'esprit éclairé, où il traite des thèmes caractéristiques de la période des Lumières, dans le style de la poésie didactique. On y trouve un lyrisme accru, constamment freiné cependant par un attachement fidèle aux règles de la poésie traditionnelle et par une aspiration à l'équilibre de la langue. L'époque du romantisme déplorera précisément ce manque de passions dans la poésie de Parini. [Sárközy]

On pourrait dire à peu près la même chose des œuvres du Serbe Lukijan Mušicki. Ce poète vécut à l'époque ou éclata la lutte entre les partisans du slavon de l'Église pravoslave et ceux de la nouvelle langue serbe populaire. Partisan convaincu du classique, il considérait ses odes, d'ailleurs caractérisées par un ton d'un pathétisme élevé, comme appartenant à un genre « de style supérieur » (en partie en se basant sur Lomonosov), et c'est la raison pour laquelle il écrivait en slavéno-serbe même lorsque son message était des plus personnels. C'est peut-être l'origine de ce qu'on pourrait appeler sa tragédie: en effet, sa poésie, qui revêt une grande importance par rapport au développement de l'ensemble de la littérature serbe, n'était connue qu'en un cercle restreint par suite des difficultés linguistiques qu'elle présentait. Néanmoins, les odes dans lesquelles il encourage ses concitoyens à lutter pour leur indépendance *Glas arfe šišatovačke* (1819) et *Glas narodoljubca* (1821) occupent une place de choix dans le développement de l'ode classicisante en Europe.

Tout comme Mušicki, Dániel Berzsenyi, mentionné à propos de la poésie sur la nature, fut aussi un disciple d'Horace à travers Benedek Virág. C'est son ode intitulée *Horácz* qui illustre le mieux ses affinités avec le grand écrivain romain. Le premier vers est le suivant: «Zúg immár Boreas a Kemenes fölött» (Boreas qui mugit court sur le Kemenes). Son admiration pour Horace rejoint étroitement les thèmes de la vie publique de l'époque, ainsi le sort de la nation dans *A magyarokhoz*, *A felkölt nemességhez*, et les problèmes les plus personnels et intimes du poète dans *Az én osztályrészem*, *Fohászkodás*, etc. Le ton de Berzsenyi, s'il est horatien, n'en est pas moins extrêmement personnel, et malgré son isolement provincial, c'est cette dualité qui fait du poète hongrois l'un des plus importants auteurs d'odes de son temps. Il veille à ne pas enfreindre les règles classiques du genre et puise abondamment dans les traditions olympiques établies par Horace et par les poètes humanistes, mais cela ne l'empêche pas de représenter, grâce à son ton et à sa sensibilité très personnels et grâce aussi à ses griefs renouvelés contre son destin, quelque chose de nouveau.

Mihály Csokonai Vitéz n'a pas écrit ses meilleurs poèmes sous forme d'odes. Il nous faut cependant le mentionner sous cette rubrique, en partie du fait qu'il a su intégrer à la forme classique héritée d'Horace son souci de la vie publique et son message humain d'une manière plus personnelle encore que Berzsenyi, par exemple dans son poème *D. Földi sírhalma felett:*

Lesz még kor, melybe felettem is
Egy hiv magyarnak lantja zokogni fog,
S ezt mondja népünk: Oh miért nem
Éltek az emberi századunkban?!

(Un âge viendra où, sur ma tombe/pleurera le luth d'un fidèle Hongrois/et le peuple dira: O pourquoi/n'ont ils pas vécu en notre siècle humain?)

D'autre part, Csokonai a inséré dans ses odes de forme classique certains poèmes écrits dans le hongrois savoureux de Debrecen populaire où l'élément grivois n'est pas absent non plus *(Óda az árnyékszékhez, Szerelemdal a csikóbőrös kulacshoz)*.

Ces poèmes, qui annoncent le populisme du XIXe siècle, étaient également très répandus chez les peuples voisins des Hongrois parce qu'ils exprimaient artistiquement

le sentiment de la vie de toutes les nationalités de ce pays végétant dans le provincialisme. Si l'on veut, c'est là aussi une forme de « détente » par rapport aux stricts modèles du classicisme, quelque chose qui survit d'un passé local.

L'élégie

Le genre qui occupe la deuxième place dans la hiérarchie classicisante, l'*élégie*, joua également un rôle important pendant la période qui nous occupe et nous amène aussi au seuil du romantisme. Nous avons déjà dit à plusieurs reprises que l'ode et l'élégie se confondent plus d'une fois. C'est la raison pour laquelle on ne saurait passer sous silence parmi les pères spirituels du genre le nom d'Horace; en premier lieu parce que, tout autant dans les littératures peu développées que dans celle qui est artistiquement et socialement la plus évoluée de l'époque, la littérature anglaise, on rencontre fréquemment le type d'élégie dans lequel les poètes venus dans les villes et contraints de mener une vie citadine expriment une forte nostalgie de la vie villageoise et du cadre campagnard, présentés comme idéaux, idylliques et purs. On en trouve le meilleur exemple chez Thomas Gray, qui considérait tout simplement que la ville et le village étaient aux antipodes l'un de l'autre et totalement inconciliables. Il ne s'agit pas simplement de ce que les poètes craignent de voir disparaître à jamais la vie de l'ancienne campagne anglaise et ce thème millénaire de la poésie que représente le rapport de l'homme avec la nature: ils voient également les inconvénients et les dangers de la nouvelle société en train d'éclore. [Szegedy-Maszák] Que l'on ne se trompe pas sur cette dernière phrase: il s'agit bien plus de soupçons que de protestations ouvertes contre le nouvel ordre social. La conception de la nature qui est celle de Gray reste encore dans les limites de la stricte régularité du classicisme, mais il est en même temps l'un des plus remarquables représentants et en quelque sorte l'un des initiateurs de la poésie languissante du sentimentalisme renonçant aux joies de la vie. A ce point de vue, son poème le plus célèbre est certainement *Elegy written in a Country Churchyard* (1750): du point de vue de la diffusion et de la popularité de ce genre en Europe, le fait que cette élégie ait été traduite dans presque toutes les langues (dont cinq fois en hongrois !) est caractéristique. La traduction qu'en a réalisée l'un des chefs de file du renouvellement national tchèque, Josef Jungmann permet de comprendre la cause de cette grande popularité: avec son caractère bucolique et virgilien classique, son atmosphère sentimentale et son idéologie démocratique, populaire et antiféodale, ce poème s'adaptait merveilleusement à l'époque où vécut Jungmann. [Pražák] Comme nombre d'autres genres dans le sentimentalisme, l'élégie ne constituait pas non plus un genre entièrement pur, et dans le domaine des sujets dont nous venons de parler, elle se mêle à ce stade à d'autres genres. Dans la littérature espagnole, par exemple dans la poésie de l'Ecole de Salamanque, elle se mêle à la romance, si populaire auprès des Espagnols, ailleurs elle se confond avec l'idylle, comme nous le mentionnons plus haut, etc.

On le voit à ce qui a été dit jusqu'ici: l'élégie est un genre exprimant la crise, le chagrin et la perte d'équilibre du poète. La poésie en latin que nous a laissée le passé démontre elle aussi que les auteurs des élégies en latin pleurent sur des thèmes soit

mesquins, soit de valeur plus universelle. C'est par exemple le cas de Michael Denis, qui se plaint de la dissolution de l'ordre des Jésuites, de Cristian Adolph Klotz, le commentateur d'Horace, redoutable publiciste et critique, qui consacre à la mémoire du poète Ewald von Kleist, tombé à la bataille de Runnersdorf, un poème funèbre, ou du Français Joseph Desbillons, qui se lamente sur son exil dans *Avis exul*, élégie allégorique, etc.

Par contre, il est un trait plus général, un thème, ou plutôt une atmosphère de base caractéristique de presque tous les auteurs d'élégies du temps: le chagrin sentimental, l'affliction causée par l'incertitude de l'existence, le malheur, la fuite du temps et la mort. En fait, le poète anglais qui devait influencer tous les auteurs d'élégies sentimentales d'Europe sans exception, Edward Young, appartient encore à la période précédente. Ses « méditations en vers », publiées sous le titre de *The Complaint* (1742—1746), suscitèrent avant tout l'enthousiasme des lecteurs allemands et français. Et pas seulement le leur, mais aussi celui de presque tous les auteurs d'élégies portés à la mélancolie que connut cette époque. Miklós Szenczi explique comme suit le secret du succès remporté par Young: « Il ne résidait pas tant dans ses mérites poétiques que dans l'atmosphère mélancolique et empreinte d'éléments autobiographiques de ses vers, dans le débordement des sentiments et l'exploitation des motifs effrayants de la mort et de la fragilité humaine ». Tout une série de poètes plus ou moins importants, allant de l'Américain Philip Freneau au Hongrois Pál Ányos, *Egy boldogtalan panaszai a halovány holdnál* (1780) devaient subir l'influence de Young, que nous désignons dans la poésie élégiaque sentimentale de l'époque sous l'appellation de « poésie mortuaire ». Dans la littérature néerlandaise, on trouve également des traces profondes laissées par l'orientation puritaine du protestantisme. Dans *Het Graf*, poème en quatre chants de Rhijnvis Feith, l'héritage piétiste harmonise avec la poésie « mortuaire » de renoncement aux joies du monde de Young. Chez les Italiens, c'est Giorgi de Bertola qui, grâce à ses *Notti clementine* (1775), introduira ce genre et c'est Ugo Foscolo qui en marquera le sommet. Nous ne voudrions pas tomber dans une énumération du genre catalogue et indiquer toutes les manifestations de ce type d'élégie qui ont jalonné la période examinée. On ne peut cependant pas laisser de côté les élégies écrites par André Chénier avant sa mort sur l'échafaud. Seulement, dans le cas de ce jeune poète conscient de la mort qui l'attend, c'est la volonté de vivre à tout prix qui constitue en fait le message du poème: « . . . je ne veux pas mourir encore. »

On retrouve, bien que sous une autre forme, cette protestation contre la mort dans les élégies du Russe Deržavin, où se combinent les éléments de l'idylle et ceux de l'ode. L'idéal qui y est exprimé est le même que celui dont nous parlions au début en présentant ce genre: c'est le village qui est l'idéal de Deržavin, et il a passé sa vie dans sa propriété de campagne. La mort du prince Meščerski amène cependant le poète à méditer sur ce qui sera néanmois son message le plus important, les questions de la vie et de la mort et sa propre peur de la mort. Par rapport à tout cela, combien les élégies de l'Allemand Hölderlin sont élevées et de valeur universelle ! Comme l'écrivait György Lukács dans son essai sur ce poète: « Hölderlin fut l'un des auteurs d'élégies les plus profonds et les plus purs de tous les temps. Schiller disait que dans l'élégie, la tristesse ne peut découler que de l'enthousiasme suscité par l'idéal. Et il jugeait peut-être avec un peu

trop de sévérité ceux qui ne pleuraient que leur sort personnel . . . Mais la tristesse élégiaque de la poésie de Hölderlin ne présente jamais le caractère d'une plainte mesquine, privée, sur une vie personnelle partie à vau-l'eau . . . Le contenu permanent et toujours varié de sa plainte réside dans le contraste entre le monde grec perdu et devant être révolutionnairement recréé et la misère du caractère allemand. C'est pour cette raison que ses élégies sont des accusations pathétiques héroïques contre son époque . . . »

Et nous voici arrivés au type d'élégie qui est, à notre avis, le plus élevé de cette époque, celui dont nous sommes en fait partis à propos de l'Anglais Gray, et qui est étroitement lié à la problématique de la nation et de la société au sein de laquelle vit et œuvre le poète. Outre les deux sommets représentés par Gray et Hölderlin, l'un ayant servi d'introduction et l'autre de conclusion, il faut citer encore quelques exemples frappants. Chez les Serbes, c'est toujours en slavon liturgique que s'expriment les poètes, mais les élégies qui ont été écrites à cette époque sont remplies d'amertume sur le sort de la nation; le russophile tchèque Antonín Marek chante dans ses élégies écrites entre 1812 et 1818 la beauté des nobles châteaux et des sommets splendides, mais aussi, à travers la glorification de la nature, la défense patriotique du passé des Tchèques; l'ode intitulée *Al dos de Mayo* (1808) de l'Espagnol Juan Nicasio Gallego, au ton nettement patriotique, révèle clairement de la diffusion de l'esprit romantique dans la poésie élégiaque européenne et réagit avec fougue à l'invasion de l'Espagne par les troupes napoléoniennes. Parmi ces élégies de « la vie publique », ce sont peut-être celles du Hongrois János Batsányi qui sont les plus caractéristiques. Pour sa participation au mouvement jacobin hongrois, Batsányi fut détenu pendant longtemps dans les geôles de Kufstein en compagnie d'autres poètes et hommes politiques hongrois. Les péripéties de son procès et de sa captivité laissèrent naturellement des marques profondes dans l'âme du poète, qui écrivit sur ce thème tout un cycle pour y exprimer ses tourments, y chercher une consolation et se redonner du courage. Plus tard, l'historien littéraire Ferenc Toldy réunit ces poèmes sous le titre de *Kufsteini elégiák*. Ces élégies constituent les souvenirs les plus artistiques des souffrances endurées par les Jacobins hongrois emprisonnés à Kufstein. C'est peut-être dans ces poèmes que nous trouvons les exemples les plus frappants de l'éloignement des modèles de la noble versification traditionnelle dans les moyens poétiques, de l'élaboration des images à la structure des poèmes. En effet, le poète, au lieu de suivre les enseignements imitatifs de la poétique baroque, vise dans tous les cas à appréhender le plus possible les impressions les plus intimes.

La satire

L'autre genre « secondaire » faisant pendant à l'élégie dans la classification hiérarchique de Lomonosov est précisément son contraire: la *satire*. Ce genre est en effet opposé au précédent, et cela non seulement par son message et par le fait que, d'Horace à Juvénal et à Swift, il est consacré à la ridiculisation du monde entourant le poète par le contraste du petit et du grand, par le persiflage (ce qui le rapproche quelque peu de l'épopée comique, au point que l'on ne peut pas toujours les distinguer

nettement: *Le Lutrin* de Boileau a servi de modèle à plus d'une satire) — mais aussi parce que, tandis que l'élégie est un genre lyrique autonome, la satire recoupe fatalement, précisément du fait qu'elle cherche à donner une image humoristiquement objective du monde, les genres épiques et dramatiques, et peut même être intégrée à un poème assez long.

On ne peut ranger la littérature satirique de la période qui nous occupe, ni par le sujet, ni par la forme d'expression, dans aucune catégorie qui distingue nettement les œuvres ou les groupes entre eux. On peut dire de presque toutes ces œuvres qu'elles appartiennent strictement à la tendance stylistique classique, bien que, par exemple, deux écrivains néerlandais, Johannes le Francq van Berkhey et Jacobus Bellamy aient précisément tourné en ridicule dans leurs satires la pédanterie des classicisants en visant plus précisément les sociétés littéraires de leur temps.

Cependant, la majorité des satires de cette époque traitent de l'actualité religieuse, sociale et politique. Nous n'exagérons peut-être pas en disant que c'est dans les satires que les conditions sociales et politiques caractéristiques des peuples de développement différent se reflètent le mieux. Mais il faut ajouter tout de suite que ce genre est plutôt urbain que provincial. La cause de ce phénomène réside peut-être dans le fait que, par exemple, dans la littérature hongroise, c'est plutôt en ayant recours à des styles moins légers que la satire, tels que l'épopée comique où le poème narratif comparable aux contes en vers des XVIe et XVIIe siècles, que les abus sociaux du pays sont visés et ridiculisés. Il est également des littératures est-européennes où l'on ne trouve le ton de la satire que dans les passages de certains poèmes lyriques, par exemple dans quelques œuvres du Roumain Nicolae Văcărescu, qui y persifle la passion des boyards pour les cartes, la coquetterie féminine, etc.

Fait caractéristique: dans certains pays où l'Eglise jouissait toujours d'une puissance considérable, les prêtres se trouvent en butte à la verve des auteurs de satires. Par exemple, l'Américain John Trumbull se moque du système scolaire et de l'ignorance du clergé puritain. Ugo Foscolo, dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises, écrit en latin sous le titre de *Didymi clerici Hypercolypsis* une satire anticléricale en langage biblique. *The Task* (1785) de l'Anglais William Cowper représente un idéal stylistique des poètes anglais du temps, et peut être considéré également comme une parodie de Milton. *The Book of Urizen* (1794) de William Blake, est un travestissement burlesque du Paradis Perdu, et le voyage d'Urizen dans la prophétie intitulée *Vala* (1795—1804) évoque le célèbre départ du Satan. [Szegedy-Maszák] Si le premier succès du Polonais Ignacy Krasicki était dû à un hymne, il écrivit bientôt une satire en huit vers de son propre hymne dans une poésie satirique publiée anonymement sous le titre de *Monachomachia*. L'évêque « littérateur » nous emmène dans une petite ville composée d'un grand nombre de tavernes et d'un nombre plus grand encore de monastères, et où « l'on peut même voir ici et là une maison », afin de nous montrer comment rivalisent entre eux (en beuveries, en mangeaille et en « discussions scientifiques ») deux ordres monastiques, et comment les frères en viennent aux mains pour décider de la priorité de l'un des ordres sur l'autre.

Mais en dehors de cette satire des « religieux », Krasicki est également allé plus loin, en disant son avis sur l'ordre, la communauté qui confond l'amour de la patrie avec

le plaisir de boire et de manger, et la fidélité au pays avec la stupidité au service d'une communauté dépravée . . . et en mettant ainsi le doigt sur le problème socialement le plus grave de la Pologne d'alors. [I. Kovács, ms.]

En nous penchant de plus près sur cette satire de Krasicki et sur d'autres de ses œuvres satiriques, nous voyons que non seulement ce grand écrivain polonais de l'époque écrit avec une grande pureté du contenu, un langage clair et la simplicité du style classicisant, mais encore que ses satires sont « en polonais », autrement dit qu'il réalise, en reflétant la réalité polonaise, ce que préconisait exactement un siècle plus tôt Boileau dans son *Art poétique*, pour la satire classique. Et nous revoici devant un exemple caractéristique du décalage chronologique: Krasicki s'attaque à coups de plume à toutes les absurdités de la vie sociale polonaise du temps, raillant « ceux qui singent l'étranger, les trains de vie dépassant les moyens, l'ivrognerie, le gaspillage et les phénomènes sociaux négatifs sapant moralement et économiquement le pays ». [I. Kovács, ms.]

Nous pourrions énumérer toute une kyrielle de satires dirigées contre les abus de pouvoir et la tyrannie. C'est ainsi qu'on trouve dans la littérature néerlandaise de nombreux chants et poèmes patriotiques glorifiant la liberté bourgeoise (brièvement analysée lorsque nous parlions de l'ode), ainsi qu'une satire sur les rêves de puissance du commissaire du gouvernement *(Stadhouder)*. Au cours des dernières décennies du siècle, on voit se multiplier en Hollande les satires de ce genre; par contre, les traditions littéraires néerlandaises, très orientées sur la religion, ne permettaient guère le ton des satires polonaises, proches de la culture française. Néanmoins, il y eut un grand nombre d'ouvrages satiriques anonymes, moins fouillés artistiquement que les précédents, mais attaquant l'ordre établi et la mentalité hypocritement religieuse qui prévalait. Nous ne voudrions pas mentionner trop d'ouvrages polonais dans nos exemples, et c'est la raison pour laquelle nous ne citerons pas ici les nombreux contemporains polonais de Krasicki qui cultivèrent eux aussi avec succès la satire. Il faut par contre mentionner un écrivain scandinave, Anna Maria Lenngren qui, inspirée par la Révolution française, écrivit toute une série de poèmes cinglants de critique sociale. Sa satire sur la jeune comtesse Julianne, qui se déclasse, fut considérée comme tellement « dangereuse » à l'époque de l'absolutisme qu'elle ne fut pas imprimée avant 1819. [Bisztray] Il faut aussi citer ici les noms du Danois Jens Immanuel Baggesen qui (selon István Bernáth dans l'encyclopédie hongroise de la littérature universelle, pp. 624—625) « dans ses premiers ouvrages, où il recourt à l'usage de toutes ses armes, les *Komiske fortsellinger* (1785, satires en vers), et dans un recueil comprenant également quelques-uns des précédents, les *Ungdomsarbeider* (1791) fait étalage d'un comique de style remarquable et d'une élégance de langage rappelant Voltaire et Ludvig Holberg, particulièrement dans les passages où il s'attaque à l'exploitation des paysans et à la censure. »

Le respect où sont tenus l'héritage et les principes du classicisme est donc évident, et les différences de nuance sont dues à la situation sociale, politique et littéraire propre à chaque pays. C'est ainsi que les Italiens (par exemple Giovanni Battista Casti dans son poème didactique en latin) suivent l'Arioste lorsqu'ils mêlent des éléments grotesques et satiriques à leurs exposés. Sa poésie renouant avec la tradition des satires d'Horace et de Juvénal fait sortir du rang le comte Angiolo d'Elci, célèbre Florentin, collectionneur de livres. Sa meilleure création est sans conteste la satire *Angeli*

Illyecini hodoeporicon, écrite en latin et dans laquelle il conte son voyage sur l'Arno de Florence à Pise. Le panorama satirique rappelle le voyage du notaire de province du Hongrois Gvadányi, dont nous avons parlé plus haut. Nous y voyons défiler en une pittoresque cavalcade les scènes hautes en couleur de la vie du peuple, qui mettent en scène des personnages décrits avec une introspection ironique: des comédiennes ambulantes juives aux mœurs plus que douteuses, une vieille aubergiste qui se désespère continuellement parce que tous les enfants qu'elle met au monde naissent avec les fesses soudées, le prêtre qui s'en va célébrer la messe après un petit-déjeuner pantagruélique, etc. Le personnage le plus amusant est le batelier du comte, qui chante à tue-tête « Ça ira » par beau temps clair pour agacer son passager, mais qui, lorsque l'orage approche, se met à implorer la Vierge et tous les saints, et enchaîne ensuite sur les couplets du Tasse (chantés par les gondoliers). [SZÖRÉNYI] Dans le chapitre sur la narration poétique nous avons donné une analyse assez longue de *Il Giorno*, triptique de l'Italien Giuseppe Parini. On pourrait reprendre cette analyse même à propos de satires de l'époque, car *Il Giorno* offre nombre d'éléments satiriques surtout dans la description des journées vides du « giovane signore ». Parini est un des critiques les plus sévères de la noblesse italienne (en particulier des nobles lombards de l'époque).

Chez les « petits » peuples, plus opprimés, la satire s'attaque souvent à l'imitation de l'étranger qu'affectent les gens de la haute société, et à la personne des tyrans étrangers. Nous ne mentionnerons ici pour exemple que les satires en latin de celui qui fut surnommé « l'Horace croate », Junius Restius (Džono Rastić), dans lesquelles il se moque des anglomanes, des gallomanes et en général de ceux qui singent ce qu'on fait dans les autres pays, puis le Roumain Alecu Văcărescu, qui paie de sa vie la hardiesse qui l'avait poussé à écrire en grec moderne une satire vitriolique sur le prince Morusi. On peut aussi déduire un renforcement de la conception sociale anti-féodale de l'adoption par la littérature russe du genre satirique, qui fut notamment soutenu pendant un temps par Catherine II, dans les limites honnêtes des apparences éclairées. [HORVÁTH-LUKÁCS et TÉTÉNYI] Dans de nombreuses littératures, par exemple dans les littératures russe, espagnole, latino-américaine, etc., les fables, les épigrammes et autres genres plus brefs contiennent des éléments satiriques. Nous reviendrons plus tard sur ce phénomène.

Deux auteurs portugais écrivent à cette époque des satires sur les types de la vie quotidienne, qui auront un grand succès. Il s'agit de l'Abbé Jazente et de Nicolau Tolentino, qui parviennent à renforcer encore leur ton persifleur grâce à un style très simple et à un langage paraissant quelque peu prosaïque. D'autres écrivent des vers ironiques sur les conflits littéraires du temps. C'est par exemple le cas du Hongrois Ferenc Verseghy dans le tract en hexamètres intitulé *Egy jó szívből költ szatira*.

Satir, iliti divji čovik, du poète croate né en Slavonie Matija Antun Relković, dans lequel il se lamente sur l'état où se trouve son pays natal, récemment libéré du joug turc, est un poème rappelant Voltaire par plusieurs aspects. Relković s'y plaint dans la forme consacrée par le chant populaire du retard de son peuple slavonien, dont il voyait les causes en bonne partie dans les coutumes populaires empruntées aux Turcs, par exemple la ronde du *kolo*, l'assemblée des fileuses *(prelo)*, le travail d'entraide des villageois *(moba)*, les réunions entre hommes *(divans)*, etc., ce qui l'amenait à les condamner impitoyablement. « Accessoirement, il y médite sur la culture des terres, la

famille, la science de l'écriture, la nécessité des écoles, etc. En vrai rationaliste, il croit que l'on peut arracher le peuple à sa déchéance en l'éclairant, mais son rationalisme ne présente aucune coloration révolutionnaire . . .» (Cf. Zoltán Csuka: *A jugoszláv népek irodalmának története* (Histoire de la littérature des peuples yougoslaves, Budapest 1963., p. 116.).

Nous ne le soulignerons jamais assez: la satire est strictement un genre classique. Et les genres sur lesquels est centrée l'activité des poètes classicisants perdent par la suite leur importance. C'est notamment le cas de la satire dans la littérature. [Szegedy-Maszák] Mais nous rencontrons des phénomènes semblables également dans d'autres littératures, par exemple celle des pays scandinaves, où le grand romantisme est une chose extrêmement sérieuse: on n'y connaît ni la moquerie, ni l'humour, ni l'ironie. [Bisztray] Ce n'est que plus tard, au cours du XIXe siècle, que nous retrouverons le ton satirique, mais dans un contexte totalement différent, dans la manière correspondant à la tendance réaliste.

L'épigramme

Au cours de cette période classicisante, l'*épigramme* est également un genre à la mode dans toute l'Europe. Nous pouvons considérer comme son ancêtre le plus important Martial, qui fut le père de ce genre au moins autant qu'Horace fut celui de l'ode. Presque tous les auteurs d'épigrammes de l'époque héritèrent leur tendance au didactisme et leur ton satirique et mordant du grand écrivain romain, de même que le don de la légèreté, à tel point que le premier écrivain laïque de la littérature slovène, qui se composait surtout jusque-là de poèmes religieux, Feliks Dev eut justement Martial pour idéal, en dehors des écrivains allemands contemporains et de Métastase.

Le genre bref et brillant de l'épigramme qui est le plus souvent composée de vers classiques (bien qu'il existe également un grand nombre d'épigrammes en forme de poème populaire dans l'accentuation) est peut-être, au point de vue de la thématique, le plus varié des genres lyriques (courts). En général, l'épigramme expose des « vérités » impressionnelles et générales (touchant à la vie publique et qui constituent en fin de compte les « vérités » de la prise de position du poète), et ce dans tous les domaines de la vie — bien qu'il y ait certaines littératures, par exemple la littérature française, où un élément personnel se fait jour, [Ferenczi] bien entendu pas avec une profondeur comparable à celle de l'élégie ou du chant; chez un Voltaire ou un Alexis Piron, il consiste plutôt en attaques personnelles, en propos malicieux et spirituels sur leurs adversaires. Ailleurs encore, ce genre est au service de la poésie politique. C'est par exemple le cas en ce qui concerne le *Misogallo* de l'Italien Vittorio Alfieri.

Dans ses épigrammes, le Tchèque Antonín Jaroslav Puchmajer semble faire fusionner les attaques personnelles pleines de malice et le message politico-social; ce dernier est également servi par les poèmes ayant pour titre le nom d'une personnalité. Les faiblesses humaines sont à l'origine des défauts de la société. Telle est la morale qui se dégage des épigrammes de Puchmajer, comme d'ailleurs des autres versions de ce genre dans des langues différentes.

On trouve un grand nombre d'épigrammes dans l'œuvre des poètes qui écrivaient à l'époque en latin; mais leur énumération serait cette fois encore fastidieuse et trop longue. Nous pouvons peut-être trouver les motifs et les circonstances qui ont présidé à la naissance de ces très nombreuses épigrammes en nous penchant sur les œuvres manuscrites qui nous sont parvenues du père piariste hongrois Norbert Conradi. Il publia en 1754 un choix d'œuvres du poète humaniste hongrois Janus Pannonius écrivant en latin et c'est peut-être sous l'influence de celui-ci qu'il s'éleva, en partie pour des raisons idéologiques, contre le style baroque à la polonaise dénommé « stylus Polonicus » par Keresztély Kácsor, qui caractérisait auparavant les membres de sa confrérie, et renouvela les « épigrammes lyriques » humanistes du XVe siècle, leur conférant un contenu subjectif. [Szörényi] L'harmonie entre critique — personnelle ou sociale — et « contenu subjectif » caractérise de très nombreuses épigrammes du temps. C'est au cours de cette période que le genre fait son apparition dans des littératures « débutantes » comme les littératures roumaine (Iancu Văcărescu), lituanienne, etc. Il arrive également plus d'une fois que certains auteurs d'épigrammes abandonnent en quelque sorte leur rôle sérieux où voulant l'être. C'est ainsi que le Vénitien Giuseppe Farsetti (Farsetius), qui écrivait en latin, ne se contenta pas seulement de diriger ses flèches empoisonnées contre les mauvais poètes, mais aborda aussi souvent des thèmes assez scabreux. On peut lui trouver une « excuse » du fait que ses épigrammes sur l'amour sont caractérisées par une élégance empreinte d'une légèreté et d'une grâce rococo.

Il faut mentionner tout spécialement le genre d'épigrammes consacré à la poésie elle-même et aux problèmes de la littérature et de l'art poétique en général, les *xénies*. On en trouve les plus beaux exemples dans la littérature allemande: Gœthe découvrit ce genre à l'époque où il abandonnait de plus en plus la poésie à Weimar et où il trouvait en Schiller, l'autre grand poète, l'ami idéal avec qui il pouvait collaborer, tant dans la théorie que dans la pratique. Comme l'écrit György Lukács (*Goethe és kora* [Gœthe et son époque], 1946): . . .« dans leur coopération théorique et pratique, Gœthe et Schiller ne se contentent pas de critiquer leur œuvre mutuelle, déjà réalisée ou en voie de réalisation, mais encore ils s'efforcent de pénétrer jusqu'au principe final du modelage artistique, jusqu'au principe final de la particularité et de la séparation des œuvres littéraires. » Mais ce travail commun ne se fait pas seulement par des conversations et sous forme de correspondance: les deux poètes écrivirent ensemble plusieurs centaines de xénies pour le *Musenalmanach* de 1797, dans lesquelles ils nous font découvrir une image satirique de la situation littéraire, scientifique et philosophique de leur époque. Dans l'une de ces xénies, par exemple, ils exposent leur opinion sur les maîtres du style et ceux qui sont superficiels, avec esprit mais aussi avec une sage supériorité:

> Jeden anderen Meister erkennt man an dem, was er ausspricht;
> was er weise verschweigt, zeiget den Meister des Stils.

Ils savaient cependant aussi retrouver le langage quotidien et même rustique, lorsque celui-ci s'avérait propre à donner plus de relief à ce qu'ils voulaient exprimer; prenons par exemple celle intitulé *Wissenschaft*:

Einem ist sie die hohe himmlische Göttin, dem andern
Eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt.

Dans tous les cas, l'essentiel de la xénie réside dans la défense ferme de la position de son auteur en matière de littérature. C'est également le cas pour les épigrammes en latin de l'Abbé Melchiorre Cesarotti, qui écrivit la plupart de ses œuvres en italien, et qui se moque généralement dans ces épigrammes de ses adversaires littéraires.

Il faut également traiter à part de la variante est-européenne de ce genre, variante dans laquelle nous pouvons voir la naissance de la conscience littéraire moderne. Les *Slowenské dwojnásobné epigrammata jednako-koncohlasné a zwuko-mírné* (1794) de Jozef Ignác Bajza n'ont pas seulement fait sensation en raison de leur tranchant social particulièrement vif, mais aussi parce que leur auteur s'y élève avec vigueur contre l'alcoolisme, répandu à l'époque, et condamne le fossé qui sépare les « seigneurs » des « paysans », en posant une question spirituelle dans son épigramme intitulée *Epitaphe*: quelle est la différence entre un mendiant et un homme riche gisant dans la tombe? Réponse: Il n'y a aucune différence, si ce n'est que les vers rongeront avec plus d'appétit le riche. Mais outre ce ton acéré, les épigrammes de Bajza revêtent une importance considérable d'une autre point de vue également. C'était la première fois que l'on posait dans la littérature slovaque le problème de la notion de « rime » et de « mêtre », et ceci fut à l'origine d'un débat avec Anton Bernolák et ses partisans, débat qui rappelle un peu la « lutte pour la prosodie » qui se déroula dans la littérature hongroise à la même époque. L'analyse de cette polémique ne relève pas du propos d'une étude sur l'histoire des genres, mais elle mérite d'être mentionnée en tant que phénomène lié à l'histoire de l'épigramme.

Le souvenir de l'épigramme grecque classique et de celle de Martial plane au-dessus du recueil du père de la langue littéraire hongroise moderne, Ferenc Kazinczy intitulé *Tövisek és virágok* (1811). L'écrivain part de la situation sociale et politique de l'Europe centre-orientale de l'époque, et il écrit ces épigrammes pour implanter le goût bourgeois et pour détruire le goût patriarcal et provincial qui régnait auparavant. Il ne s'agit donc pas seulement chez lui d'une défense de la nouvelle langue littéraire, mais aussi d'une prise de position esthétique. Kazinczy cite la phrase de Gœthe: « Werke des Geistes und der Kunst sind für den Pöbel nicht da », les œuvres de l'esprit et de l'art ne sont pas faites pour la plèbe, mais en l'occurrence, cette phrase n'est pas antidémocratique, car elle n'est pas dirigée contre le peuple lui-même, mais contre le caractère conservateur et patriarcal de la culture et contre les vaniteux incultes. Tout ceci apparaît bien dans le fait que, sur les quarante-trois poèmes que contient ce recueil, deux seulement ont trait à la rénovation de la langue, et trois à la prononciation des mots étrangers, tous les autres portant sur des questions esthétiques. L'auteur y loue tout ce qui est susceptible d'arracher l'écrivain au quotidien et d'élever l'objet et le langage de la poésie au niveau de la littérature bourgeoise. Par contre, Kazinczy attaque avec un mordant féroce tous ceux qui ont la prétention d'être poètes sans posséder ni connaissances ni goût.

Pendant cette période, l'épigramme joue un rôle relativement réduit dans la littérature russe. Les œuvres de Mihail Nikitič Muravëv et de Konstantin Nikolaevič

Batjuškov méritent cependant d'être mentionnées. Ces deux auteurs devaient jouer un rôle considérable dans la lutte menée pour la réforme de la langue. Batjuškov attaqua fréquemment les représentants de la tendance conservatrice, dite « nationale ». C'est lui qui utilise pour la première fois à leur propos le terme de *slavophile* qui devint par la suite une notion acceptée pour désigner les aspirations politiques et intellectuelles de caractère nationaliste et anti-occidental, en idéalisant les conditions patriarcales de la Russie d'avant Pierre le Grand. A ce point de vue, les épigrammes de Batjuškov rappellent fortement, surtout en ce qui concerne le but recherché et le message, celles de Kazinczy. Les deux poètes voulaient « rattraper » l'Europe, et luttaient contre le retard et le provincialisme qui caractérisaient alors leurs pays respectifs.

Dans la littérature anglaise, comme on l'a déjà mentionné, les genres classicisants perdirent peu à peu de leur importance par la suite, et ce fut par exemple le cas de l'épigramme. [Szegedy-Maszák] Dans les autres littératures, la question ne se pose pas de manière aussi simple. Nous ne pensons pas seulement ici aux épigrammes de Puškin, mais aussi à des auteurs d'épigrammes du romantisme hongrois aussi importants que Mihály Vörösmarty par exemple; cependant la plupart d'entre eux ont vécu et travaillé en dehors des limites de la période qui nous occupe.

L'épître (héroïde)

Classée également dans la troisième catégorie par Lomonosov, la « *lettre poétique* » *(héroïde)* est également un genre de conception classique et humaniste. Ceci est particulièrement frappant dans le cas des poètes qui écrivent encore en latin pendant cette période, et à côté desquels il nous faut citer à propos de ce genre les noms d'Horace et surtout d'Ovide. On en trouve un bon exemple dans l'anthologie en deux tomes *Collectio poetarum stylo et sapore ovidiano scribentium* publiée en 1789 par les Jésuites autrichiens sous la direction de Carolus Michaeler, qui déverse dans des héroïdes à la manière d'Ovide, l'antipathie qu'il ressent à l'égard du joséphisme et plus généralement des Lumières. Nous trouvons dans les œuvres de Michaeler un intéressant cas de personnification: en effet, l'« expéditeur » de ces épîtres n'est pas toujours obligatoirement l'écrivain; par exemple le duc Wilhelm-August écrit à Fréderic le Grand, ou Aristote à la philosophie allégorisée, etc.

Comme dans le cas des autres genres, le sujet des épîtres de l'époque est déterminé par le contexte socio-politico-culturel dans lequel elles ont vu le jour. On trouve un assez grand nombre d'héroïdes en Hollande, où la piété jouait encore un rôle important à l'époque. On ne s'étonnera donc pas que beaucoup de ces épîtres aient des sujets bibliques. Au lieu de procéder à une énumération pleine de sécheresse, nous citerons le *Rijmbrief van Jacob aan Ezau – Ezau aan Jacob* de Willem Bilderdijk qui n'en eut pas moins une grande importance dans le développement de la poésie néerlandaise.

Tous les thèmes qui ont déjà été mentionnés à propos de l'épigramme prennent dans ce nouveau genre une extension plus appuyée encore. Il existe un grand nombre de lettres poétiques consacrées à la politique, à la défense de la nation et aux problèmes sociaux. Lorsque nous en viendrons à la poésie politique, nous aborderons briève-

ment le fait que des poètes aux idées progressistes aient pu écrire à la fois des poèmes glorifiant Napoléon et des œuvres traînant l'empereur dans la boue. L'épître intitulée *Dei Sepolcri* de l'Italien Ugo Foscolo a été écrite pour défendre l'amour-propre national opposé à la tyrannie napoléonienne, et s'est transformée en une création d'une passion immense, faisant penser à un poème héroïque. Chez les Polonais, par contre, on trouve souvent des manifestations de sympathie pour Napoléon. Le nombre des épîtres aux objectifs politiques et didactiques consacrées au sort de la nation est extrêmement élevé chez les poètes est-européennes. On peut parler à propos des lettres poétiques d'Ignacy Krasicki de leur « profondeur philosophique » et de leur « noblesse digne d'un prédicateur »; on peut les qualifier de « dissertations en vers » sur des questions sociales, politiques et morales. A propos de Stanisław Trembecki et de ses héroïdes il y a lieu de renvoyer aux circonstances suivantes: le but de l'assemblée de 1788 du parlement polonais était de faire suivre par la nation sur le plan politique l'immense développement culturel qui s'était produit au cours des vingt-cinq années qui suivirent l'accession au trône de Stanislav-Auguste. Trembecki, faisant appel aux sentiments patriotiques, demanda à ceux qui participaient aux travaux du Parlement de faire passer les intérêts de la nation avant les leurs. On peut voir un pendant de ce poème dans celui que Trembecki écrivit cinq ans plus tard, après la clôture de la session parlementaire de Grodno, qui avait ratifié le seconde démembrement de la Pologne, *List do posłów powracających z Grodna* (1793), poème dans lequel l'écrivain semble consoler les députés en disant que la tragédie de la nation ne prend pas ses racines dans les événements qui se sont déroulés à Grodno au cours des semaines écoulées. [I. Kovács, ms.]

On retrouve ces méditations sur le sort de la nation et du peuple dans les lettres poétiques de la littérature lituanienne. Dans ses épîtres, le Français d'origine Marc René Bruère Desrivaux, Croate d'adoption sous le nom de Marko Bruerević, se tourne vers les traditions horatiennes. Le Tchèque russophile Antonín Marek exprime sa position politique dans des lettres en vers adressées entre 1811 et 1817 à Josef Jungmann, en reliant le genre choisi à un certain type de vers, plus précisément à l'alexandrin à treize pieds. C'est encore un état politique particulier du développement national qui s'exprime dans la correspondance (souvent en vers) des intellectuels qui travaillent dans les différents centres de la diaspora grecque, extrêmement étendue; les lettres occupèrent une place capitale dans la littérature de cette période, puisqu'elles devaient servir aux échanges de pensées et d'idéaux des Lumières et à leur diffusion jusqu'à la publication des journaux et des revues en grec, qui coïncida avec un essor de l'édition. [A. Papp, ms.]

Après tout cela, peut-on dire la même chose du genre épistolaire que ce qui a été dit à propos de l'épigramme? Aurions-nous réellement à faire en l'occurrence *seulement* à un genre classicisant? Il semblerait que la poésie épistolaire scandinave vienne là à point nommé pour nous infliger un démenti. La lettre en vers intitulée *Romerering* (1804), qui est une satire grossière de l'enthousiasme suscité par l'Antiquité, est particulièrement à remarquer dans la production des premières années du siècle du Danois Jens Immanuel Baggesen. Le ton n'en est déjà plus caractéristique du classicisme. Dans sa dernière œuvre importante, *Poetiske epistler*, datant de 1814, il se montre toujours intelligent et capricieux, même s'il met le doigt sur les règles du genre, et son

principe fondamental, qui réside dans le rejet de tout excès: « Tu peux fondre en larmes ou éclater de rire, mais tu n'as pas le droit de brailler ton chagrin ou ton hilarité ».

Mais le Suédois Carl Michael Bellmann s'éloigne encore davantage du classicisme en attribuant ses propres poèmes à son héros, Fredman. Celui-ci est un ivrogne invétéré tout autant que notoire. Dans l'épître n° 23, nanti d'une solide gueule de bois, il retrouve sa joie de vivre et sa confiance en soi — dans l'espoir de nouvelles beuveries. C'est uniquement son cynisme à l'égard de l'alcool, des étreintes amoureuses et de la mort qui lui permet de prendre provisoirement le dessus sur ses angoisses existentielles. [Bisztray]. Le lecteur pense malgré lui au célèbre « Ris, donc, Paillasse ! ». Ce n'est plus là le calme des classiques, on y sent déjà les états d'âme échevelés des romantiques. Le genre de la lettre poétique, de l'épître, ne meurt pas, mais il se transforme, et on le voit réapparaître ici et là, dans l'une ou l'autre littérature, jusqu'à nos jours. Nous ne citerons qu'un seul exemple à l'appui, celui de l'échange de lettres entre les poètes hongrois Sándor Petőfi et János Arany à l'occasion de la parution en 1847 du poème narratif le plus important de la littérature d'inspiration populaire hongroise, *Toldi*.

La poésie philosophique

Nous pourrions énumérer à perte de vue les autres genres relevant de cette « troisième » catégorie de la hiérarchie classique. Mais nous devons avouer que nous ne pouvons pas viser à être exhaustif dans cette modeste étude, ne serait-ce que parce que nombre de ces genres se recoupent, et qu'il faudrait parfois citer certains poèmes dans plusieurs catégories à la fois. Nous traiterons cependant à part du genre de la *poésie philosophique*, qui connut à l'époque qui nous intéresse nombre de variantes et de nombreux inspirateurs.

C'est la philosophie déiste et matérialiste de l'époque précédente qui inspire les poèmes de Helvétius et les grands projets poétiques de Chénier. Helvétius le philosophe matérialiste, ami de Voltaire et de Montesquieu, a publié une série d'épîtres dans lesquelles il expose les germes de son matérialisme développé plus tard dans ses œuvres scientifiques écrites en prose. Les « pensers nouveaux » (Chénier) ce sont des pensées qu'André Chénier n'invente jamais et qu'il emprunte toutes à la philosophie et aux modes de son temps. L'*Hermès* devait chanter le progrès des sciences, de la philosophie, des sociétés selon l'idéal de Diderot, Helvétius, Buffon, etc. L'Amérique célébrait la navigation, les grandes découvertes, opposait le bon sauvage au mauvais civilisé, la tolérance au fanatisme, etc. La forme même et l'intention des œuvres n'étaient pas neuves. Mais ce ne sont pas les chefs d'œuvre d'André Chénier . . . Comme nous l'avons déjà mentionné dans un des chapitres précédents de notre étude, son génie, c'est la grâce, c'est un sens admirable et presque unique de la poésie des formes, un art subtil et divin d'évoquer des visions harmonieuses.

Par suite des raisons exposées plus haut, les poètes philosophes hollandais prennent leurs racines dans une religiosité puritaine et piétiste. C'est par exemple le cas de Willem Bilderdijk, dont nous avons déjà parlé, ou du poète — considéré comme médiocre — Rhijnvis Feith, qui fut le créateur de l'ode philosophique (exemple du recoupement des

genres s'il en est !) dans la littérature néerlandaise. Dans *Klaagzang,* chant funèbre sur la mort de son épouse bien-aimée, poème funèbre philosophique écrit en 1775 par Hieronymus van Alphen, on peut voir comment le poète, très enraciné dans les traditions religieuses, passe du classicisme à une sorte de ton sentimental apparu comme condition préalable du romantisme. Le poème de van Alphen n'est pas une création particulièrement remarquable, mais il illustre à merveille le recoupement de genres (en l'occurrence l'élégie et le poème philosophique) apparemment opposés. A ce point de vue, van Alphen est dépassé, et de loin, par le Hongrois Csokonai, que nous avons déjà cité jusqu'ici pratiquement à chaque nouveau genre abordé, et dont la poésie philosophique mériterait une analyse plus approfondie, si nous n'étions pas limités par le nombre de pages. Dans son grand poème philosophique intitulé *A lélek halhatatlansága*, Csokonai fait apparaître le chemin suivi par l'homme, dans des œuvres qui devancent de loin ses prédécesseurs et ses contemporains, comme une sorte de mouvement circulaire: la vie conduit d'un état primitif à un état nouveau, puis revient à son point de départ. La question angoissante qui se pose est de savoir où est l'apparence et où est la réalité dans ces deux états. Il aurait tendance à considérer l'avant-vie et l'après-vie comme une nuit où l'homme serait privé de toute conscience de soi, mais il voit que notre vie sur terre est elle aussi un rêve, et que l'homme ressemble en ce monde à une cigogne qui serait incapable de voler. Csokonai innove en synthétisant tout ce que les meilleurs de ses prédécesseurs ont dit de l'existence humaine. La vie en ce monde est caractérisée par une métamorphose continue. Cette thèse revêt son importance véritable en tant que fragment de l'interprétation cohérente de l'Être, élément caractéristique des meilleures œuvres de Csokonai. Dans sa poésie, les unités de signification sont continuellement en transformation: le lit du poète malade se change en cercueil, puis en barque dans le poème *Tüdőgyulladásomról*, et la solitude s'identifie — en fonction des règles de la théorie associative — aux concepts d'une famille d'associations élargies. Csokonai hésite, tout comme son contemporain anglais William Blake, entre deux interprétations de l'Être, allant presque jusqu'à voir dans l'existence terrestre le triomphe d'une dialectique de la réalité et de l'apparence, mais il revient constamment à la conception néo-platonicienne et chrétienne du corps et de l'âme. [Szegedi-Maszák]

Les idées chrétiennes sont défendues par beaucoup à cette époque — sur d'autres bases, dans d'autres contextes, et de façon plus univoque que chez Blake et Csokonai, pouvant être considérés cependant comme modernes par rapport aux autres. C'est par exemple le cas du Jésuite français écrivant en latin, François-Joseph Desbillons, qui se réfugia en Allemagne après la dissolution de l'ordre, et y écrivit ses hexamètres philosophiques, devenues célèbres également dans leur version allemande, le *Carmen de Pace Christianae sive de hominis felicitate* (1789) [Szörényi], dans lequel il prend la défense des idées chrétiennes. Le Brésilien Antonio Pereira de Sousa Caldas commença sa carrière, lui aussi, en tant que poète religieux, mais il se retourna ensuite contre l'Eglise officielle et finit devant les tribunaux de l'Inquisition.

Nous trouvons donc de nombreuses variantes de la poésie philosophique inspirée par le christianisme, qui sont teintées ici et là de manière fort intéressante par les Lumières. C'est par exemple le cas des dissertations et des méditations morales et

philosophiques en vers qui ont pour auteurs les membres de l'Ecole de Salamanque. [Gies] Mais on peut aussi citer ici l'Américain Joel Barlow, qui retrace sous forme de vision les conséquences de la découverte de l'Amérique dans *The Vision of Columbus*, (1787); sous une forme remaniée, ce poème portant le titre de *The Columbiad* (1807) se remplit d'un contenu philosophique qui dénonce l'influence de l'idée de développement du rationalisme français. [J. Kovács]

Le Hongrois György Bessenyei est un autre exemple de ces poètes qui ont inclu dans un poème philosophique l'univers idéologique des Lumières. Son grand poème philosophique sur « l'univers de la nature », intitulé *A természet világa vagy a józan okosság*, vit le jour vers la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe, et comporte plus de 10 000 vers. Bessenyei s'y penche sur la vie de l'homme, du jour de sa naissance à celui de sa mort, et rattache aux périodes de la vie les problèmes individuels et sociaux les plus divers. Cette œuvre abonde en idées, en tournures frappantes et en contradictions pleines d'esprit, et représente un véritable bouquet des vues de Bessenyei et de la culture hongroise à son époque.

Le Polonais Stanisław Trembecki, est lui aussi du nombre des poètes du classicisme rationaliste. Son poème philosophique *Sofiówka*, publié dans la dernière phase de sa vie, témoigne de connaissances extraordinaires en ce qui touche à la littérature et à la culture antique. [I. Kovács, ms.]

Comme dans presque tous les genres, les Anglais furent ceux qui parvinrent le plus loin dans la poésie philosophique au cours de la période qui nous intéresse. Ils avaient alors déjà adopté la vision historique libérale qui ne devait prédominer que quelques décennies plus tard en Europe centrale. Cette conception deviendra la base de l'univers idéologique du lyrisme romantique anglais. Elle différait de la conception néo-platonicienne non seulement par sa nature immanente et laïcisée, mais aussi par le fait qu'elle proclamait non seulement le retour du « Moi » et du « Non-Moi » à l'unité première, mais posait aussi l'arrivée d'une unité plus élevée, selon la règle de la dialectique. [Szegedy-Maszák] Cette synthèse est conçue comme le résultat d'une évolution paisible et organique par William Wordsworth et Byron, comme celui d'une réforme radicale mais menée à bien par des gens. Seul Percy Bysshe Shelley n'exclut pas l'idée de la révolution. Et c'est ainsi que le lyrisme philosophique débouche sur la poésie révolutionnaire.

Il ne faut toutefois pas considérer comme trop simple, trop univoque l'image du monde de Shelley. Si l'on considère l'ensemble de son œuvre, nous voyons qu'il interprète l'existence humaine en atermoyant entre des possibilités opposées. Dans une partie de ses poèmes politiques, il accepte l'idée de la révolution, pour exprimer ailleurs des vues relevant d'une philosophie libérale de l'histoire, parfois mêlées de vitalisme, tandis qu'il fait preuve de narcissisme, d'égoïsme dans nombre d'autres poèmes, qui représentent ainsi une variante du subjectivisme métaphysique . . . *The Witch of Atlas* (1820) ou *The Triumph of Life*, publié après la mort du poète, prouvent qu'il n'a pas non plus renoncé à sa conception néo-platonicienne de l'Être, selon laquelle l'existence en ce monde n'est rien d'autre qu'une apparence, la réalité se situe en-deçà de la naissance et au-delà de la limite, et le rêve en est messager en ce monde. [Szegedy-Maszák]

Retour au néo-platonisme? Oui, mais selon les règles du développement dialectique, c'est-à-dire à un degré plus élevé, au niveau de la conception romantique de la vie.

La poésie didactique

Nous devrons faire à présent un pas . . . en arrière. Mais nous ne pouvons terminer la présentation de la poésie philosophique par cet exposé permettant de sentir le développement historique de ce genre; il faut à nouveau souligner que c'est dans ce cas précis que les interférences avec d'autres genres sont les plus fréquentes. D'ailleurs, les Lumières présentent une nette tendance à faire usage des moyens didactiques pour synthétiser dans un poème des vérités abstraites. Etant donné que, sur ce point, le développement de la poésie philosophique et celui de la *poésie didactique* sont parents, le chemin suivi par les deux genres à partir de l'univers des Lumières jusqu'au seuil du romantisme est similaire. Nous commencerons une fois de plus par la Hollande, sans entrer ici dans les détails qui nous amènent à ce choix, ne voulant pas répéter ce que nous avons dit des rapports entre les traditions religieuses protestantes et certains éléments rationalistes qui les influencèrent lorsque nous parlions de la poésie philosophique. C'est la raison pour laquelle ce genre fut pratiqué par Willem Bilderdijk, dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises et qui était attaché de tout son être à la tradition de l'Eglise; d'une part, il écrivit des poèmes nettement didactiques, comme *De Ziekten der Geleerden*, un poème trop prolixe comptant trois mille alexandrins, ou *De Kunst der poezij* (1809), dans lequel fusionnait de manière palpable la foi chrétienne et le didactisme: le poète est le seul à comprendre la volonté de Dieu grâce à son imagination et à ses sentiments. Mais la didactique de Bilderdijk ne s'arrêta pas là, et il enseigna aussi indirectement, en se servant de paraboles. Nous reviendrons brièvement sur ce point.

D'autres auteurs présentent les poètes didactiques hollandais de l'époque comme des maîtres de la moralisation et de la spéculation. C'est par exemple le cas de Cornelius van Engelen, qui possède la faculté de visualiser ses pensées, et chez qui la poésie didactique prendra le dessus après une période assez courte (1780—1795) de poésie émotionnelle. Mais la moralisation alliée à la spéculation en tant que « passion inextirpable des Néerlandais » se manifesta surtout chez Johannes Kinker, dont nous avons déjà parlé, et qui écrivit un nombre incalculable de poèmes didactiques marquant la « transition » vers la poésie « moderne ». En l'occurrence, « moderne » signifie rupture avec une religiosité sclérosée d'une part, et annonce des perspectives romantiques, d'autre part. A ce point de vue, *Het Alleven of de Wereldziel* (1812) est le plus caractéristique de ses poèmes. Kinker y croit à la fois au perfectionnement progressiste de l'homme et du monde et en général à l'auto-conscience de la matière et de la vie. C'est de cette manière qu'il s'efforce de trouver l'essence des choses. [WYJNGAARDS]

Le message de la poésie didactique se présente différemment chez les Italiens et les Français, qui pratiquent ce genre en partant de positions rationalistes. Par exemple, l'Italien Carlo Gastone della Torre di Rezzonico traite dans ses poèmes narratifs didactiques (*Il sistema dei cieli*, 1775, *Origine delle idee*, 1778, etc.) des problèmes scien-

tifiques de la période des Lumières. On peut voir un exemple caractéristique du recoupement des genres dans l'art — déjà analysé lorsqu'il était question de l'ode — de Giuseppe Parini; celui-ci traite, dans le style de la poésie didactique, des thèmes et des termes linguistiques des Lumières. Il faut également rattacher à la poésie didactique de Parini, mentionnée dans deux des chapitres précédents de notre étude, *Mattino* (1763), *Mezzogiorno* (1765) et *Vespro, Notte* (1801): dans ces poèmes, l'écrivain allie avec bonheur les éléments de la poésie didactique et du poème narratif à la conception sociale ironique d'un homme éclairé et démocratique, en décrivant les journées vides du« giovane signore ». [Sárközy] On a également rencontré au point de jonction de plusieurs genres le Français Delille, dont les poèmes sur la nature ou sur la vie villageoise regorgent d'éléments didactiques, ainsi que l'Italien Ugo Foscolo, dont l'œuvre principale déjà mentionnée, *Dei sepolcri* (1806), a été écrite à l'origine sous forme d'épître didactique et s'est finalement transformée en une création flambante de passion et rappelant nettement un poème héroïque. Il est impossible de ne pas mentionner à plusieurs reprises ces poèmes au genre mal défini. Nous pourrions dire la même chose de *Powązki* du Polonais Trembecki, qui fut écrit à la fois pour faire de poème didactique et de poème narratif, et dont de longs passages sont consacrés à la description des jardins de la princesse Czartoryska à Puławy. Nous avons donc affaire en l'occurrence à un véritable mélange des genres; ce qui confère son caractère didactique à l'œuvre, c'est que Trembecki, comme la plupart de ses contemporains, dénonce l'oppression féodale, s'élève contre l'exploitation du peuple et condamne les superstitions et toute forme de bêtise humaine. [I. Kovács, ms.]

On voit s'affirmer encore plus fortement cet aspect didactique dans la poésie des pays dont le développement peut être considéré comme retardé par rapport à la moyenne européenne de l'époque. Mais ce développement offre du point de vue du développement sain un certain nombre d'inconvénients. Il en va par exemple ainsi chez les Lettons, où les prêtres allemands qui en écrivant s'efforcent de « contrebalancer » par leur littérature didactique la littérature folklorique extrêmement riche. Le père de la littérature lettone, G. F. Stender (le Vieux), était d'origine néerlandaise et avait fait ses études dans les universités allemandes avant d'apprendre le letton. Il a opposé à la littérature folklorique, servant uniquement à divertir, ses propres fables et discours destinés à élever la morale. On retrouve cette tendance et cette intention didactique chez les Lituaniens, par exemple chez Kristijonas Donelaitis, dans son poème *Metai*. [Bojtár] Le Finnois Jaako Juteini imagine l'éducation du peuple dans un esprit rationaliste et déiste. Cet écrivain, qui fut le premier à écrire en finnois, est l'auteur de chants religieux rappelant des psaumes. On rencontre des tendances similaires chez les Estoniens. [Voigt]

Les Tchèques Václav Thám et Antonín Jaroslav Puchmajer, ainsi que leur cercle, écrivirent également des poèmes didactiques destinés à relever la morale de leurs contemporains.

On constate à cette époque dans de nombreux pays une tendance des poètes à écrire des ouvrages scientifiques en vers. C'est ainsi que l'œuvre principale de l'Espagnol Don Juan de Iriarte est « une grammaire latine écrite en vers espagnols ». [Szörényi]

Le poème didactique *A teremtésről* du Hongrois Ferenc Verseghy joue un rôle intéressant dans cet ensemble. L'auteur avait prévu originalement de le diviser en six chants, mais il n'en écrivit qu'un. Le poème ne porte pas sur la création biblique, mais constitue une représentation poétique de l'image scientifique contemporaine du monde sous la conduite de « l'Esprit éternel », Galilée, Copernic et Newton. Le poète identifiait la déité à la force, « Qui, de même qu'elle a tout créé, maintient, meut, modèle et modifie de temps à autre ».

Comme dans presque tous les genres, du baroque (et de sa projection religieuse et didactique) aux innovations des romantiques, la poésie allemande et la poésie anglaise sont celles qui passent le plus hardiment outre le classicisme éclairé.

Dans la littérature allemande, les poèmes de circonstance consacrés aux louanges des princes et des mécènes, et tant favorisés à l'époque baroque, disparaissent presque totalement. Ceci n'entraîne cependant pas l'extinction complète du genre, simplement une attitude poétique différente. La poésie didactique allemande de l'époque naît donc directement des cendres de la poésie de circonstance. L'exemple de Gœthe illustre le mieux cette thèse. Au lieu d'un « didactisme », c'est une intention éducative et noble qui se manifeste entre autres dans son poème *Ilmenau* (1783):

> So mög, o Fürst, der Winkel deines Landes
> Ein Vorbild deiner Tage sein!
> Du kennest lang die Pflichten deines Standes
> Und schränkest nach und nach die freie Seele ein.

Par la suite, pourtant, lorsque les tendances romantiques se renforcent, le poème didactique, genre préféré de l'époque des Lumières, amorce une tendance à la disparition complète, et les poètes bannissent également des éléments didactiques et sentencieux de la conclusion de leurs poèmes.

C'est un phénomène comparable que l'on constate chez les romantiques anglais, qui rejettent eux aussi la conclusion didactique qui est la formule de clôture la plus fréquente chez les classiques; [Szegedy-Maszák] et chez les Scandinaves également, les poèmes didactiques classicisants et moralisateurs disparaissent avec le romantisme. [Bisztray]

Conte didactique (fable)

La poésie didactique comprend cependant un genre qui — du moins dans quelques littératures de langue européenne — survit à l'époque du classicisme éclairé et surgit par endroit jusque dans le romantisme. Ce qui rend malaisé son étude dans les cadres donnés, c'est entre autres le fait qu'il ne se présente pas toujours sous une forme versifiée: situé à la frontière de la poésie et de la prose, il ne peut être passé sous silence ni en-deçà ni au-delà de cette frontière. On connaît des auteurs qui, à cette époque, ont cultivé *la fable (le conte didactique)* sous les deux formes, et en vers et en prose. Du point de vue de la forme, il existait à l'époque deux solutions: la manière simple, concise, héritée d'Esope, où la « moralité » doit souvent être lue entre les lignes, ou alors la méthode dite « d'enjolivement » de Phèdre et de La Fontaine, impliquant une présenta-

tion plus circonstanciée et plus détaillée de « l'histoire » servant de fond, aussi bien que de « l'enseignement » pouvant en être déduit. Le meilleur exemple de la première manière est offert, à l'époque, par Gotthold Ephraim Lessing dont la concision (dans les pièces en vers autant que dans les pièces en prose) est telle qu'il semble parfois malaisé de distinguer chez lui l'*épigramme* du *conte didactique*. Pour pouvoir exercer une influence morale sur ses lecteurs, il voulait voir ses fables être lues « avec diligence ».

Wer wird nicht einen Klopstock loben!
Doch wird ihn jeder lesen? — Nein!
Wir wollen weniger erhoben
Und fleissiger gelesen sein.

Les contes de Lessing sont des produits caractéristiques de l'époque classicisante d'autant plus que leur solution est toujours « rationnelle » et « sage », bien que dans ses histoires sur les animaux on assiste souvent au triomphe de la force brutale. La tendance moralisatrice est plus sensible chez son disciple beaucoup plus jeune, le poète bilingue, d'origine serbe, Mihály Vitkovics, qui a joué un rôle important aussi dans la littérature hongroise, sans pour autant y représenter un « sommet » du conte didactique; András Fáy bien plus connu que Vitkovics, a publié en 1820 un recueil de contes, mais en prose et qui sont déjà des produits de l'époque suivante.

Sans vouloir entrer dans les détails de ce genre en fin de compte secondaire, nous estimons néanmoins important d'indiquer, en dehors des antécédents plus lointains, les éléments de la période précédente, auxquels il est lié.

De ce point de vue ce sont les fables du Français Jean-Pierre Claris de Florian, petit-neveu de Voltaire qui sont importantes. Fabuliste, chansonnier, romancier, auteur dramatique, il montra dans toutes ses œuvres une âme tendre et sensible, naïvement idyllique, un peu précieuse suivant la mode du temps. Dans ses *Fables* (1792) s'il est un fin poète satirique, il est surtout un excellent moraliste, et ce n'est guère qu'à ce titre qu'on peut le placer aux côtés de La Fontaine.

Comme nous l'avons déjà indiqué, il faut revenir ici au Hollandais Bilderdijk qui a valorisé son didactisme issu du protestantisme puritain, sous forme de fables intitulées *De Dieren* (1817). C'est là une variante fort intéressante du genre, à savoir un poème biblique comprenant aussi des fables.

La source des contes italiens, en revanche, doit être cherchée non dans la littérature ecclésiastique, mais dans les variantes tardives, nées au cours du XVIIIe siècle, des nouvelles de Boccace. En effet, à côté de la forme novellistique en prose (représentée par les *Favole esopiane* de Gian Carlo Passeroni par exemple), les contes en vers connaissent aussi un grand succès auprès du public. Citons à titre d'exemple Domenico Batacchi et Giovanni Battista Casti qui dans un ouvrage intitulé *Gli animali cantanti* (1802) expriment leur méfiance à l'égard des idées de la Révolution française, non sans se moquer cruellement des princes tyranniques.

Comme presque tous les genres du même type, le conte didactique et la fable jouent un rôle très particulier en Europe orientale. Du point de vue de la valeur littéraire, la première place revient indubitablement aux Russes: presque tous les poètes russes ont eu recours à ce genre, et — grâce aux traditions françaises de la littérature russe — le type dominant y est celui des fables de la Fontaine. Sans nous arrêter aux

antécédents, nous passerons directement aux contes d'Ivan Andreevič Krylov qui est le représentant le plus marquant de ce genre. Il publia ses premiers contes en 1806.

Krylov utilisa, non sans les avoir modelées à son goût, les traditions occidentales et russes du genre. Dans ses fables, les sujets empruntés deviennent des éléments de la vie russe. Sa satire mordante et concrète, la présence sensible de la réalité russe, ont contribué à faire du genre un des facteurs les plus populaires et les plus progressistes de la littérature du début du XIXe siècle. Citons la fable intitulée *Vospitanje l'va* qui offre un portrait satirique du tzar Alexandre Ier. Le contenu politique n'est pas exposé directement, le lecteur est amené graduellement à reconnaître la moralité et à formuler une vérité générale. A la différence de ses devanciers russes, Krylov voulait individualiser ses personnages, mettre en relief leurs traits caractéristiques, et les figures de ses fables sont parfaitement campées et plus d'une fois en contradiction avec les principes de Krylov, à savoir la modération et même un certain conservatisme.

Si la fable offre chez Krylov un caractère didactique conservateur, elle est — en revanche — délestée de tout ce qu'elle avait d'abstrait au XVIIIe siècle. Les sujets les moins réalistes se transforment, sous sa plume, en scènes vivantes et hautes en couleur. Ce qui a contribué à augmenter sa popularité, c'est sa langue qui — caractéristique de l'ensemble de l'Europe orientale — est celle des contes populaires, des fables, des proverbes et des dictons, et formule la moralité en tenant compte de l'esprit des particularités stylistiques et syntactiques des dictons et proverbes populaires russes. Parmi tous les poètes d'avant Puškin, il n'y a que chez Krylov qu'on observe une tendance consciente à rapprocher la langue littéraire de la langue populaire, entreprise qui à l'époque ne manquait pas d'audace, mais qui indique aussi que le moment de la liquidation de la hiérarchie linguistique obligatoire du classicisme approche.

Plus sensible encore est la pointe sociale et nationale dans les fables du Polonais Ignacy Krasicki (1779 et 1802) qui — à la différence des précédentes — relèvent plutôt, quant à leur étendue, du type lessingien: elles comportent quatre, six ou huit vers et ne dépassent jamais vingt. Tout comme Lessing, Krasicki estime que la brièveté est l'essentiel d'une fable.

Du point de vue de leur contenu, ses fables peuvent être classées en plusieurs groupes. Un groupe traite de problèmes moraux, énonce des principes de comportement nettement définis, formule des idéaux de vie et donne aussi des instructions pratiques. Les fables relevant de l'autre groupe — et qui, à notre avis, sont caractéristiques de la poésie polonaise de l'époque — fourmillent d'allusions politiques et historiques.

L'univers des fables est en fin de compte déprimant: le dernier mot y est à la violence, l'amitié ne résiste pas aux épreuves, et souvent elle n'est qu'un masque. Dans la dixième fable du cycle intitulé *Przyjaciele*, on décèle fort bien les portraits des princes voisins qui se partagèrent la Pologne.

A côté de Krylov et Krasicki, les autres fabulistes d'Europe orientale ne jouent qu'un rôle secondaire; nous les mentionnerons brièvement. Les « remaniements de fables d'Esope » du Serbe Dositej Obradović, parus en 1788 à Leipzig, rentrent plutôt dans les genres en prose, étant donné que malgré leur message national et social plus ou moins analogue à celui des autres fabulistes d'Europe orientale, leur longueur et

surtout l'exposé détaillé de la morale leur ôte tout caractère de poème. [Vujičić] Les fables d'Antonín Jaroslav Puchmajer, par contre, méritent parfaitement le nom de poésie. Le poète se propose d'exposer la situation de la société de façon didactique et à l'aide d'allégories empruntées à la vie des animaux. [Pražák] Ce sont toujours les problèmes actuels de l'époque qui ont inspiré à Juniusz Vilarasz ses fables en vers et qui ont donné naissance aux fables estoniennes, au recueil de fables d'Ésope mis au point en 1706 — bien avant d'autres nations — par les Lituaniens de la Prusse orientale (et qui fut le premier livre de caractère laïque dans ce pays), enfin ce sont les mêmes problèmes qui inspirèrent à Kristijonas Donelaitis son conte didactique en hexamètres, à la manière d'Esope.

Le rôle des Slovènes est fort intéressant sur ce plan. Eux aussi sont préoccupés par le sort de leur nation et la mise en honneur de leur langue nationale dans la littérature et ils traduisent leur préoccupations par des fables. On en trouve dans l'almanach intitulé *Pisanica* de Feliks Dev et dans le volume d'« essais de vers » *Pesmi za pokusino,* premier volume de poésie en langue slovène de Valentin Vodnik, poète fort important de l'époque.

Rien n'est plus caractéristique de la complexité de l'époque où les tendances, les principes et les points de vue se mélangent, que le fait que dans les années où en Europe orientale et centrale le genre sert à traduire les problèmes de la société et du sort national, les fables de l'Espagnol Tomas de Iriarte s'en prennent aux travers de la vie littéraire; Iriarte déteste les excès de l'érudition et réclame un style poétique original, clair et travaillé. Il nous semble entendre les attaques que cent ans plus tôt les poètes classiques français lançaient contre les « précieux ».

Le Danois Johannes Ewald, créateur de la poésie du « moi » au seuil du romantisme, a également écrit des fables « moralisatrices », ailleurs cependant, ainsi dans la littérature allemande entrée dans la période du romantisme, le genre s'étiole [Kajtár], sans pour autant disparaître entièrement. En effet, comme tous les genres classicisants, il tombe provisoirement dans l'oubli pour reparaître à un moment donné sous une forme plus moderne.

Poésie lyrique en prose

C'est aux fables, plus exactement à l'un de leurs types que se rattache, du point de vue formel, la *prose lyrique*. C'est ici, à propos de la poésie, qu'il y a lieu d'en parler, parce que, malgré sa forme lâche, elle a contribué dans une mesure considérable — et en particulier dans les littératures nées à cette époque — à l'« affranchissement » de la langue poétique, à la création d'images plus audacieuses et à la richesse de ses associations, en même temps qu'elle a rafraîchi, actualisé et même introduit des thèmes qui allaient jouer, au-delà des limites de l'époque, un rôle important dans la poésie européenne du XIXe siècle.

La nostalgie du passé, le culte de la tradition et l'intérêt témoigné à la poésie populaire, étroitement liés à Ossian et à l'ossianisme, seront traités plus loin, mais d'ores et déjà il nous faut signaler que les épopées gaéliques (celtiques) transposées en

prose rythmique anglaise (*Fingal*, 1762; *Temora*, 1763), puis *The Poems of Ossian* (1765), les œuvres d'un prétendu barde celtique du IVe siècle constituent, tout en étant des faux littéraires — ou peut-être parce que c'étaient des faux littéraires — des étapes importantes de ce genre.

C'est sous un autre angle qu'il faut aborder les idylles traduites en 20 langues du Suisse Salomon Gessner (*Idyllen*: 1756 et 1772). Dans ces poèmes en prose Gessner a entièrement renouvelé le genre de l'*idylle* déjà mentionné à propos de la poésie bucolique, qui se situe à la frontière de la poésie épique et de la poésie lyrique. Il créa un monde de rêve à l'abri de toutes les souffrances, en dehors du temps, de l'espace et de la réalité. Cette heureuse Arcadie n'est guère qu'une belle illusion et ne prétend jamais passer pour la réalité; Gessner lui-même souligne dans la préface d'un de ses volumes qu'« il n'existe pas de scènes de ce genre dans notre réalité, où le paysan doit l'excédent de ses produits, obtenus au prix d'un pénible labeur, à son seigneur et aux villes . . . ». « Les personnages des *Idylles* sont des bergers heureux et des nymphes gracieuses, ils portent des noms grecs stylisés, font tous partie d'un pastel créé par l'imagination poétique inscrit dans un paysage rococo. A la différence des idylles bucoliques courantes du rococo, le paysage des *Idylles* n'est pas un décor, il occupe une place centrale en tant que source de la joie de vivre, de la satisfaction, de la gaieté et de la paix. La nature, le paysage ravissent l'œil, ils agissent aussi sur l'âme, et ce faisant préparent pour ainsi dire la voie au sentimentalisme.» (Cf. l'article de L. Némedi dans l'encyclopédie (hongroise) de la littérature universelle. T. III. 516—517.)

Si Ossian a exercé une influence profonde sur la poésie, les *Idylles* de Gessner ont contribué à un immense essor de la prose lyrique. Ferenc Kazinczy, chef de file de la réforme de la langue en Hongrie, les publia en 1788 à Kassa afin de promouvoir le raffinement du style hongrois. Le raffinement, voir l'afféterie, ainsi que l'élégance de Gessner ont exercé une influence sur la poésie en prose et en vers de l'ensemble des littératures européennes. En Allemagne par exemple, il n'y avait guère que la prose poétique réaliste mettant en scène la vie paysanne de Johann Heinrich Voss, pour se soustraire à cette influence. [Kajtár] Et on en relève les traces dans les chansons bucoliques du Polonais Adam Stanisław Naruszewicz aussi bien que chez l'Italien Giorgi de Bertola qui non seulement a traduit en italien les idylles du grand poète suisse, mais a publié six volumes de poèmes qui dénotent l'influence de Gessner. Et on pourrait poursuivre l'énumeration des exemples: Gessner fut une des sources du sentimentalisme hollandais, tout comme il a contribué à former le nouveau goût qui se manifeste dans la littérature néo-hellénique.

Les *Idylles* se sont vite acquis une grande popularité dans la littérature russe. Cette popularité, un « gessnerisme » russe particulier, atteignit son apogée dans les années quatre-vingt-dix, bien que dès les années quatre-vingts, on se fût intéressé à ses œuvres et que les premières traductions eussent paru dans les revues sympathisant avec la franc-maçonnerie. Les nombreuses idylles en vers et en prose qui paraissent au cours de ces années marquent les débuts du sentimentalisme russe. [Horváth-Lukács et Tétényi] La traduction des œuvres de Gessner en russe se rattache au nom de Nikolaj Mihajlovič Karamzin. Dans un poème intitulé *Poezija* (1787), qui contient une énumération de ses modèles littéraires, on relève aussi le nom de Gessner.

La prose poétique représente plus d'une fois un genre limite dans la littérature française également où une partie de la prose (autobiographie, méditations, roman, lettre) obéit à des règles beaucoup moins strictes et offre des accents plus personnels, plus passionnés que la poésie. [Ferenczi] Sans vouloir nous étendre ici sur la figure centrale de l'époque précédente, Jean-Jacques Rousseau, nous nous bornerons à indiquer, en tant que représentant éminent de la prose poétique de l'époque, François-René de Chateaubriand (*Le génie du christianisme*, 1802, *Les Martyrs*, 1809, etc.) dont les œuvres se situent à la limite de la poésie et de la prose, et, de plus, offrent quantité d'interpolations lyriques que certaines anthologies modernes citent volontiers comme spécimens de la poésie, en faisant remarquer que la prose à cette époque est plus personnelle que le vers, traite de problèmes plus individuels, traduit des sentiments, etc. [Ferenczi]

Tout ceci illustre le mélange des genres qui a devancé le romantisme. Du fait de ce décalage, dont il a déjà été question, Samuel Richardson fut en Angleterre le représentant le plus illustre de la prose poétique et il servit de modèle à presque tous les écrivains [Szegedy-Maszák]: mais on relève aussi un mélange des genres dans de nombreuses autres littératures européennes de l'époque, ainsi par exemple dans la prose poétique de *Noches lugubres* (1789—1790) de l'Espagnol José de Cadalso y Vázquez, qui n'est pas sans évoquer la poésie des sépultures, tout comme chez les Scandinaves, notamment dans la prose lyrique et les lettres en vers de *Labyrinthen* du Danois Jens Immanuel Baggesen, etc.

Nous n'estimons pas de notre tâche de nous occuper ici des aspects formels des différents genres poétiques, ces problèmes relevant de l'étude de la structure des vers, du style poétique et de la prosodie. On est toutefois nécessairement amené à effleurer la question à propos de la prose poétique. En effet, ce genre a affranchi la langue poétique (style, mode d'expression) des sujétions auxquelles la poésie européenne était soumise depuis la Renaissance, il lui enleva sa raideur et assouplit sa régularité, permettant ainsi aux poètes de s'exprimer plus librement. Sur ce point la séparation rigide du genre et de la forme semble plus ou moins impossible.

Le sonnet

La stricte délimitation du genre et de la forme est encore moins possible lorsque on en arrive à l'autre extrême, du point de vue de la discipline de l'expression. Le *sonnet* est-il simplement une forme ou, compte tenu de sa stricte discipline, représente-t-il aussi un genre séparé? Nous sommes d'avis qu'à l'époque en question, il est à la fois l'un et l'autre. Quoi qu'il en soit, lorsque le goût classicisant commence à prévaloir sur le baroque en plein déclin, on observe une certaine renaissance de Pétrarque et de la tradition pétrarquisante. C'est ainsi que le sonnet de Pétrarque connaît un renouveau dans l'Arcadie italienne précédant immédiatement notre période, mais la plupart des poètes ne savent que reproduire les traits formels du sonnet sans être capable de recréer la construction psychologique pétrarquiste du vers. [Sárközy] Plus on approche de la période étudiée et du relâchement qui précède le romantisme, plus

on voit s'assouplir la régularité sévère du sonnet de Pétrarque, régularité qui avait fini par être souvent gratuite. Il est vrai que le poète Ugo Foscolo, qui marque la transition vers l'époque du romantisme, écrivit des sonnets pétrarquisants lors de la mort de son père *(Padre, quand'io per la muta tomba . . .)*, à côté d'hymnes, d'élégies, de poèmes anacréontiques, etc. mais à ce moment déjà le genre est mélangé à d'autres: dans les mélodrames de Pietro Metastasio par exemple, l'esprit chevaleresque d'Arioste et le sentiment de l'amour, le culte du héros du Tasse et le ton idyllique d'*Aminta* s'ajoutent au psychologisme de Pétrarque [SÁRKÖZY]; dans *La Scienza Nuova*, Giovanni Battista Vico déclare qu'au sommet de la hiérarchie des valeurs poétiques on trouve non pas les poètes du bon goût, comme Pétrarque ou Horace, mais les poètes primitifs, ceux qui font parler la nature, les passions, les vrais sentiments humains, l'imagination foisonnante, tels qu'Homère et Dante, qui n'ont pas suivi d'autres règles que l'inspiration de leur *propre génie*. [SÁRKÖZY]

Nous voici donc arrivés — du moins dans la littérature italienne — au seuil du romantisme, même à l'intérieur du genre du sonnet. Du reste, entre temps, le rayonnement de Pétrarque a atteint un certain nombre d'autres littératures, la hollandaise par exemple, ou encore la poésie lyrique roumaine en train de naître (chez les membres de la dynastie des Văcărescu ou dans la poésie d'amour de Costache Conachi), le Russe Konstantin Nikolaevič Batjuškov, un autre précurseur du romatisme, ou enfin la littérature néo-hellénique (avec Jannis Vilaras et Athanasis Christopoulos); la tradition pétrarquisante, combinée avec des influences du même genre ou de signe opposé, contribue de manière décisive à la naissance de la poésie lyrique moderne.

Étant donné l'influence du pétrarquisme et la variété de cette influence, la «biographie» du sonnet est, elle aussi, très variée à cette époque. Dans certaines littératures le sonnet marque la consolidation, «le règne absolu», pourrait-on dire, du classicisme, ailleurs, au contraire, il signifie une issue du classicisme rigide. En France, le nouveau genre du XIXe siècle — «d'un nouveau spectaculaire» — est précisément le sonnet réhabilité, à propos duquel Boileau avait déjà déclaré qu'il équivalait à un long poème [FERENCZI]; il est donc attaché ici au service du goût classicisant, tout comme chez les Scandinaves [BISZTRAY] qui se nourrissent, dans ce domaine, de sources italiennes. Les sonnets de l'école de Salamanque témoignent également du règne du classicisme, toutefois chez certains poètes espagnols, comme par exemple Juan Menéndez Valdès, le sonnet signifie l'atténuation de la rigueur néoclassique [PIZARRO et GIES], et c'est dans ses sonnets (en dehors de son épopée héroï-comique) que le Portugais Antonio Denis de Cruz e Silva réalisera le relâchement. Il y chante la beauté pittoresque de la nature tropicale du Brésil, et ce faisant s'émancipe de la rigueur excessive du genre. [BALDRAN] Il est certain par contre que Ferenc Kazinczy, qui se proposa d'enrichir de toutes les manières possibles la littérature hongroise et ses genres, fut un partisan de la poétique classicisante en se proposant d'implanter dans la littérature hongroise le genre du sonnet dont il n'écrivit finalement que huit (1806—1809), en alléguant que «c'était là une forme difficile». Un autre représentant du goût littéraire classicisant, le Serbe Zaharia Orfelin publia un seul sonnet en tout et pour tout, notamment dans le premier numéro du premier périodique des Slaves du Sud, fondé en 1768 à Venise, sous le titre de *Slaveno-Serbskij Magazin*.

Le genre fut renouvelé dans les littératures scandinaves à partir des sonnets classicisants italiens, et les sonnets que le Tchèque Josef Jungman publia dans les almanachs de Puchmajer témoignent également d'un goût classicisant.

Toutefois l'apparition d'un nouveau goût ne signifiait pas pour autant la mort du sonnet et sa disparition de la littérature. Il est vrai qu'en Hollande les sonnets ne sont plus à la mode à cette époque, et leur nombre ne cesse de diminuer, mais chez les Italiens l'approche du romantisme ne fait que modifier leur forme. Au témoignage d'une lettre de 1803 de Melchiorre Cesarotti, les sonnets d'Ugo Foscolo sont «*nuovi di stile pieni di eleganza robusta, di pensieri grandi ed energici.*» Les rapports autobiographiques des poèmes, la présence du sujet créateur sont de plus en plus sensibles. [Sárközy] Et si l'on se rappelle que le renouveau du sonnet sur le plan du contenu et en partie de la forme, est à plusieurs points de vue tributaire des fouilles d'Herculanum et de l'esthétique de Winckelmann, il n'est pas pour nous surprendre que chez les écrivains allemands, le sonnet soit devenu une des formes poétiques les plus favorisées par le romantisme, sans doute en raison de sa construction musicale, mais aussi des réminiscences de la Renaissance dans le romantisme allemand. [Kajtár] Il est vrai que cette forme a été implantée dans la littérature allemande non pas par les poètes romantiques, mais par le poète populaire-sentimental, Gottfried August Bürger.

Il n'entre pas dans notre propos de suivre le destin du sonnet au-delà de la deuxième décennie du XIXe siècle, nous nous contenterons de noter qu'il est fort mouvementé jusqu'à la seconde moitié du siècle, et que son utilisation implique chaque fois et au sein de tous les courants, un maximum de soin de la part du poète. Peu après la fin de la période étudiée, le Slovaque Ján Kollár écrivant en tchèque, publiait un poème lyrico-épique composé d'une série de sonnets. Comparé aux poètes cités, Kollár manie la forme avec plus de souplesse: le ton est plus léger et plus narratif, et par endroit il pousse la liberté jusqu'à doter chaque strophe du sonnet d'un vers supplémentaire (au lieu de la formule 4 + 4 + 3 + 3 on a donc 5 + 5 + 4 + 4).

Chanson

Du point de vue de la forme, le genre le plus simple et le plus souple de tous les temps est la *chanson* dont le nom même indique qu'à l'origine elle était constituée d'un texte et d'une mélodie. Si nous insistons ici sur cette forme originelle, c'est parce que dans la plupart des littératures, et précisément dans les littératures les plus évoluées, on cherchait sciemment la forme «originelle» du genre, et que notre tâche serait de montrer dans quelle mesure cette quête aboutit à des résultats, et quelles formes spécifiques elle produisit à l'époque étudiée.

Chanson anacréontique

Pour voir clair dans les problèmes de la chanson dans la période qui s'étend entre les Lumières et le romantisme, il nous a semblé opportun de partir de la poésie *anacréontique*. Tous les poètes qui s'opposent consciemment au pathétique du baroque dans ce

genre choisissent comme modèles les odes, mais en premier lieu les chansons d'Anacréon. Dans certaines littératures, cette opposition se fait jour dès avant le début de l'époque étudiée: ainsi par exemple dans la poésie de l'Arcadie italienne, dont la branche «non pétrarquisante» suit Anacréon. [Sárközy] Cependant, ni en Italie, ni dans les autres littératures légèrement en retard sur la littérature italienne, ce n'est pas le poète grec lui-même qui sert de modèle aux poètes «anacréontiques», mais le recueil pseudo-anacréontique contenant soixante poèmes qui fut publié en 1554 par Henri Estienne. Il s'agit là d'une poésie qui demande au lecteur avant tout de la sensibilité à l'égard des formes artistiques. Cette imitation adroite du vrai Anacréon a trouvé d'excellents imitateurs, comme par exemple dans la personne de l'Allemand Friedrich von Hagedorn et de Johann Wilhelm Ludwig Gleim: ce sont eux qui incarnent les modèles de la poésie anacréontique européenne à cette époque. Parmi les sujets courants, l'amour, le vin, etc. c'est dans l'œuvre de Hagedorn qu'on entend, pour la première fois chez les Allemands, les accents de la joie de vivre et de l'enthousiasme de l'homme bourgeois. Hagedorn passe le flambeau de la poésie anacréontique «bourgeoise» à Gleim; sur ces traces la *chanson anacréontique* sera caractéristique de presque toutes les manifestations européennes du genre. Certains auteurs l'identifient aux manifestations du goût du rococo, d'autres l'assimilent au sentimentalisme; ajoutons toutefois que ce que les différentes littératures nationales nomment «anacréontique» n'est pas identique, le genre subissant partout l'influence de la chanson (populaire). A titre d'illustration, citons — en suivant la tradition de Hagedorn et de Gleim — le destin ultérieur de la poésie anacréontique dans la littérature allemande. Comme nous allons le voir, les deux géants de la poésie de l'époque, Gœthe et Schiller, ont su se défaire de cette tradition pour créer un type idépendant et individuel de la chanson, néanmoins chez le jeune Gœthe des années 1770 on découvre sans peine les images et les *topoi* du rococo, la routine de l'école anacréontique. [Kajtár] Les traces de Hagedorn et de Gleim, les accessoires du rococo se retrouvent également chez d'autres poètes allemands, en particulier chez ceux du Göttinger-Hain qui, sans observer toujours les normes classiques de l'anacréontique de la période précédente, n'en continuent pas moins de la cultiver dans leur poésie. Ainsi par exemple Hölty dans son *Trinklied*:

Ein Leben wie im Paradies
Gewährt uns Vater Rhein;
Ich geb es zu, ein Kuss ist süss,
Doch süsser ist der Wein
Ich bin so fröhlich, wie ein Reh,
Das um die Quelle tanzt,
Wenn ich den lieben Schenktisch seh
Und Gläser darauf gepflanzt.

Il n'est pas difficile de découvrir dans cette poésie «anacréontique» l'ancêtre de la poésie estudiantine, joviale et petite-bourgeoise du XIXe siècle, qui ne tardera pas à perdre toute saveur et à passer à la périphérie de la littérature.

Dans d'autres littératures — moins évoluées —, la poésie anacréontique sentimentale continua encore pendant longtemps à inspirer aux poètes des chansons d'un

haut niveau littéraire. Ainsi par exemple le poète hongrois Mihály Csokonai Vitéz dont la sereine philosophie de l'« antiquité » anacréontique n'est souvent qu'une autosuggestion du poète, une attitude défensive contre les tristesses de sa vie privée, avec la certitude de ne pas avoir le temps de réaliser ses buts élevés. « Les chansons anacréontiques de la dernière période de Csokonai ont parfum de liqueur qui nous semble, et semblait à plus forte raison aux romantiques, teinté d'hellénisme. Mais ce sont précisément cette beauté et ce silence intérieur qui montrent qu'il ne s'agit pas de l'équilibre classique, mais de la nostalgie de cet équilibre » (Cf. V. Julow: in *A magyar irodalom története* — Histoire de la littérature hongroise — Budapest, 1965, p. 233). La disharmonie aspirant à l'harmonie: on est arrivé au stade de la chanson « anacréontique » n'utilisant l'anacréontisme qu'en tant que cadre pour un contenu souvent moderne, complexe, hypercompliqué comparé au niveau spirituel de l'époque. C'est ainsi que la chanson anacréontique sert à la fois d'antécédent à un rimaillage plat et petit bourgeois et à des chansons romantiques, souvent de tendance philosophique. Citons, pour compléter le tableau, quelques exemples: en Hollande la « poésie anacréontique » débute vers 1780, à un moment où en Allemagne et ailleurs elle a déjà atteint son sommet. Une étape plus intéressante encore est marquée en particulier par la deuxième édition (1812) du volume *Básně v řeči vázané* de Václav Thám, éminent représentant de la poésie anacréontique tchèque, dans lequel le ton badin hérité de Hagedorn et de Gleim s'allie de façon intéressante à la douloureuse réalité sociale de l'époque des guerres napoléoniennes. L'auteur choisit consciemment ces deux modèles allemands, modèles en fin de compte dépassés à son époque, pour faire contre-poids à un climat d'horreur et de difficultés économiques. [Pražák] Un autre exemple de ce même procédé est fourni par le poème anacréontique, bucolique, de Josef Heřman Agapit Gallaš. Alors que chez Csokonai c'est l'amertume du sort individuel qui, coulée dans la forme de la sérénité classique, prend une tonalité moderne, chez Gallaš la poésie anacréontique s'enrichit d'un ton nouveau, celui des souffrances du peuple. Un phénomène du même genre se reproduit dans les poèmes « anacréontiques » de l'Espagnol José Quintana, qui réagissent aux événements survenus après 1808. [Gies]

Imitation de la poésie primitive. Ossianisme

Une des formes du retour au « passé » fut, dans le cas des chansons, la mise au jour et l'imitation de la « poésie primitive ». L'idée qui présidait à cette tendance doit être cherchée dans l'importance que prit à cette époque la conscience nationale moderne. Etant donné que — conformément à leur développement socio-politique — les différents peuples accédèrent à des moments différents à ce stade de l'évolution nationale, la tendance en question en matière de poésie se présente également avec un décalage considérable dans les littératures, en se combinant à chaque fois avec des courants et des styles dominant à l'époque donnée. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, tous les peuples écrivant dans une langue européenne sont en quête des vertus nationales ancestrales qu'on croyait découvrir dans les chants primitifs « authentiques ». Nous avons déjà indiqué plus haut, à propos de la prose poétique, que la source, en poésie, était

le « recueil » (en fait les faux) de l'Ecossais Macpherson, les « poèmes d'Ossian ». Ici nous n'insisterons que sur un seul fait, à savoir que ces poèmes — chants — sont des faux, puisque loin de refléter la culture authentique des Celtes que le poète adopte comme ancêtres nationaux, ils témoignent de la manière dont Macpherson s'imaginait cette culture. Cela montre en soi-même que le culte de la « poésie primitive » qui surgit chez les Anglais plus tôt que chez les autres peuples européens, n'est pas uniquement un produit des Lumières, mais quelque chose qui, selon la loi du développement dialectique, va dans un sens exactement opposé. Diderot déjà déclare: « Il y a dans la poésie toujours un peu de mensonge. L'esprit philosophique nous habitue à le discerner et adieu l'illusion et l'effet ». On doit affirmer la thèse de Roland Mortier sur cette époque: « Le philosophe raisonne, l'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre, l'enthousiaste est ivre ». (Cf.: Roland Mortier: « Diderot au carrefour de la poésie et de la philosophie. » *Revue des Sciences Humaines*, 1963. Fasc. 112. 485—501.) Cet « enthousiasme », encore que ses racines plongent dans la période étudiée, ne se poursuivra réellement que dans le romantisme pour se manifester ensuite — dans tous les genres — tout le long du XIXe siècle.

Le culte d'Anacréon exprimait, par son intérêt pour un passé fictif, le climat de l'époque, et cela vaut encore davantage pour le culte d'Ossian, puisque — nous l'avons peut-être déjà mentionné — l'anacréontisme était plus international, tandis que l'ossianisme suscitait plutôt des passions nationales. Non seulement chez les Anglais, mais partout où ils sont traduits, ces chants évoquant un glorieux passé s'inscrivent dans le courant du développement culturel de la nation. Il est intéressant de noter que si au début on avait surtout insisté sur le caractère naturel et la culture celtique d'Ossian, il devint de plus en plus, par la suite, le modèle par excellence de l'imagination et de la sensibilité, le poète du « cœur » qui, en accord avec la culture du peuple, fut un païen vertueux, le parangon des vertus nationales, le barde mourant sur les ruines de la gloire révolue.

Quelques exemples concrets suffiront pour illustrer le fait qu'à mesure que le culte d'Ossian se propageait dans la poésie des peuples européens, il enrichissait d'un ton nouveau le classicisme *national* et préparait les chansons poétiques de l'époque romantique. Ce fut le cas avant tout chez les Anglais. Alicia Cockburn publia le texte transcrit d'anciens chants ou écrivit de nouveaux textes sur d'anciennes mélodies pour le recueil intitulé *Scottish Songs* (1776). Robert Burns fit de même à un niveau plus élevé: il déformait, à l'instar de Macpherson la poésie populaire selon les désirs de l'époque. [Szegedy-Maszák] Thomas Chatterton qui avait un talent tout à fait extraordinaire en matière d'imitation, produisit le « manuscrit » de Th. Rowley, poète fictif du XVe siècle, lequel, du reste, fut immédiatement dénoncé comme faux par Horace Walpole. Néanmoins, c'est à Chatterton que revient le mérite, à côté de Macpherson, d'avoir découvert le moyen âge pour la poésie anglaise, d'avoir, par-dessus le siècle de la raison, relié le message et les formes de la vieille chanson anglaise à la poésie romantique. Retour au passé et expériences audacieuses dans le domaine de la langue poétique: ce sont là deux aspects qui, à notre avis, caractérisent non seulement la poésie lyrique de la seconde moitié du XVIIIe siècle, mais, avec plus ou moins de décalage dans le temps, celle de toutes les littératures européennes.

Du point de vue de l'Europe centrale, ce furent les traductions d'Ossian mises au point par l'Italien Melchiorre Cesarotti, qui jouèrent le rôle le plus important: — face à la sérénité, à la pureté arcadienne anacréontique de la poésie italienne, telle qu'elle était pratiquée auparavant, c'est là une poésie sombre tournée vers le passé et centrée sur la mort, qui se combine avec le culte des ruines et de la Bible et avec l'intérêt pour les châteaux médiévaux. Ces nouveaux contenus, accompagnés de la forme libre de la traduction de Cesarotti, l'« endecasillabo sciolto », indiquent que chez les Italiens aussi nous sommes arrivés au seuil du romantisme.

D'autres nations d'Europe occidentale traduisent également le barde écossais, ainsi par exemple le Français Pierre Marie Baour Lormian dont le volume intitulé *Poésies d'Ossian* trouva un accueil favorable auprès de Napoléon lui-même. Le Danois Johannes Ewald fut également un propagateur convaincu d'Ossian, et ainsi de suite.

La popularité et l'influence d'Ossian dans les littératures d'Europe centrale et orientale furent légèrement différentes de celles dont témoigne l'Europe occidentale. A l'avis de certains spécialistes, c'est Cesarotti qui servit d'exemple et qui encouragea l'Autrichien Michael Denis à entreprendre la traduction pour laquelle il choisit l'hexamètre. La forme « classicisante » ne doit pas nous induire en erreur: à propos de l'épopée héroï-comique, comme *Ludas Matyi* du Hongrois Mihály Fazekas, nous avons déjà indiqué à quel point on pouvait rendre « populaire », à quel point on pouvait transformer en chanson la poésie telle qu'elle était enseignée à l'école. Cette traduction de Denis exerça une influence profonde sur la poésie des autres peuples de l'empire des Habsbourg de l'époque, dont les Hongrois. Le premier et plus important traducteur en fut János Batsányi, poète révolutionnaire hongrois, auteur de *Kufsteini elégiák*. Le commentaire dont il accompagne la traduction (vers 1790), montre fort bien comment les poèmes d'Ossian devinrent en Europe centrale des exemples d'une poésie nationale: « Mon but principal — écrit Batsányi, a été d'inspirer mes compatriotes par les chants touchants de ce poète divin, et de leur rappeler leur patrie et eux-mêmes. J'ai désiré devenir le barde de ma nation hongroise, présenter dans les histoires des anciens Celtes un miroir à mes concitoyens; j'ai voulu pleurer dans ma langue maternelle la déchéance de nos mœurs, le déclin de notre gloire ! car nous nous trouvons dans des circonstances où, à moins que l'opium étranger n'ait complètement dépravé nos cœurs, nous ne pouvons pas ne pas être émus par les plaintes d'un héros se lamentant sur le danger de son pays. »

De même, c'est à la lutte pour l'indépendance de la nation qu'invitent les traductions faites par le Polonais Ignacy Krasicki. Et on décèle les traces de l'influence d'Ossian jusque chez Dionizy Kniaźnin le grand représentant polonais du sentimentalisme, qui sait mélanger d'une manière si intéressante le culte d'Homère et celui du barde écossais-celtique.

Dans la littérature russe, le culte d'Ossian était appelé à jouer un rôle très particulier, notamment dans la constitution de la nation. L'ossianisme constituait un terrain où s'amalgamaient l'intérêt porté au moyen âge et la conception nationale-populaire tournée vers les traditions. Dans la littérature russe l'ossianisme ou, selon une terminologie plus précise des recherches récentes, le *scandinavisme* était considéré comme une tradition nationale: les discussions sur l'éventuelle origine scandinave de l'Etat russe

n'étaient pas encore closes. A côté de l'ossianisme, on assimilait à cette poésie celle des anciens Germains (Scandinaves), l'*Edda*, les sagas irlandaises, considérées comme une poésie médiévale «populaire nordique», «gothique», et dont les paysages, l'atmosphère, parfois les sujets et les données sont considérés comme appartenant au passé national russe. [Horváth-Lukács et Tétényi] C'est ainsi que les poèmes d'Ossian ont aidé Deržavin à rompre avec le classicisme et à trouver son style personnel; «le mystérieux monde nordique» a aussi fait de l'amour romantique cette passion mortelle, un des sujets centraux de l'œuvre de Karamzin.

Les faux littéraires de Macpherson, comme on a pu le voir dans la littérature anglaise, ont incité d'aucuns à créer des œuvres du même genre. A ce propos il faut mentionner en premier lieu les deux manuscrits du Tchèque Václav Hanka, soi-disant découverts en 1817—1818, le *Rukopis královédvorský* (manuscrit de Králové Dvůr) et le *Rukopis zelenohorský* (manuscrit de Zelená Hora). Par leur date de naissance, ils appartiennent à l'époque étudiée, mais leur influence s'étendra sur la conscience nationale tchèque de tout le XIXe siècle, jusqu'au moment où, à la fin du siècle, les spécialistes des sciences positivistes les dénoncèrent comme des faux. Les chants datés du IXe au XVIIe siècle, les poèmes épico-lyriques et les autres pièces qui se rattachent aux traditions des chansons populaires tchèques, la glorification de Libuše, personnage central de la préhistoire tchèque — tout cela nous permet d'affirmer que si le principal modèle de Hanka fut Ossian, le poète tchèque eut devant les yeux d'autres exemples aussi, comme le recueil intitulé *Sobrannie raznih pesen* (1770—1774) du Russe Mihail Dmitrievič Čulkov, qui contient environ quatre cents chansons de paysans et de soldats. Mais Hanka a aussi dû connaître l'ouvrage d'Andrija Kačić Miošić, le *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* (1756), traitant surtout les luttes des Slaves du Sud contre les Turcs, première œuvre «savante» qui contienne la poésie épique et lyrique populaire transmise par la tradition orale. Ajoutons que Hanka qui «découvrit» (en réalité écrivit) les manuscrits tchèques, débuta en 1815—16 comme auteur de «poèmes dans la manière des chansons populaires», ce qui montre clairement qu'en dehors de l'attrait du haut moyen âge mystérieux, il faut tenir compte d'autres forces également. Un phénomène qui rappelle celui des faux dont nous avons parlé jusqu'ici, se trouve aussi dans la littérature française. On a imité — et surtout dans l'émigration — la poésie des «troubadours» des XIV—XVe siècles pour accentuer la «gloire» de la poésie médiévale des Français. Nous ne citerons ici que Clotilde de Surville, la «prétendue poétesse» française du XVe siècle, dont les œuvres auraient été recueillies par un de ses descendants, le marquis Joseph-Étienne de Surville. Ces œuvres parurent en trois volumes: le premier publié en 1803 par Charles Vanderbourg, les deux autres en 1824 ou 1827 par Roujoux et Charles Nodier. La première publication était accompagnée d'une biographie de Clotilde, tirée, comme les poésies, des papiers du marquis. Le caractère apocryphe de ces poésies, soupçonné dès le début, notamment par Sainte-Beuve, est aujourd'hui hors de doute.

Le culte de la poésie populaire et le ton populaire des chansons, qu'il faut souligner ici et qui annoncent le XIXe siècle, sont également nés dans la pratique poétique et dans les théories des littératures des peuples germaniques de l'époque, en particulier dans le *Sturm und Drang* allemand, entre 1760 et 1780. Le culte d'Ossian et de la Bible existe aussi chez les poètes du *Sturm und Drang*, puisque ce mouvement rejette à la fois l'idéal poétique de la Grèce et de la Rome antiques, le classicisme et même la poétique d'Aristote dans l'interprétation de Lessing, tout comme l'imitation des chefs d'œuvre antiques. Il remplace l'idéal humain et artistique de l'Antiquité par le Nord « sauvage », par les bardes et les conteurs ou l'art germanique-allemand du moyen âge, et au lieu de la mythologie antique il recourt à la mythologie germanique. Le *Sturm und Drang* découvre l'ancienne poésie germanique avec ses éléments formels, les types de rythmes et de strophes de l'ancienne poésie germanique. [Kajtár] Les poètes allemands de l'époque empruntent tout ceci à la poésie populaire ou ce qu'ils croient être populaire; en revanche certaines pièces, comme par exemple le poème intitulé *Hans Sachsens poetische Sendung* de Gœthe entrent dans la poésie populaire. Cet alliage du national ancestral et du populaire se retrouve chez plus d'un poète germanique de l'époque, ainsi par exemple chez le Danois Adam Gottlob Oehlenschläger.

En parlant — dans la poésie lyrique en particulier — de cette fusion du primitif, du national et du populaire, du culte du passé glorieux et du culte de la poésie populaire, il faut citer, à côté de Jean-Jacques Rousseau Johann Gottfried Herder, figure éminente du *Sturm und Drang*. Son traité *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* et son recueil *Volkslieder* (1778—1779), puis en 1808: *Stimmen der Völker in Liedern*, contenant des pièces appartenant à la poésie populaire de plusieurs nations, ont exercé une immense influence sur la poésie lyrique des peuples d'Europe orientale et centre-orientale en particulier, parce que Herder y indiquait comme modèle, à la place de la civilisation (classicisme) « dégénérée » et « déclinante » de l'Occident, la poésie lyrique moins civilisée, pure, offrant encore sa culture primitive populaire, la poésie de l'Est, entendons d'Europe orientale. On pourrait analyser longuement les principes de Herder et son influence en Europe orientale, non seulement à l'époque étudiée, mais presque jusqu'à la fin du XIXe siècle, mais ce faisant nous dépasserions largement les cadres de cet article. Nous nous limiterons donc à un seul exemple, notamment la littérature russe. Cette dernière, comme la littérature de l'Est de l'Europe en général, se ressent fortement de l'influence de Herder. La conception de la poésie « ancienne » ou « populaire » ne sépare pas les strates du national, du populaire et du primitif, mais on cherche néanmoins à étudier consciemment le caractère de cette poésie. On se tourne avec un intérêt de plus en plus scientifique vers la poésie populaire et la tradition « nationale ». La tradition « ancienne » est recueillie, mais aussi créée. [Horváth-Lukács et Tétényi] On la crée tant et si bien que le public des décennies suivantes classera sans peine certaines chansons littéraires d'un ton populaire dans la catégorie des chansons populaires (cf. les chansons d'Ivan Ivanovič Dmitriev).

Le culte de la poésie populaire et les recueils qu'il fait naître sont surtout caractéristiques de l'Europe orientale, comme cela ressort de ce qui a été dit à propos de

Herder. Une fois de plus nous resterons strictement dans les limites de notre époque, qui pourtant ne peut pas — et surtout en Europe orientale — être considérée comme close par les années 1815—20.

Il faut retenir avant tout que l'époque n'a pas encore de conception bien définie de la notion de poésie populaire (pas plus en Europe occidentale qu'en Europe orientale). Le culte de la tradition populaire amorcé en Angleterre et qui ne tarda pas à se propager dans les autres pays européens, signifiait non pas la mise au jour savante et positiviste de la véritable poésie populaire, mais un remaniement stylisé de matériaux transmis par une voie indirecte. [Szegedy-Maszák] Si ce remaniement stylisé devint une pratique courante en Europe orientale, c'est surtout parce que les poètes russes, polonais, tchèques, slovaques, etc. voulaient rendre témoignage du bien-fondé de l'opinion de Herder, et les poètes hongrois, de son erreur, notamment par le truchement de leurs « chansons populaires » et de leurs chansons littéraires stylisées dans la manière « populaire ».

Parmi ces chansons « populaires » ou de caractère populaire, se propageant sans le nom de leur auteur ou d'une manière anonyme, on distingue, très grossièrement, deux types caractéristiques: 1) les chansons en vogue des nations relativement plus embourgeoisées, appartenant aux couches inférieures de la population urbaine, chansons qui ne contenaient guère d'éléments « primitifs », mais qui n'en exercèrent pas moins une grande influence sur les chansons littéraires des époques suivantes. Chez les Hollandais par exemple, il y a des chansons dites « économiques », qu'on retrouve dans de nombreux recueils populaires; la jeune génération aimait les chanter, surtout aux noces et à l'occasion d'autres festivités. Il y a ainsi des chansons de bonne, des chansons de lavandière, des chansons d'ouvrier, des chansons de paysan, et d'autres chansons correspondant aux « couches inférieures » de la société, qui y expriment leur satisfaction, leur bonheur, leur foi, etc. Le chant « économique » reflète une espèce de puritanisme petit bourgeois et peut être rapproché de la « *kramářská píseň* » (chanson d'épicier) tchèque, à cette différence près que celle-ci, loin d'avoir un caractère pieux, a précisément évincé les chants d'Eglise qui dominaient au cours des époques précédentes. Ce « style de colportage » existant déjà dans des parallèles au caractère non obligatoirement génétique, devient alors une composante régulière des œuvres semi-populaires. [Pražák] Tout comme dans le cas du chant « économique » hollandais, les chansons de colportage offrent également des différences dans le genre, différences qui témoignent également de l'embourgeoisement des couches inférieures de la population urbaine (ainsi par ex. chansons de noces, chants militaires, chansons des garçons et des filles, chansons des compagnons de métier, etc.). C'est en partie à cette littérature semi-populaire que revient le mérite d'avoir renforcé les tendances préparant le romantisme. Le sujet, la tendance de nombreuses œuvres de la littérature universelle entrèrent dans la littérature tchèque par le truchement de la chanson de colportage. Cette forme du populisme petit bourgeois se retrouve aussi dans ce qu'on appelle « *građanska lirika* » de la littérature serbe et qui se répandit surtout dans les régions sud de l'ancienne Hongrie (aujourd'hui Vojvodina), comblant à peu près entièrement, dans ces décennies de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, la lacune due à l'absence d'une poésie littéraire nationale tant soit peu importante. [Vujičić]

A côté des chansons populaires et semi-populaires on trouve, cependant, un genre, chanté par le peuple, par les masses révoltées; genre qui ne s'épanouira que plus tard pour aboutir finalement aux chants du mouvement ouvrier: c'est le chant révolutionnaire. L'exemple le plus connu en est à notre époque *La Marseillaise* de Claude-Joseph Rouget de Lisle (1792) dans laquelle les moyens simples de la chanson servent de support au message révolutionnaire et lui donnent un élan puissant.

Les chants révolutionnaires, politiques furent en particulier écrits là où le peuple, la nation luttait pour la liberté bourgeoise, ainsi par exemple aux États-Unis. L'exemple le plus fameux est *A Song for American Freedom* de John Dickinson (1768), chanté jusqu'à nos jours sous le titre de *Liberty Song*. Non moins célèbre fut le poème *Liberty Tree* (1775) de Thomas Paine, qui participa lui-même à la Révolution française. Le poème n'a pas de mélodie, mais grâce à la qualité du rythme, il serait facile de le chanter. L'époque de la guerre d'indépendance a donné naissance au *Yankee Doodle* qui originellement — avec d'autres poèmes — était une chanson satirique loyaliste, mais qui opposa, au cours de la guerre, le vaillant milicien au mercenaires britanniques. [J. Kovács] Une poésie du même genre, célébrant la liberté, vit aussi le jour en Hollande. A Utrecht, centre de la Révolution batave, Jacobus Bellamy publiait dans un journal patriotique ses poèmes intitulés *Vaderlandsche Gezangen*. Mais, comme chez de nombreux autres peuples, la poésie patriotique de la liberté est un produit collectif: *Vaderlandsche Feestgezangen* (1783), *Vaderlandsche Liederen voor het Genosschap van Wapenhandel* (1786).

Il faudrait réserver une étude spéciale aux poèmes consacrés à Napoléon dont il a déjà été question. Leur énumération dépasserait les cadres de cette étude: des Italiens aux Espagnols, en passant par les Polonais, il y eut dans toute l'Europe une poésie inspirée par Napoléon: les uns le célèbrent comme premier-consul, les autres comme l'empereur ou le Bonaparte, selon les intérêts nationaux ou individuels du poète au moment donné.

2) Dans des sociétés considérablement plus différenciées ou au contraire beaucoup moins différenciées que celles des Hollandais, des Tchèques ou des Serbes de Hongrie, dont la poésie populaire caractéristique a déjà été mentionnée, on trouve à cette époque un tout autre type de chansons populaires. En effet, le genre prédominant y est un amalgame intéressant de véritables chansons paysannes et de chansons d'un style simple et enjoué qui ont hérité des éléments de la poésie bucolique tardive et ont assimilé de nombreux autres traits du passé, qui sont censées témoigner de l'ancienneté du peuple, et que l'on chante dans les manoirs, les paroisses et les collèges d'étudiants. Le meilleur exemple en est la poésie des peuples baltiques; chez les Estoniens les pionniers furent deux Allemands baltiques, le pasteur Otto Wilhelm Masing et un seigneur terrien, le comte Peter Mannteuffel. Mannteuffel donna une description exacte mais idyllique de la vie du village estonien, publia aussi quelques poèmes d'un caractère populaire, et écrivit même — dans sa jeunesse — des poèmes anacréontiques en l'honneur des jeunes paysannes des environs. [Voigt] Chez les Estoniens on ne fait donc absolument aucune différence à cette époque, entre «populaire» et «pseudo-populaire», et le poème de caractère populaire n'est en réalité qu'une illustration de la vie rustique de la campagne. Un phénomène fort intéressant du populisme est l'apparition des

rimailleurs appelés «forgerons de chanson»; ces paysans, par ailleurs analphabètes, distrayaient un public plus ou moins nombreux par leurs poèmes qui se transmettaient oralement. [Voigt] Chez les Finnois de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, les différents genres folkloriques passent pêle-mêle au centre de l'intérêt: on trouve là des devinettes, des matériaux magiques ou mythologiques, des chansons populaires et aussi quelques contes. [Voigt] Les Lettons avaient des poètes paysans, chez les Lituaniens en revanche, un Antanas Strazdas écrivait des chansons proches par leur esprit comme par leur ton de la poésie populaire. La tendance didactique y est primée par la recherche de la musicalité, circonstance qui permit à plusieurs poèmes de Strazdas d'entrer au nombre des chansons populaires. [Bojtár] C'est le cas aussi pour les chansons du Polonais Franciszek Karpiński dont les poèmes d'amour présentent le même caractère authentique que les chansons populaires. [I. Kovács, ms.] Les chansons de caractère populaire, les chansons des indigènes, eurent aussi des imitateurs en Amérique Latine: les chansons du vrai folklore national furent découvertes par le romantisme brésilien; sa figure la plus caractéristique, Domingos Caldas Barbosa, interpréta ses propres chansons sur les mélodies de la poésie populaire brésilienne. [Baldran] Sans être un poète important, le Péruvien Mariano Melgar n'en présente pas moins l'intérêt d'avoir imité le style des poètes autochtones, tout comme Bartolomé Hidalgo, nettement supérieur au point de vue de son œuvre, qui est le premier à cultiver la poésie des «gaucho», style devenu rapidement populaire. [Pizarro]

On assiste au développement d'une culture populaire notable, accompagnée d'une poésie populaire intéressante chez les Grecs qui ont conservé, jusqu'à l'époque étudiée, les chants et ballades dites *akritas* remontant aux VIIe-Xe siècles et les poèmes de prodromos, apparentés à la poésie lyrique occidentale des vagants. Deux poètes ont valorisé dans leurs poèmes le contenu et la langue des chansons populaires: Janius Vilaras et Athanasios Christopoulos qui, abstraction faite de la poésie de caractère populaire en plein essor dans les îles Ioniennes, sont les fondateurs du genre de la chanson moderne dans la littérature néo-hellénique.

A propos de Herder, du Russe Čulkov et du Croate Kačić Miošić, nous avons déjà eu l'occasion de mentionner la mise au point des matériaux de la poésie populaire dont les débuts se situent dans ces années-là. Ces trois écrivains mais en particulier le pionnier, Herder, procèdent consciemment au collectage de ces matériaux. On connaît un certain nombre d'autres écrivains russes, en dehors de Čulkov, qui se sont occupés de réunir des matériaux folkloriques, de même que des Hollandais dont Jacobus Scheltema, qui en a noté cinq cents; les trois recueils danois parus entre 1812 et 1823, l'ouvrage du Suédois Arvid August Afzelius publié entre 1814 et 1816 sous le titre *Svenska folkvisor från forntiden*, chez les Allemands le recueil de chansons intitulé *Des Knaben Wunderhorn*, publié entre 1806 et 1808 par Ludwig Achim von Arnim et Clemens Brentano, — autant de faits qui annoncent le collectage de poésies populaires qui caractérisera le romantisme au XIXe siècle, surtout en Europe orientale. Mentionnons aussi le recueil comprenant environ 450 chants anciens et nouveaux mis au point par le Hongrois Ádám Pálóczi Horváth, recueil malheureusement resté pendant fort longtemps inédit et qui n'a été publié qu'en 1953. Mais les véritables débuts dont sera témoin le XIXe siècle, et qui suscitèrent l'intérêt de Gœthe et de Herder, se produisent

chez les Serbes qui, en raison de leur société moins différenciée que celle des peuples dont il a été question plus haut, ont une poésie populaire plus pure. La première version du recueil de chansons populaires serbes fut publiée en 1814—15 par Vuk Stefanović Karadžić qui dans les années quarante du XIXe siècle sera le promoteur du romantisme serbe. Le volume contenait des pièces populaires authentiques qui, par leur contenu et leur ton, tout autant que par leur forme — dont le *deseterac* et la *bugaršica* devinrent très populaires en Europe centrale et orientale — éveillèrent l'attention de nombreux poètes de chansons populaires. C'est ainsi que dès 1816 Jakob Grimm soulève la question de la prosodie serbe dans la *Wiener Allgemeine Literaturzeitung*.

Chansons littéraires de l'époque

On pourrait dire très sommairement de la poésie des chansons littéraires de l'époque qu'elle constituait un amalgame multicolore des éléments que nous avons indiqués à propos de la chanson. Ce dont témoignent les poèmes des trois plus grands auteurs de chansons de l'époque, Gœthe, Schiller et Blake. Il est certain que Gœthe est celui qui cultiva le genre sous sa forme la plus pure et qui créa des chefs-d'œuvre. Ses poèmes, débarrassés des fioritures rococo, chantant les émotions fondamentales de l'âme humaine, révèlent les profondeurs et les richesses de la personnalité du poète, et on peut affirmer qu'ils ont à peine été égalés dans la poésie allemande ni même dans la poésie universelle; seuls Heinrich Heine, Nicolaus Lenau et Sándor Petőfi, poètes du romantisme tardif sauront s'élever au niveau de cette poésie. Infiniment variée en couleurs, la poésie d'une profondeur philosophique de Gœthe cherche à saisir le sens de la vie, tout en étant d'une simplicité et d'une pureté cristalline.

Gœthe a mis en valeur une nouvelle fonction plus nuancée de la chanson lorsqu'il l'a insérée dans un texte dramatique *(Faust)* ou dans un texte en prose *(Wilhelm Meister)* afin d'augmenter l'effet esthétique de l'œuvre en question. Quelques chansons dans *Faust* expriment en effet on ne peut mieux l'ambivalence des sentiments. Dans celle de Marguerite qui commence par les mots «Meine Ruh ist hin» . . . le contenu tragique s'inscrit ici aussi parfaitement dans la forme légère que dans la musique de Mozart.

Parmi les intermèdes lyriques de *Wilhelm Meister*, écrits entre 1783 et 1794, nous citerons la chanson de Mignon qui offre également un double aspect quoique d'un caractère différent de celui des intermèdes lyriques de *Faust*, puisqu'il s'agit ici de l'écart entre l'attitude poétique et le style. Le poème a beau dater de la première période dite classique de Gœthe, soit après son premier voyage en Italie, ses traits classiques sont sous-tendus par un sentiment romantique de la vie accompagné d'éléments stylistiques et d'images propres au romantisme. La première strophe, avec son image de rêve évoquant le climat et la culture méditerranéenne si chers à Gœthe est pénétrée de nostalgie, motif qui constitue le principal élément psychologique du poème:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?

La deuxième strophe présente une image cette fois entièrement classique:

. . . Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an . . .

tandis que la troisième nous introduit, au contraire, dans un univers tout à fait romantique:

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg.
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.

Gœthe lui-même est donc arrivé au seuil du romantisme. Cela vaut davantage encore pour l'Anglais William Blake qui, au lieu de renouveler un ancien genre, en a créé un nouveau. Ses chansons les plus caractéristiques, *Songs of Innocence* datent de 1789, l'année de la Révolution française. A l'expression abstraite de la poésie à la fin du XVIIIe siècle, il oppose le ton simple et direct de l'enfant, sans que sa poésie soit pour autant enfantine. «Chez Blake, les pères, les enfants, les agneaux et les lions couronnés gambadant paisiblement dans les prés sont autant de masques qui cachent des concepts métaphysiques» — écrit Antal Szerb (dans son *Világirodalomtörténet*, Histoire de la littérature universelle, 1941). «Les symboles chrétiens de l'agneau et de l'enfant sont illuminés de l'intérieur par les idées centrales de Blake: la conception d'une pureté sans parti pris, la conscience de l'unité de tout ce qui existe, la présence de l'amour dans l'univers. Toutefois, Blake réfléchit en oppositions, il voit partout la dialectique: le symbole de l'unité et de l'harmonie, la douceur de l'agneau cède la place à la «terrible symmétrie» du tigre, symbole central du volume *Songs of Experience* (1794) gravé sur cuivre, qui en tant qu'antithèse du précédent, forme avec lui une unité organique. Le poète révèle ici le revers des scènes idylliques, ses images traduisent l'oppression et l'exploitation, l'esclavage social, liés au désir d'amour des opprimés et aux souffrances de l'existence éphémère qui se débat dans la prison des sens.» (M. Szenczi dans l'encyclopédie (hongroise) de la littérature universelle. Tome I, p. 961.) On pourrait traiter de façon tout aussi détaillée de l'Ecossais Robert Burns, souvent considéré comme un des plus grands poètes de chansons.

Mais vaut-il la peine, pour finir, alors que nous avons évoqué les sommets de la poésie des chansons de l'époque, d'énumérer longuement les autres poètes ou les autres genres caractérisés par de «courts poèmes»? Mentionner les *canzonetti* des Italiens, les nombreuses chansons «de situation» *(Rollengedicht)* ou les chansons à boire dont une variante a été déjà présentée à propos de la poésie anacréontique, les rondeaux et les madrigaux très populaires dans cette période chez les Espagnols, les Portugais et en Amérique Latine, la poésie, par endroit fortement teintée d'érotisme chez les Hollandais, à sujets religieux chez les Scandinaves, sensuels chez les Espagnols? Si l'objet proprement dit de notre étude est le chemin parcouru par la poésie depuis le baroque déclinant jusqu'au seuil du romantisme, en passant par les différentes variantes du

sentimentalisme, le *Sturm und Drang* et d'autres groupements poétiques, nous ne pouvons pas non plus prétendre à l'intégralité en ce qui concerne les proportions ni, à plus forte raison, les données lexicales de la poésie des chansons. C'est à dessein que nous nous sommes arrêtés à la poésie de Gœthe et de Blake: ils furent les plus grands créateurs dans un genre poétique qui continuera au XIXe et même au XXe siècle, à ne pas se soumettre à des règles sévères; ses pionniers que nous venons de présenter l'ont rendu apte à parler sous la forme la plus simple possible des problèmes humains les plus aigus et les plus complexes des « questions ultimes ». Tout ce qui constituait l'objet et le message des différents genres, des chansons héroïques à la poésie philosophique en passant par la poésie descriptive, on le retrouve exprimé avec profondeur et concision sous la forme perfectionnée de la chanson, dont la plus belle illustration est peut-être le second *Wanderers Nachtlied* de Gœthe.

Ballade

Arrivés à ce point, nous pourrions peut-être terminer notre revue, si le point de vue de l'évolution ultérieure, notamment la perspective du romantisme, ne nous imposait pas l'obligation de signaler encore les problèmes de deux genres dont l'essor et la popularité se situent — dans certaines littératures — dans la seconde moitié de notre époque. Héritage de la poésie d'époques révolues et de la poésie populaire, la ballade, peu en faveur auprès du classicisme rigoureux, n'existe pas dans la poésie française classicisante de l'époque [Ferenczi], tandis qu'elle fleurit dans les littératures d'inspiration populaire d'Europe orientale. Le Tchèque Šebestián Hněvkovský, en contact direct avec les couches populaires, écrit des ballades à sujet historique et d'un caractère burlesque, dont le style se rapproche souvent du style des poèmes de colportage. Chez les Roumains, c'est Iancu Văcărescu qui implanta le genre dans la littérature, tandis que chez les Russes ce furent les poètes du sentimentalisme (Ivan Ivanovič Dmitriev et Nikolaj Mihajlovič Karamzin) qui attirèrent l'attention sur le genre dont le représentant le plus éminent sera Vasilij Andreevič Žukovskij en partie déjà dans la période suivante. Žukovskij s'appuyait en premier lieu sur les ballades allemandes et anglaises: tout ce qu'il réalisa dans ce genre et tout ce qu'il exposa à propos de la ballade en tant que genre, plonge ses racines dans la poésie anglaise et allemande. Aussi nous semble-t-il suffisant d'illustrer par l'exemple de ces deux littératures ce que nous estimons important d'indiquer.

La ballade la plus populaire de cette époque et de l'époque suivante, et qui fut traduite dans presque toutes les langues européennes est *Lenore* de Gottfried August Bürger. Ni le poète ni sa ballade ne relèvent encore du romantisme proprement dit, mais la sympathie dont Bürger fit preuve à l'égard des mouvements révolutionnaires et de la poésie populaire lui a permis non seulement de lancer le genre, mais encore de valoriser dans le poème les deux traits caractéristiques de la ballade: une atmosphère mystique renforcée par les motifs de la nuit et la descente au tréfonds de l'âme humaine. Ces deux caractéristiques des ballades annoncent déjà l'avènement du romantisme. L'image que nous nous faisons du « classicisme de Weimar » dans la littérature allemande serait par trop simplifiée si on ne tenait pas compte du fait que c'est dans ces années-là

que naissent les grandes ballades de Gœthe et de Schiller, ces poèmes qui, par leur structure, sont bien loin des principes du classicisme. [KAJTÁR] En revanche, ils sont en parenté étroite avec la chanson, telle que nous l'avons caractérisée plus haut, et avec le conte populaire. Des ouvertures telles que « Es war . . . » ou « Wer reitet . . . » créent d'emblée un climat de tension et évoquent l'essentiel de l'action de la ballade. Or les caractéristiques essentielles de la chanson et la tension de l'action épique semblent être dans une opposition fondamentale. Comment résoudre cette opposition ?

La réponse nous sera fournie par la poésie des ballades dans la littérature anglaise de l'époque. Comme on le sait, le romantisme anglais est né au moment de la première édition des *Lyrical Ballads* (1798), œuvre commune de William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge. Sans vouloir entrer dans les détails de la variante anglaise du genre, et sans analyser en profondeur la ballade scandinave également inspirée par la poésie populaire (Johannes Ewald, Jens Immanuel Baggesen, Nicolaj Frederik Severin Grundtvig), nous nous bornerons à souligner ce qui nous paraît essentiel, à savoir que la ballade qui constitue un mélange de trois groupes de genres (épique, lyrique, dramatique), a été particulièrement apte à effacer les limites des genres. Il n'est peut-être pas exagéré de dire que nous sommes arrivés là à la désintégration totale de la hiérarchie rigoureuse des genres prônée par le classicisme.

Romance

D'aucuns appellent franchement cette « désintégration » une « anarchie des genres », non seulement à propos de la ballade d'ailleurs, mais à propos de la *romance* aussi, ce genre d'une totalité plus joyeuse et qui, dans la plupart des cas, a été également inspiré par la chanson, la musique et même la danse populaires. C'est ce qui est arrivé pour le Danois Ewald, mais surtout dans les littératures des pays du Sud, chez les Italiens, chez l'Espagnol Juan B. Pablo Forner, chez Meléndez Valdés, etc.

Dans le domaine des genres comme ailleurs, la vraie « liberté » poétique sera une conquête du romantisme, mais les débuts de ce processus se situent dans la période étudiée.

TRADUCTION

Pour terminer — et brosser un tableau aussi complet que possible — il y a lieu de parler de la *traduction* qui est à cette époque — dans les littératures de nombreuses nations européennes — un genre indépendant et sciemment cultivé. En tant que tel, il va non seulement compléter, mais encore modifier l'image que nous nous sommes faite jusqu'à présent de la poésie. La traduction est cultivée pour plusieurs raisons : d'une part — et ceci en particulier dans les littératures qui naissent ou qui s'épanouissent à cette époque — afin que le poète, imitant le plus fidèlement possible le style de son « modèle », arrive à rendre sa langue maternelle suffisamment souple, à l'élever au plus haut niveau européen et sache en faire l'instrument d'expression de toutes les beautés. Le meilleur exemple nous est peut-être fourni par le Hongrois Ferenc Kazinczy qui de Shakespeare jusqu'aux poètes du *Sturm und Drang* en passant par Molière, Gessner et d'autres poètes

mineurs, traduisit à peu près tous le ouvrages lui semblant importants et auxquels il eut accès. Ses traductions constituent la partie la plus importante de son œuvre et sont étroitement liées à la lutte pour la «réforme de la langue», qui aboutit à la naissance de la langue littéraire moderne hongroise. Dans la littérature tchèque, Josef Jungmann devait jouer le même rôle. Tout comme Kazinczy, il chercha à prouver la souplesse de la langue poétique tchèque, mais aussi sa capacité d'assimiler des genres poétiques difficiles. C'est à quoi tendaient aussi les Roumains Ion Barac et Vasile Aaron qui eurent souvent recours à la langue hongroise, comme langue intermédiaire, pour traduire les chefs-d'œuvre de la littérature universelle en roumain. Mais il faut faire également état des Scandinaves, des Polonais, des écrivains néo-helléniques, etc.

Un autre objectif des traducteurs de cette époque était de justifier leurs principes littéraires, leur art poétique à l'aide des traductions. La succession, voire le parallélisme, du culte de l'Antiquité et du goût classicisant (à la manière de Boileau et de l'Arcadie, puis à la manière de Winckelmann) fit qu'on traduisait à peu près à la fois des auteurs latins et des auteurs grecs tout au plus avec un léger décalage de temps. Parmi les Latins c'est Horace qui est le plus populaire: on le traduit en hollandais, en polonais, en croate, en allemand, en espagnol, en serbe; le Hongrois Benedek Virág publie l'ensemble de ses œuvres, et le poète hongrois de langue latine, István Lajos Zimányi, donne une traduction «moderne», en latin du XVIIIe siècle, de l'*Ars poetica* du grand Romain. Martial est également en faveur, comme nous l'avons indiqué dans les passages traitant de l'épigramme. Nous y ajouterons la traduction qu'en fit Johann Gottlieb Kreyssig, professeur à Meissen, qui eut un effet révélateur, en particulier sur les poètes d'Europe centrale. Parmi les traductions de Virgile qui inspirèrent les épopées héroïques de l'époque, signalons, comme remontant à cette période, celles des Polonais Trembecki et Franciszek Ksawery Dmochowski, la traduction néo-hellénique de Vulgaris, celle du Hongrois Dávid Baróti Szabó, la traduction de l'*Enéide* par le Russe Petrov, la transposition des *Géorgiques* par le Français Delille et le Grec Vulgaris, suivies de près par celles du Tchèque Karel Vinařický et du Slovaque Ján Hollý. Ces traductions militant en faveur du classicisme «latin» naquirent à peu près parallèlement aux traductions des œuvres grecques — encouragées par Winckelmann et en général les Allemands — faites plus d'une fois par l'intermédiaire d'une autre langue, très souvent du latin. Nous soulignerons en premier lieu le culte d'Homère qui, grâce à ses traductions, devient un inspirateur presque aussi important des tendances «primitives» qu'Ossian. Il fut traduit en italien, en danois, en croate, en roumain, en hongrois, etc. Rien ne prouve mieux le rôle important qu'il joua, à l'instar d'Ossian, dans l'assouplissement des principes rigoureux du classicisme, que le fait que le Hongrois András Dugonics et, sur ses traces, le Roumain Jon Barac l'ont traduit dans un mètre national («alexandrin» hongrois). Nous avons déjà parlé du culte d'Esope à propos de la fable et du conte didactique, et nous ne nous étendrons pas non plus sur les autres auteurs grecs déjà cités. En revanche, nous nous arrêterons un moment à la traduction française d'Eschyle qui prendra de l'importance à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, parce qu'elle entama l'autorité de Racine auteur dramatique et de Racine poète à la fois, sans pour autant exciter les sentiments nationaux comme Shakespeare ou Schiller. [Ferenczi] Les Grecs sont donc les facteurs vivants de cette époque classicisante et sentimentale,

en voie vers le romantisme, et les poètes les traduisent pour les mêmes fins qu'ils traduisent leurs contemporains — à savoir la justification de leur propre art poétique. Les traductions de la Bible, en particulier des *Psaumes* de David, ne sont pas non plus des entreprises gratuites: elles servent les tendances sentimentales-piétistes, parfois un zèle religieux héroïque depuis le Polonais Franciszek Karpiński jusqu'au Brésilien A. Sousa Caldas. Chénier et Parny traduisent la poésie ecclésiastique américaine (surtout politique et exotique), les poètes anacréontiques mentionnés, Hagedorn et Gleim; Chateaubriand est publié à l'époque en roumain et en portugais. On ne finit pas de transposer Delille, en particulier des passages de *Les jardins* ou *L'homme des champs*; là encore nous ne signalerons que les œuvres de Karpiński et du Hongrois János Kis. Les nombreuses traductions de La Fontaine et de Marmontel, de Milton (en français, en tchèque, en polonais et en allemand) et de Rousseau (certaines parties de son œuvre se rencontrent dans presque toutes les littératures traitées) sont censées fournir des modèles. A propos de l'idylle nous avons déjà mentionné la popularité de Gessner qui se reflète aussi dans les traductions; enfin le culte de l'histoire «primitive» fait naître d'importantes traductions de l'*Edda*, notamment en français, en russe et en anglais.

Le passage au romantisme est également préparé par de nombreuses traductions. Nous nous abstiendrons d'énumérer les traductions faites des écrivains du *Sturm und Drang*, étant donné que notre tâche n'est pas de rédiger un article pour une encyclopédie. Une circonstance mérite cependant d'être mentionnée. Le poème épique de Gœthe, *Hermann und Dorothea*, est dès le début des années dix du XIXe siècle une des lectures préférées de Jungmann, et il deviendra sa plus importante traduction de Gœthe. Jungmann transpose l'idylle bourgeoise sur le plan de l'apothéose nationale et ce faisant il renforce l'effet idéologique de l'œuvre. [Pražák] Nous y ajouterons qu'il le renforce de toutes manières dans le milieu national tchèque où, au seuil de l'époque romantique et pendant toute la durée du romantisme, c'est la lutte pour l'indépendance nationale qui constitue le contenu principal de la poésie — tout comme, d'ailleurs, chez les autres peuples d'Europe centre-orientale.

Quant à la ballade *Lenore* de Bürger, elle intéressera les traducteurs pendant tout le long du XIXe et même au début du XXe siècle aussi longtemps que la ballade romantique présente de l'importance et constitue une des tendances artistiques des écrivains. A l'époque étudiée Jungmann l'adapta au goût tchèque sous le titre de *Lenka*. Plus caractéristiques encore sont le ton et le sort des deux traductions russes. Leurs auteurs, Vasilij Andreevič Žukovskij et Pavel Aleksandrovič Katenin, étaient des adversaires. La traduction du premier verse dans le mysticisme, celle de l'autre représente une conception plus naturelle et plus populaire [Horváth-Lukács et Tétényi], ce qui montre les deux tendances de l'histoire des idées qui existeront parallèlement et nettement distinctes l'une de l'autre dans le romantisme.

CONCLUSION

Ce n'est pas à nous de la tirer. Tout ce que nous tenons à souligner c'est que si l'époque que nous venons de présenter offre du point de vue de l'histoire des genres et du fait des tendances coexistantes, parallèles, contradictoires et se combattant, une image

passablement variée, combien plus bigarré, inégal, voire enchevêtré serait le tableau, quelque modeste et concis qu'il fût, que nous brosserions des genres poétiques de langues européennes pour l'ensemble du XIXe siècle. Le tournant du siècle des Lumières est particulièrement intéressant étant donné que les décennies écoulées entre 1760 et 1820 ont vu s'achever un processus multiséculaire, en même temps qu'elles contiennent les germes d'une littérature qui compte déjà pour « moderne ».

Traduit du hongrois par Mireille Tóth

Lajos Csetri

THÉORIES DE LA LANGUE ENTRE LES LUMIÈRES ET LE ROMANTISME

Dans l'Europe du demi-siècle qui s'étend d'environ 1760 à 1820, un des phénomènes les plus remarquables de l'époque fut peut-être l'intérêt accru porté à la langue.[1] Il ne s'agit pas d'un phénomène inattendu: précédée, chez les nations plus avancées d'Europe occidentale, par environ un siècle de progrès, cette orientation vigoureuse, s'exprimant par des débats voire des combats linguistiques, pénétrera, dans la deuxième moitié et surtout à la fin du XVIIIe siècle, même dans les mouvements scientifiques et littéraires des peuples de l'Europe orientale et centre-orientale.

Ce fait n'implique pas pour autant une conception unie de la langue. Il n'y a peut-être pas de domaine qui accuse aussi nettement la diversité reflétant les différents degrés de développement économique et social que le domaine de la langue, par la large gamme de problèmes qui s'y présentent. Parmi les peuples de cette époque, certains luttaient pour leur existence et pour la survie de leur langue; d'autres voulaient rattraper un retard. Ces derniers ont une pensée linguistique nettement pragmatique: une preuve de leur relative évolution est fournie par le fait qu'en s'efforçant de fonder ou de rénover leur langue littéraire ils eurent recours, en plus des arguments de la conception rhétorique traditionnelle de la littérature, à des arguments et motifs plus modernes, empruntés aux nations déjà plus évoluées à cette époque. Mais même les cultures nationales dotées d'une langue littéraire normalisée depuis des siècles ne présentent pas un aspect tout à fait homogène. Si certaines d'entre elles étaient parvenues, bien avant l'époque qui nous intéresse, à un niveau de développement leur permettant une *approche théorique* de la langue, fondée sur les nouvelles tendances philosophiques et imprégnée des méthodes de la science moderne, d'autres n'y accèderont que successivement, dans diverses phases de la période examinée. Par le fait que les langues littéraires nationales les plus avancées dans cette voie de l'évolution n'avaient plus pour objectif la standardisation de la langue littéraire, mais bien souvent précisément la lutte contre

[1] Sans vouloir énumérer la totalité des ouvrages se rapportant aux problèmes de la conception linguistique de cette période, nous n'indiquerons ici que quelques-uns des plus utilisés : Karl Otto Apel, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Bonn 1963 ; Hans Arens, *Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart*, Freiburg—München 1955 ; Theodor Benfey : *Geschichte der Sprachwissenschaft*, München 1869 ; Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I, Berlin 1923 ; idem : *Die Philosophie der Aufklärung*, Berlin 1932 ; Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966 ; Pierre Juliard, *Philosophies of language in eighteenth-century France*, The Hague 1970 ; R. H. Robins, *Short History of Linguistics*, London 1967.

les symptômes d'une standardisation excessive, leur permettant de trouver un juste milieu dans l'imposition des normes, les courants linguistiques de l'époque fournirent à ces débats des arguments fort étudiés.

Les courants caractéristiques de la philosophie de la langue ne datent pas de cette époque. Les deux courants dominants de la période d'avant 1760 pourraient eux aussi remonter à l'Antiquité. Le rationalisme, découlant de l'aristotélisme, réapparaît dans le stoïcisme et dans la *grammatica universalis* de la scolastique médiévale et, par le rationalisme de Descartes, renaît dans la grammaire de Port-Royal. L'empirisme se réclamant d'Epicure et de Lucrèce, ainsi que du nominalisme du Moyen Age tardif (Occam) arrive à son apogée (par la contribution de Bacon) avec la philosophie anglaise qui connut un renouveau grâce aux sciences expérimentales.

Ces deux courants continuent même après 1760; mais c'est précisément la critique de leurs positions excessives qui donnera naissance aux efforts visant à surmonter les extrêmes, aussi bien dans la théorie de la connaissance (Kant) que dans la théorie de la langue (Hamann, Herder). Ce dernier mouvement linguistique identifiant langue et conscience fait appel aux traditions indiennes *(vac)* et grecques (Héraclite) de la mystique du logos, ainsi qu'à sa version chrétienne, et sera revivifié par le contact avec le piétisme allemand et le martinisme français, s'élevant tous deux contre le rationalisme exclusif de l'époque moderne. Cette tendance qui connaîtra son épanouissement complet dans le romantisme et chez Humboldt et débouchera sur une conception esthétique de la langue, ne rompra pas pour autant entièrement avec l'idéal rhétorique humaniste, héritier de l'idéal humain et communautaire de l'Antiquité; et il en sera de même pour les tendances subsistantes du rationalisme et de l'empirisme. Ainsi, les tendances traditionnelles de la philosophie de la langue, renouvelées dans leurs méthodes, contribuent à la régénération du grand système humaniste des moyens rhétoriques, système qui s'assimile à ces tendances. Les variantes issues de cette asssimilation, ou de cette interaction, contribuent, en fonction de leur niveau d'évolution sociale, à résoudre les problèmes des tâches littéraires et de l'élévation de la langue.

Mais même cette assimilation ou interaction des grandes tendances de la philosophie linguistique n'est pas une innovation: ce n'est toujours qu'une opération abstraite qui peut isoler certains éléments dominants dans les spéculations linguistiques des différents systèmes de pensées. La Grammaire de Port-Royal peut être à bon escient considérée comme rationaliste; d'autre part la conception de la langue de Locke, reposant sur une base empirique, est empreinte, tout comme l'ensemble de sa théorie de la connaissance, d'éléments rationalistes; et le rationalisme rénovateur de Leibniz peut se comparer à l'empirisme par sa sensibilité permettant d'explorer l'individualité des langues. Chez Condillac, Diderot ou Rousseau c'est tantôt l'une tantôt l'autre de ces deux tendances qui prédomine dans les diverses périodes de leurs carrières. Et dans quel courant de philosophie linguistique devrions-nous classer l'activité traditionnelle du rationalisme linguistique qui aspirait à jeter les bases d'une grammaire universelle fondée sur la logique, activité menée, à l'époque qui nous intéresse, par Adelung, Vater et même par Bernhardi, précurseur immédiat des romantiques.

Après ces remarques préliminaires, nous allons brièvement passer en revue les changements de la conception linguistique qui préparèrent le terrain au romantisme.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous allons illustrer, pour mettre clairement en évidence leur ligne directrice, les tendances antérieures à 1760, pouvant donc être considérées comme antécédents, et ce, avant tout dans l'évolution anglaise, puis, pour ce qui est de la période que nous étudions, dans l'évolution allemande qui, continuant l'œuvre des Anglais, a abouti à des résultats théoriques de première importance. Ceci ne nous permet pas de nous étendre aux prémisses plus lointains: il ne peut, en effet, être prouvé que la critique arcadienne dirigée contre le baroque italien (Gravina) et le mouvement de Vico anticipant avec génialité plusieurs éléments des théories du «préromantisme» européen, aient exercé une influence directe sur l'ensemble de l'évolution en Europe. Même en Italie, leur effet ne commence à agir qu'un demi-siècle plus tard, sur un terrain déjà préparé par les idées du «préromantisme». Nous aurons peu d'occasions d'évoquer l'exemple des Français, nation s'étant le plus attachée au rationalisme linguistique. La ligne d'évolution principale coïncide pour l'essentiel avec celle de l'esthétique et de la théorie littéraire: elle conduit de l'esthétique du beau objectif et de la théorie aristotélique de la *mimesis* interprétée comme imitation, à l'esthétique de l'expression et à l'absolutisation de l'œuvre selon des critères normalisés par la théorie littéraire quant au style et au genre, aux esthétiques de la création (du génie) et de la réception, impliquant l'abolition du système des genres; et elle conduit de même du règne des genres objectifs à l'avènement du lyrisme, expression par excellence de la subjectivité.

L'idéal linguistique humaniste à base rhétorique, dont il était question précédemment, et le système des styles et des genres littéraires, qui en était inséparable avec ses niveaux de style et ses genres adaptés aux thèmes, loin d'être menacés, se sont plutôt stabilisés et raidis pendant les premiers siècles de l'épanouissement des sciences naturelles des temps modernes. L'aristotélisme ressuscité, envahissant de son rationalisme la pensée poétique de la Renaissance, avait soumis les belles-lettres à des contraintes pratiquement absurdes. Au départ, le rationalisme cartésien n'a fait, pour ainsi dire, que renforcer le caractère normatif du classicisme, la subordination de la logique et du contenu des œuvres à la logique discursive. Cependant, si Boileau a, d'une part, élevé ces servitudes au niveau de canons, il les a, d'autre part, presque assouplies. Ainsi, pour ce qui est de l'ode par exemple, il a insisté sur la nécessité du «beau désordre»; ou, autre exemple, dans la Querelle des Anciens et des Modernes il a témoigné d'une plus grande compréhension pour les traits spécifiques de l'art, et, à la différence des Modernes (le groupe de Perrault) encore plus excessivement rationalistes que lui, il a fait appel aux écrits pseudo-longiniens, qui joueront un si grand rôle dans les discussions minant parfaitement le modèle linguistique et stylistique d'un classicisme rationaliste. C'est dans la langue française que la structure, la construction des phrases sont les plus logiques, que la succession des éléments syntactiques est le plus rigoureusement déterminée, obéissant, selon la conception linguistique générale de l'époque, à un ordre «naturel» des mots, ordre basé sur l'analyse logique; c'est cette langue qui réduit le plus radicalement l'ambivalence des mots, la synonymie, les images métaphoriques. Dans ce langage littéraire idéal une place importante est occupée par l'appareil lexical de l'histoire et de la mythologie antiques, auxquelles puisent le plus souvent les allusions de texte que l'homme cultivé de la bonne société se plaît à déchiffrer dans des tournois

intellectuels menés à l'époque au nom de l'« esprit » ou du « wit ». Le fait que les sentences formulées par la mise en corrélation des mots usités, traduisent aussi les processus objectifs du monde extérieur, n'a guère été mis en doute avant Locke.

L'ÉVOLUTION ANGLAISE

Le revirement de la conception linguistique, que Locke fut le premier à formuler avec une clarté et une précision scientifiques, établit que les mots se rapportent non pas au monde extérieur mais aux idées qu'il suscite en nous. Lors d'une communication, ce n'est que sur nos propres idées que nous pouvons transmettre un message à autrui. En fait, l'analyse étymologique des *universalia* utilisées par la langue et indispensables à la communication, mots servant à désigner des concepts généraux, ramène l'origine de leurs radicaux aux sensations élémentaires, et démontre que, originellement, ces mots étaient des métaphores basées sur les impressions sensorielles fondamentales. Les notions plus complexes, l'édifice entier de la spiritualité humaine ont été érigés sur ces sensations élémentaires à l'aide d'opérations d'abstraction et de combinaison. Les signes linguistiques que le raisonnement rationaliste considère comme étant nés de conventions et servant essentiellement à la communication des idées, perdent ainsi, dès ce stade, leur caractère objectif et ne font que transmettre des faits mentaux de valeur nettement subjective. Leur intelligibilité dans la communication est due au fait que les idées et noms plus complexes formés dans les processus mentaux de la combinaison et de l'abstraction peuvent, tout en restant profondément subjectifs en eux-mêmes si bien que leur intelligibilité communicative ne saurait être garantie, être ramenés à des idées simples, comme l'atteste l'origine métaphorique de leurs noms. Ces idées simples sont le reflet passif, sensoriel du monde extérieur, et leur universalité est assurée par la nature humaine commune à tous.[2]

A l'étape suivante de la critique empiriste de la langue, Berkeley nie l'existence des « abstract ideas ». Il conteste même le fondement subjectif, psychique des « general terms » servant à les dénommer, pour ne leur reconnaître qu'une utilité pragmatique dans le processus de communication. Etant donné que l'univocité de la pensée n'est pas garantie dans la communication basée sur cette sorte de mots, une importance particulière est accordée, dans la théorie berkeleyenne de la langue, aux facteurs qui peuvent contribuer à éliminer les malentendus, c'est-à-dire avant tout au contexte et à la situation de communication directe. C'est sans doute pour cette raison que Berkeley écrit ses œuvres en dialogues platoniciens. Il estime que les « general terms » désignant des idées abstraites n'ont pas plus de valeur, pour ce qui est de leur capacité à trans-

[2] Je ne cite pas les travaux utilisés dans la description de l'évolution anglaise (Cassirer, Meinecke, Gilbert—Kuhn, Monk, Wimsatt—Brooks, etc.). J'ai eu souvent recours à l'ouvrage de Martin Kallich, *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England. A History of a Psychological Method in English Criticism*, The Hague 1970. Le livre qui m'a le plus servi est le travail de Herbert Rauter, *Die Sprachauffassung der englischen Vorromantik in ihrer Bedeutung für die Literaturkritik und Dichtungstheorie der Zeit*, Bad Hamburg—Berlin—Zürich 1970, et même si je ne partage pas entièrement les vues de l'auteur pour ce qui est de ses conclusions s'inspirant des théories sur le préromantisme, son œuvre a cependant fourni l'essentiel de la base à l'enchaînement de mon sujet aussi bien par ses matériaux que, partiellement, par ses conclusions.

mettre sans équivoque la pensée, que les métaphores. Accordant une importance particulière dans le processus communicatif à un des anciens objectifs de la rhétorique qui est la persuasion, donc le transfert de notre volonté, de nos sentiments, Berkeley amorce la réhabilitation d'un instrument non moins ancien, désservant cet objectif, le métaphorisme, que le classicisme rationaliste avait presque entièrement éliminé.

S'il n'est pas possible de transmettre les pensées avec univocité, l'idéal d'une langue et d'un style littéraires se trouve également ébranlé. C'est à cette conclusion que tendent les doctrines qui se sont penchées sur les origines de la langue pour les étudier sous un jour nouveau, c'est-à-dire en ayant moins recours aux méthodes du rationalisme, et en retournant plutôt aux traditions épicuréennes et lucrétiennes. La langue, ou don de la parole, accordée par Dieu, tout aussi bien que la langue née de conventions humaines et indispensable à toute existence sociale, présuppose en effet une activité intellectuelle antérieure à la langue et génératrice de la langue. Mandeville fut l'un des premiers à s'opposer à cette idée lorsque, dans son ouvrage intitulé *The Fable of the Bees, or Private Vices, Public Benefits* (1714) il propose une description nouvelle du processus de formation de l'homme, ainsi qu'une critique de la nature humaine en général, et notamment des mœurs humaines. D'après lui, au début de son évolution, l'homme n'était pas un être conscient, apte à être civilisé; seuls le besoin et ses propres intérêts le pousseront à créer la langue, et ceci seulement à un stade plus avancé de l'organisation en société. L'homme possédait cependant la faculté de se faire comprendre clairement sans avoir recours à un langage abstrait, à l'instar des animaux, au moyen d'exclamations et du langage des gestes naturels.

Mais ce n'est pas dans les seules hypothèses sur la naissance de la langue qu'on voit s'accroître le rôle des interjections et des gestes. Les premières inondent littéralement les ouvrages sentimentaux, les seconds commencent à envahir le théâtre. La scène classique les avait considérablement refoulés mais maintenant le plus grand comédien de l'époque, Garrick doit sa réputation au fait qu'il peut tout exprimer par ses gestes et sa mimique, avant même d'avoir ouvert la bouche. L'importance accrue attribuée au mouvement, plus propre à traduire les sentiments, est attestée notamment par les traités esthétiques de l'époque qui, face aux efforts du classicisme désireux de délimiter avec le plus de netteté les différents genres et branches de l'art, vouent une haute estime aux œuvres qui recourent à la fois à la danse (le langage des gestes), à la musique, au chant et au texte, procédés se complétant naturellement les uns les autres. Le XVIIIe siècle, fut l'époque où fleurirent presque autant de mélanges de genres du théâtre qu'à notre époque.

La couche dite naturelle de la langue voit également augmenter son prestige. Suivant la trace des études hébraïsantes de la Renaissance, le siècle du baroque met au point la théorie de la «Natursprache», selon laquelle la langue primitive première, reconstruite par déduction à partir des radicaux du vocabulaire actuel des langues développées — moyennant d'ailleurs des étymologies pour la plupart obscures — s'est formée à partir d'interjections exclamatives et d'onomatopées. Les plus éminents linguistes de l'époque, tels l'Allemand Adelung, l'Anglais Horne Tooke et le précurseur de la linguistique historique hongroise, Miklós Révai s'accordent pour admettre l'hypothèse selon laquelle les langues archaïques étaient essentiellement composées de mots

monosyllabiques, que les préfixes et suffixes étaient primitivement des mots indépendants qui allaient perdre par la suite leur autonomie pour devenir uniquement l'expression de rapports syntactiques.

Conformément à cette opinion générale, et à mesure que s'amplifient la critique envers la civilisation rationnelle et la valorisation de l'archaïque et du naturel, une estime de plus en plus grande est vouée aux mots anglais monosyllabiques d'origine germanique. La théorie linguistique du classicisme anglais ne savait pas très bien que faire de ces mots et accordait une préférence à la strate lexicale d'origine latine aux mots plurisyllabiques, permettant une modulation plus agréable des vers. Swift dénonce encore avec virulence les efforts de certains réformateurs voulant abréger les mots. Dans *Gulliver's Travels* il tourne en ridicule cet idéal de la brièveté en donnant l'exemple des sages vivant dans l'île de Laputa, que Swift fait «parler» d'une manière bizarre: ceux-ci se montrent les uns aux autres des objets qu'ils traînent derrière eux dans de petits chariots. L'idéal linguistique en train de s'épanouir favorise les mots monosyllabiques «à énergie», qui recèlent encore la force concentrée de l'acte originel de dénomination. Swift fournit des arguments à cette nouvelle version de la Querelle des Anciens et des Modernes où sont confrontés les avantages et les inconvénients des langues antiques et modernes. Dans cette Querelle linguistique les participants ne contestent pas la valeur artistique des langues antiques. Mais, alors que selon la théorie traditionnelle, le caractère analytique des langues modernes, par opposition au caractère synthétique des langues antiques (qualité si avantageuse pour la poésie), favorise surtout la logique et la pureté de la communication, on commence maintenant à découvrir la vigoureuse faculté de concision qui caractérise les langues plus jeunes, et en particulier la couche germanique de l'anglais.

Ce n'est qu'au cours d'une longue évolution que la langue de base primitive, composée de gestes (Condillac l'appelle «langage d'action») et d'une couche lexicale naturelle (interjections et onomatopées), deviendra un système conceptualisé des signes conventionnels. La théorie sensualiste de Condillac sur la naissance et l'évolution de la langue tente de reconstituer ce processus psychologiquement, tandis que De Brosses émet une hypothèse (*Traité de la formation mécanique des langues* . . . 1765) sur le développement mécanique des langues; Rousseau, lui, oscille entre la théorie sensualiste de l'évolution et celle, rationaliste, du *Contrat*. D'autre part, c'est lui qui unira pour la première fois, en véritable précurseur, la théorie sensualiste de la naissance de la langue à une critique pessimiste de la civilisation, c'est lui de même qui donnera un sens nouveau à la notion de nature humaine, notion ayant déjà revêtu à l'époque des Lumières des significations multiples, et c'est toujours Rousseau qui, avec son utopie sur l'état archaïque non corrompu de l'humanité, donnera une grande impulsion au primitivisme naissant.

L'émotionalisme ainsi renforcé introduit ces moyens d'expression, qualifiés de naturels, dans les principaux systèmes esthétiques anglais: ils deviennent parties intégrantes des théories des signes, théories créées par Burke, Reid, Gerard sur une base de psychologie associative. La typologie la plus détaillée des signes est fournie par l'esthétique de Hume: *Elements of Criticism* (1762), dans laquelle l'auteur classe séparément les signes «voluntary» et des signes «involuntary», et subdivise la première catégorie

en catégories « arbitrary » et « natural ». Mais, en règle générale, seuls les signes naturels seront distingués des signes arbitraires, signes qui se retrouvent tout aussi bien dans la langue parlée que dans celle des gestes. Dans l'expression des émotions une préférence de plus en plus grande est accordée au système des signes naturels. La méfiance à l'égard des signes artificiels, et en premier lieu envers la couche non naturelle de la langue parlée, va si loin qu'elle débouche sur la découverte de la force expressive du silence, de l'omission sémantique, que Hume inclura même dans son esthétique. Cette méfiance croissante à l'égard de la communication par la langue ne va pas sans influencer en même temps la structure des œuvres où les malentendus réciproques occupent une place importante, notamment dans les romans de Sterne.

Nous avons vu que, dans les spéculations sur la langue de base, un rôle accru fut attribué aux onomatopées. De même, l'importance de la musicalité grandit considérablement dans le modèle imposé au langage artistique. Les effets picturaux de la langue étaient déjà connus à l'époque classique, mais à partir de la théorie sur les harmonies de Shaftesbury une plus grande attention sera attribuée aux possibilités d'effets musicaux provoqués par la succession des sons (dans la pratique poétique) aussi bien qu'à leur analyse théorique. Ainsi, l'œuvre de Hume foisonne en observations et explicacations métriques ou rythmiques s'étendant aux moindres détails. A mesure que le primitivisme poétique gagne du terrain, on voit surgir de plus en plus régulièrement, dans une série d'études importantes (les œuvres de Brown, Webb, Beattie, Jones, puis les essais posthumes d'Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects*, 1795), l'idée que langue, poésie, musique et danse ont une seule et même origine et existaient autrefois en une unité primitive. C'est sur cette idée que se fonde la nouvelle orientation de plus en plus vigoureuse qui remplacera le traditionnel *ut pictura poesis* par le *ut musica poesis*.

L'ébranlement de l'idéal linguistique et artistique traditionnel va de pair avec la transformation de l'idéal stylistique. Les mots non normalisés et se trouvant en dehors de la couche lexicale et de la strate stylistique consacrées par le goût littéraire classique jouissent d'une faveur croissante. On voit en même temps se relativiser la hiérarchie bâtie sur les valeurs traditionnelles du système rhétorique antique; on accordera une valeur égale — voire, plus tard, supérieure — à l'art des cultures et aires d'existence étrangères. La preuve en est fournie par le nouveau portrait d'Homère. Alors que les courants post-rationalistes du classicisme français et leur écho en Angleterre plaçaient Virgile au-dessus d'Homère, maintenant le renouveau de l'exaltation des Grecs proclame d'abord la supériorité de l'art homérique pour souligner ensuite son génie proche de la nature (de Blackwell à Wood). D'autre part, le primitivisme poétique introduit le culte de la poésie archaïque et populaire ou déclarée telle (matériaux collectés par Percy, chants d'Ossian de Macpherson). L'évêque Lowth découvre la poésie en hébreu de la Bible et sa valeur égale à toute autre littérature. Ne pouvant nous étendre à énumérer tous les résultats importants obtenus par Warburton, Warton et bien d'autres, nous ne ferons que mentionner le fait, pour illustrer l'évolution théorique du primitivisme, que Blair, en résumant ses conclusions dans son étude écrite en 1763 sur les chants d'Ossian, affirme déjà nettement que les niveaux plus archaïques de la langue sont plus propres à la poésie qu'un état linguistique développé, normalisé.

En Angleterre, la percée victorieuse du primitivisme en linguistique et en théorie littéraire ne s'accompagne pas d'une révolution du même type dans la poésie, même si, dans les années 1740, la production littéraire de Shenstone, Akenside et Gray présente, outre l'apparition des thèmes favorisés du sentimentalisme et du primitivisme, d'autres traits caractéristiques s'apparentant à la transformation théorique décrite plus haut (rôle accru du langage métaphorique et de la musicalité). Qui plus est, dans le système des esthétiques associationnistes constituant la ligne principale de l'évolution, les éléments du primitivisme ne sont plus que des composants pittoresques bien assimilés à l'ensemble et s'intégrant parfaitement au flux des Lumières de tendance empirique, tendance dominante en Angleterre, et seuls quelques détails de leur évolution peuvent être expliqués par les vagues du « préromantisme ». Parvenue, en traduction allemande, aux littératures d'Europe centrale et orientale, l'esthétique de Hume, pour ne citer qu'elle, contribua à y désintégrer le classicisme rationaliste des Lumières pour engendrer plutôt des tendances néo-classiques plus modernes, et ce quelquefois même un demi-siècle après sa naissance (elle comptait parmi les livres de chevet du poète hongrois Berzsenyi). Mais il serait tout aussi exagéré de voir en Hume un précurseur direct du romantisme anglais. Dans l'opinion littéraire anglaise, la vogue du primitivisme, culminant vers la fin des années 60, provoque une forte réaction, surtout dans l'entourage de Johnson, et peu après on pourra observer une nouvelle tendance à la classicisation, même dans l'avant-garde du primitivisme. Blair rassemble, dans son traité rhétorique de 1783, les résultats apportés par l'effervescence théorique des décennies précédentes pour les mettre dans le moule d'un système rhétorique plutôt conservateur. Le même phénomène se produit sur le continent où ce n'est que le rousseauisme en vogue qui donnera un grand écho aux enseignements du primitivisme anglais et préparera les esprits à leur réception. Et l'explosion vigoureuse de cette théorie, rappellant celle du *Sturm und Drang* finira, même dans les littératures continentales plus importantes, par se fondre dans les vagues néo-classiques de la fin du siècle, accusant déjà une tendance plus ou moins romantique. Le romantisme lui-même, au cours de ses générations successives et même dans ses œuvres prises individuellement, montre d'importants écarts entre les deux extrêmes que sont le néo-classicisme et le primitivisme. Dans ses générations tardives, la tendance primitiviste prédomine en raison du culte de la poésie populaire et de la mythologie, on ne pourrait cependant la considérer comme étant issue directement des réflexions théoriques décrites ci-dessus, surtout dans le cas du romantisme allemand des débuts, dont l'influence sera la plus grande.

L'ÉVOLUTION ALLEMANDE — HERDER

Les ouvrages les plus importants nés de l'évolution, minant de l'intérieur la théorie classique anglaise et débouchant sur le primitivisme, tel notamment le célèbre traité de Young écrit en 1759 sur le génie original, éveillèrent en Allemagne un vif intérêt et furent traduits en général au bout de quelques années. Il n'est donc pas étonnant que les essais monumentaux par lesquels Herder préparait la période du *Sturm und Drang* (*Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, 1767, *Kritische Wälder*, 1769, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772) sans même parler des précédents

allemands (Mendelssohn, Abbt, etc.) renfermassent déjà les principales découvertes des théories empiristes et sensualistes anglaises et françaises. Même bien plus tard, dans les chapitres consacrés à la langue de son ouvrage principal: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Herder met l'accent sur les conclusions de la critique lockéenne sur la langue: «Keine Sprache drückt Sachen aus, sondern nur Namen, auch keine menschliche Vernunft also erkennt Sachen, sondern sie hat nur Merkmale von ihnen, die sie mit Worten bezeichnet.»[3] Dans son célèbre «roman de la langue», rattaché à ses «fragments», où il unit le topos d'une conception organique de l'histoire remontant à l'Antiquité aux spéculations du XVIIIe siècle européen sur les progrès de la langue, Herder compare les phases de l'évolution linguistique aux âges de la vie humaine. Tout comme les Anglais, cités précédemment, et comme Diderot, Herder estime que les niveaux inférieurs et plus primitifs de l'évolution favorisent davantage la poésie. Diderot l'avait exprimé ainsi: «Plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés; plus de verve chez les Hébreux que chez les Grecs; plus de verve chez les Romains que chez les Italiens et les Français; plus de verve chez les Anglais que chez ces derniers. Partout décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l'esprit philosophique a fait des progrès . . . sa marche circonspecte est ennemie du mouvement et des figures.»[4] Herder en donne la formulation suivante: «Die ältesten Sprachen hatten vielen lebenden Ausdruck . . . Lange Zeit war bei den Alten singen und sprechen . . . einerlei . . . Und in diesem Gesang für das Ohr sprachen noch mit hundert Stimmen Gebärdungen und Zeichen für das Auge, daß also die Rede im neuen Verstande Malerei heißt.»[4a] Et c'est dans cette langue pleine de vie, qui est à la fois chant, gestes, langage à images métaphoriques, langue riche en inversions puisque les grammaires n'y ont pas encore fixé la place des mots, que Herder voit la *langue de la poésie*.

Les phases ultérieures favorisent de moins en moins la poésie, et s'adaptent de mieux en mieux à la prose et à la philosophie. Nombreux furent ceux qui érigèrent en dogme ce «modèle» d'évolution de la langue qui définit le langage poétique dans l'esprit de la théorie primitiviste, dogme qu'ils cherchèrent à mettre au service des objectifs linguistiques ou littéraires les plus divers, en fonction du niveau de développement de leurs langues respectives. Cependant, la sage inconséquence qui caractérisait Herder, lui permit de ne point dogmatiser son propre «roman de la langue.» Dans l'étape suivante de sa réflexion, Herder va déjà imposer comme *modèle* à la langue littéraire allemande de son époque une langue rappelant l'idéal humaniste, développée sous tous ses aspects, empruntant à toutes les grandes langues civilisées leurs côtés avantageux et se prêtant ainsi aussi bien à la poésie qu'à la philosophie.

S'il ne semble pas nécessaire, dans le présent contexte, de nous étendre aux écrivains allemands qui l'avaient devancé en professant sur la poésie des idées de goût préromantique (par ex. Gerstenberg), il n'en est pas de même pour ceux de ses compatriotes qui l'ont précédé dans le domaine de la philosophie de la langue. En effet, les

[3] J. G. Herder, *Sprachphilosophie. Ausgew. Schriften*, publ. par. Erich Heintel, Hamburg 1960, p. 173.

[4] Denis Diderot, *Œuvres complètes*. Ed. Assezat-Tourneux, Paris 1875—79, XI, 131—132. Cité par René Wellek, *Geschichte der Literaturkritik 1750—1830*, Darmstadt 1959, pp. 596—97.

[4a] J. G. Herder: op. cit., pp. 128—129.

vues de Herder relevant de ce domaine ne peuvent être ramenées simplement aux théories linguistiques empiristes et sensualistes. C'est précisément la polémique sur ces théories qui avait formé sa pensée et l'avait incité à écrire ses grands travaux sur les origines de la langue. Ceci nous oblige à mentionner Hamann, l'un de ses maîtres — et plus tard ami — à Kœnigsberg, qui fut, selon la *Dichtung und Wahrheit* de Gœthe, l'un des plus grands inspirateurs de la génération du *Sturm und Drang*. Les études que Hamann publia en 1762 sous le titre de *Kreuzzüge des Philologen*, dont notamment celle qui s'intitule l'*Aesthetica in nuce*, renferment déjà ses découvertes les plus importantes. Pour Hamann également, «Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts . . .»,[5] et c'est par lui que Herder prit connaissance de la conception linguistique piétiste, cette variante moderne de la mystique du logos. A son avis «. . . die Mutter der Vernunft und Offenbarung . . . Vernunft ist Sprache . . . ist für mich *Sprache*, das Organon und Criterion der Vernunft . . .»[5a]. L'identification de la langue et de la conscience et l'idée selon laquelle il n'y a pas de conscience sans langue étaient en train de prendre forme dans l'atelier de Hamann et influencèrent constamment, même au prix de longs débats, la pensée linguistique de Herder. En 1768, dans la seconde édition de *Fragmente*, Herder définit ses rapports avec la langue de la façon suivante: «Ich würde also die Sprache als das Werkzeug, den Inhalt und die Form menschlicher Gedanken ansehen und fragen: Wenn das menschliche Denken meistens symbolisch ist, ja wenn wir meistens mit, in und oft nach der Sprache denken, was gibt dies der menschlichen Kenntnis überhaupt für Umriss, Gestalt und Schranken? . . . Wenn man nun . . . sich ein Volk gedenkt, das sich seine Sprache bildet: was muss dies wieder der Sprache für Natur geben, dass sie ein Werkzeug ihrer Organe, ein Inhalt ihrer Gedankenwelt, und eine Form ihrer Art zu bezeichnen, kurz, dass sie eine Nationalsprache werde?»[6]

Ailleurs il affirme: «Wir denken in der Sprache . . .» Dès lors il voit donc dans les langues nationales moins un instrument de communication des idées qu'un trésor des richesses intellectuelles, de la culture de toute une nation, voire même une voie spécifique de l'approche de la réalité, ayant aussi ses propres limites.

L'idée d'identifier la langue à la conscience et d'attribuer à la langue, qu'elle soit langue héritée ou expression nationale à s'approprier, un pouvoir de modeler la conscience, ne quittera pas Herder tout au long de sa carrière et sera formulée de façon scientifique chez Humboldt. Herder semble partir de prémisses radicalement différentes de celles soutenues par l'empirisme et le rationalisme qui affirment la primauté de l'idée, et reprochent à la langue d'être impropre à véhiculer des contenus mentaux. Ainsi, sa théorie sur la naissance de la langue décrit comme un tout le processus de formation simultanée de la langue et de la conscience. D'après Herder, la langue humaine ne pouvait se développer progressivement à partir des systèmes de signes du monde animal. Sa conception anthropologique — étonnemment moderne — définit l'homme comme un «*être de manque*» qui, faute d'instincts et d'organes sensoriels pouvant le guider avec certitude, se hausse au-dessus de la nature par sa faculté de créer la langue. La naissance

[5] *Hamanns Schriften*, Hrsg. von Fr. Roth, Berlin 1821, II, p. 258.
[5a] Ibid. VII, 151, 216.
[6] Cité par Hans Arens, op. cit., p. 104.

de la langue présuppose l'activité de la « Besonnenheit » (réflexion). Celle-ci interrompt le flux homogène des impressions venant du monde extérieur et atteignant nos sens, isole certains phénomènes qu'elle nomme à partir d'une particularité — audible en premier lieu — qu'ils présentent. Et cette particularité lui permettra de les reconnaître par la suite, de les identifier d'abord de l'intérieur, puis de les désigner par un nom. Cette dénomination est un acte accompli non pas par la seule raison, mais par toute l'âme humaine. C'est par ces actes de dénomination que s'épanouit l'univers de la conscience, d'abord comme réaction aux phénomènes sonores du monde extérieur, par la création d'onomatopées (son exemple, le bêlement du mouton est emprunté à Mendelssohn); la conscience linguistique se développe donc grâce à l'ouïe.

Cependant, l'acte magique de dénommer, exigeant la participation totale de l'homme, qu'est la création de la langue au sens esthético-linguistique, n'est pas un acte unique, mais nécessairement un processus. Dans sa philosophie de la nature, Herder oppose à la création en un temps et à l'ordre mécanique de la nature, prônés par la science de l'époque moderne et par la conception déiste, l'idée d'un processus créateur éternel panthéiste. Dans sa philosophie de l'histoire, il réfute et dépasse la comparaison organique, qu'il avait lui-même proposée et aussi appliquée au processus historique et réfute de même le tableau de décadence peint par la critique pessimiste de Rousseau sur la culture, et lance dès son ouvrage de jeunesse consacré à la philosophie de l'histoire (*Auch eine Philosophie . . .* 1774), une théorie des cycles admettant aussi le retour perpétuel entre création, stabilisation, déclin et nouvelle création. Dans ce sens, l'identité de la langue et de la conscience peut corrrespondre à un état mental et linguistique de prose ayant perdu toute sa vigueur ou bien figé en une culture de la raison civilisée, ne communiquant que des informations rationnelles et nettement utilitaires. Mais on peut la définir aussi comme une puissance virtuelle capable d'activer toutes les énergies de l'âme, comme une entreprise tendant à briser et rafraîchir les schémas linguistiques figés, et à faire renaître la langue, donc comme l'expression d'un état d'esprit servant le plus dignement l'intégrité de l'homme et sa créativité poétique. La langue d'expressivité *(Ausdruckssprache)* issue de la création, considérée comme une réplique de l'acte de dénomination originel, est donc moins une réalité qu'un idéal, qu'un impératif dynamique, non une simple constatation de l'identité entre langue et conscience, mais un véritable programme de guerre contre la langue rigide et rationalisée à outrance, notamment contre la langue française qui, peu de temps auparavant, était encore considérée comme la langue idéale et à laquelle Rivarol attribuera une quinzaine d'années plus tard, une valeur universelle.

Ainsi, le programme linguistique de Herder pourra conserver et élever à un niveau supérieur tous les éléments importants de la critique de la langue par le primitivisme né des vues empiristes, et saura en même temps les dépasser en lançant le nouvel idéal de l'homme actif et celui d'une langue poétique digne de lui, parce que vigoureuse et se prêtant à la création.

Hamann avait déjà constaté que l'état actuel de dégénérescence de la langue rendait celle-ci impropre à exprimer les contenus « divins ». Pour lui la langue était ainsi devenue « . . . zum blossen Gefäss eines ihr an sich fremden Inhalts, zu einer Spiegelung ohne eigene Wesenheit, zur Hülle oder zum Schattenbild herabgesunken. »

Il revendiquait donc une langue symbolique, métaphorique, capable de traduire la « langue des anges » *(Engelsprache)*.[7]

L'identité de la conscience et de la langue, supposant toutefois un écart et une tension inéluctables entre elles, ressort d'une plate-forme théorique qui jouera un grand rôle dans le romantisme, mais dont la carrière s'amorce dés maintenant. Selon cette théorie, la langue est la forme extérieure de la conscience, et la conscience la forme intérieure de la langue; leurs rapports loin d'être toujours simples et exempts de problèmes, sont donc ceux des langages interne et externe. Mais cette dialectique de l'identité et de la diversité montre que, dans ce contexte, la critique ou l'analyse de la langue est au fond une critique de l'intellect et de la cognition humains, c'est-à-dire une théorie épistémologique s'appuyant sur la langue. Comme l'affirme notre première citation de Herder, prise dans « *Ideen . . .* », non seulement les mots, mais même notre intellect ne peuvent pénétrer jusqu'à l'essence des choses. Ainsi, malgré toute la divergence de vues et en dépit des différends quelquefois même très vifs entre Herder et Kant, la théorie de la connaissance de Herder fondée sur la langue s'apparente, sur plus d'un point, au criticisme de Kant, ancien maître de Herder à Kœnigsberg, et ceci notamment parce que lui aussi voulait surmonter l'antagonisme apparemment inconciliable du rationalisme et de l'empirisme. Outre leur divergence de vues sur la philosophie de l'histoire, la cause principale de leur affrontement réside dans le fait que Kant, plus proche du cosmopolitisme des Lumières, analyse globalement, sous forme de la raison pure, la faculté cognitive humaine, et néglige les barrières de la langue nationale *(Kritik der reinen Vernunft)*. Herder par contre, en identifiant langue et conscience, souligne dès le début le lien qui unit la cognition à la langue nationale, et conteste, avec Hamann, la possibilité d'une raison pure. Les pensées, déjà citées de ses *Ideen . . .* étaient précédées de: « . . . eine reine Vernunft ohne Sprache ist auf Erden ein utopisches Land . . . Sprache ist der Character unsrer Vernunft, durch welchen sie allein Gestalt gewinnt und sich fortpflanzt. »[8]

L'ÉCOLE CLASSIQUE ALLEMANDE : GŒTHE, SCHILLER

Même les grands du classicisme littéraire allemand, bien que ne s'occupant pas des questions en vogue de la théorie linguistique, se trouvaient sans cesse ballottés entre les extrêmes que sont l'absolutisation excessive de la langue et le désespoir provoqué par son manque d'aptitude. Dans sa période *Sturm und Drang*, Gœthe croit à la force magique des mots, à l'effet envoûtant du langage poétique, presque autant qu'y croira plus tard Novalis. Mais il retient en même temps la critique de Hamann et Herder sur l'état actuel de la langue et en donne même une formulation littéraire: Faust trouve que la langue n'est pas apte à exprimer ses sentiments, tandis que Mephisto pense le contraire:

[7] « Reden ist Übersetzen — aus einer Engelsprache in die Menschensprache, das heisst Gedanken in Worte — Sachen in Namen — Bilder in Zeichen . . . » Cité par Hans Rudolf Schweizer, *Goethe und das Problem der Sprache*, Bern 1959, pp. 55—56.

[8] J. G. Herder, op. cit., p. 173, voir note 3.

Denn eben wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.
Mit Worten läßt sich trefflich streiten,
Mit Worten ein System bereiten,
An Worte läßt sich trefflich glauben,
Von einem Wort läßt sich kein Jota rauben.

Ce même phénomène est formulé d'une façon plus théorique: « Durch Worte sprechen wir weder die Gegenstände noch uns selbst völlig aus. Durch die Sprache entsteht gleichsam eine neue Welt, die aus Notwendigem und Zufälligem besteht. »[9]

Il a nettement le sentiment que, si fondée que soit l'ambition du *Sturm und Drang*, pour ainsi dire la préfiguration du programme de la *Gestaltpsychologie*, à prétendre à la vision intégrale des choses et à l'unité de l'âme face à la psychologie et philosophie des Lumières brisant cette unité et délimitant les facultés isolées, cela est en profonde contradiction avec la fonction communicative de la langue. En écho à la célèbre maxime de Hamann, Gœthe écrit ceci dans *Dichtung und Wahrheit*: « Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muss aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen. Alles Vereinzelte ist verwerflich. Eine herrliche Maxime, aber schwer zu befolgen ! Von Leben und Kunst mag sie freilich gelten. Bei jeder Überlieferung durchs Wort hingegen, die nicht gerade poetisch ist, findet sich eine große Schwierigkeit: denn das Wort muss sich ablösen, es muss sich vereinzeln, um etwas zu sagen, zu bedeuten. Der Mensch, indem er spricht, muss für den Augenblick einseitig werden. Es gibt keine Mitteilung, keine Lehre ohne Sonderung. »[10]

C'est face à la langue de caractère rationnel, orientée vers la communication, qui brise, fige et généralise un processus uni, que Gœthe cherche à transformer, en les passant par le feu de l'art, les mots en instruments souples et maniables. Nombreux sont ceux qui pensent que les moyens linguistiques nécessaires à la composition des symboles *(Symbol)* poétiques laissant apparaître le général (das *Allgemeine*) à travers le singulier (das *Besondere*) rappellent le programme hamannien de la *Symbolsprache*, mais ce fait est erroné, étant donné qu'il s'agit d'une part de l'ambition d'exprimer des contenus transcendants dans un langage allégorique, tandis que d'autre part il s'agit d'une image artistique englobant de façon dialectique essence et apparence.

Schiller, lui, fait montre de la même prise de position. Dans son traité esthétique, *Das Schöne der Kunst*, annexé à la dernière des lettres écrites à Körner (28 février 1793), dans laquelle il se montrait préoccupé, dès avant sa collaboration amicale avec Gœthe, par les enseignements que lui suggérait l'art de celui-ci, il tente pour la première fois d'appliquer à l'art de la parole les catégories d'un essai de Gœthe consacré aux problèmes théoriques de la peinture des natures mortes (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, 1788).

D'après sa conception linguistique, typique des Lumières, le mot, instrument *(Medium)* du poète se révèle être un signe abstrait pour les espèces et les genres, mais

[9] H. R. Schweizer, op. cit., pp. 38–39.
[10] Idem, p. 42.

jamais pour les individus. La relation entre les noms et leurs objets est, à quelques exceptions près, nettement accidentelle et arbitraire, due à des conventions. L'imagination artistique, pour parvenir à la perception de l'objet représenté, se voit astreinte à de grands détours, à réunir artistiquement les généralités. Schiller classe, sans hésitation, la langue parmi les activités intellectuelles, capables de n'offrir que des concepts, alors que la poésie, elle, a besoin de la perception. Pour l'exprimer, la poésie doit avoir recours au style, à la forme: « . . . Die Sprache beraubt also den Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität, und drückt ihm eine Eigenschaft von ihr selbst (Allgemeinheit) auf, die ihm fremd ist . . . Soll also eine poetische Darstellung frei sein, so muss der Dichter die Tendenz der Sprache zum Allgemeinen durch die Grösse seiner Kunst überwinden, und den Stoff (Worte und ihre Flexions- und Constructions-Gesetze) durch die Form. . . besiegen. Die Natur der Sprache (eben diese ist ihre Tendenz zum Allgemeinen) muss in der ihr gegebenen Form völlig untergehen, der Körper sich in der Idee, das Zeichen in dem Bezeichneten, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren. Frei und siegend muss das Darzustellende aus dem Darstellenden hervorscheinen, und trotz allen Fesseln der Sprache in seiner ganzen Wahrheit, Lebendigkeit und Persönlichkeit vor der Einbildungskraft dastehen. Mit einem Wort: Die Schönheit der poetischen Darstellung ist freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache. »[11]

Il est manifeste qu'une telle conception de la langue pouvait, certes, être adoptée, du moins en partie, par un Schiller de plus en plus mécontent de l'univers des idées de son ère philosophique, par le poète encore naissant en lui; mais même plus tard, Schiller restera fidèle à ses convictions premières concernant la langue, comme en témoigne son distique de 1796, intitulé *Sprache*:

> Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!
> Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.

L'art de la langue chez les classiques, et en particulier chez Schiller où il se trouve plus dramatique et plus dynamique, conserve donc dans une certaine mesure l'élan des initiatives du *Sturm und Drang* s'élévant contre la rigidité de la *Zeichensprache*, et réussit à éliminer ses tendances généralisatrices par la force individualisatrice du style. Cependant, même la lutte contre la *Begriffsprache* dont l'ambition était de délimiter et figer les concepts, ne doit nous faire oublier que ce classicisme accorde une place importante non seulement à l'élément pittoresque et musical saisissant l'être dans son mouvement et son devenir *(Werden)*, mais aussi à la plasticité winckelmannienne. Le caractère organique suggéré par Herder devient ici un impératif de l'art. Alors qu'au début de sa carrière, Herder avait mis l'accent sur les origines musicales de la poésie née du chant, dans la polémique qu'il mena dans ses *Kritische Wälder* contre le *Laokoon* de Lessing, il détachait déjà la poésie de la musique exclusivement temporelle pour l'élever au rang d'art spirituel; l'admission de l'idéal de plasticité de Winckelmann faisait le contrepoint, aussi bien sur le plan théorique (K. Ph. Moritz) que dans le domaine de l'art (Gœthe), à l'idéal poétique s'assimilant entièrement au dynamisme musical.

[11] Fr. Schiller, *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*, Leipzig 1975, 159.

La prise de conscience de toutes ces conceptions au niveau de la théorie linguistique se reflète dans la correspondance polémique échangée entre Schiller et Fichte sur les problèmes de style de la prose artistique esthético-philosophique destinée au grand public, puis dans l'étude où Schiller résume ses conclusions: *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*. C'est avec forte raison que dans la littérature spéciale la plus récente, une importance particulière est accordée aux liens qui rattachent le classicisme allemand aux systèmes de genres proposés par la théorie littéraire allemande de la fin des Lumières (Engel, Eberhard, Eschenburg) et plus particulièrement encore aux liens qui unissent Schiller — voir ses études sur Sulzer et Quintilien — à la culture rhétorique traditionnelle.[12] Dans ces essais Schiller entreprend de réconcilier le raisonnement de ses grands travaux esthétiques et ses catégories avec le système rhétorique non dogmatique, fort assoupli et modernisé, tout en étant facilement repérable même dans sa terminologie. Bien qu'il s'intéresse principalement aux problèmes de la prose dissertative vulgarisante, il se penche néanmoins, à propos du beau parler, aussi sur des questions telles que le style artistique, son caractère organique, l'individualisation, grâce à l'emploi simultané et dialectique des modes d'expression conceptuel et perceptuel, dans laquelle une heureuse interaction de la fantaisie libre et de l'esprit conséquent unit la liberté extérieure et la nécessité intérieure.

Même si l'idéal linguistique formulé par le classicisme garde l'empreinte d'une culture rhétorique, et si l'intransigeance du *Sturm und Drang* refusant toute rhétorique ne relève plus que du passé, nous sommes ici en présence d'une conception rhétorique modernisée de fond en comble. Ses débuts se réfèrent aux esthétiques littéraires des Lumières allemandes tardives: c'est en effet dans celle-ci que l'esthétique de la psychologie associative, ayant abouti à d'importants résultats dans le domaine de l'esthétique de l'effet, évolue — influencée par l'esthétique de l'expressivité de Herder — vers une théorie des genres, fondée sur la psychologie de l'artiste et de la création.[13] Cette même évolution se poursuit au niveau de l'esthétique littéraire organique des classiques, lorsque ceux-ci cherchent les fondements des genres et voies littéraires, au-delà de toute convention héritée de l'Antiquité et de la Renaissance, dans la nature humaine même, et lorsqu'ils créent leur philosophie dans ce sens pour pouvoir se servir à leur guise de la langue comme d'un instrument poétique. Cette prise de conscience, limitée pratiquement à la correspondance échangée entre Gœthe et Schiller, correspondance qui ne fut publiée par Gœthe que dans les années 1820, ne pouvait influencer l'orientation littéraire de l'époque que nous étudions, de sorte que celle-ci ne pouvait puiser que dans la pratique littéraire des classiques — qui s'étaient efforcés, conformément au programme des genres adaptés aux lois de la nature humaine, de distinguer ces genres entre eux avec le plus de netteté possible — ainsi que dans leurs desiderata formulés en vue d'une langue soignée, tendant à l'idéal (cf. les violentes diatribes de Schiller contre le vulgaire, *pöbelhaft* dans sa critique sur Bürger, 1791). Raccorder ces desiderata à ceux imposés par un système normatif concernant les genres et la langue

[12] Herman Meyer, «Schillers philosophische Rhetorik», in *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, Darmstadt 1972, pp. 413—467.

[13] Klaus R. Scherpe, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart 1968, pp. 137 et suiv.

ne présentait aucune difficulté. Ainsi, dans la conscience littéraire encore en formation de certaines nations, l'art et la théorie du classicisme qui n'étaient pas encore parfaitement compris et étaient tombés bien au-dessous de leur véritable niveau, s'unirent avec cette littérarité rhétorique traditionnelle, et purent, paradoxalement, exercer malgré tout un effet bénéfique sur la promotion des littératures nationales, qui avaient précisément pour tâche l'établissement de cet idéal normatif pour la littérature et la langue.

A la même époque, durant les dernières décennies du siècle, une nouvelle vague classique stimulée en partie par les beaux-arts et Winckelmann commence à poindre dans les littératures européennes, refoulant les vagues « préromantiques ». Cette nouvelle vague classique, se manifestant essentiellement sous forme d'hellénisation (voir Chénier), sera encore amplifiée par l'effet de la Révolution française, et ira de l'idéalisation du monde grec à l'utopie d'une résurrection du mode de vie grec, pour déboucher, chez Schiller, qui dépassera cette utopie, dans la critique de toute grécomanie.

Cette évolution s'accompagne, dans la littérature allemande, de recherches fiévreuses confrontant les valeurs des littératures antiques et modernes, version allemande de la Querelle des Anciens et des Modernes, au cours de laquelle Schiller formule, dans son étude sur la poésie naïve et sentimentale (1795), la théorie accordant une valeur esthétique égale à la littérature moderne. A la même époque, un peu avant même, Schlegel, dans son essai intitulé *Über das Studium der Griechischen Poesie*, — essai qui ne sera publié qu'en 1797 — exprime un point de vue plaçant l'objectivité antique au-dessus du principe de l'art moderne, du caractéristique ou de l'intéressant, et estime que cette dernière catégorie ne peut que provisoirement servir des tentatives artistiques importantes.[14] Mais, comme l'a prouvé H. R. Jauss, c'est précisément de cette discussion que s'inspirera la théorie du romantisme pour parvenir à la notion de *progressive Universalpoesie* proposée par le fragment d'*Atheneum* N° 116 (si l'on peut vraiment, comme le veut l'usage, considérer ce *Fragment* célèbre comme étant le document par excellence formulant le programme romantique, au lieu de l'interpréter, ainsi que le fait Hans Eichner dans la préface du deuxième volume de la nouvelle édition critique de Fr. Schlegel, Munich 1967, LIX—LXIV, comme le programme théorique du genre romanesque ou romancé pris dans une acception un peu plus large que de coutume à l'époque).

Les phénomènes parallèles à cette Querelle se manifestent, à l'intérieur de la littérature allemande traditionnelle, dans le genre de comparaisons linguistiques, telle par ex. l'essai de Jenisch: *Philosophisch-kritische Vergleichung und Würdigung von vierzehn alten und neuern Sprachen Europens* (1796). Cet essai qui obtint le prix de l'Académie, exercera une influence considérable sur les peuples de la partie orientale de l'Europe centrale qui œuvraient pour le renouveau de leur langue. C'est un fait symptomatique que, parmi les essais rattachés à cette même discussion, se trouve le dialogue de A. W. Schlegel, *Der Wettstreit der Sprachen* (1798) dans lequel se poursuit un débat ironique avec le nationalisme linguistique des conversations grammaticales de Klopstock *(Grammatische Gespräche)*.

[14] Hans Robert Jauss, « Fr. Schlegels und Fr. Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes" », in *Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*, München 1967.

Les vues linguistiques du romantisme né de la Querelle germanique des Anciens et des Modernes, montrent de nombreuses nuances. Je me vois contraint de négliger la foule des aspects de détail, ne pouvant citer ici que les tendances les plus importantes, et encore, seulement dans les limites de la période examinée sous le rapport du romantisme naissant.

Le romantisme du début se rattache par bien des traits à l'époque des Lumières qui le précédait, et au classicisme de Weimar qui lui était contemporain, et ceci aussi bien dans sa conception littéraire et son attitude générale que dans sa théorie de la langue. Ses œuvres représentatives en théorie linguistique: *Sprachlehre* de Bernhardi, (I, II — 1801, 1803) et son *Anfangsgründe* (1805) sont nées dans une atmosphère de polémiques littéraires permanentes menées avec acharnement contre les Lumières tardives berlinoises. Ces ouvrages transposent avec la conception romantique les tendances bien connues visant à fonder une grammaire universelle à bases logiques, ainsi que les théories sémiotiques du XVIIIe siècle concernant la langue, et transposent de même les catégories rhétoriques modernisées par les esthétiques littéraires de la psychologie associative. Bernhardi eut le mérite de réunir, en un seul système, les éléments d'une esthétique de la langue proposés par les travaux linguistiques des Lumières tardives (par ex. Jenisch) et la conception linguistique de Herder, en soumettant les différents niveaux de la langue, comme phonèmes, mots, phrases, à une analyse appropriée; de plus, il intègre à son système, toujours sous ce même point de vue, les résultats obtenus par la logistique linguistique et par les spéculations sur la naissance et l'évolution de la langue. Ceci est la raison pour laquelle c'est dans ce système que se manifeste le moins la mystique de la langue, trait dominant dans le romantisme allemand du début. Et c'est également pour cette même raison que quelques-unes des idées de Bernhardi ont pu influencer Humboldt qui réunit dans son système les conceptions linguistiques du classicisme weimarien et du romantisme; système qui, en jetant le pont entre les Lumières et le romantisme, émettait des vues en particulier pour ce qui est de la réforme de la langue, qui trouvèrent écho chez les écrivains rénovateurs de la langue et du système dans certaines littératures d'Europe centrale et orientale.

Bien que Friedrich Schlegel, chef de file des débuts du romantisme, ne pût écrire son œuvre principale, basée sur la mystique de la langue, qu'à la fin de sa vie, nous retrouvons, tout au long de sa carrière, ses reflexions à propos d'une théorie de la langue. Ainsi, outre les observations sur la langue dispersées dans ses fragments et écrits de jeunesse, il traite de ces problèmes d'une façon plus cohérente dans ses cours tenus à Cologne (1804—1806) et dans son ouvrage *Über die Sprache u. Weisheit der Inder* (1808), base de la grammaire comparée. Son frère A. W. Schlegel expose ses vues linguistiques non seulement dans son dialogue que nous avons déjà cité, mais surtout dans ses cours tenus à Berlin (1801—1804). Nous devrions accorder une attention particulière parmi les théories romantiques à la théorie de la langue magique de Novalis et, parmi les phénomènes difficiles à ranger sous les catégories du classicisme ou du romantisme, aux observations de Hölderlin et de Jean Paul au sujet de la langue. Mais, devant nous concentrer aux quelques points essentiels, nous ne pouvons dresser un tableau exhaustif de l'époque.

Dans ses déclarations de jeunesse, Fr. Schlegel considère la langue comme étant l'extériorisation de l'activité intellectuelle; et, selon lui, le chemin menant de l'objet vers l'idée doit être conçu comme un parcours à quatre étapes: objet — image (*Bild*, qui chez Schlegel est la perception au sens traditionnel de l'*idea*) — mot — idée. Le *Bild* est une empreinte passive de l'objet ou de la réalité, le mot porte les marques de la liberté de l'esprit, de l'activité mentale. Dans ses cours tenus à Cologne, et visant à un dépassement critique de l'idéalisme transcendental de type fichtéen, Schlegel fonde la langue — en découvrant la conscience d'autrui, à côté du *Ich* aussi du *Du* — sur un modèle de la conscience qui se communique, et ce faisant, il considère la langue en tant que phénomène intersubjectif et encourage ainsi les tendances à l'idéalisme objectif.[15]

La disparition presque totale des spéculations sur le langage des gestes semble annoncer le dépassement du primitivisme — même si chez Bernhardi un certain rôle est encore réservé, dans la naissance de la langue, aux gestes, qui sont moins des expressions en eux-mêmes que des éléments remplaçant ou secondant pendant un temps la parole grâce à leur fonction déictique.[16] Pratiquement, seules la langue parlée et la langue écrite font l'objet des dissertations. La conception romantique de la langue se base sur les éléments suivants de l'historisme linguistique herdérien:

1) La croyance à la nature poétique de la langue dans sa phase initiale, voire même à l'identité de la langue et de la poésie. Là cependant, des différences de degrés se manifestent. D'aucuns associent, par un procédé mystique, langue, philosophie et poésie; d'autres, par ex. A. W. Schlegel, dans ses cours tenus à Berlin (23. *Stunde*), conçoivent la poésie comme *Poesie der Poesie*, ce qui signifie qu'ils interprètent le moyen linguistique, créé jadis par un acte poétique, comme une énergie spirituelle qui rejaillit à chaque nouvelle création.

2) L'identité de la langue et de la conscience, qui, d'une part inclut dans la langue toutes les formes de la conscience et de la science, et d'autre part considère la langue et la conscience comme étant les deux faces d'une même chose — on parle à ce propos de langue interne et de langue externe. Mais, étant donné que le rapport entre la langue interne et sa forme externe qu'est le système de langue institutionnalisé et objectivé, ne va pas sans poser des problèmes, le romantisme connaît lui-aussi un certain sentiment de mécontentement à l'égard de la langue. Les romantiques reconnaissant la rigidité de la langue qui oppose une résistance au principe et à l'exigence de l'individualisation artistique, et son inaptitude à extérioriser en expression la langue interne, ont même, parfois, déclaré la supériorité du silence.[17]

3) Après la domination provisoire de la plasticité winckelmannienne dans le classicisme allemand, la théorie de *ut musica poesis* se retrouve à son apogée.

Les théories tardives des Lumières avaient déjà tenu compte de la musicalité dans la langue, mais seulement pour ce qui concerne la sonorité et l'euphonie. Dans la

[15] Heinrich Nüsse, *Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels*, Heidelberg, 1962, pp. 27—28.
[16] A. F. Bernhardi, *Sprachlehre*, I, Berlin 1801, pp. 51 et suiv.
[17] Un ouvrage fondamental, toujours valable à l'heure actuelle, sur la conception linguistique du romantisme allemand des débuts est celui d'Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Tübingen 1927. J'en ai utilisé une nouvelle édition : Hildesheim—New York 1973.

Vergleichung . . ., déjà mentionnée, Jenisch (qui était pourtant un adversaire convaincu, au point d'user même de provocations personnelles, aussi bien du classicisme weimarien que des romantiques de Iéna et de Berlin) considère précisément l'aptitude à l'euphonie comme étant l'un des critères principaux dans la comparaison de 14 langues antiques et modernes. Mais conforme à la version romantique de la conception de *Freiheit*, le médiateur physique de la langue, l'onde sonore a pour vertu principale d'être un pur mouvement et de s'opposer ainsi à la rigidité, à l'immobilité des choses. Schelling dit que la langue est « . . . absolutes Ergreifen des Raumes durch die Zeit ».[18] Les romantiques du début impliquant la langue dans leurs spéculations philosophiques sur le temps, celle-ci retrouve sa temporalité absolue, en même temps qu'elle redevient un élément spirituel dynamique, telle qu'elle l'était chez le jeune Herder. Et la « poésie des poésies » en tant qu'extériorisation la plus pure de la parole interne, imprègne de musicalité non seulement la matière linguistique de l'œuvre poétique, mais la structure de l'œuvre. La poésie de Hölderlin, classique sous bien des rapports, qui conservera le plus longtemps les éléments de grécomanie d'un certain radicalisme politique, présente un caractère musical non seulement dans sa langue, mais aussi dans sa structure. Dans la conception dialectique de l'art qui se dégage de son auto-exploration lyrique se réclamant de la catégorie *harmonisch-entgegengesetzt*, un rôle considérable revient à la notion du *Ton*, empruntée également à la musique, et qui permet de parler, à propos de la poésie, de ton dominant ou de ton initial revenant à la fin du morceau poétique. L'emploi des inversions, non seulement au niveau de la syntaxe, mais même à celui des phrases ou des périodes, vise à décomposer et à estomper dans la musicalité l'ordre logique de la langue parlée. Dans ce domaine, des similarités frappantes se révèlent dans les écrits théoriques de Hölderlin et leur application dans sa poésie, et dans l'œuvre du Hongrois Berzsenyi qui se trouvait dans la même position intermédiaire entre classicisme et romantisme, mais semblait en même temps être influencé, dans ses essais théoriques, plutôt par le programme classique de Schiller et par l'esthétique de Jean Paul.

Mais, dans l'expression de la liberté autonome de l'esprit humain, la langue sera comparée non seulement à la musique mais aussi à la peinture. La couleur pure peut avoir la même valeur expressive que le son pur (qui correspond selon Novalis à la voyelle pure non brouillée par les consonnes; on rencontre chez plusieurs romantiques l'idée que la voyelle a une fonction émotive, tandis que les consonnes ont pour rôle d'imiter et de caractériser les bruits extérieurs; dans la description des voyelles et leur interprétation selon le symbolisme des sons, Bernhardi, de même que A. W. Schlegel, anticipent sur les *Voyelles* de Rimbaud).[19] Chez Novalis la magie de langue attribue une puissance envoûtante à l'effet vocal de la parole prononcée *(Lehrlinge zu Sais)* et dans son *Monolog*, Novalis compare la langue aux mathématiques dont les jeux purs expriment l'esprit du monde. La langue libératrice et créatrice possède une force magique; elle dévoile à l'esprit fini les corrélations internes du monde, ainsi que l'âme des objets.

[18] H. Nüsse, op. cit., 22.
[19] Eva Fiesel, op. cit., pp. 92 et suiv.

4) L'idée de la langue organique des différents peuples, qui n'était chez le jeune Herder qu'un principe illustratif analogique fort attirant, prend dans le romantisme les dimensions d'un principe général.

Les études ultérieures de Herder portant sur l'histoire, la poésie populaire, la mythologie nordique et orientale, le rapport entre langue nationale et esprit national, la présence de cet esprit dans la mythologie médiévale des peuples européens modernes, soulèvent une série de problèmes que les générations romantiques tardives s'évertueront à résoudre. Le martinisme, ce courant français du type *Sturm und Drang* (mis en évidence par Kurt Wais et Hugo Friedrich), propagé aussi par Bonald, a d'abord eu plus d'ascendant que les idées de Hamann, découvertes plus tard, sur les efforts pour associer la conception organique de la langue à la doctrine du logos mystique, et sur l'orientation mythique caractérisant la linguistique du romantisme débutant. C'est principalement en admettant l'origine divine que la notion de langue organique résout aussi le problème de *Ursprung*. Bonald, Baader, etc. considèrent ce fait comme naturel, mais Fr. Schlegel, s'étant converti au catholicisme, nie par sa typologie des langues à la fois la grammaire universelle et la possibilité d'une origine commune des langues, et ce dans son ouvrage consacré au sanscrit aussi bien que dans ses cours de philosophie de la langue et dans ses essais mineurs écrits vers la fin de sa vie. Selon Fr. Schlegel, les langues flexionnelles bien développées sont d'origine métaphysique, par là d'origine divine, et possèdent une perfection organique, perfection qu'elles perdent au cours des temps. Il les appelera plus tard « langues de Seth ». Comme autre origine des langues, il adopte la théorie de Condillac, et attribue à cet autre groupe de langues, qualifiées de mécaniques, une origine anthropologico-empirique. Dans une explication ultérieure, il montrera que de cette origine commune sortirent les « langues de Caïn », fruits d'un état d'irréligiosité. Les langues mécaniques se sont graduellement formées à partir de sons exprimant l'émotion et d'onomatopées. Les langues organiques ont surgi d'un seul coup: l'ensemble a précédé les détails. Une langue organique en déclin peut dégénérer en langue mécanique, mais ne peut jamais se former à partir de celle-ci.[20]

Si Humboldt déclare de même que les langues sont organiques, il affirme qu'elles le sont toutes. Ce n'est toutefois que l'essence, la forme interne des langues qui est organique et immuable depuis leur naissance: « Es kann die Sprache . . . nicht anders als auf einmal entstehen, oder um es genauer auszudrücken, sie muss in jedem Augenblick ihres Daseyns dasjenige besitzen, was sie zu einem Ganzen macht. . . », mais l'invention d'un seul coup de la langue (die Erfindung nur mit einem Schlage . . .) n'exclut pas la possibilité ou l'hypothèse de son développement progressif (« . . . die Annahme allmählicher Ausbildung der Sprache »).[21] Il suppose donc que les stades moins avancés de la langue sont organiques de par leur forme interne et partant admet leur développement, en s'opposant ainsi à la théorie de Schlegel qui pourrait être caractérisée comme une théorie du déclin de la langue, théorie selon laquelle les langues organiques qui succédèrent au sanscrit, parfaitement organique, c'est-à-dire les langues antiques classiques, ne seraient que des régressions.

[20] J'ai repris ces données de H. Nüsse, op. cit.
[21] Ibid., p. 55.

La théorie romantique de la langue est donc centrée sur l'art, la langue ne fait plus seulement l'objet d'investigations épistémologiques, comme ce fut le cas à l'époque des Lumières, mais encore l'objet de vénération en tant que support de la culture spirituelle universelle. Par ailleurs, la théorie romantique considère l'organisme spirituel de la langue comme étant si parfait que, par comparaison à la totalité du moment de sa naissance, il n'a pu que se dégrader au cours de l'histoire et ne saura retrouver sa puissance qu'en mobilisant, grâce à l'art, sa force magique originelle, sa capacité de révéler des corrélations de valeur universelle. La théorie de Humboldt, héritier plutôt de la ligne classique, sur le développement naturel et intrinsèque de l'organisme de la langue semble, par contre, plus plausible.

PROBLÈMES DE LA CULTURE DE LA LANGUE

Il est notoire qu'en Angleterre la première génération des romantiques (notamment Wordsworth) avait pour objectif, en ce qui concerne le programme d'élévation de la langue, d'abolir la diction poétique établie dans la littérature anglaise à l'époque du classicisme. Cela s'accompagnait d'une démocratisation de la langue, en même temps que les éléments plus communs de la langue, utilisés désormais dans des contextes insolites, s'enrichissaient de connotations symboliques, métaphoriques, etc. On souligne actuellement ce même phénomène à propos des aspirations linguistiques du romantisme allemand des débuts, et surtout à propos de Novalis. Dans la littérature anglaise, le romantisme, après avoir fait éclater la *poetic diction*, va bientôt en confectionner une autre à sa mesure, et ne procèdera pas moins que les époques précédentes à l'« élévation » littéraire des éléments poétiques de la langue. Par contre, chez les Allemands, le démocratisme et le nationalisme du *Sturm und Drang* en matière de linguistique ne réapparaîtra que plus tard, dans les générations romantiques ultérieures, et ni le populisme, ni l'aspect national ne seront dominants dans cette phase initiale de la vague romantique. Le classicisme allemand s'efforçant, après la discussion Wieland—Adelung, de rajeunir les niveaux de style établis par la rhétorique, tirait profit du droit légitime des écrivains d'innover la langue, et formait une langue plus élevée, qui se retrouve surtout dans les drames de Schiller. Le romantisme allemand des débuts apporte ainsi une certaine démocratisation quant aux éléments utilisés, tout en renforçant encore leur polyvalence symbolique et leur emploi répété en *leitmotif* (cf. la découverte récente de tels éléments dans *Wilhelm Meister* et leur rôle encore plus grand dans *Heinrich von Ofterdingen*).

Il n'en demeure pas moins que, même aujourd'hui, le point de vue d'Eva Fiesel est sujet à réflexion. A son avis en effet, le romantisme des débuts, si l'on néglige sa tendance à la spiritualisation et à une plus grande abstraction, ne diffère pas beaucoup du classicisme dans ses ambitions concernant la langue. Il ne songe pas à condamner les innovations linguistiques en arguant du génie national de la langue (comme le feront plus tard les générations romantiques ultérieures), de plus, rejette le purisme rigide et — bien qu'il n'approuve pas les hellénisations de Voss — accepte cependant l'adoption de certains mots étrangers, en même temps qu'il autorise la traduction mot à mot de certaines locutions étrangères (Bernhardi, A. W. Schlegel). Il se peut donc

que les innovations linguistiques et stylistiques qui se manifestèrent à cette époque en Europe centrale et orientale (par ex. en Hongrie et en Bohême) et dont les théories, pour étayer leurs objectifs stylistiques, se réclamaient des discussions menées sur la base du programme linguistique classique et s'étaient heureusement gardées des excès du purisme, se soient laissé influencer dans leur pratique par le romantisme allemand des débuts.

Traduit du hongrois par László Csejdy

Robert Auty

MÉTRIQUE

Il convient, avant toute tentative de vue d'ensemble sur le développement de la versification dans la période considérée, de tenir compte des différences que présentent les langues en cause sous le rapport de la prosodie. Le mot prosodie est pris ici dans son acception strictement linguistique, et couvre en particulier des caractères tels que l'accent, le ton, la quantité, et leur fonction dans les mots ou l'élocution de chaque langue. La structure prosodique d'une langue la prédispose à certains modes d'expression métrique en poésie, et la rend rebelle à d'autres. Des caractères qui entraînent une telle prédisposition, les plus fondamentaux sont l'accent dynamique et la quantité vocalique. Dans quelques langues comme le russe et l'anglais, l'accent de mot peut être phonématique, en d'autres termes constituer un facteur distinctif des sens différents de mots qui sous d'autres rapports présentent une structure phonématique identique ou semblable. Dans d'autres langues, la place de l'accent dans le mot peut être conditionnée automatiquement, comme en tchèque ou en hongrois (accent sur la syllabe initiale) ou en polonais (accent sur la pénultième). Il y a des langues où le mot ne comporte pas d'accent. C'est le cas du français, où l'accent dynamique est un élément propre au membre de phrase ou au groupe de mots plutôt qu'au mot lui-même. Les langues diffèrent également dans l'importance phonématique dévolue à la quantité vocalique. Dans des langues comme le latin classique, le tchèque ou le hongrois, des différences de quantité porteuses d'une signification phonématique peuvent intéresser des syllabes accentuées aussi bien que des syllabes non-accentuées. Dans d'autres langues, comme l'anglais, l'allemand ou le russe, c'est seulement, ou principalement, la longueur qui est liée à l'accent syllabique.

Du point de vue de leur prédisposition métrique, telle que la définissent les caractères qui viennent d'être mentionnés, les langues de l'Europe peuvent, pour simplifier, être divisées en trois groupes. La française est la seule qui n'accorde pas de rôle à l'accent de mot. Dans toutes les autres, ce type d'accent apparaît sous une forme ou sous une autre; mais il nous faut distinguer parmi elles celles où la quantité de la voyelle est phonématique, à savoir le tchèque, le slovaque, le hongrois, le finnois et l'estonien.

En principe, la structure métrique sur laquelle peut reposer la poésie se ramène à deux types: *syllabique* ou *accentuel*. Dans le type syllabique, le nombre de syllabes dans le vers reste constant tandis que varient le nombre et la répartition des syllabes accentuées. Dans le type accentuel, le nombre d'accents dans le vers est constant, tandis que varie le nombre des syllabes. Le grec et le latin classiques, le vers français en général avant le XIXe siècle, appartiennent au premier type; les exemples les plus

caractéristiques du second type se rencontrent dans la poésie germanique ancienne — vieil anglais, scandinave ancien, vieux haut allemand. Mais dans la plupart des langues européennes est apparu un nouveau type de versification, le *syllabo-tonique*. Le nombre des syllabes dans le vers y demeure fixe, et des accents reviennent à intervalles réguliers. Dans ce vers syllabo-tonique, la variété et les nuances de l'expression phonique sont obtenues en s'écartant du schéma accentuel régulier; mais ces écarts ne sont pas multipliés au point de brouiller la netteté du motif rythmique sous-jacent.

Au dix-huitième siècle, celles des langues européennes qui possédaient une littérature poétique bien établie s'appuyaient sur des traditions métriques reflétant, d'une part les caractères propres à la nature de chacune de ces langues, et d'autre part l'influence de divers modèles étrangers. Le français avait élaboré diverses formes reposant sur le vers syllabique. Le vers alexandrin de douze syllabes dominait dans la poésie dramatique et épique; dans la poésie lyrique et les autres compositions poétiques plus courtes, on trouvait aussi bien divers types de strophes que des formes constituées de vers d'inégale longueur. Ce sont les subtiles variations de l'accent mis sur un groupe de mots à l'intérieur du nombre fixe de syllabes, qui conféraient variété et expressivité.

Les autres langues romanes de l'Europe occidentale, notamment l'italien et l'espagnol, s'étaient donné diverses formes syllabo-toniques, comme l'hendécasyllabe italien et le vers octosyllabique italien.

Les littératures de l'Angleterre et de l'Allemagne, à leurs débuts, pratiquaient la poésie de type accentuel; et un autre trait germanique typique consistait à lier par allitération les syllabes accentuées. Mais à partir du onzième siècle, l'une et l'autre littérature tombent sous l'influence du système syllabo-tonique transmis par la poésie française et en partie par la poésie latine médiévale. Ni la poésie anglaise ni l'allemande, toutefois, ne renoncèrent à certains éléments du système accentuel; et le vers blanc, tel que le pratique par exemple Shakespeare, fait preuve d'une liberté dans la répartition des accents qui diffère considérablement de la structure de l'hendécasyllabe italien auquel les poètes anglais avaient emprunté ce type de vers.

Au seizième siècle on assista, dans certaines régions sous l'influence d'une renaissance des études classiques, à des tentatives de composition en vers mesuré. Ces tentatives furent fréquentes, par exemple, dans la littérature tchèque des seizième et dix-septième siècles (par ex. dans les poèmes de Comenius). Il arrive toutefois que les schémas classiques fondés sur la quantité soient transposés en termes syllabo-toniques: par ex. — ∪ ∪ ⟩ x̀ x x, — — ou — ∪ ⟩ x̀ x.

Tel était, brièvement résumé, l'inventaire des types de prosodie représentés dans les langues européennes au début de la période qui nous intéresse. Ce qui se passe à partir d'environ 1770 ne peut être examiné toutefois sans perdre de vue une autre circonstance importante. Il existait entre les littératures de l'Europe de grandes différences quant à la force de leurs traditions, à leur stabilité, au prestige de leur civilisation, à leur degré de perfectionnement linguistique. Les littératures française, anglaise, italienne, espagnole, étaient solidement établies, et servaient un peu partout de modèles. Dans d'autres pays survivait aussi une vigoureuse tradition de composition poétique, encore que sans autre signification, ou presque, que locale. C'était encore le

cas de l'Allemagne du début du dix-huitième siècle, et aussi, par exemple, des Pays-Bas, de la Pologne, de la Scandinavie. D'autres littératures ne jouissaient ni d'un tel prestige ni d'aussi fermes traditions. La poésie tchèque était en décadence, comme la langue tchèque en général. En Hongrie la promesse poétique de la Renaissance n'avait pas connu des lendemains aussi brillants. La tradition poétique croate de la Dalmatie et de Dubrovnik était aussi en déclin au dix-huitième siècle; et dans bien des régions la littérature poétique en langue vulgaire était ou inexistante ou à niveau primitif (par ex. les provinces baltes, la Slovaquie, la Slovénie). Pour les littératures solidement établies, 1770 n'est pas une date marquante. En France et en Italie, par exemple, ce n'est qu'après 1815 que se manifesteront de façon décisive des courants nouveaux et importants. Toutefois, même là le début d'un changement se fait voir. Dans le domaine de la métrique, il se traduit par un assouplissement de la régularité classique et par l'introduction de nouveaux schémas rythmiques et strophiques. En Allemagne, cette période connaît une poussée spectaculaire de l'inspiration poétique; les motifs et structures métriques en furent fortement affectés, bien que certains des changements intervenus aient déjà trouvé à s'exprimer dans les décennies précédentes. Dans le cas des littératures qui connurent leur renaissance au cours de la période considérée, il va de soi que la versification s'ouvrit à de nouvelles expériences: il importe de bien évaluer le rôle respectif des traditions nationales (y compris les traditions populaires) et des influences étrangères dans le processus de l'innovation métrique. Cette période fut virtuellement celle du lancement pour des littératures comme la lituanienne ou la slovaque. D'autres ne fournirent rien de significatif avant 1815, comme l'estonienne et la slovène. Dans leur cas, comme ailleurs, il était nécessaire de choisir des modèles métriques, et les schémas nationaux, étrangers, ou ceux de l'antiquité classique (fondés sur la quantité) contribuèrent tous à établir la tradition appropriée en matière de versification.

En France la régularité du vers classique sous ses diverses formes ne connut guère de modification dans la période considérée. L'enjambement, désapprouvé dans la pratique classique, devint plus commun vers la fin du siècle; mais l'auteur qui en fit le plus d'usage, André Chénier, fut peu connu de son vivant, et ses poèmes n'exercèrent d'influence que plus tard, après leur publication en 1819. Les schémas traditionnels du vers syllabique continuèrent à prédominer; ce n'est qu'après 1820 que se fit sentir sérieusement l'innovation en matière de métrique. Le « vers libre » de Parny, qui paraît faire exception, semble pouvoir être défini, avec plus de propreté, comme de la prose lyrique.

En Angleterre, l'équivalent de l'alexandrin français en rimes plates était le *heroic couplet*, suites de décasyllabes en rimes plates où alternaient assez régulièrement syllabes accentuées et syllabes non-accentuées, et où les enjambements restaient relativement rares. Vers le milieu du siècle, nombre de poètes étaient revenus au vers blanc, mais s'en tenaient toujours à une grande régularité dans la distribution des accents. Ce n'est qu'à l'extrême fin de notre période que le décasyllabe anglais reconquiert ces subtiles variations de l'accent et ce vigoureux usage de l'enjambement qui caractérisait le vers de Shakespeare et de Milton: John Keats dans sa dernière production *(Hyperion,*

a Fragment) publié en 1820; *The Fall of Hyperion, a Dream*, écrit en 1820 fut l'initiateur de ce retour à une vieille tradition métrique nationale.

Dans d'autres parties de l'Europe occidentale, par exemple en Espagne, au Portugal, aux Pays-Bas, la tradition continuait à régir la pratique métrique dans la période considérée. Même si se dessinait une nouvelle conception de la fonction de la littérature, les innovations correspondantes dans le domaine de la versification n'y répondaient pas encore.

Bien différente pourtant était la situation en Allemagne. Vers le milieu du siècle Klopstock avait introduit dans la poésie allemande l'hexamètre, l'ode classique sous ses formes diverses, et les rythmes libres. Hexamètre et ode passèrent d'une structure syllabique à une structure accentuelle. C'est ainsi que l'hexamètre devint un vers à six accents admettant une ou deux syllabes entre les accents et une seule après le dernier accent: c'est-dire que la structure était dactylo-trochaïque. L'hexamètre accentuel devint une forme très populaire dans la littérature allemande de notre période. Aux mains de Gœthe, et surtout de Hölderlin, il s'affirma et s'assouplit très heureusement. L'hexamètre accentuel allemand avait à surmonter un double handicap. Un rythme dominé par le dactyle tend à la monotonie: et si les groupes accentués ne correspondent pas au débit normal de la parole, l'effet est gauche ou ridicule. L'une et l'autre difficulté sont triomphalement vaincues dans le *Hermann und Dorothea* de Gœthe ou le *Brot und Wein* de Hölderlin. L'hexamètre accentuel pénétra aussi ailleurs: on trouve de la poésie de ce genre à la fois aux Pays-Bas et en Russie. Mais il n'y fut ni si largement ni si heureusement pratiqué qu'en Allemagne.

L'ode, en particulier l'ode sapphique et l'ode alcaïque, fut aussi adaptée au système accentuel en Allemagne, d'abord par Klopstock vers le milieu du siècle, puis dans les années 1770 par des membres du groupe du *Hainbund* de Göttingen, particulièrement Hölty, et, dans les dernières décennies du siècle, avec grand succès, par Hölderlin.

L'influence des formes de l'Antiquité classique impliquait un encouragement donné au vers non rimé. La tendance à l'abandon de la rime a déjà été mentionnée à propos de la renaissance du vers blanc en Angleterre au détriment du *heroic couplet*. En Italie aussi, la faveur s'attacha au vers blanc (*endecasillabo sciolto* selon la terminologie italienne) regardé comme plus « classique » que les mètres rimés. Un puissant courant vint renforcer l'usage du vers non rimé: l'origine en est la publication par James Macpherson, dans les années 1760, des prétendues œuvres d' « Ossian ». En 1763 Melchiorre Cesarotti publie la première d'une longue série de traductions des compositions ossianiques. Sa version italienne était en vers non rimés dans le ton de la prose poétique de l'original révélé par Macpherson; l'absence de rime revêtit une dimension « romantique » du fait de son association avec le monde brumeux de la légende celtique.

A côté de ses transpositions accentuelles des schémas de l'ode classique, Klopstock avait aussi écrit des odes sur des motifs métriques plus libres, inspirés peut-être — mais certainement sans prendre modèle sur ces pièces — par les odes de Pindare ou les chœurs de la tragédie grecque. Gœthe pratiqua avec beaucoup de succès des « rythmes libres » de ce type dans les années 1770 et 1780. La longueur du vers était très

variable; la rime était absente; le principe organisateur était le rythme du temps fort, le retour de l'accent tonique après un nombre variable de syllabes. Souvent une série de vers contenant le même nombre d'accents — dispersés toutefois parmi des syllabes en nombre variable — venait former ce qu'on pourrait appeler des distiques ou des quatrains accentuels. Des poèmes comme *Ganymed*, *Mahomets Gesang*, *Prometheus*, *An Schwager Kronos*, illustrent la maîtrise de Gœthe dans cette nouvelle forme d'expression dont l'effet acoustique rappelle la poésie accentuelle traditionnelle du haut Moyen Age. Les poèmes composés par Hölderlin juste avant et après 1801 poussent plus loin encore l'expérience en utilisant un vers plus long (*Der Rhein*, *Patmos*, *Am Quell der Donau*, etc.).

Le succès et la popularité des rythmes libres, dans la période considérée, ne dépasse guère l'Allemagne. Une autre source d'inspiration métrique influença — sous des formes diverses selon les régions — la poésie: c'est la découverte de la poésie populaire et l'adaptation de ses formes à la littérature écrite. Les *Reliques* de Percy parurent en 1765, les *Volkslieder* de Herder en 1778. L'ouvrage intitulé *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* de Kačić Miošić, contenant des pastiches de ballades historiques serbo-croates à côté de quelques originaux, avait déjà été publié en 1756 (éd. revue, 1759). L'attention fut ainsi attirée sur des structures métriques qui, en pays de langue allemande et anglaise du moins, représentaient des formes strophiques simples — souvent des quatrains — constituées par des vers syllabo-toniques qui s'écartaient toutefois de façon assez sensible des modèles syllabiques et accentuels réguliers. Des formes de ce genre furent populaires en Angleterre et Ecosse vers la fin du dix-huitième siècle (par ex. *The Rime of the Ancyent Marinere* de Coleridge (1798), les chansons de Robert Burns); et en Allemagne c'est encore Gœthe qui fut le maître suprême de ces formes de ballades populaires. Après 1800, ce genre de composition poétique domine la production du mouvement romantique allemand, mais dans l'ensemble devient moins populaire en Angleterre. Les mètres de la ballade pénétrèrent aussi en Russie, où ils furent surtout pratiqués par Žukovskij; mais les poèmes qu'il écrivit dans ces mètres suivent des modèles syllabo-toniques des plus réguliers, et ne font guère usage de la longueur syllabique irrégulière ou de l'accent hypermétrique.

A la double influence des traditions métriques de l'Antiquité, fondées sur la quantité, et des traditions populaires, s'ajoute dans cette période le début d'une tendance à la reprise ou au renouveau de formes qui avaient pris naissance dans l'Italie du Moyen Age ou de la Renaissance, comme le sonnet, la *terza rima*, l'*ottava rima*. Le sonnet retrouva une vie brillante en Angleterre grâce à Wordsworth et Keats, en Allemagne grâce à Gœthe; mais les autres formes qui viennent d'être mentionnées ne furent guère cultivées que dans la période suivante.

Comme on l'a remarqué en commençant, un des traits les plus significatifs de notre période fut la renaissance de littératures entrées en décadence ou abandonnées par les écrivains, en même temps que le lancement de littératures en tout point nouvelles. Dans la création de modèles métriques appropriés à ces littératures, soit nouvelles, soit renouvelées, nombre de facteurs déjà mentionnés jouèrent un rôle; et de vives discussions théoriques, voire des polémiques sur la prosodie marquèrent aussi l'avènement des nouvelles littératures.

L'influence des mètres classiques joua dans plusieurs cas un rôle important. Le premier poète digne d'être mentionné en Lituanie, Kristijonas Donelaitis, écrivit en hexamètres son poème *Les Saisons (Metai)* entre 1765 et 1775. Ses hexamètres toutefois sont purement accentuels, dactylo-trochaïques, sur le modèle allemand donné par Klopstock; il n'essaie même pas d'appliquer le principe quantitatif. Il en fut autrement chez les Hongrois et les Tchèques. Dans l'un et l'autre cas les poètes perçurent l'aptitude de leur langue respective aux vers mesurés. En Hongrie Berzsenyi et Csokonai entre autres écrivirent des hexamètres aussi bien que des odes alcaïques, sapphiques et en asclépiades, dans lesquelles ils appliquèrent avec parfaite conséquence le principe quantitatif. Des tentatives analogues furent faites chez les Tchèques, qui avaient déjà connu une tradition, mince il est vrai, de vers mesurés, depuis la Renaissance. L'exemple le plus remarquable de l'hexamètre quantitatif tchèque, le Prologue de *Slávy dcera* (1824) de Kollár, se situe toutefois au-delà de notre période, de même que les poèmes slovaques du même type publiés par Ján Hollý dans les années 1830. Pour beaucoup de Tchèques et de Hongrois, l'existence dans leur langue d'une quantité phonématique rendait les formes classiques les plus propres à être adoptées. Cette vue fut contestée en Bohême par un philologue qui faisait autorité, Josef Dobrovský — influencé sans doute par le fort élément accentuel, et même parfois syllabo-tonique, de la poésie tchèque médiévale et de la tradition orale. La polémique durait encore à la fin de notre période; ce fut finalement la thèse « accentuelle » de Dobrovský qui prévalut. Les premiers fruits de la nouvelle poésie tchèque — les poèmes de Vaclav Thám, d'A. J. Puchmajer et de leurs contemporains, qui parurent dans les années 1780 et 1790, — étaient en fait, au début, surtout syllabiques; mais bientôt apparurent des types syllabo-tonique réguliers, sur les schémas trochaïques principalement, mais aussi ïambiques plus tard.

On trouve aussi ailleurs des exemples d'hexamètres quantitatifs, comme dans les poèmes du Croate Franciscain M. P. Katančić, auteur d'un court traité sur l'application à sa langue maternelle des règles de la prosodie classique fondée sur la quantité.

On a fait mention de la manière dont s'exerça, sur la pratique métrique de l'Angleterre et de l'Allemagne, l'influence de la poésie populaire de tradition orale récemment redécouverte. Cet élément n'eut pas moins d'influence en Europe centrale et orientale, où s'engagèrent, au cours de la période que nous passons ici en revue, toute une série de renaissances nationales portant sur la culture et la langue. Jusqu'ici, rares sont les exemples d'une influence directe du folklore poétique indigène. Des échos peuvent être perçus, il est vrai, de ses mètres accentuels ou syllabo-toniques, chez les poètes hongrois et tchèques de la fin du dix-huitième siècle; mais il faut attendre encore une génération pour voir se généraliser l'adaptation et l'imitation de la métrique de la poésie populaire orale et son influence marquant de façon décisive, par exemple, la poésie finnoise, estonienne, slovaque. L'influence du décasyllabe populaire serbo-croate *(deseterac)* s'étendit à d'autres contrées slaves: on le décèle par exemple dans les rythmes trochaïques des manuscrits apocryphes (prétenduement vieux-tchèques) de Královė Dvûr et de Zelená Hora (1818). Ce n'est qu'après la fin de notre période que le mètre accentuel des *byliny* russes influencèrent la poésie russe (Puškin, Lermontov) et tchèque (Čelakovský).

Si nous envisageons de prendre une vue d'ensemble de l'évolution de la versification au cours de la période 1770-1820 dans les littératures de langues européennes, un contraste frappant apparaît entre d'une part les transformations rapides et fécondes en Allemagne et en Angleterre — n'entraînant pas seulement une nouvelle et brillante floraison poétique dans ces deux pays eux-mêmes, mais exerçant leur influence hors de leurs frontières — et d'autre part le calme relatif où restent plongées d'autres régions de l'Europe occidentale. En France, en Espagne, au Portugal, dans une large mesure en Italie — seule la génération suivante verra d'importantes innovations en matière de prosodie. En Russie non plus, la période n'est pas marquée par un renouveau significatif en ce domaine. La poésie russe avait abandonné le vers syllabique en faveur du vers syllabo-tonique dès le milieu du dix-huitième siècle, sous l'influence de Trediakovskij et de Lomonosov, mais ce n'est qu'avec l'arrivée de Puškin et de ses contemporains, à partir de 1820, qu'on voit se développer ces ressources variées de la pratique métrique qui ont depuis lors caractérisé la poésie russe. Dans l'Europe centrale-orientale s'affirmait, dès avant la fin du dix-huitième siècle, la nouvelle floraison de la poésie hongroise, inspirée à la fois par les mètres de l'Antiquité, fondés sur la quantité, et par des échos de rythmes indigènes. Ailleurs seuls sont perceptibles les premiers signes de changements dans la pratique métrique (comme chez les Tchèques). En d'autres régions encore, le pas en avant décisif n'aura lieu qu'avec la génération suivante: les idées et idéaux nouveaux n'avaient pas encore trouvé leur expression dans la pratique poétique.

Nous avons vu que les principales sources d'innovation métrique, là où elle eut lieu, furent:

1) les mètres de l'Antiquité classique, tantôt transposés dans un système accentuel, comme en Allemagne, tantôt reproduits sous forme de vers mesurés, comme dans le cas des Hongrois et des Tchèques;

2) l'influence de la poésie orale populaire aux rythmes généralement syllabo-toniques et aux formes strophiques simples; et

3) le renouveau du vers accentuel, sensible surtout dans les rythmes libres de la poésie allemande, mais qu'on observe aussi ailleurs dans l'assouplissement des structures syllabo-toniques rigides. Dans le domaine des systèmes de rimes et de strophes, aux modèles classiques et indigènes s'ajoutent maintenant des structures d'origine romane, qu'on expérimente ou qu'on remet en honneur, comme le sonnet.

A mesure que se développent les influences littéraires réciproques dont témoigne clairement la pratique métrique, cette période marque l'intensification et le renouvellement d'une tradition littéraire européenne commune. Encore quelques décennies, et beaucoup d'autres nations viendront se joindre à ces efforts communs. Curieux paradoxe: en un temps où naissaient ou allaient prendre forme de nouvelles littératures nationales, expression par excellence de l'identité et de la fierté nationales, chacune d'elle emprunta largement aux traditions et aux sources d'inspiration d'autres nations, anciennes ou modernes. Par là toutes furent marquées d'un commun moule européen. Le 31 janvier 1827, Gœthe déclara à Eckermann: « Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen » (Littérature nationale n'a plus grand sens au-

jourd'hui; le temps de la littérature mondiale approche, et chacun doit faire de son mieux pour en hâter la venue).

Nulle part ne se manifeste plus clairement la notion de « littérature mondiale » que dans l'évolution complexe de la pratique métrique à travers les différentes littératures européennes juste avant et après 1800.

Traduit de l'anglais par Jacques Voisine

PARTIE DOCUMENTAIRE

Mihály Szegedy-Maszák

LA POÉSIE ANGLAISE

CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES DE L'ÉPOQUE

L'époque des Lumières en Angleterre va de 1660 à 1800 environ, et elle se divise nettement en trois phases littéraires : la Restauration (1660—1700), le classicisme (1700—1740) et le règne de la sensibilité (1740—1800).

Vers 1740 on voit apparaître dans la littérature anglaise un nouveau style qui ne peut être appelé ni « post-classicisme » ni « pré-romantisme », vu qu'il offre des traits particuliers le distinguant de l'un comme de l'autre. Il ne s'agit, bien entendu, pas d'une rupture dans la continuité de la littérature. Néanmoins, les meilleurs écrivains de la seconde moitié du XVIIIe siècle (Sterne, Smart, Blake, etc.) sont tout aussi indépendants et impossibles à comprendre à partir du classicisme qu'à partir de l'époque suivante.

Les poètes de la seconde moitié du XVIIIe siècle se lancent dans de nouvelles expériences dans le domaine de la langue poétique, expériences d'une hardiesse qui annonce déjà les novateurs qui entreront en scène un siècle plus tard (Whitman, Rimbaud, Hopkins). Cette expérimentation fut encouragée par l'effet stylistique de modèles qui ne relèvent pas des sources d'inspiration des poètes classicisants. Il faut à ce propos tenir compte en particulier

— de la Bible (Macpherson, Smart, Blake)
— de Milton (Thomson, Shenstone, Beattie, Blake)
— des ballades (Chatterton, Burns) et
— des poèmes allitérant en ancien et moyen anglais (Collins).

Le classicisme et le nouveau style ont naturellement coexisté pendant fort longtemps. Déjà dans *The Seasons* de Thomson on a vu s'incarner un certain aspect du nouveau style, bien que la première partie du poème ait déjà paru au milieu des années vingt. Jusqu'à la parution de *Pamela*, jusqu'à la mort de Pope les œuvres les plus caractéristiques de l'époque se réclament, pourtant encore de l'esthétique classicisante. C'est après 1740 que les choses viennent à changer, encore que Johnson, le critique anglais le plus important du XVIIIe siècle, ainsi que Gray, s'en soient tenus, dans la mesure du possible, à une interprétation classique du style. Quant à Fielding et Smollet, ils ne se sont départis que dans leurs derniers romans des principes d'organisation des œuvres épiques de l'époque précédente.

A la fin du XVIIIe siècle il se produit un brusque changement dans la poésie de Wordsworth et de Coleridge, changement dont les résultats se manifestent déjà dans les poèmes les plus caractéristiques de la première édition (1798) du volume *Lyrical Ballads*. Aussi cette année est-elle considérée habituellement comme date de naissance du romantisme anglais, quoique le courant précédent soit toujours vivant. La mode du roman gothique ne disparaît pas pour autant après 1800, et c'est à cette époque que Blake, Crabbe et Jane Austen écrivent une partie de leurs œuvres les plus caractéristiques.

On peut discuter sur la question de savoir jusqu'à quelle date le romantisme reste prédominant en Angleterre, mais il est certain que sa première période se termine vers 1830, moment où Tennyson et Browning auront atteint leur maturité.

La poésie anglaise de l'époque en question correspond donc à deux phases de l'évolution. Dans la première la voie de la littérature anglaise sert de modèle aux autres nations. Ainsi par exemple *The Seasons* (1726—1730) de Thomson a profondément influencé la poésie descriptive et spéculative française : citons à titre d'illustration *Les Saisons* (1769) et *Les Jardins* (1782) de Delille,

Les Mois (1779) de Roucher et *Les Fastes* (1779) de Lemierre. L'ouvrage de Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759—67) a largement contribué au renouveau de la prose narrative allemande: dans *Der goldene Spiegel* (1772) et *Die Geschichte des weisen Danischmond* Wieland a refondu la structure des motifs proposée par le roman anglais. Il est notoire que Richardson fut l'ancêtre de presque tous les auteurs de romans épistolaires, de Rousseau à Laclos, de Gœthe au prosateur hongrois Kármán.

Dans la dernière décennie du siècle, les Anglais perdirent ce rôle dirigeant, et seuls certains auteurs, comme Byron ou Scott, auront un rayonnement international. C'est le moment où la littérature allemande devient chef de file. Ainsi c'est en partie sous l'influence des Allemands que Coleridge par exemple élabore sa conception de la poésie. Il est intéressant de noter que cette réduction de son influence coïncide dans la poésie avec l'augmentation de la valeur esthétique. En effet, du point de vue de son rayonnement international la poésie anglaise de la fin du XVIIIe siècle reste en dessous de la poésie du XIXe siècle naissant.

LA VISION DU MONDE

En ce qui concerne la vision du monde qu'elles reflètent, les œuvres majeures du classicisme anglais : *Gulliver's Travels* (1726), *Essay on Man* (1732), *Tom Jones* (1749) et *The Lives of the Poets* (1781) sont toutes tributaires de l'idée de « la grande chaîne de l'Être ». L'idée même se trouve déjà chez Saint Thomas d'Aquin, mais c'est l'ouvrage intitulé *De origine mali* (1702) de William King, théodicée inspirée par la philosophie de Leibniz, qui servit de source immédiate aux écrivains anglais. L'essentiel en est que les êtres vivent dans le monde selon une hiérarchie sévère. Au centre de cette hierarchie il y a Dieu, et même l'homme se trouve à une très grande distance de lui ; quant aux animaux, ils sont placés sur des cercles concentriques encore plus éloignés. Les écrivains classiques, en majeure partie conservateurs, conçoivent la structure de la société d'après le modèle de la grande chaîne de l'Être. A l'intérieur d'un système aussi différencié, chaque situation a son rôle, et l'ensemble de la société ne témoigne d'aucune pitié à l'égard de celui qui essaie de se déplacer.

Dans la seconde moitié du siècle, cette image conservatrice du monde cesse de prédominer dans la littérature. Un de ses derniers documents (John Brown : *Estimate of the Manners and Principles of the Times*) parut l'année même où Pitt devint chef du cabinet. Au XVIIIe siècle, Tory et Whig, loin d'être de simples étiquettes, représentaient deux visions fondamentalement différentes du monde. Les conservateurs — y compris Johnson, poète et critique et l'historien Gibbon — affirmaient que le mal n'était pas dans les institutions, mais dans l'homme même. L'idéologie libérale par contre, qui s'affirme sans doute sous l'influence espagnole, proclamait, dès le milieu du XVIIIe siècle, la bonté originelle de l'homme et partant, la possibilité d'un progrès illimité.

Chez la plupart des poètes romantiques, l'idée de la grande chaîne de l'Être cède la place à une philosophie libérale et téléologique de l'histoire. Cette transition ne se déroule toutefois pas aussi simplement, et dès le milieu du XIXe siècle on voit naître plusieurs types de visions poétiques du monde, tantôt parallèlement, tantôt l'une après l'autre. Nous ne pouvons énumérer ici que quelques voies particulièrement caractéristiques de la rupture d'avec le conservatisme classique.

L'aliénation

La vision du monde de l'époque de Pope était pessimiste, mais elle offrait une explication intégrale du monde. A partir du milieu du siècle, les poètes perdirent leur foi dans la grande chaîne de l'Être, sans pour autant trouver, pendant longtemps, le nouveau principe directeur qui leur aurait permis de concevoir le monde comme un tout organique et de déterminer leur propre place dans ce monde. Leur déracinement ne fut pas sans avoir des conséquences esthétiques : leur œuvre est inégale, on ne lit guère plus que certaines parties de leurs poèmes de longue haleine, telle *The Seasons* et *The Task*. Dans les littératures étrangères, les poètes de la fin du XVIIIe siècle accordaient leur faveur à des ouvrages qui, tout comme les leurs, expriment le désespoir des auteurs de trouver une issue. Cowper par exemple traduisait les poèmes de Mme Guyon qui, à l'opposé de Pope, caractérise la situation de l'homme dans le monde dans les termes suivants :

Etre d'une immuable essence :
Cercle sans principe et sans bout,
Qui n'a point de circonférence,
Son centre se trouvant partout.

Pour peu qu'on accepte que la culture est synthèse, l'aliénation n'est rien d'autre que l'impossibilité de réaliser cette synthèse. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, une situation historique particulière s'est établie en Europe. La révolution industrielle, la grande Révolution française, ainsi que le romantisme ne sont sans doute pas étrangers à cette forme concrète, historique de l'aliénation. Le spleen, le *Weltschmerz*, l'ennui, tout comme le pélerin, l'Arcadie située dans le passé et évoquée avec des accents élégiaques, ou le thème d'Utopia projeté dans l'avenir et exprimé comme une vision apocalyptique, en sont autant de formes d'apparition dans la littérature. Chacune est basée sur une opposition irréconciliable, telle que l'individu et les masses, le moyen et le but, la partie et le tout, la qualité et la quantité.

L'aliénation a été formulée pour la première fois par Rousseau et les Allemands dans la langue de la philosophie, mais le pays où elle a été d'abord exprimée sous une forme poétique fut l'Angleterre. En effet, c'est en Angleterre que se réalisa le plus tôt la transformation précapitaliste de l'agriculture, que naquit la révolution industrielle, qu'apparurent les premières grandes villes modernes qui creusent un abîme entre l'homme et son environnement multiséculaire. Les poètes classiques du début du XVIIIe siècle se disaient encore des poètes urbains. Parmi les poètes importants qui vécurent après 1740, seul Johnson s'en tenait à cette tradition. Shenstone, Cooper, Langhorne, Lloyd, Crabbe et même Goldsmith se sentaient aliénés à la vie urbaine. Gray considérait qu'il y avait un abîme infranchissable entre la ville et le village, et dans la célèbre *Elegy* il se fait le chantre du village. Ce n'est pas simplement la crainte de voir disparaître la vieille campagne anglaise, la coexistence de l'homme et de la nature, thème ancestral de la poésie, qui se manifeste chez ces poètes, mais encore une appréhension à l'égard du côté sombre qu'ils entrevoient dans la société en plein essor. Les vers cités ci-dessous du poème *The Task* de Cowper et du poème *The Temple of Favour* de Lloyd sont censés prouver que l'anticapitalisme romantique apparaît pour la première fois dans la poésie anglaise :

In cities vice is hidden with most ease,
Or seen with least reproach ; and virtue, taught
By frequent lapse, can hope no triumph there
Beyond th'achievement of successful flight.

The harlot muse, so passing gay,
Bewitches only to betray.

Le développement capitaliste a été perpétué par les poètes presque exclusivement sous son aspect négatif; non seulement les poètes cités, mais Goldsmith et Crabbe aussi estimaient que la perte était plus grave que le gain, la culture nationale étant fondée sur la communauté rurale que le capitalisme allait remplacer par une société atomisée.

. . . a bold peasantry, their country's pride,
When once destroy'd, can never be supplied.

— écrivait Goldsmith.

L'opposition thématique de la ville et du village dans la poésie de la fin du XVIIIe siècle est une des variantes les plus fréquentes de l'opposition entre apparence et réalité. Une autre forme en est l'opposition du passé et du présent. Dans *The Deserted Village* les deux figurent parallèlement, tandis que pour la confrontation des temps on peut citer, à titre d'illustration, le poème intitulé *Song* de Shenstone, qui commence par ces mots : « *How pleas'd within my native bowers* ». Les poètes anglais de la seconde moitié du XVIIIe siècle représentent le passé en général comme riche, le présent comme pauvre en valeurs — de là leur pessimisme (Beattie : *Solitude*) et l'idée du déclin de la nation (Cowper : *The Task*, 4e livre) ; de Shenstone *(Elegy, He complains how soon the pleasing*

novelty of life is over) à Helen Maria Williams *(To Hope)* la plupart des poètes sont caractérisés par le pessimisme et le sentiment d'être étrangers à leur milieu. Un des thèmes les plus fréquents de la poésie de Cowper est la déception *(On the Receipt of my Mother's Picture out of Norfolk)* et la résignation *(The Statesman in Retirement)*. Il est donc facile de comprendre le dégoût avec lequel des poètes, dont la disposition mentale est celle que nous venons d'indiquer, parlent de la gloire militaire considérée par le gouvernement anglais de la fin du XVIIIe siècle comme la suprême valeur nationale (Cowper : *On the Loss of the Royal George*, John Scott of Amwell : *The Drum*). La violence leur paraît un moyen inadmissible. Dans ses poèmes publiés dans *The Anti-Jacobin*, George Canning oppose au radicalisme le même refus catégorique que plus tard Wordsworth et Coleridge qui ne sympathiseront avec la Révolution française que jusqu'à la dictature des Jacobins. Le radicalisme de Godwin et de Paine n'exerça à l'époque aucune influence tant soit peu importante. Avant l'entrée en scène de la première génération romantique, les poètes ne conçurent même pas l'idée d'une lente et paisible évolution. Mécontents de la culture de leur époque, ils constatent avec amertume la disparition de l'ancien mode de vie anglais sous le coup de l'industrialisation, mais au lieu d'attendre la solution de l'avenir, ces dépaysés s'adressent au passé pour se consoler. Les poèmes de Shenstone, Lyttelton, Akenside, Mason, Gray, Colline et les frères Warton, publiés par Dodsley dans *Collection of Poems* (1748—1758), recueil éminemment important du point de vue de l'évolution du style post-classique, sont tous remplis de cette nostalgie. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'opinion publique en est encore à considérer l'épopée comme le genre le plus distingué et en même temps impossible à renouveler. « Our grandfathers knew the picture from life ; we judge of the life by contemplating the picture ». C'est ainsi que Johnson formule le complexe d'infériorité nostalgique de son époque.

C'est par cette nostalgie du passé qu'on peut expliquer qu'une partie considérable des poèmes de la fin du XVIIIe siècle sont des imitations libres ou des remaniements de modèles plus anciens. Un exemple typique en est Blake, le poète le plus insigne de la fin du siècle. Dans les *Poetical Sketches* (1769—78) on trouve des imitations de Spenser *(To the Evening Star, To Morning, An Imitation of Spenser)*, de Shakespeare *(King Edward the Third)*, de Milton *(Prologue)* et de Percy *(Fair Elenor, Mad Song)*. Un phénomène courant de l'époque est la citation simultanée et superposée de plusieurs modèles. Ainsi — pour en rester à Blake — dans *Tiriel* (vers 1789), où le poète combine la structure thématique d'*Œdipe à Colonos* et de *King Lear*, dans *Milton* (1804—8), où il mélange les symboles platoniques et bibliques, dans certaines parties du premier recueil de poèmes déjà cité, empruntant à la fois à *King James Bible*, à Ossian *(The Church of Death, Contemplation, Samson)*, au *Cantique des Cantiques*, à Milton et à Thomson *(To Spring, To Summer, To Autumn, To Winter)*.

En conséquence de leur hostilités envers le présent, la conscience des poètes s'élargit considérablement. L'Antiquité classique — et de plus près les poètes latins — ne cesse d'exercer son influence, mais elle est loin d'avoir l'importance qu'elle a eue à l'époque précédente. La série composée de quatre poèmes et intitulée *Persian Eclogues* de Collins les églogues pseudo-médiévales de Chatterton, le poème dialogué de Churchill *(The Prophecy of Famine)*, *The Deserted Village* (1770) de Goldsmith et *The Village* (1783) de Crabbe indiquent que les poètes se rendent compte combien les formes antiquisantes favorisées par l'époque précédente s'étaient vidées de leur contenu ; aussi n'hésitent-ils pas à les déformer. Mais plus caractéristique encore des décennies d'après 1750 est l'intérêt que les poètes accordent au legs culturel négligé par le classicisme. En effet, c'est dans la tradition ancienne nordique et galloise que Gray va puiser l'inspiration *(The Fatal Sisters, The Descent of Odin*, ou *The Bard, The Descent of Owen)*, tandis que Chatterton publie des poèmes qu'il fait passer pour médiévaux, et Blake, en écrivant *Tiriel* s'appuie sur l'*Edda*, qu'il connaissait grâce à la traduction publiée par Percy en 1770. Il faut souligner que le culte de la tradition populaire qui, né en Angleterre, se propagea rapidement dans les autres pays d'Europe, signifiait non pas la mise à jour savante et positiviste de la vraie poésie populaire, mais la refonte stylisée d'une matière accueillie par des voies indirectes. Dans les livres prophétiques de Blake, *The Four Zoas*, par exemple, l'ancienne tradition germanique peut se ramener aux poèmes *The Fatal Sisters* et *The Descent of Odin* de Gray et à *Fingal*, poème « ossianique » de Macpherson. Le XVIIIe siècle déclinant savait bien moins de la poésie populaire et médiévale que l'époque de Pope ne savait de la Rome d'Auguste.

Il y eut des poètes qui cherchèrent une inspiration spéciale dans l'héritage du passé : Sir William Jones par exemple adapta Hafiz (*Poems* 1772), Thomas Russel et d'autres poètes mineurs se tournèrent vers Pétrarque (*Sonnets and Miscellaneous Poems* 1789) qui depuis l'apparition des poètes métaphysiques ne comptait plus parmi les principaux modèles, enfin Burns puisa à l'œuvre des grands poètes écossais de la fin du Moyen Age. Le nom de Shakespeare ne servait en fait que de devise à ces poètes qui avaient déserté le camp des classiques, car du point de vue de l'effet réel ce sont les œuvres de Spenser et de Milton qui s'élevèrent au rang d'idéal stylistique dans la période entre 1740 et 1800. Dans le poème *The Book of Thel* (1789) de Blake, l'allusion au 15e sonnet de Shakespeare est obnubilée par les emprunts faits au 6e chant du IIIe livre de *Fairie Queen* de Spenser. La stance spenserienne est passée, dès les années 1740, parmi les formes les plus populaires. Les exemples les plus fameux sont *The School-Mistress* (1742) de Shenstone, *The Castle of Indolence* (1747) de Thomson, *The Minstrel* (1771—74) de Beattie et *The Cotter's Saturday Night* de Burns. En écrivant *A Monody to the Memory of Mr. Pope* et *Ode to Evening* William Mason et Collins avaient sous les yeux le *Lycidas* de Milton. Thomson *(The Seasons)*, Young *(Night Thoughts)*, Mallet *(Amyntor and Theodora)* et Shenstone *(Love and Honour)* ont renouvelé le *blank verse* des poètes du XVIIIe siècle. Le poème intitulé *The Task* de Cowper peut être interprété comme une parodie de Milton. *The Book of Urizen* de Blake est une travestie burlesque de *Paradise Lost*. Le chemin d'Urizen dans le livre prophétique *Vala* (*Night* VI) évoque le célèbre départ de Satan *(Book II)*. Même l'ordre inversé des mots en vue de l'allitération : « *Of beasts — the beaver plods his task* » dans le poème intitulé *A Song to David* nous fait penser à Milton, quoique Smart fût probablement le poète anglais le plus original de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Cette influence de Spenser et de Milton dénonce en même temps les déficiences de la poésie anglaise d'avant le romantisme : le style nominal très personnel, émaillé de latinismes de ces deux grands poètes conduit souvent à l'affétterie chez leurs imitateurs. Ce style de seconde main ne sera aboli que par les *Lyrical Ballads*. Rien n'indique cependant mieux l'attrait de la séduction de Spenser et de Milton que l'exemple de Keats qui en fut également touché et ne put s'en soustraire que dans ses œuvres mûres (cf. par exemple la première variante pleine de réminiscences de Milton et la seconde version d'un style indépendant de son *Hyperion*).

Stoïcisme

Une fois qu'ils eurent perdu leur foi dans le modèle théologique offert par « la grande chaîne de l'Être », les poètes cherchèrent à se former une nouvelle interprétation homogène du monde. Parmi les considérations ontologiques fraîchement adoptées et traduites dans la langue de la poésie, c'est le stoïcisme qui eut le moins de retentissement. L'éthique stoïque sert en général à refouler les contradictions naissant à l'intérieur de la personnalité. La vision du monde des classiques avait été en fin de compte équilibrée, aussi n'avaient-ils pas besoin de recourir au stoïcisme : dans la quatrième partie de *Gulliver* Swift raille ouvertement et non sans mépris les fidèles de la Stoa.

Toutefois, à mesure que l'harmonie du moi et du non moi allait en se perdant, le stoïcisme, doctrine vieille de plusieurs milliers d'années, venait fort à propos offrir son interprétation alternative de la vie. A partir du milieu du XVIIIe siècle il pouvait satisfaire les poètes qui ne tentaient pas une nouvelle explication du monde : à côté de la poésie de Johnson, l'*Ode on a Distant Prospect of Eton College* de Gray et l'*Ode to the Evening Star* d'Akenside prônaient également la nécessité de subir les coups du sort. Toute une série de poèmes écrits entre 1750 et 1780 recommandent à l'homme de s'incliner avec résignation devant le monde extérieur obéissant à une force inconnue. D'où la note fondamentale de *The Enthusiast* (1754) de William Whitehead, de *A Prayer for Indifference* (1759) de Mrs Greville, de *The Duke of Benevento* (1778) de Sir John Henry Moore et de *Life* de Crabbe (1779).

Les deux grandes générations romantiques à la recherche d'une nouvelle conception du monde auront vite fait de mettre de côté le stoïcisme, qu'ils estiment être trop traditionnel, pour proclamer la liberté complète des sentiments. Dans la seconde moitié de sa carrière, Byron en viendra à reconnaître que la contradiction n'est qu'apparente entre le stoïcisme et le culte romantique des émotions. C'est sans doute à Sénèque redécouvert par la Renaissance qu'il emprunta le symbole

archétypique de la descente succédant obligatoirement à toute envolée, symbole dont il fit un des motifs de sa poésie. *(Ode to Napoleon Buonaparte)*. Dans la seconde moitié des années 1810 il créa un contre-courant stoïque de la poésie romantique en proclamant que l'homme devait supporter la vie sans mot dire (*Childe Harold's Pilgrimage* III : VII, XXXII—XXXIV ; IV :XXI), qu'il devait apprendre la résignation lucide (Ibid. IV : X, XXI), faire montre d'une patience héroïque (*The Two Foscari, Childe Harold* III :XI, *Don Juan* chants VII—VIII) et d'abnégation *(The Island, On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year)*, en acceptant calmement que toute action était vaine (*Childe Harold* III :XVIII, XXXVI—XLVIII, LXVI ; IV :CXVII) et qu'il n'y avait pas de but final. Ce courant stoïque ne tarda pas à gagner d'autres littératures (voir par ex. Vigny).

Transcendentalisme néo-platonique

Les poètes stoïques de Gray à Byron des œuvres mûres ont en fin de compte renouvelé les considérations ontologiques traditionnelles. Aucun poète de la fin du XVIIIe siècle, plus ou moins épigone, n'a entrepris la tâche de construire une nouvelle vision du monde. Même pas Blake. En recourant à une simplification qui implique nécessairement une certaine déformation (nous comptons l'éliminer plus loin dans une analyse plus approfondie des rapports de Blake et du romantisme) nous pourrions dire que Blake s'est fait défenseur d'une tradition culturelle interprétée dans un esprit plus large et plus éclectique.

Le premier volume lyrique important de Blake, *Songs of Innocence* (1789) et sa première œuvre narrative de longue haleine, *Tiriel* (1789) dénoncent tous deux l'influence de Swedenborg. Ensuite le poète s'abîme dans la lecture des œuvres de Thomas Taylor, néo-platonicien du XVIIIe siècle, des alchimistes, de Paracelse et de Böhme. *The Book of Thel* (1789) indique fort bien à quel point Blake a senti le dilemme entre la vision du monde néo-platonicienne et celle des alchimistes. Dans le traité poétique intitulé *The Marriage of Heaven and Hell* (1790—93 env.) il ne se contente pas d'adopter le monisme des alchimistes, mais tout en les développant, il réussit à traduire le problème dialectique dans le langage de la poésie. Par rapport à cette initiative extrêmement hardie, le reste de son œuvre (environ deux tiers de ses ouvrages) représente un retour en arrière, car Blake y exprime par la poésie des vues néo-platoniques. Les trois grands livres prophétiques, *Vala or the Four Zoas* (1795—1804), *Milton* (1804—08) et *Jerusalem* (1804—20) expriment cette vision du monde sous la forme d'un système qui nous permet de réinterpréter correctement la majorité des œuvres antérieures de Blake. Ainsi l'homme, selon Blake, arrive sur la terre de l'éternité, du temps et de l'espace souples, dynamiques et extensibles de la divinité Oothoon, de l'innocence symbolisée par l'enfant et l'agneau, du monde de Jésus, de l'abnégation et de l'imagination associée à l'allégorie, de l'essence signifiant l'unité indissoluble de l'âme et du corps, de l'homme et de la nature; après avoir franchi la porte de la sagesse, d'Enitharmon (Luna), du fait de sa naissance, c'est-à-dire de sa chute dans le péché originel, il entre dans le fini, dans l'univers de la divinité Bromion, dans le monde du temps et de l'espace immobiles, de l'expérience symbolisée par le tigre, le monde de la personnalité, de Satan, de l'art naturaliste, des vues de Descartes, Newton, Locke et des déistes, le monde du positivisme et du matérialisme mécanique, incarné par le dieu Urizen, dans le monde de la mémoire, dans le monde des apparences, où l'essence est aliénée à l'existence, l'âme au corps, et où, à la suite de la révolution industrielle, l'homme se trouve dans une opposition irréconciliable avec la nature.

A beaucoup d'égards Blake avait raison de critiquer les penseurs des Lumières. Il s'opposait au déisme qui servait de support idéologique au classicisme, car il concevait la création comme énergie et non comme résultat. En même temps il suivait une voie qui l'éloignait aussi du romantisme, car à l'instar des classiques, il cherchait des lois éternelles et immuables, quoique non au niveau de l'existence humaine, mais au niveau de la transcendance. « La faute est commise, la vérité est éternelle » — écrit-il dans *A Vision of the Last Judgement* (1810).

La poésie anglaise, en particulier la poésie post-classique tardive représentée par Johnson, se ressent aussi de la conception du monde positiviste anglaise. L'épistémologie et la philosophie positiviste de l'histoire apparurent pour la première fois en Angleterre, notamment dans les ouvrages de Hume et de Gibbon. Selon leurs doctrines il n'y a aucune différence qualitative entre essence et phénomène, il n'existe pas de jugements de valeur objectifs, toute connaissance peut s'acquérir par une et même méthode, la cognition est un processus infini, les universaux n'existent pas : la règle générale ne se rapporte qu'à autant de cas qu'on a examinés avant de l'établir ; il n'existe aucune relation objective de cause à effet, et enfin, l'histoire n'est pas téléologique.

Les poètes romantiques niaient ces prémisses. En Angleterre la poésie romantique s'inscrit entre deux types historiques du positivisme : les deux générations de poètes romantiques entrèrent en scène entre l'époque de Hume et de Mill. Alors que le genre dominant du romantisme est le poème lyrique, l'époque positiviste est caractérisée par la prose narrative.

Les classiques partent de la relation a priori définie du moi et du non-moi. Les romantiques, par contre, ayant perdu leur foi dans le christianisme positif, essayèrent de dépasser la rupture du moi et du non-moi de deux manières : ou bien ils considéraient le monde extérieur comme le rayonnement du moi poétique, ou alors ils se retiraient dans les profondeurs de leur vie intime, spirituelle. En d'autres termes, ils réagirent au positivisme par un vitalisme panthéiste ou par un subjectivisme métaphysique.

Par vitalisme on entend un vaste ensemble de conceptions de l'histoire, tout comme nous avons appelé positivisme une classe assez nombreuse d'idées épistémologiques et relatives à la philosophie de l'histoire. Selon les vitalistes une énergie innée aide l'homme à se remettre de ses échecs. Considérant cet élan primitif comme la force motrice de l'histoire de l'humanité, les vitalistes défendent une conception anti-historique. Si les théories vitalistes concernant l'existence remontent aux théories des platoniciens de Cambridge, le vitalisme lui-même est né en Angleterre avec le romantisme. L'*egotistical sublime*, le transfert de la volonté subjective sur le monde extérieur chez Wordsworth et Coleridge, et en particulier le titanisme qui est le propre des héros fictifs de Byron et de Shelley, doivent être interprétés comme des formes du vitalisme.

Dans *The Castle of Indolence* de Thomson et *The Task* de Cowper, le paysage extérieur est évincé au profit du paysage intérieur. Pour ces deux poètes le subjectivisme est encore le résultat d'une contrainte extérieure : les Lumières avaient mis en doute les catégories de valeurs éthiques héritées, ce qui fait qu'ils se trouvaient désemparés devant une possible interprétation du monde extérieur.

Les romantiques, en revanche, inscrivent le subjectivisme consciemment dans leur programme. Les positivistes de l'époque des Lumières n'avaient admis comme réalité que ce qui pouvait être prouvé par voie expérimentale et, partant, appréhendé par la raison. Les poètes qui apparaissent dans les dernières années du XVIIIe siècle, critiquaient les penseurs des Lumières d'un point de vue romantique. Les principaux sujets de la poésie deviennent l'enfance (Wordsworth: *Intimations of Immortality*), la rêverie ou les visions d'opium (Coleridge: *Kubla Khan*), le rêve (Keats: *The Fall of Hyperion*), le fantastique, symbole de l'état d'âme, le mesmérisme et l'hypnose; l'impossibilité de la connaissance extérieure de Dieu passe au second plan derrière l'impossibilité de sonder les profondeurs de l'âme.

Téléologie et libéralisme

Wordsworth — à la différence de Blake — laïcisa la langue de la philosophie chrétienne et transforma, dans son œuvre maîtresse *The Prelude*, la théologie positive en téléologie immanente.

La philosophie libérale de l'histoire — base idéologique de la poésie lyrico-philosophique du romantisme — diffère du néo-platonisme chrétien non seulement par ce qu'il a d'immanent et de laïcisé, mais encore par le fait qu'elle n'exhorte pas simplement à retourner d'un monde morcelé, aliéné à lui-même (tel qu'il a succédé à une harmonie universelle préétablie) à l'unité initiale du moi et du non-moi, mais affirme la possibilité d'une unité d'un ordre supérieur, obéissant à la loi de la

dialectique. En ce qui concerne la manière dont s'accomplit cette synthèse, Wordsworth admet une lente paisible évolution organique, Byron une réforme radicale réalisée par un petit nombre d'esprits, seul Shelley — formé par Paine et Godwin — n'exclut par l'idée de la révolution.

Il faut toutefois éviter de concevoir la vision du monde de Shelley comme entièrement homogène de ce point de vue. Considérant l'ensemble de son œuvre, on constate que l'existence de l'homme implique chez lui des possibilités alternatives. Dans une partie de ses poèmes franchement politiques il assume la révolution, ailleurs il se fait porte-parole d'une philosophie libérale de l'histoire ou d'un vitalisme teinté de cette philosophie (nous y reviendrons sous le point 4), tandis que *Alcester* (1815), *To a Skylark* (1820), *The Sensitive Plant* (1820) et *Adonais* (1821) indiquent un repliement narcissique qui n'est qu'une variante du subjectivisme métaphysique ; l'épître en vers intitulé *To Edward Williams* (vers 1820), *The Witch of Atlas* (1820) ou *The Triumph of Life* publié après la mort du poète prouvent que Shelley n'avait pas pour autant rompu avec la conception néo-platonicienne de l'existence, selon laquelle notre vie ici-bas n'est qu'une apparence, que la réalité est en-deçà de la naissance et au-delà de la mort et le rêve un annonciateur de cette réalité dans la vie terrestre.

LA DIMENSION ESTHÉTIQUE DE LA POÉSIE ANGLAISE

A l'instar de la vision du monde, la poétique exposée dans la langue discursive et la poétique immanente et non écrite pouvant être définie par voie de l'abstraction, des poèmes mêmes subirent également un changement en deux étapes. (Nous ne nous occuperons ici que de la poétique immanente.)

A l'époque de la sensibilité l'esthétique rationaliste du classicisme disparut au profit du culte du primitivisme. On peut se référer à toute une série d'exemples, de l'*Ode on the Superstitions of the Highlands of Scotland* (vers 1749) de Collins à la poésie de Burns. La nature humaine comme principal sujet de la poésie cède la place à la nature non humaine. Sur ce, le romantisme plaça la nature dotée d'une âme au centre de son intérêt, autrement dit, il fit du non humain le symbole de l'humain.

Cela signifiait aussi que le poète romantique qui, à l'opposé du poète classique, ne partait pas d'une signification conceptuelle a priori donnée, qui voulait être un *seer*, un vates, et non un *maker*, cherchait à transmettre un message nouveau, unique, particulier, une signification qui fût en même temps immanente et intraduisible. Aux yeux de Keats, même les poèmes de Wordsworth péchaient par un excès de didactisme. Sa dernière ode *(To Autumn)*, ou le poème *Kubla Khan* de Coleridge traduisent bien l'idéal du sens immanent.

Ce changement impliquait la naissance d'un nouvel idéal formel et linguistique. Pope prônait encore l'unité inséparable de la langue et de la pensée, de la forme et du contenu. Coleridge et Keats défendaient l'unité indissoluble des deux ; le poète du XVIIIe siècle cherchait à construire et se considérait comme l'usager individuel d'une langue toute faite, tandis que ses successeurs de XIXe siècle essayèrent de créer une forme organisée et voulaient être des créateurs de la langue.

A l'époque de la sensibilité, la pensée esthétique anglaise était centrée sur la théorie des associations d'idées. (Par idée l'époque entendait sensation, impression sensuelle et non idée platonicienne.) Les poètes du classicisme estimaient que l'association d'idées était soumise à des lois objectives qui pouvaient être prouvées en partie par la raison, en partie par la voie empirique. Au cours du XVIIIe siècle, les esthètes opposaient de plus en plus de réserve à cette objectivité. La pratique poétique restait tantôt en arrière de la théorie, tantôt la dépassait de loin. Christopher Smart par exemple, auteur de *A Song to David* et *Jubilate Agno*, se laissait aller à des associations tellement imprévues qu'il fut considéré comme fou par ses contemporains. Pour être appréciée, sa poésie dut attendre l'époque romantique — et ce n'était pas un hasard, puisque la variante la plus excessivement subjectiviste de la théorie des associations fut créée par le poète et théoricien Coleridge.

L'interprétation de plus en plus subjective des associations d'idées ne manque pas d'entraîner une modification essentielle de la terminologie de base esthético-poétique. Le *wit* qui, pour les clas-

siques, représentait une faculté particulière de créer un chef-d'œuvre fut remplacé, dès le milieu du XVIIIe siècle, par le « génie ». A l'époque de la sensibilité, le « génie » était proche parent des termes *fancy* et *imagination*: entre ces trois notions-clefs le romantisme établit ensuite un rapport de subordination et de coordination: *fancy* devint la forme d'expression primaire, combinatoire, tandis qu'*imagination* la forme secondaire, en tant qu'imagination créatrice d'un ordre supérieur du *genius*.

Un changement sémantique du même genre se produisit dans le domaine des états d'âme exprimés dans la poésie. Dès le milieu du XVIIIe siècle les poètes considéraient comme leur tâche primordiale d'exprimer leur état d'âme, leur vie intime. Ce monde intime qui avait commencé par être un « sentiment » subordonné à la sensation, devint plus tard le *feeling*, s'exprimant de façon directe, libre de toute composante intellectuelle, pour se muer finalement — dans le romantisme mûr — en *emotion* complexe, qui renfermait aussi un message intellectuel. Ce triple déplacement du poids influa de façon décisive sur la manière dont les poètes interprétaient par la suite les états d'âme : *melancholy*, *spleen* et *solitude* découverts au début de l'époque de la sensibilité, ainsi que la sphère d'associations qui étaient passées en même temps au centre de l'intérêt : le *sublime* et le *gothic*.

Non seulement le caractère de plus en plus subjectif des associations d'idées, mais aussi leur modification concrète marqua de manière importante l'évolution de la poésie. Les poètes classiques avaient adopté comme idéal culturel la Rome d'Auguste ; les poètes qui leur succédèrent rêvaient de la tradition celtique ou germanique, des origines de la culture nationale anglaise. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'idéologie du nationalisme détermina si fortement la sphère des associations poétiques que celles-ci frisent parfois le chauvinisme et le racisme (ainsi dans quelques œuvres de Macpherson et même de Blake) : l'homme et le paysage nordiques devinrent les seules sources possibles de l'art. Chez les romantiques cet esprit de parti pris disparaît — même leur vision de l'Antiquité est plus équilibrée.

Les poètes classicisants avaient associé peinture et poésie. Le principe *ut pictura poesis* fut évincé pour la première fois en Angleterre par le principe *ut musica poesis*. C'est ici que sera élaborée aussi la nouvelle théorie. Dans la pratique poétique la musicalité connaît un important changement sémantique : en effet, on avait commencé par identifier musicalité à la musique des mots et à l'imitation du vers allitérant (Collins), plus tard on entendait par ce terme l'adoption de structures musicales (Smart), enfin — chez les romantiques — musicalité correspondait à signification immanente, intraduisible, forme parfaitement organique (Coleridge, Keats). C'est ce déplacement sensible de l'accent qui explique que face aux poètes classiques recherchant avant tout l'effet pictural la caractéristique principale de la poésie lyrique romantique sera le ton.

GENRES

Aux yeux des poètes du classicisme les genres constituent un système immuable présidé par les principes scholastiques de la sub- et coordination. Chaque genre impliquait un certain degré d'élévation du ton, lequel se mesurait par la richesse en figures de style. Plus le poète était docte et cultivé, plus il pouvait observer ces prescriptions. A l'époque de la sensibilité, le système alla en se dégradant, les différences finirent par s'estomper. Le romantisme remplaça la forme conçue comme une structure logico-rhétorique par une forme organique, ce qui signifie d'une part que chaque poème individuel devait avoir une forme individuelle, d'autre part que l'ensemble de la poésie était subordonné à la poésie lyrique, groupe de genre négligé par les poètes classiques. Au début du XIXe siècle les poètes écrivaient donc des poèmes soit franchement lyriques, soit d'un genre mixte dominé par le lyrisme.

Pour pouvoir entrer dans les détails de ce processus, il faut distinguer trois groupes de genres.

Il y a des genres qui, après avoir été favorisés par les poètes classicisants, perdent sensiblement de leur importance. Ce sont en premier lieu la satire, l'épigramme, l'épître et l'églogue.

Le deuxième groupe des genres classiques reste vivant dans la pratique des poètes de la génération suivante, non sans subir cependant des modifications importantes. Nous en citerons trois genres.

La poésie descriptive-spéculative a changé en partie parce que le milieu de XVIIIe siècle marque l'avènement d'un nouveau paysage idéal : on cherchait désormais dans la nature ce qu'elle avait de sublime, de majestueux, de non civilisé, de vierge de tout contact humain. A l'époque du classicisme et des Lumières, la description se rapportait à l'abstrait : elle insistait, en recourant à la théorie de « la grande chaîne de l'Être », à la physico-téléologie et plus tard à la science, sur le caractère compréhensible de la nature. Même Thomson *(The Seasons)* et Young *(Night Thoughts)* ne s'écartent pas sensiblement de cet idéal. La description classicisante représente, ravit et enseigne. Les romantiques éliminèrent du nombre des tâches de la description toute intention didactique, tout au moins sous sa forme directe, et dirigèrent l'attention sur le pittoresque, le particulier, le détail et la chose concrète. Au lieu de la vue extérieure, ils mettaient l'accent sur la vision intérieure. Le processus s'amorce dans *The Castle of Indolence* de Thomson et atteint son apogée dans les visions de Wordsworth et de Coleridge. Dans *The Prelude* la montagne est une projection de l'angoisse du moi lyrique, et Coleridge considérait la nature comme un *symbolical language* traduisant des états d'âme. Chez les poètes classiques la description est subordonnée en général au genre épique, chez les romantiques au genre lyrique ; la structure fictive s'effaça devant la structure thématique (Shelley : *Mont-Blanc* 1816, *Evening : Ponte al Mare* vers 1820).

Si l'ode élégiaque a pu rester un genre central même après l'époque du classicisme, c'est parce qu'il s'agissait là du genre le moins bien défini. Malgré leurs penchants didactiques, les poètes classiques accordaient la préférence à l'ode horatienne d'une structure lâche, et sans reconnaître en général la structure rigide de l'ode pindarique, ils classaient les poèmes de Pindare dans le groupe des psaumes hébraïques. Dans la pratique poétique on abusait du terme d'ode, appelant ainsi n'importe quel poème qui débutait par l'apostrophe d'une abstraction personnifiée brièvement caractérisée par une épithète, par une apposition ou par une subordonnée qualificative (par ex. *Come, peace of mind, delightful guest!*). A part quelques initiatives isolées, il faut attendre l'époque de la sensibilité pour voir des poètes entreprendre le renouvellement de la structure pindarique originale (Collins : *Ode on the Passions*, Gray : *Ode for Music*). Cela nous permet de conclure qu'au milieu du XVIIIe siècle le retour à l'idéal de la Renaissance dans l'imitation des modèles antiques signifiait une réaction au classicisme en tant que style historique.

La poésie épique connut à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles une modification en deux sens. Crabbe, le meilleur poète épique de l'époque de la sensibilité a objectivé le genre. Dans *Peter Grimes*, le meilleur morceau de *Borough* (1810) et dans les excellents chapitres de *Tales* (1812) tels que *Procrastination*, *The Patron*, *The Widow's Tale*, *The Mother*, *Arabella*, *The Lover's Journey*, *Edward Shore*, *The Brothers*, il réduisit au minimum l'explication narrative, et chercha à mettre en scène les situations de façon directe, à réaliser avec esprit de conséquence le *showing* et à éliminer le *telling*. Ce point de vue objectif du narrateur passa plus tard dans le genre du roman.

Burns (*Tam O'Shanter* 1791) et John Wolcot (*Apple Dumplings and a King* 1781), en revanche, ont subjectivé la narration : Cowper a mis en valeur la métalangue du narrateur, l'histoire de la narration (*The Diverting History of John Gilpin* 1782), tandis que John Henry Moore a anticipé la situation épico-lyrique de la narration, qui sera une caractéristique de Byron (*The Duke of Benevento* 1778). Quant aux romantiques, ils écrivirent des récits poétiques d'un effet esthétique inférieur à leurs meilleures œuvres (Keats : *Isabella* 1818, *Lamia* 1819), à moins qu'ils n'aient accru encore le lyrisme de la narration : dans *The Prelude* (1795—1805), œuvre maîtresse de Wordsworth, le côté épique est fonction de la *spiritual autobiography*, de la *Bildungsgeschichte* et, dans le poème intitulé *Margaret or the Ruined Cottage*, il est soumis au double moi lyrique du narrateur et du pélerin : Byron dans *Beppo* (1818) et dans *Don Juan* (1818—23) subordonne la structure fictive des événements à la structure thématique des digressions-intermèdes lyriques.

Le troisième groupe est constitué par les genres qui n'apparaissent que sporadiquement dans l'œuvre des poètes classicisants, pour revêtir par la suite un rôle dominant dans la poésie.

Déjà avant le recueil intitulé *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) de Percy on connaissait quelques imitations plus ou moins libres de la ballade. Le poème *The Friars of Order Gray*, par exemple, pourrait fort bien illustrer la manière dont Percy a recouru à la ballade et qui est essentiellement la même que celle de ses contemporains qui s'inspirent de Spenser ou de Milton. Lui aussi remanie la matière empruntée, comme Gray dans ses poèmes appelés *Norse*. La clôture du poème

par exemple est typique du XVIIIe siècle. Dans les ballades de Percy, de Chatterton, de William Julius Mickle (*Cummor Hall* 1784) et de John Logan (*The Braes of Yarrow* 1784), il faut voir un *wish-fulfillment*, il s'y manifeste le désir d'une époque à la dérive de réinterpréter les valeurs du passé afin d'acquérir une conscience bien équilibrée de son existence.

Comme la ballade constitue un mélange de trois genres (épique, lyrique, dramatique) elle était particulièrement propre à effacer les limites des genres. Dans la première moitié du XVIIIe siècle, le terme de ballade est utilisé de façon assez lâche: on l'appliquait à la fois à une chanson narrative populaire, à une épître méditative, ou à une méditation de caractère pastoral (Henry Carey: *The Ballad of Sally in our Alley* 1729, Lady Mary Wortley Montagu: *The Lover* 1747, Shenstone: *Pastoral Ballad* 1743). Tous ces poèmes ont un trait commun, à savoir qu'ils sont des monologues supposant une situation scénique, et, partant, les antécédents des ballades lyriques écrites dans les dernières décennies du XVIIIe siècle (Chatterton: *Mynstrelles Songe* 1777, Lady Anne Lindsay: *Auld Robin Gray* 1776). La subjectivation — comme ici dans le cas du *verse tale* — prépare le romantisme: le point d'aboutissement de l'évolution est marqué par les *Lyrical Ballads*. Coleridge, dans le poème *Songs of the Pixies* (1796) tire, pour ainsi dire, les conclusions finales des expériences des ancêtres: au lieu de renvoyer le lecteur à un ordre de valeurs extérieur, il dégage la signification des rapports intérieurs du texte, en concevant la scènerie non comme un moyen allégorique, mais dans un sens symbolique.

Si la poésie lyrique a pu occuper autour de 1800 une place centrale parmi les genres, c'est en grande partie le mérite des auteurs d'hymnes du XVIIIe siècle. Dès le milieu du siècle l'hymne compte parmi les genres importants, sans d'ailleurs se distinguer nettement de l'ode qui, comme nous l'avons dit, n'était pas rigoureusement définie. Comme l'ode, il s'ouvrait par une apostrophe (Charles Wesley : *A Morning Hymn* 1740, *O Thou Who Camest from Above . . .* 1762), et souvent la personnification ne manque pas non plus d'*Auftakt* (Gray : *Hymn to Adversity* 1742, John Wesley : *Thou Hidden Love of God* 1738). Même John Newton et Cowper utilisaient de nombreuses métaphores explicitées typiquement classiques (par exemple l'apposition) dans le volume intitulé *Olney Hymnes* (1779). Et pourtant la situation avait changé : dans les beaux hymnes de Smart et Cowper, un état d'âme tourmenté a relégué le monde extérieur à l'arrière-plan. Cet important déplacement de l'accent s'explique peut-être par l'influence du méthodisme qui, tout comme le piétisme allemand, ménage une place importante au culte de l'émotion.

La chanson, le genre lyrique le plus pur, apparut d'abord chez les Ecossais, mais d'une façon très particulière. Mrs. Cockburn ou Jane Elliot soit publièrent des textes transcrits d'anciennes chansons, soit en écrivirent de nouveaux sur de nouvelles mélodies pour le recueil *Ancient and Modern Scottish Poems* (1776) de David Herd, et Burns éleva cette pratique à un niveau supérieur. Lui aussi déforma la poésie populaire suivant les prescriptions de l'époque, tout comme Percy ou Macpherson. Ses chansons reflétaient ses lectures : il favorisait les mêmes auteurs que ses contemporains : Milton, Thomson, Shenstone, Sterne, Mackenzie et Robert Fergusson.

Les chansons de Blake ont une autre importance historique : au lieu de renouveler un genre ancien, il en crée un nouveau. Mais comme Blake, à un moment de sa vie, abandonne les genres lyriques courts, la chanson ne devient un genre prépondérant que chez les romantiques qui la modifient sensiblement en l'élevant au niveau du « monologue surpris », au niveau de la poésie lyrique contemplative de forme organique. Ils créent un type de poème d'une certaine longueur qui, tout comme la chanson plus courte, est purement lyrique, parce que le moi poétique fictif est confronté à lui-même et non au monde extérieur (Shelley : *When the Lamp is Shattered* vers 1820, *Ode to the West Wind* 1820).

Sous l'influence de la philosophie romantique de l'histoire, on voit naître, à l'intérieur de la poésie politique, des types de poème indépendants ; les poètes y transposent dans une mesure et d'une manière différentes la langue de la politique dans la langue de la poésie. Comme Shelley est le poète dans l'œuvre de qui tous ces types se retrouvent, c'est à lui que nous empruntons nos exemples. En automne 1819 Shelley écrit des poèmes (*The Mask of Anarchy, Lines Written during the Castlereagh Administration, Song to the Men of England, A New National Anthem, Sonnet : England in 1819* et *What Men Gain Fairly*) pour « encourager directement le peuple dans la révolution immir ente ». Sur la base des idées qui y sont mises en relief sous forme de concepts et sur la base de

la rhétorique nettement politique, ces poèmes doivent être rangés dans la catégorie de la « poésie publique », s'adaptant directement à la politique du jour tendancieuse, type de poésie dans lequel le poète peut faire usage de figures rhétoriques telles que l'invitation, le blâme et l'énonciation. Par contre, dans *Ode to Liberty* (1820), écrite sous l'influence de la révolution espagnole éclatée un peu avant, Shelley choisit non pas la langue de la politique du jour, mais celle de la langue plus abstraite de la philosophie de l'histoire pour exprimer le message politique par une vision allégorique interprétée. La situation de discours, élevée dans la sphère poétique, est bien loin de la chanson : l'énonciation stylisée fait de ce type de poème un proche parent du *Rollengedicht* allemand et l'ancêtre du monologue dramatique qui jouera un rôle central dans l'œuvre de Tennyson et de Browning. Le troisième niveau peut être représenté par le *Prometheus Unbound* (1818—20) ; au-delà de la stylisation de la langue politique, le poète exprime sa conception de l'histoire à travers le récit, ou plus exactement à travers l'évolution intérieure d'un héros à moitié fictionnel et d'un moi à moitié lyrique ; autrement dit, il réalise, moyennant une double transposition, la conclusion qu'il avait ajoutée, une année après l'achèvement du *Prometheus*, au traité intitulé *A Defence of Poetry* : « *Poets are the unacknowledged legislators of the world* ».

Le premier des trois types que nous venons d'esquisser est surtout important du point de vue de l'histoire des idées. En écrivant les poèmes qui visaient directement un but, le poète romantique ne recherchait pas en premier lieu un effet esthétique, il ne déformait que légèrement la langue de la politique, en se contentant de lui donner un accent rhétorique, et il ne considérait pas comme son but principal de créer une langue artistique particulière. Il se servait d'une langue déjà existante dont il ne s'efforçait pas de trier les expressions en vue de réaliser une nouvelle structure poétique et d'établir de nouvelles normes, comme cela fut le cas plus tard dans les poèmes des chartistes. Les poèmes relevant des deux autres types ont une plus grande valeur esthétique, non seulement de par leur forme poétique spéciale et leur caractère stylisé ou fictionnel, mais encore du fait qu'ils donnaient à l'existence une interprétation plus complexe, plus profonde du point de vue mimétique et impliquant aussi la tonalité du tragique.

Enfin, il existe un quatrième type de poésie politique, notamment le groupe dans lequel la signification politique est mise en valeur sous une forme voilée, hautement poétisée et symbolique, en accord avec la tendance principale de la poésie romantique, conduisant du code allégorique au code symbolique. Citons à titre d'exemple *Ozymandias* (1818).

STRUCTURE DES POÈMES

A propos des genres traités au point précédent, nous avons déjà indiqué certains problèmes relatifs à cette question.

Nous nous bornerons ici à quelques remarques complémentaires.

La structure du poème classique était directement déterminée par l'iconicité intellectuelle. La description était soit illustrative soit ornementale : dans le premier cas elle suivait, dans le second elle précédait la sentence. Les deux éléments étaient toujours nettement séparés, et la sentence avait un caractère conceptuel. A l'époque de la sensibilité cette succession logique ne se modifia que sous le rapport des parties : dans le poème intitulé *To the River Itchin* (1789) de Bowles, la *pictura* est une question en quatre parties. Blake n'a pas non plus utilisé de structures descriptives romantiques, car jusque dans ses brèves œuvres lyriques on ne trouve chez lui que des descriptions allégoriques ; les saisons par exemple apparaissent personnifiées *(To Spring, To Summer, To Autumn, To Winter)*.

Les romantiques commencent par éliminer la signification conceptuelle : ils partent d'un état émotionnel auquel ils associent des images descriptives pour aboutir à la réflexion — autrement dit, l'émotion n'est pas subordonnée à une structure de valeurs rationnelles (Shelley) —, ou alors ils inscrivent la réflexion dans la vision, et la rendent ainsi immanente et implicite, créant aussi une description symbolique, génératrice de sens (Coleridge : *Kubla Khan* 1798, Keats : *To a Nightingale* 1819).

En réalisant la simultanéité de la description et de la signification, les romantiques ont donné corps à leur thèse sur la forme organique. Dans le même esprit, ils ont éliminé la conclusion di-

dactique — la cadence la plus fréquente des poètes classicisants — soit pour la remplacer par une structure restée ouverte logiquement — ainsi Coleridge a exprimé successivement à propos de la guerre deux attitudes opposées sans résoudre la contradiction (*Fears in Solitude* 1798), et Wordsworth a donné à la question posée deux réponses parfaitement antagoniques (*Ode; Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* 1802—06), soit pour établir une correspondance entre la forme du poème et un processus psychique constituant un tout organique (Coleridge : *The Rime of the Ancyent Marinere* 1798, Keats : *La Belle Dame sans Merci* 1819), ce qui pouvait signifier aussi bien augmentation de valeur (Wordsworth : *The Prelude* 1799—1805) que réduction de valeur (Wordsworth : *Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey* 1798, Coleridge : *Dejections : An Ode* 1802), soit encore ils composaient selon la structure la plus fermée (ABA) (Keats : *Ode on a Grecian Urn* 1819). Cette dernière structure connaît des variantes compliquées : Coleridge en fait par exemple le correspondant laïcisé de la suite enfer-purgatoire-paradis (*Christabel* 1797—1801, *The Rime of the Ancyent Marinere* 1797—8 et *Kubla Khan* 1798) ; Keats dans le poème *La Belle Dame sans Merci* superpose deux de ces structures « en pont » modifiées : 3 strophes de narration + 9 strophes d'histoire avec un sommet dans la strophe de milieu (VIIIe)

strophes I—II : « *thee* »
strophes III—IV : « *I* »
strophes VII—VIII : « *she* »
strophes IV : « *we* »
strophes X—XII : « *I* » pronom personnel déterminant la situation de discours élevée au niveau de la poésie

A l'époque du classicisme la structure du poème avait été déterminée par des tournures rhétoriques qui, elles, pouvaient être ramenées à des formules logiques. Le romantisme a aboli cette domination de la rhétorique, ce qui n'est sans doute pas indépendant du fait que le rôle social de la poésie avait subi un changement fondamental au cours du XVIIIe siècle. Swift et Pope écrivaient pour un public choisi, bien déterminé. Or, à la suite de la réforme agraire et de la révolution industrielle, la société anglaise perdit sa stratification relativement constante. Le mouvement permanent dont les conséquences étaient imprévisibles ne permit pas aux poètes de destiner leur œuvres à un public de lecteurs nettement circonscrit. Et c'est précisément la difficulté de s'orienter dans une société hétérogène qui est en partie responsable de la rupture entre le moi et le non-moi dont il était question plus haut. Les poètes classiques utilisaient la rhétorique comme une espèce de deuxième langue, ils étaient certains que leur public élite disposait de suffisamment de connaissances rhétoriques. Les poètes de l'époque ultérieure par contre écrivaient en quelque sorte pour tout le monde, de sorte que ce second code perdit sa validité.

Au niveau de la structure du poème ce phénomène explique la désintégration des genres et des tons leur correspondant. On peut invoquer l'exemple de l'ode. Les romantiques considéraient l'ode classicisante comme un système « additif », partant dépourvu de valeur artistique et l'ode pindarique, avec sa forme renouvelée après 1740, comme un *composed system*. Leur idéal formel, l' *organic* différait essentiellement aussi de ce dernier. Ils abandonnèrent l'ouverture *(Auftakt)* rhétorisée de l'ode, telle qu'elle avait été pratiquée au XVIIIe siècle, et abolirent en fin de compte le genre du fait même qu'ils le soumirent aux principes généraux de composition de la poésie lyrique romantique. Ils écrivaient des poèmes appelés odes dans des formes qui n'avaient absolument rien à voir avec les traditions du genre : l'ode intitulée *Dejections* de Coleridge est un *conversational poem*, Shelley écrivit son *Ode to the West Wind* en terza rima, la formule des rimes des odes de Keats n'est qu'une variante du sonnet (ababcdecde).

STYLE

Lexique

C'est à Wordsworth que revient le mérite d'avoir créé la langue de la poésie romantique en Angleterre. Dans l'*Advertisement* qui accompagne le recueil *Lyrical Ballads* il prône un idéal démocratique de la langue, se proposant de réaliser un style dont le lexique ne se differenciât en rien de

celui de la prose, donc, en fin de compte de la langue parlée. Les antécédents du romantisme poétique anglais sont présents dès les œuvres comme *An Evening Walk* (1787—89) et *Descriptive Sketches* (1791—92), et *Guilt and Sorrow* offre déjà une nouvelle langue plus ou moins achevée. Dans l'œuvre de Coleridge l'avènement du romantisme ne date que de son premier *conversational poem* (*The Eolian Harp* 1795).

Il est certain que les poètes romantiques ont réellement laissé tomber le code secondaire des poètes classiques, lequel, au niveau du lexique, se composait surtout de mythologismes antiques. Mais il ne fait pas non plus de doute que le romantisme apporta lui aussi un nouveau système secondaire de codes, constitué sur le plan du lexique et de la métaphore de mythologismes chrétiens laïcisés. Pour ne citer qu'un exemple : dans les deux Testaments le vent est appelé le souffle du Seigneur. Chez les poètes romantiques anglais le mouvement invisible de l'air dont on ne perçoit que les effets, symbolise les changements s'effectuant dans l'âme créatrice du poète (Coleridge : *The Eolian Harp, The Rime of the Ancyent Marinere, Dejections*; Wordsworth: *Immortality Ode, The Prelude*; Shelley : *Ode to the West Wind, Adonais, Epipsychidion*). C'est donc en laïcisant la langue de la tradition chrétienne que les romantiques ont mis au point le système de codes utilisé pour décrire le paysage panthéiste créé par eux.

Versification

La versification anglaise de l'époque en question ne peut être caractérisée que par le spécialiste qui possède une vue d'ensemble des différents systèmes de versification des littératures européennes. Les connaissances nécessaires manquant, nous nous limiterons à faire quelques brèves remarques plutôt hypothétiques.

L'époque de la sensibilité est caractérisée par l'interférence de différents types de versification dont les plus importants sont le *heroic couplet*, la stance spenserienne et le *blank verse* de Milton. Les poètes qui précèdent le romantisme n'aboutirent qu'à des résultats partiels, pour l'ensemble ils restent cantonnés au niveau de l'imitation. Le couplet héroïque est brisé par les poètes *cockney*: Leigh Hunt et Keats. (Dans *Endymion*) (1817) les couplets sont reliés entre eux. Le *blank verse* fut remanié de main de maître par Coleridge dans ses « *conversational poems* », par Keats dans *The Fall of Hyperion* (1819), la *Spenserian stanza* par Keats dans *The Eve of St. Agnes* (1819). La majorité des poèmes romantiques les plus beaux et les plus caractéristiques a toutefois été écrite dans une forme de vers qui n'est pas caractéristique du XVIIIe siècle.

Dans la versification classicisante le trait dominant est la composition achevée ; le rythme est basé sur la répétition à des intervalles réguliers. Les romantiques, eux, interprétaient la versification également dans une optique vitaliste comme forme organique, et estimaient que l'essence du rythme résidait non dans la répétition, mais dans la succession de la tension et du relâchement, dans l'équilibre du *spontaneous impulse* et du *voluntary purpose*.

Syntaxe

Dans la poésie classicisante la répétition en tant que principale particularité stylistique de la syntaxe assumait en premier lieu la fonction de l'accent rhétorique, alors que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle elle sert surtout à renforcer le caractère élégiaque du ton (Goldsmith : *The Deserted Village*, Cowper : *On the Receipt of my Mother's Picture out of Norfolk*, Blake : *The Echoing Green*) et à conférer au poème un caractère de chanson ou de ballade (Percy, Burns). L'époque de Pope favorisait la syntaxe obéissant aux impératifs de la logique, et par conséquant, elle recourait plus souvent aux parallélismes à l'intérieur de la phrase qu'aux parallélismes entre les phrases. Après 1740, cette proportion fut inversée (Akenside : *The Pleasures of the Imagination* 1744, Goldsmith : *The Deserted Village*, Blake : *Night*, Burns : *The Silver Tassie*). Lorsqu'ils cherchaient à intensifier un effet, les poètes classiques accumulaient des périphrases métonymiquement, sur la base de leur contiguïté, tandis que les poètes de l'époque de la sensibilité alignaient des phrases à structure parallèle basée sur leur opposition métaphorique, en les faisant suivre par la conclusion finale (Churchill : *The Rosciad* 1761). Enfin Blake réussit dans ses meilleurs poèmes lyriques à

réunir en une synthèse supérieure la technique de gradation de ses prédécesseurs : il fait correspondre les questions poétiques parallèles à la forme « aba », en créant ainsi une conclusion finale dissimulée, proche de l'idéal romantique de la forme organique *(The Tiger)*.

L'énumération a été largement utilisée par Swift, Pope et d'autres, et à la fin du XVIIIe siècle ce furent surtout eux qui servirent de modèle aux poètes. Or, en laissant tomber la construction rhétorique, le romantisme se débarrassa aussi de ces particularités de style. Et pourtant, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, il se trouva un seul poète qui utilisa l'énumération de la même façon originale que Sterne l'avait fait dans la prose. En effet, dans *Jubilate Agno* Smart oppose deux énumérations fondées sur de jeux de mots, organisées en une structure antiphonique :

« Let God's creatures worship Him ; For His existence is demonstrated by the following exemple. »

Dans *A Song to David* il a poussé plus loin ses expériences, et il a anticipé la technique de l'époque qui succédera au romantisme (Mallarmé, Butor). Les trois strophes d'introduction sont suivies d'une énumération d'épithètes dont chacune sera élaborée en détail par la suite. Après une strophe de transition vient l'énumération de substantifs, combinée avec une construction entre parenthèses, de sorte que l'énumération primaire comprend une énumération secondaire : a(z)b(y)c(x), etc.

La série suivante de substantifs est également précédée par des strophes de transition. L'apostrophe des deux strophes suivantes est interrompue par 10 strophes énumérant des événements, après quoi vient la strophe laudative complétant l'apostrophe. 21 strophes répètent ensuite le mot *ADORATION*. Enfin les 15 dernières strophes contiennent une énumération d'adjectifs dont chacun figure d'abord sous forme positive, puis sous forme comparative et superlative. Le poème se termine par une énumération de verbes.

A Song to David illustre fort bien le style relativement indépendant de l'époque de la sensibilité. Smart conduit ici à la perfection une structure complexe qui ne se rencontre ni chez les poètes classiques, plus claires par ailleurs dans la composition, ni chez les romantiques cultivant la forme organique.

Abstraction faite de quelques poètes tout à fait originaux, le style entre Pope et Wordsworth n'offre que des changements de nuance. Le changement de l'ordre des mots par exemple servait au début du siècle en premier lieu à colorer émotionnellement l'exclamation ; Churchill (*The Rosciad, The Prophecy of Famine* 1763) et Smart préféraient remplacer l'inversion par de longues intercalations. Les poètes classiques aussi ont élaboré la structure de la phrase, mais pas de cette manière, jamais au détriment de la clarté, mais conformément aux formules syllogistiques. A l'époque augustéenne l'antithèse servant à accroître la complexité de la phrase comprenait un élément d'une charge de valeur nettement positive et un autre d'une charge nettement négative. Lorsque l'équilibre de la vision du monde des poètes se rompit, l'antithèse signifia le dilemme entre les possibilités d'une charge tout aussi positive que négative. Le changement eut lieu à l'intérieur des œuvres de Thomson. Dans le poème *The Seasons* on trouve des antithèses telles que :

light	*darkness*
motion	*stasis*
sound	*silence*
fertility	*sterility*
potential	*actual vision*
boundless	*limited*

Dans les oppositions le côté gauche est porteur de valeurs, le côté droit dépourvu de valeurs. Dans *The Castle of Indolence* en revanche, le poète — malgré son évidente intention — n'est pas capable de réunir en synthèse le monde de l'émotion et de la conscience : chant II n'arrive pas à ravaler au niveau des choses pauvres en valeurs le « castle of indolence » représenté au Ier chant. Une contradiction pareillement antithétique existe plus tard chez les poètes opposant l'innocence et l'expéri-

ence (Gray : *Ode on Spring, Ode on a Distant Prospect of Eton College, Sonnet on the Death of Mr. West*), le bon et le grand (Gray : *Elegy written in a Country Churchyard, The Progress of Poesy*), le naturel et le cultivé (Smart : *A Song to David*), le général et le particulier, le prévu et le réalisé, la foi et le monde appréhendé par nos sens (Cowper : *Olney Hymns*).

Ces oppositions insolubles ont également contribué à affaiblir la tendance didactique de la poésie au cours du XVIIIe siècle. Une autre composante du caractère didactique était la fréquente utilisation des maximes, des locutions épigrammatiques et des sentences. Dans ce domaine la modification était plutôt lente. Jusque dans les dernières décennies du XVIIIe siècle, la poésie ne cesse de moraliser, ce qui signifie que le poète se réclamait d'une vérité frisant le lieu commun : l'éphémère (William Julius Mickle : *Cumnor Hall* 1784, Mrs Hunter : *My Mother bids me bind my Hair* 1794), la roue de la fortune (Gray : *Elegy Written in a Country Churchyard* 1750), une des variantes du proverbe « East and west, home is best » (Goldsmith : *The Traveller* 1764, Burns : *Epistle to Dr. Blacklock*), l'opposition du bonheur et de la connaissance (Burns : *Epistle to Davie* 1786). On relève tout au plus quelques timides tentatives à éliminer la maxime : Churchill la remplacera par un *direct speech* didactique (*The Rosciad* 1761), le jeune Wordsworth change la morale en question poétique (*Lines Written near Richmond, upon the Thames, at Evening* 1789). En ce qui concerne la fin épigrammatique, elle ne disparut même pas dans le romantisme. Coleridge critiquait l'*Ancyent Marinere* à cause de sa clôture didactique, Keats avait préparé sur le plan de la dramaturgie les deux derniers vers *in character* de l'*Ode on a Grecian Urn*, mais en fin de compte cette clôture aussi est une variante subjectivée de la maxime. Par la suite, il est vrai, les deux poètes évitèrent la pointe épigrammatique, — dans *Kubla Khan* et dans *To Autumn* respectivement.

A l'époque *augustéenne* on trouve le plus souvent des formules du type maxime et des clôtures épigrammatiques, cependant il existe aussi des vers et surtout des clôtures évoquant le paradoxe. Les poètes ultérieurs se contentèrent une fois de plus d'un déplacement de l'accent : ils érigèrent en loi ce qui avait constitué une exception, ils passèrent brusquement du plan de la signification littérale au plan de la signification métaphorique (Young, Gray) et ils utilisèrent des antithèses qui frôlaient le paradoxe (Chatterton : *Bristowe Tragedie* 1772). Un changement de proportion vraiment important ne survint que chez Byron : son ironie romantique résulte en partie de la fréquence des paradoxes. Keats choisit un autre chemin : au lieu de formuler des phrases soutendues de paradoxes, il fit de ce dernier le principe organisateur de l'ensemble du texte. Dans l'*Ode on a Grecian Urn* par exemple il construit un paradoxe de l'opposition du temps et de l'intemporel.

En ce qui concerne l'usage du paradoxe, la fin du XVIIIe siècle a donc simplement préparé le terrain pour le romantisme. En revanche, dans le maniement de l'allitération, qui sert également la déformation de la syntaxe logique du classicisme, l'époque de la sensibilité fait une fois de plus preuve d'une assez grande indépendance. Thomson, Joseph Warton, Smart, Thomas Warton, Beattie, Bowles, Blake et d'autres, avant tout Collins et Gray entreprirent des expériences d'une hardiesse sans pareil entre le baroque (Crashaw) et la forme anglaise du surréalisme (Dylan Thomas). Seul Keats parmi les romantiques a accordé une aussi grande attention à la sonorité du poème, cependant lui non plus ne pratiquait pas l'allitération consonantique, mais confiait à l'assonance fréquente et différenciée le soin de produire l'effet particulier de l'élément sonore (*Hyperion* 1818—19, *The Eve of St. Agnes* 1819, *Sonnets*).

La poésie classicisante connaissait non seulement une hiérarchie des genres, mais encore une sévère hiérarchie des tons. Le *heroic couplet* assurait une haute prévisibilité syntactique, excluait toute combinaison syntactique contraire aux lois de la logique. La syntaxe logique suppose que son utilisateur croit en un univers ordonné. Les règles de la construction syntaxtique sont en accord avec les lois de la communauté civilisée. La déformation de la syntaxe objective et logique dans le deuxième et troisième tiers du XVIIIe siècle correspond au manque d'équilibre de l'univers poétique. Les écrivains de l'époque augustéenne considèrent comme primordiale la pensée conceptuelle, tandis que les poètes de l'époque suivante cherchent le pictural. Les associations d'idées sont interprétées de plus en plus subjectivement, et l'accent se déplace de la dénotation à la connotation. Au milieu du siècle Collins commence à remplacer les rapports logiques par des rapports de sonorité, procède à des changements exagérés dans l'ordre des mots, et au lieu du style verbal des classiques il adopte un style nominal, vu qu'il exprime des états d'âme et non des actions narrables (voir par

exemple *Ode on the Poetical Character* 1747). Smart et Blake vont encore plus loin dans la construction d'une syntaxe subjective :

Where o'er mead the mountain stoops,
The kids exult and brouse.
(*A Song to David* 1763)

Hear the voice of the Bard!
Who Present, Past, and Future sees,
Whose ears have heard
The Holy Word
That walk'd among the ancient trees,
Calling the lapsed Soul,
And weeping in the evening dew;
That might controll
The starry pole,
And fallen, fallen light renew!
(*Introduction to the Songs of Experience* 1789—94)

Est-ce que les enfants sont sur la montagne ou sur la prairie? Est-ce le Barde ou la Parole sacrée qui appelle l'Ame tombée? Est-ce le Barde ou la Parole sacrée ou bien l'Ame tombée qui « pourraient contrôler le pôle étoilé »? Autant de questions auxquelles il est impossible de donner une réponse catégorique. Les romantiques ont aussi subjectivé la syntaxe, sans aller aussi loin dans l'expérimentation. Dans le premier vers de l'*Ode on a Grecian Urn (Thou still unravish'd bride of quietness)* l'ambiguïté de « *still* » ne signifie pas une déformation aussi sérieuse de la syntaxe que celle qui caractérise les vers cités. Smart et Blake remirent en question jusqu'à la fonction de la syntaxe, et ce faisant anticipèrent sur la poésie post-romantique.

Métaphore

Dans le domaine de l'utilisation de certaines composantes de la syntaxe au sens strict du terme, le XVIIIe siècle tardif s'est sensiblement éloigné de l'idéal classique, même par rapport au romantisme. Cela ne vaut pas pour la métaphore, ce qui nous permet d'affirmer que le style romantique doit sa qualité particulière en premier lieu à l'utilisation de la métaphore.

Les poètes classicisants tendaient à une utilisation économique des métaphores, ce qui, du point de vue des romantiques, causa une pauvreté métaphorique. Le poète augustéen se sentait vivre dans un centre intellectuel dont les membres choisis parlaient une langue commune, langue qu'il se proposait de perfectionner. Au milieu du XVIIIe siècle la structure de la société anglaise connut une transformation, en conséquence de laquelle le public lettré grandit et devint hétérogène. Le poète ne pouvait plus avoir le sentiment que la communication littéraire avait des principes généraux, valables pour tout le monde. Cela explique entre autres qu'au cours de ce siècle les métaphores explicitées furent remplacées par des métaphores implicites.

Nous appelons explicitées les métaphores dont les deux parties constituantes sont claires et évidentes pour le lecteur. La figure classicisante la plus fréquente d'elles est la personnification. Les poètes classiques personnifiaient le plus souvent des notions abstraites, les poètes de la sensibilité en revanche, la Nature (Erasmus Darwin : *The Economy of Vegetation* 1792), l'image des saisons (Cowper : *The Task* 1785) ou certains éléments du paysage, fleuves (Thomas Warton : *Sonnet to the River London* 1777), vallées (Blake : *To Spring* 1783), roses (Darwin : *The Loves of the Plants* 1789). Pour ce faire, Pope ou Johnson recouraient à des verbes, les poètes ultérieurs à des adjectifs d'un rayonnement métaphorique plus faible (Burns : *Thou lingering star* 1790, *Ae fond kiss* 1792 ; Cowper : *On the Receipt of My Mother's Picture out of Norfolk* 1798) ; Burns, complétant la personnification adjectivale par une nouvelle combinaison métaphorique, s'éloignait de la concision claire de la diction classique (*Highland Mary* 1799). Les romantiques neutralisèrent les abstractions personnifiées en les employant au pluriel (Wordsworth, Shelley, Keats).

Après la personnification, la métaphore la plus courante de l'époque classique était l'apostrophe. Dans les poèmes d'un ton élevé elle figurait comme un élément indispensable de l'*Auftakt*, et elle garda cette fonction jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. C'est plutôt la personne apostrophée qui changea. Le poète de l'époque augustéenne adressait ses poèmes en général à une personne non

fictive. Chez les poètes de la fin du siècle cela passe déjà pour une exception (Burns: *Mary Morison*); ils s'adressent en général soit à l'humanité entière (Charlotte Smith : *Sonnet Written at the Close of Spring* 1782), soit à un animal (Burns : *To a Mouse* 1785), à des fleurs (Erasmus Darwin : *The Loves of the Plants*) ou à des parties inorganiques de la nature comme les étoiles (Darwin : *The Economy of Vegetation*), le fleuve (Wordsworth : *Lines Written near Richmond, upon the Thames, at Evening*) ou le vallon (Coleridge : *Reflections on Having Left a Place of Retirement* 1796). Pour ce qui est des Romantiques, une partie en élimina l'apostrophe, d'autres développèrent des types en faveur à la fin du XVIIIe siècle, d'autres encore adressaient leur poème à un voyageur inconnu, dont la figure fut mise en rapport avec le symbole archétypique de la quête (Southey : *Poems* 1797).

L'apostrophe et la personnification figuraient souvent ensemble dans le poème classique. Ce faisant elles se renforçaient, ce qui explique le fait qu'elles furent conservées plus longtemps ensemble que séparément. Les poètes de la fin du XVIIIe siècle n'ont apporté qu'une légère modification à cette double figure rhétorique, notamment en remplaçant les notions abstraites par des saisons ou des parties de la journée (Cowper : *The Task*), par des éléments du paysage, ou des villes (Thomas Russel : *Sonnet to Oxford* 1789), « *banks and braes and streams* » (Burns : *Highland Mary*). La figure en question ne disparut qu'à l'époque romantique.

En comparant les métaphores des poètes qui vécurent à la fin et au début du XVIIIe siècle, on constate trois sortes de différences. Chez les poètes plus jeunes on rencontre beaucoup plus rarement des métaphores empruntées à la mythologie classique ; le nombre des métaphores à caractère d'exemple ou d'ornement a diminué, celui des métaphores contenant la dichotomie de la ressemblance et de la différence, soit une tension, a augmenté :

Dost thou hear the voice of the king? It is like the bursting of a stream, in the desert, when it comes, between its echoing rocks, to the blasted field of the sun ! (Macpherson : *Temora* 1763)

The moon, like a flower,
In heaven's high tower,
With silent delight
Sits and smiles on the night.

(Blake : *Night* vers 1789)

La troisième différence concerne l'élaboration et l'élargissement de la métaphore. Les poètes de l'époque *augustéenne* maniaient la métaphore en tant que partie d'une plus large structure rhétorique: a(statement) — s_1(simile)$_1$ — b(question) — s_2c(conclusion)

(Swift : *Stella's Birth-Day* 1728)

Dans la deuxième moitié du siècle cette solution n'était plus en faveur auprès des poètes : ils préféraient utiliser un grand nombre de métaphores non explicitées, de caractère ornemental, indépendantes de la structure intérieure du texte (Macpherson), ou alors ils consacraient plusieurs vers séparés à chacun des termes de la métaphore (Goldsmith : *The Traveller* 1764, Blake : *The Little Black Boy* autour de 1789, Cowper : *On Receipt of my Mother's Picture out of Norfolk*). Les romantiques se sont emparés de cette dernière possibilité qui correspondait mieux à l'exigence de la forme organique.

Plus important encore que ce déplacement de l'accent est la diminution importante du nombre des métaphores dans la poésie romantique. Cela vaut aussi pour les autres formes de métaphore explicitée, c'est-à-dire pour l'apposition et la forme à copule. L'époque de la sensibilité n'apporta ici qu'une légère modification. A l'époque augustéenne on n'ajoutait à un comparé qu'un seul similaire. Il est caractéristique de la conception plus relativiste de l'époque de la sensibilité, que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle un seul mot pouvait s'accompagner de plusieurs appositions (Horace Walpole : *Anne Grenville, Countess Temple* 1763). Les poètes classiques utilisaient aussi l'apposition comme personnification, tandis que les poètes de la fin du siècle joignaient au comparé vivant un similaire inorganique (Burns : *Thou lingering star* 1790). Dans la forme à copule on ne trouve que des changements sans importance : ce moyen rhétorique finit également par perdre de son caractère catégorique et logique dans les poèmes ultérieurs, parce que le poète employait le verbe être au conditionnel (Burns : *O, wert thou in the cauld blast* 1796).

Les poètes romantiques introduisirent un changement qualitatif dans l'utilisation de la métaphore. A la différence des poètes classicisants ils ne recherchaient pas l'économie métaphorique,

mais s'efforçaient précisément de créer de nouvelles métaphores. Contrairement au poètes de l'époque de la sensibilité, ils se proposaient non pas d'apporter des modifications à peine perceptibles aux types de métaphores explicitées, mais de créer des métaphores implicites. En d'autres termes, ils inventèrent des tropes dans lesquels le comparé était immanent. Blake recourut également à de nombreuses interversions métaphoriques, mais se servait chaque fois de l'allégorie. Il ne nomma pas le comparé de l'agneau ou du tigre, mais celui-ci était connu grâce à la tradition allégorique chrétienne. Le lecteur de poème savait que le premier signifiait l'innocence, le second l'expérience. Chaque fois qu'une certaine image surgit dans les poèmes de Blake, le comparé est toujours le même, indépendamment du contexte de l'œuvre en question. L'époque de la sensibilité ne connaissait pas le symbole ; elle parvint tout au plus jusqu'à la subjectivation de l'allégorie, de façon à rattacher à l'inversion métaphorique, en plus du comparé allégorique évident, même un comparé latent, rapprochant de la figure humaine au sens allégorique le moi lyrique (Cowper : *The Castaway* 1799).

Le romantisme apporta beaucoup de changements de style notables : il augmenta le nombre des métaphores mixtes peu usitées jusque-là (Wordsworth ; Shelley ; Keats : *Endymion*) et celui des synaesthesies (*Ode to the Nightingale, Ode on Melancholy*, les deux de 1819). Sa principale innovation n'en resta pas moins l'introduction du symbole. Le vase dans *Ode on a Grecian Urn* de Keats, le chant du rossignol dans *Ode to a Nightingale* symbolise probablement aussi la poésie, mais ce n'est pas quelque chose que nous savons par une tradition extérieure, — nous le sentons à travers les rapports du texte. Le même similaire accompagne plusieurs comparés : dans *The Ancyent Marinere* de Coleridge par exemple, la destruction de l'albatros peut renvoyer à la fois au péché originel et à la crucifixion du Christ. D'autre part un comparé peut aussi s'incarner dans plusieurs similaires : l'albatros, la Lune, le vent et la buée peuvent être considérés également comme le symbole de l'imagination d'ordre supérieur. La poésie de Pope se distingue par la clarté des dénotations, les poèmes de Coleridge et de Keats par la richesse des connotations : c'est ainsi qu'on pourrait résumer brièvement la nouveauté historique apportée par le romantisme anglais.

Traduit du hongrois par Éva R. Szilágyi

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1958.

Abrams, M. H. (ed.), *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*, New York 1960.

Abrams, M. H., *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York 1973.

Clifford, James L. (ed.), *Eighteenth Century English Literature. Modern Essays in Criticism*, New York 1959.

Cohen, Ralph, *The Unfolding of The Seasons*, Baltimore 1970.

Cooke, M. G., *The Blind Man Traces the Circle. On the Patterns and Philosophy of Byron's Poetry*, Princeton, N. J., 1969.

Davie, Donald, *Purity of Diction in English Verse*, London 1952.

Ford, Boris (ed.), *From Dryden to Johnson* (Volume 4 of the Pelican Guide to English Literature), Harmondsworth 1960.

Ford, Boris (ed.), *From Blake to Byron* (Volume 5 of the Pelican Guide to English Literature), Harmondsworth 1961.

P. Guinn, John, *Shelley's Political Thought*, The Hague 1969.

Hilles, Frederick W. and Bloom, Harold (eds), *From Sensibility to Romanticism. Essays Presented to Frederick A. Pottle*, New York 1965.

Kallich, Martin, *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England. A History of a Psychological Method in English Criticism*, The Hague 1970.

Lovejoy, Arthur O., *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Mass. 1953.

Prickett, Stephen, *Coleridge and Wordsworth. The Poetry of Growth*, Cambridge 1970.

Spacks, P. M., *The Poetry of Vision. Five Eighteenth-Century Poets*, Cambridge, Mass. 1967.

Szenczi, Miklós and Ferenczi, László (eds), *Studies in Eighteenth-Century Literature*, Budapest, 1974.

László Ferenczi

POÉSIE EN FRANCE

I

Fontenelle, un des plus actifs partisans de la cause des Modernes au temps de la Querelle, qui fit au nom de l'Académie Française l'éloge de Newton et Leibniz lors de leur décès, et qui, selon Voltaire, « d'un nouvel univers (. .) ouvrit les barrières » — répond au pessimisme de La Bruyère (« Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent ») en affirmant que « la littérature est en voie de renouvellement et qu'elle va s'annexer des domaines nouveaux, réservés jusque-là à la spéculation pure ».[1] Fontenelle, qui professait avec fermeté que la science apportait le bonheur,[2] ne s'est point trompé : l'évolution française du XVIIIe siècle a justifié ses prédications et ses expériences. La révolution scientifique et intellectuelle des XVIIe et XVIIIe siècles exerça une double influence sur la littérature, en mettant fin, d'une part, à son isolement et à son autonomie, et en la dotant, d'autre part, de toute une série de nouveaux thèmes et de nouveaux problèmes. C'est Racine qui avait donné la définition la plus concise de la doctrine classique, en disant que « . . . toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien » ;[3] c'était à cette doctrine que s'opposait le principe encyclopédique préconisé par Fontenelle, et qui prévaut dans les *Lettres persanes*, *Candide*, *Les Confessions* et les fragments d'*Hermes* d'André Chénier.

La littérature française du XVIIIe siècle se caractérise par une propagation progressive, mais en même temps contrariée, des genres non classiques, voire anticlassiques. Il s'agit surtout du roman, de l'essai et du drame bourgeois. Tandis que la plupart des auteurs du XVIIe siècle n'excellent que dans un seul genre (La Fontaine, Boileau, Corneille, Racine, Molière), il est à remarquer que Voltaire — bien qu'il veille à la conservation des traditions du XVIIe siècle — et d'autres (Fontenelle, Montesquieu, Diderot et Rousseau), qui ont le plus marqué le XVIIIe siècle, cultivent plusieurs genres, s'adonnent et aux lettres et aux sciences, sur les frontières desquelles ils ont une conception très élastique.

Fontenelle appartient à ceux qui, dans la première moitié du XVIIIe siècle, remettent en question l'importance et la fonction de la poésie. Parmi les membres de la même génération, ce sont Fénelon et La Motte qui partagent ses vues et lancent les premières attaques contre la poésie. Ils seront rejoints par quelques-uns des plus jeunes : Montesquieu, Marivaux, Vauvenargues et Buffon. Cette liste, loin d'être complète est très révélatrice. Fénelon, que l'on ne peut pourtant pas considérer comme un homme de sciences, critique la politique de Louis XIV (tout comme le feront plusieurs adversaires de la poésie). Fontenelle et La Motte appartiendront au cercle du Régent qui envisage d'appliquer une politique scientifique,[4] et Montesquieu, l'auteur des *Lettres persanes*, œuvre par excellence de la Régence, s'opposera également à l'héritage de Louis XIV.

La Motte écrit en 1715 : « L'art du poète n'est, comme tout autre, qu'un exercice de l'esprit qu'on n'apprend bien qu'aux dépens de quelque autre chose qu'on néglige ». C'est à l'aspect moral de cette conception que Vauvenargues s'attache en 1746 : « Je sais bien que les grands poètes pourraient employer leur esprit à quelque chose de plus utile pour le genre humain que la poésie ». *(Sur la poésie et l'éloquence)*.

[1] Roland Mortier, *Clartés et ombres du Siècle des Lumières*, Genève 1969, p. 28.

[2] Cf. Antoine Adam, *Le mouvement philosophique de la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1967, p. 147.

[3] Racine, dans la préface de Bérénice.

[4] Cf. Antoine Adam, *op. cit.*, pp. 147 et suiv.

« Les attaques de La Motte, l'abbé de Pons, l'abbé de Troublet sont si vives, et si généralement accordées à l'idée de la rationalité du langage, que deux voies seulement demeurent : 1° écrire des poèmes en prose, 2° défendre le vers, et lui trouver une légitimité », — affirme Jean Roudaut qui s'appuie sur les bases théoriques du nouveau roman, entre autres, et met en doute la conception vieille d'un siècle et demi, selon laquelle le XVIIIe siècle français n'avait point de poésie, ou, plus précisément, n'avait pas de poésie écrite en vers.[5]

Les attaques contre la poésie donnent naissance à de nouveaux genres — aussi Roudaut cite-t-il, entre autres, la *Galatée* de Florian et les *Chansons madécasses* de Parny —, et provoquent une nouvelle prise de conscience poétique. Cependant, ce serait une double erreur de réduire les attaques contre la poésie uniquement aux problèmes de la « rationalité du langage ».

Premièrement, ces attaques précèdent, et suivent aussi, les attaques contre le roman. Lorsqu'en 1738, l'abbé Porée, ancien maître de Voltaire au Collège Louis-le-Grand, lance l'attaque la plus vigoureuse du siècle contre le roman, celui-ci n'a guère de défenseurs, alors que la poésie en a toujours eu — entre autres Voltaire.[6] Même après avoir écrit *Candide*, Voltaire traite le roman de genre frivole — lors d'une controverse, il est vrai, avec J. J. Rousseau ; or, c'était de la même façon que l'abbé de Pons traitait la poésie un quart de siècle plus tôt : « Je crois que l'art des vers est un art frivole ; que si les hommes étaient convenus de les proscrire, non seulement nous ne perdrions rien, mais que nous gagnerions beaucoup ».[7] A l'époque où l'abbé de Pons fait la guerre aux vers, l'impression et la propagation des romans sont strictement interdites.

Deux sortes de morale — une morale religieuse et une morale scientifique — travaillent contre la poésie et le roman. (Nous nous bornerons ici à l'étude de la deuxième.) Les attaques contre la poésie commencent à l'époque où la science est à l'apogée de son prestige, où le problème d'une issue possible se pose le plus nettement, en pleine crise de la politique intérieure et extérieure de la France, où le règne de la tragédie classique touche à sa fin — ce dont même Voltaire, son partisan enthousiaste, doit se rendre compte. Voltaire, critique, ne cessait d'ailleurs de se plaindre de son vivant de la décadence de la littérature française au XVIIIe siècle.

La poésie, repliée sur elle-même, devenue trop hermétique au siècle précédent par souci de perfection formelle, semble être un genre trop léger au début du XVIIIe siècle pour faire face à toute une série de problèmes politiques et sociaux accumulés à cette époque, et à la modification des connaissances humaines. (Il en va de même pour le roman, genre en gestation; mais, contrairement à la poésie, c'est précisément son caractère incertain, irrégulier et l'absence de traditions qui en sont la cause.) Et voici la deuxième raison pour laquelle on ne doit pas ramener les attaques contre le poème uniquement à l'idée de la « rationalité du langage ».

La Motte et d'autres sont adversaires du poème, mais ne sont pas adversaires de l'art. Les problèmes de l'art contemporain ne cessent de les préoccuper. Aussi, au cours de leur campagne contre le vers, ils se réclament de *Télémaque*, ouvrage de théorie d'Etat de Fénelon (ennemi lui-même de la poésie), et ils l'appellent épopée, c'est-à-dire : poème.

Quelques dizaines d'années plus tard, Sabatier de Castres apporte de nouveaux arguments en faveur de Terrason, La Motte et Sacy, selon lesquels *Télémaque* est un poème : « . . . non seulement un Poème, mais encore un des plus beaux Poèmes épiques qui aient été faits » — dit Sabatier de Castres ; puis il poursuit son raisonnement : « Si on ajoute que la versification a toujours été le caractère et le signe distinctif de la poésie, il en faudrait donc conclure que tout ce qui est en vers est nécessairement poésie, tandis que nous avons tant de versificateurs et si peu de Poètes. Il est bien plus naturel et plus juste de regarder la mesure et la rime comme des ornements de convention, agréables, il est vrai, mais point essentiels ». Et Sabatier d'invoquer l'autorité d'Aristote, selon lequel toute œuvre écrite en vers n'est pas nécessairement poésie ; il démontre la diversité du rythme chez

[5] Jean Roudaut, *Poètes et grammairiens au XVIIIe siècle*, Voir mon compte rendu sur l'ouvrage de Roudaut dans *Neohelicon*, II (1974), 1—2, pp. 155—157.

[6] Georges May, *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle*, New Haven—Paris, 1963.

[7] Le texte de l'abbé de Pons est cité par Braunschwig, *Notre littérature étudiée dans les textes*, Paris 1927, II, p. 244. ; Voir aussi les notes d'Ernst Caldarini accompagnant l'édition critique de la « Lettre à l'Académie » de Fénelon, Genève 1970.

les peuples anciens et modernes et rappelle la pratique poétique anglaise. Par ailleurs, en 1779 Sabatier s'indigne à l'égard de ceux pour qui *Télémaque* n'est pas une épopée.

Pour Voltaire, il ne l'était point. Dans *Essai sur la poésie épique*, apologie de la *Henriade*, il refusait catégoriquement l'étiquette d'épopée à *Télémaque*. Au début du siècle suivant, M.-J. Chénier s'indignera contre tous ceux qui croyaient trouver de la poésie dans l'œuvre de Fénelon.[8]

Les controverses sur l'étiquette de genre de *Télémaque* ont plusieurs aspects significatifs. Premièrement, elles nous révèlent qu'à partir du début du XVIIIe siècle, il y avait déjà des écrivains et critiques français qui cherchaient à séparer vers et poésie. Ainsi, Benjamin Constant et Mme de Staël, non sans être inspirés, bien sûr, de l'esthétique allemande, croyaient retrouver les plus grandes créations poétiques françaises dans les grands ouvrages de prose ; la nouveauté de leur avis n'était pas tellement éclatante. Au cours du XIXe siècle, le roman et la poésie se séparèrent nettement en France : tous deux aspiraient à une délimitation précise de leurs sphères respectives et produisaient toute une série de chefs-d'œuvre. C'était en raison des œuvres grandioses écrites en vers au XIXe siècle que les attaques contre le vers pouvaient être interprétées comme des attaques contre l'art même ; or, c'est cette conception traditionnelle qui survit dans la majorité des manuels consacrés à l'époque. C'est grâce à l'évolution poétique du XXe siècle que la plupart de ces attaques contre le vers ont été réhabilitées dans ces dernières décades : Paul Eluard commence son anthologie de la poésie française du XIXe siècle par un fragment des *Mémoires d'Outre-Tombe*,[9] et les anthologies de Jacques Bousquet (1972)[10] et de Luc Decaunes (1973)[11] comprennent en même temps des textes en vers et en prose, considérés tous comme des créations poétiques. Maurice Nadeau, historien du surréalisme, écrit pour introduire une anthologie poétique du XVIIIe siècle : « Si, en revanche, on donnait au mot poésie le sens qu'il a pris aujourd'hui, le volume que nous offrons au lecteur contiendrait surtout de la prose ».[12] Le fait que *Télémaque* était considéré comme épopée et notamment les arguments de Sabatier de Castres montrent que le XVIIIe siècle français n'était pas loin de la conception moderne de la poésie.

Deuxièmement, ces controverses sur l'étiquette de genre de *Télémaque* révèlent que l'épopée continuait à occuper le sommet de la hiérarchie des genres de l'époque. Si *Télémaque* est épopée, et non pas roman méprisé, il gagne en prestige. Presque tout au long du XVIIIe siècle, le roman, honteux d'être un genre de pure fiction, se cache avec prédilection derrière les étiquettes « Histoire » ou « Mémoires ».[13] L'épopée reste, même aux yeux de M.-J. Chénier au début du XIXe siècle, la plus grande création de l'esprit humain.[14] Cette conception cèdera la place à l'esthétique de Poe, de Baudelaire et d'Arnold qui déclarent que le long poème est une contradiction en soi et que la poésie lyrique est le plus important de tous les genres littéraires.

Troisièmement, l'intérêt des attaques contre le vers et des controverses autour de *Télémaque* consiste à contraindre la poésie à prouver qu'elle est apte à marcher avec le siècle, à assimiler les courants d'idées de l'époque. C'est le cas de la poésie de Voltaire et des poèmes didactiques du siècle qui sont soit des apologies de la foi, comme la *Religion* de Louis Racine, soit des poèmes d'inspiration encyclopédique, comme ceux de Delille, soit des fragments d'épopée d'André Chénier.

Ce dernier point nous amène au problème de la conscience artistique. Le poète classique a une forte conscience artistique et une faible conscience sociale, bien que Boileau semble déjà avoir les traits du bourgeois conscient de sa classe, et qui identifie sa classe sociale avec la France. (Cependant, l'idée de l'identification de la bourgeoisie avec la France ne sera généralement admise que dans les années précédant la Révolution.) Le typique, c'est Racine qui espère que son nom passera à la postérité comme celui d'un général et qui — au dire de Saint-Simon, et ceci est très caractéristique sans être d'ailleurs vrai — voulait toujours être un « honnête homme ».

[8] Marie-Joseph Chénier, *Tableau historique de l'état et du progrès de la littérature française depuis 1789*, Paris 1819[3], p. 164.

[9] Paul Eluard, *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi* (1818—1918), Paris 1947.

[10] Jacques Bousquet, *Le 18e siècle romantique*, Paris 1972.

[11] Luc Decaunes, *La poésie romantique française*, Paris 1973.

[12] Cité par Robert Sabatier dans *La poésie du dix-huitième siècle*, Paris 1975, p. 10.

[13] Cf. G. May, *op. cit.*, pp. 143—144. Mes passages sur le roman sont toujours basés sur l'ouvrage de May.

[14] M.-J. Chénier, *op. cit.*, p. 156.

Au début du XVIIIe siècle, le poète (c'est-à-dire : versificateur) a une faible conscience sociale ; il occupe une place inférieure dans la hiérarchie des gens de lettres à une époque où les artistes deviennent de plus en plus conscients d'eux-mêmes. Ce n'est que lorsqu'il introduit la science et la philosophie dans ses œuvres que la conscience du poète se raffermit. Vers la fin du XVIIIe siècle, la conscience sociale des gens de lettres, y compris le poète, devient extrêmement forte : ainsi André Chénier va jusqu'à attribuer la Révolution française à l'influence des ouvrages écrits. Or, dans ce siècle des philosophes — et même dans le cas d'André Chénier, si fier de son état de poète —, il est très difficile de discerner quand ils parlent du poète et quand ils parlent du philosophe. Deux types fondamentaux de conscience artistique se détachent vers la fin du siècle : tous deux veulent assigner en quelque sorte un rôle prépondérant au poète dans la société. La première, une conscience artistique laïcisée, veut absorber l'esprit encyclopédique et aspire à faire une synthèse des connaissances de l'époque. C'est cette conscience artistique qui amène André Chénier à qualifier de « saint » et le poète et la poésie, et à déclarer, tout comme Shelley, que les poètes sont les législateurs du monde.[15] L'autre, une conscience artistique religieuse et illuministe, n'est autre que l'actualisation de l'ancienne conception théologique de la poésie. Comme dit Saint-Martin,

> « . . . le droit des Poètes
> marche d'un pas égal à celui des prophètes ».[16]

Mais bientôt apparaît une nouvelle conscience artistique. Dans les annales de 1811 de l'*Almanach des Muses* — véritable profusion de poèmes glorifiant Napoléon, de traductions du latin prêchant la résignation stoïque — Parny, évincé du monde de lettres, écrit :

> Pompes, grandeurs, tout change et passe,
> Et la fausse gloire est sans trace.
> Enfant des arts, dont la fierté,
> Aux vertus, à leur noble audace,
> Réservé un salut mérité,
> Dans ce buste cher au Parnasse
> Honore l'immortalité.[17]

Le même esprit domine les œuvres de M.-J. Chénier vers la fin de sa carrière :

> La mort ne détruit point ce qui n'est point matière,
> Le pouvoir absolu s'efforcerait en vain
> D'anéantir l'écrit né d'un souffle divin.[18]

Parny et Chénier séparent tous deux l'art éternel du pouvoir absolu et temporel.

Ces trois types de conscience artistique survivront et s'épanouiront à l'époque romantique et, quelquefois, il est impossible de discerner si c'est en vertu des considérations religieuses, laïques ou purement artistiques que l'on proclame la supériorité, le rôle primordial du poète.

II

Le XVIIIe siècle français est le siècle du roman, du drame bourgeois et de l'*Encyclopédie*.

Il semble que le roman, genre accessoire de l'œuvre de Montesquieu, Voltaire, Diderot et J.-J. Rousseau, ne luttait que pour sa raison d'être, sans influencer considérablement la poésie. Il n'arracha aucune partie à la sphère traditionnelle de la poésie et n'y ajouta rien. Le siècle vit un véritable foisonnement d'épopées, de relations de voyage et de récits en vers.

[15] Francis Scarfe, *André Chénier. His Life and Work*, Oxford 1965, p. 104.
[16] Dans : *Phanor*, p. 307, cité par Paul Bénichou dans *Le sacre de l'écrivain*, Paris, 1973, p. 105.
[17] Vers pour le buste de M. le comte Français, *Almanach des Muses ou choix de poésies fugitives de 1810*, Paris 1811.
[18] M.-J. Chénier, *op. cit.*

Ce n'est qu'au début du XIXe siècle que, sur le plan critique, la poésie commence à subir l'influence du roman, lorsque Constant et Mme de Staël découvrent les chefs-d'œuvre de la poésie française dans certains ouvrages écrits en prose. Bien que ces prosateurs, de Bossuet jusqu'à Rousseau, représentent des genres très divers, Constant et Mme de Staël ont tout de même le mérite d'avoir contribué à donner au roman le respect de soi. C'est sans doute grâce au prestige de la prose, dû surtout aux feuilletons et à la presse à grand tirage que les poèmes deviennent plus courts et que les poètes s'orientent de plus en plus vers la réalité intérieure.

L'apparition du drame bourgeois entraîne une modification fondamentale de la critique française. Racine cesse d'être l'auteur dramatique par excellence pour devenir le modèle du poète parfait, unique, inégalable (aux yeux de Vauvenargues, Diderot, Marmontel, J.-M. Chénier, puis Lamartine). Racine, poète, s'identifie à la tradition nationale et à la dignité française : défendre Racine, c'est défendre l'esprit français, la littérature française. La prise de position de Voltaire contre Shakespeare — et son apologie de Racine — est considérée, vers les années 1760, comme une revanche des défaites navales.[19] Dussault se réclame de Racine pour dire en 1807 que « le goût n'existe et n'existera jamais qu'en France ». Sous la Restauration, l'œuvre de Racine sera une source de consolation après la bataille de Waterloo. Or, c'est aussi en raison de l'identification de Racinie à la tradition nationale que la bataille d'*Hernani* deviendra la plus grande et la plus spectaculaire bataille du romantisme français.

L'*Encyclopédie* et l'esprit encyclopédique en général avaient une emprise beaucoup plus grande dans le domaine de la poésie française que dans celui du roman ou du drame. En parlant d'« espru encyclopédique », nous pensons non seulement à l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert, masr aussi à tous ces ouvrages philosophiques, scientifiques ou de vulgarisation scientifique qui, dn *Dictionnaire* de Bayle et de la physique newtonienne, à travers l'*Esprit des lois* et l'œuvre de Buffoa jusqu'au *Progrès* de Condorcet, ont profondément marqué le XVIIIe siècle. Nous pensons à lt position d'esprit qui se trouve et à la fois chez Lebrun :

> Les antiques Buffons, les modernes Thalès,[20]

chez Delille :

> Et Linné sur la terre, et Newton dans les cieux,[21]

chez André Chénier :

> Souvent mon vol, armé des ailes de Buffon,
> Franchit avec Lucrèce, au flambeau de Newton,
> La ceinture d'azur sur le globe étendue.[22]

L'*Encyclopédie* veut embrasser la totalité des sciences, toute la masse des connaissances humaines dans le domaine de l'astronomie, de la géométrie, des divers métiers, de l'histoire, etc. L'esprit encyclopédique suggère que la prévoyance et la planification scientifiques existent en effet, que le cercle de nos connaissances s'élargit sans cesse, et qu'il y a un rapport étroit entre les diverses branches de nos connaissances. C'est grâce à cet esprit encyclopédique que les bornes des genres *jusqu'ici rigides*, s'assouplissent, que poésie et science se rapprochent, et que la dernière sert parfois de sujet à la première. En même temps que les sciences et les métiers évoluent dans leur pratique et s'émancipent sur le plan théorique, ils se donnent du relief dans la vie quotidienne du XVIIIe siècle. L'esprit encyclopédique veut que tout soit mis en vers : l'activité humaine n'a aucun domaine qui soit indigne d'être versifié. Les poètes sont fiers de faire, parfois même d'une façon éperdue, l'inventaire de l'univers. C'est surtout sous la Restauration qu'on se rend compte qu'un texte versifié est beaucoup plus facile à retenir et a un effet beaucoup plus intense sur le lecteur que la prose. Ainsi, cent ans après la parution de la *Henriade*, l'abbé Tabaraud voit le caractère dangereux de l'œuvre dans sa forme qui lui permet de mieux propager des idées pernicieuses. Lesne, son contemporain, un des premiers poètes ouvriers et disciple des poètes didactiques du XVIIIe siècle, écrit un poème éducatif intitulé *Reluire*, pour mieux enseigner, pour mieux illustrer son métier. Michaud,

[19] Besterman, *Voltaire on Shakespeare, (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century)*, t. LIV, p. 17.
[20] Ponce-Denis-Escouchard Lebrun, *La nature, ou le bonheur philosophique*, chant III.
[21] Jacques Delille, *Les trois règnes*, chant VI.
[22] André Chénier, *Hermès*, Prologue.

auteur du *Printemps d'un proscrit*, ouvrage à trois chants, qui veut éviter les défauts de la poésie didactique par l'intermédiaire de la poésie descriptive, remarque en 1803, non sans ironie, que le XVIIIe siècle a vu la parution d'à peu près 3000 poèmes didactiques traitant les thèmes les plus divers, y compris même la géométrie. Ces poèmes pédagogiques et vulgarisateurs parlent en effet de sujets très variés : de la vision newtonienne du monde, de l'histoire de France, du *Code civil*, de la gastronomie — et de thèmes éternels, comme par exemple l'art d'aimer.[23]

Les longs poèmes de la deuxième moitié du XVIIIe siècle — *Les Saisons* (1769) de Saint-Lambert, *Les Jardins* (1782), *Les trois règnes de la nature* (1809) de Delille, *Les Mois* (1779) de Roucher, *L'Essai sur l'astronomie* (1788) de Fontanes — ne sont que des fragments de l'*Encyclopédie*. Un vers de Roucher révèle clairement leur ambition :

Mes chants reproduiront tout l'ouvrage des dieux.[24]

Il ne nous reste que quelques morceaux d'*Hermès* d'André Chénier, l'œuvre la plus ambitieuse de son temps. Parmi les autres œuvres inachevées de l'époque *La Nature* de Lebrun est restée la plus célèbre.

Ambition encyclopédique, sensibilité, l'influence de l'*Encyclopédie* et la proclamation des sentiments ne sont pas des notions et des faits qui s'excluent, mais qui se complètent mutuellement. L'*Encyclopédie* basée sur la vision newtonienne du monde professe l'unicité et la variété des choses. Le XVIIIe siècle est aussi le siècle de la psychologie.[25] La doctrine des lois immuables de la nature prouve, d'une part, l'existence de Dieu aux yeux de l'époque (une des raisons de l'enthousiasme de Voltaire pour Newton est que, selon lui, la pensée newtonienne protège contre l'athéisme) et favorise aussi l'évolution des métiers, des sciences et de la civilisation. L'esprit encyclopédique ouvre deux voies nouvelles : il intègre le monde extérieur à la poésie et, se basant sur l'empirisme anglais, il consacre les passions. Un des traits caractéristiques des longs poèmes et des fragments de Delille et d'André Chénier est la présence d'éléments personnels, autobiographiques.

A côté des éléments autobiographiques proprement dits, l'émerveillement devant le spectacle de l'univers prête aussi un caractère personnel aux poèmes. On trouve chez Delille les vers suivants :

Ainsi de cet hymen admiré tant de fois,
Ma muse audacieuse interprétait les lois.
Mais dans la même espèce, et sur les mêmes tiges,
Qui peut, sans s'étonner, voir tant d'autres prodiges ?
Le même suc, changeant de parfum, de saveur,
Forme le bois, le fruit, le feuillage et la fleur.[26]

Le même émerveillement apparaît dans Chant III de l'*Agriculture ou les Géorgiques françaises* 1774) de Rosset :

Venez les admirer, ce ver dans sa prison,
Ne commence qu'à peine à former sa cloison,
Celui-ci que déjà cache un épais nuage,
Laisse encor de ses fils entrevoir l'assemblage

— aussi bien que dans *Le soleil fixe au milieu des planètes*, ode où le poète évoque le système de Ptolémée et de Copernic :

Grand Dieu ! quel sublime spectacle
Confond mes sens, glace ma voix !
Où suis-je ? Quel nouveau miracle
De l'Olympe a changé les lois ?
Au loin, dans l'étendue immense,
Je contemple seul en silence,

[23] J. Roudaut, *op. cit.*, p. 13.
[24] Cité par J. Roudaut, *op. cit.*, p. 16.
[25] Pour ce qui est de la psychologie, voir le livre fondamental de George Gusdorf les premiers chapitres de *L'avènement des sciences humaines au siècle des Lumières*, Paris, 1973.
[26] J. Delille, *op. cit.*, Chant VI.

La marche du grand univers ;
Et dans l'enceinte qu'elle embrasse,
Mon œil surpris voit sur la trace
Retourner les orbes divers . . . [27]

« Durant le siècle, il n'est pas de bon ton de parler de soi-même dans ses poèmes » — écrit Robert Sabatier.[28] Cette constatation, quoique pertinente dans son essence, n'est pas tout à fait exacte pour deux raisons.

D'une part, les poètes du XVIIIe siècle parlent d'eux-mêmes, mais d'une façon bien différente de celle de leurs successeurs. La vie privée n'est pas encore omniprésente ; ce n'est que la science, la philosophie qui sont dignes d'être traitées en poésie. Comme Jean Roudaut le remarque, « le poète n'existe pas en dehors de la société »,[29] et cela veut dire que le moi des poètes du XVIIIe siècle était tout à fait différent de celui des générations de poètes qui leur ont succédé à partir de l'époque romantique. La deuxième raison pour laquelle il faut aussi nuancer la constatation de Sabatier est que la prose, en traitant des sujets personnels, intimes, en traduisant et en éveillant des émotions, a été, durant toute l'histoire de la littérature française, beaucoup plus personnelle que la poésie. Ce que Pierre Emmanuel remarque chez Eluard — c'est-à-dire que le moi est toujours un moi universel — s'applique à presque tous les poètes. En revanche, dans une œuvre en prose le moi désigne presque toujours un personnage concret. Je signale ici que c'est en raison de cette fonction universelle du moi que tel poème de Millevoye commencé à la troisième personne du singulier, comme par exemple :

Elle est partie, hélas ! peut-être sans retour !
Elle est partie ; . . .

est beaucoup plus personnel que tel autre commencé à la première personne :

J'ai cherché dans l'absence un remède à mes maux
(Parny : *Elégie*)

Cette observation cesse d'être valable lorsque cette troisième personne est un personnage mythologique :

Le compas d'Uranie a mesuré l'espace
(Thomas : *Ode sur le temps*, 1762)

A l'époque dont il est question, le début de poésie à la manière de Millevoye ne se rencontre que fort rarement : Millevoye était déjà un poète des premières années du XIXe siècle, et non pas du XVIIIe.

La curiosité est un des traits caractéristiques de l'esprit encyclopédique : à cette époque, la littérature française est extrêmement ouverte à l'influence des littératures étrangères ; elle s'inspire à la fois de l'Antiquité, de la poésie contemporaine italienne, anglaise et allemande, et des poésies extra-européennes.

On découvre un nouvel aspect de l'Antiquité : les poètes bucoliques grecs. Lebrun et surtout André Chénier puisent largement dans leurs œuvres qui, bien que connues depuis longtemps, ne gagnent d'estime qu'à cette époque. Eschyle, étudié par Diderot, adapté et christianisé par Lefranc de Pompignan, et redécouvert par Népomucène Lemercier dans son *Cours de littérature analytique*, sera désormais placé à côté de Sophocle et Euripide, dont le prestige n'a jamais cessé de briller. Vers la fin du siècle, l'influence d'Eschyle aura un rôle proéminent en entamant à la fois le prestige de Racine poète et de Racine dramaturge, sans toutefois exciter les sentiments nationaux que le nom de Shakespeare ou de Schiller ne pouvait qu'agacer. Quant à la Bible, J.-B. Rousseau et surtout Lefranc de Pompignan sont les premiers à percevoir le côté poétique des Ecritures. La Bible attire l'intérêt et des adversaires et des partisans de l'*Encyclopédie*, y compris Turgot, qui était d'ailleurs un des premiers traducteurs de Klopstock. La réappréciation décisive de la Bible est due à Chateau-

[27] Cité par Robert Sabatier, *op. cit.*, pp. 199—200.
[28] R. Sabatier, *op. cit.*, p. 100.
[29] J. Roudaut, *op. cit.*, p. 11.

briand qui avait une prédilection pour le Livre de Job et l'*Ecclésiaste* et qui, dans le *Génie du Christianisme*, éleva la Bible au-dessus de l'œuvre d'Homère. Chateaubriand a également frayé le chemin à Lamartine, Vigny et Hugo. « . . la Bible n'est-elle pas un peu romantique ? » — demande Hugo en 1824.[30]

En ce qui concerne les littératures modernes, le grand nombre de traductions de Tasse et d'Arioste témoigne du prestige constant des deux grands poètes italiens, favoris de Voltaire. On s'essaie aussi à la traduction de la *Divina Commedia* de Dante. A partir du tournant des XVIIIe et XIXe siècles, c'est la littérature anglaise — prose et poésie — qui occupe le centre d'attention du monde lettré en France. Voltaire se réclamait tantôt de Shakespeare pour combattre Racine, tantôt de Racine pour le défendre contre Shakespeare.[31] Milton, prôné par Voltaire, est traduit par Louis Racine et Delille. Pope, Thomas, Young et Ossian, de même que les contemporains allemands (Haller, Gessner, Klopstock) ont de nombreux traducteurs en France. Un grand nombre de traductions de fables (d'Esope à Lessing) apparaît aussi à cette époque ; ce sont surtout les fabulistes contemporains qui attirent le plus les traducteurs : on édite Casti (italien) en 1824, Krylov (russe) en 1825 et Krasicky (polonais) en 1828.

Au XVIIIe siècle en France, ce sont les écrivains les plus illustres, notamment Voltaire, qui interprètent les œuvres littéraires étrangères. Plusieurs faits témoignent du rang élevé et du rôle important des traductions. Voltaire, encourageant sans cesse les traducteurs, déclara : « Le poème des *Saisons* et la traduction des *Géorgiques* me paraissent les deux meilleurs poèmes qui aient honoré la France, après l'*Art poétique* ». (Le premier est dû à Saint-Lambert, le deuxième à Delille et le troisième est l'œuvre de Boileau.) Cela indique que les œuvres originales et les traductions ne se séparaient pas encore nettement à cette époque. Le grand nombre d'excellents traducteurs, y compris même Turgot et Dupont de Nemours, fait preuve de la propagation et de la popularité des traductions.

Encore un fait à retenir : M.-J. Chénier, dans son *Tableau de la littérature française*, consacre plus d'une page aux traductions. Ce n'est qu'à partir des premières années du XIXe siècle, après l'ébranlement de l'esprit encyclopédique et de la conscience spirituelle française, qu'apparaît en France un certain refus des littératures étrangères. Auparavant, les attaques de Voltaire contre Shakespeare, ou de Lebrun contre Ossian, étaient plutôt les manifestations de l'esprit critique que celles du refus.

C'est grâce à l'esprit encyclopédique — qui veut mettre tout en vers — et aux traductions que s'opère en France l'élargissement du vocabulaire poétique. Dans la préface de la traduction des *Géorgiques* (1769), Delille proteste contre la séparation de la langue poétique et de la langue quotidienne, et va jusqu'à employer dans un poème intitulé *Les Jardins* (1778) les mots « bœuf » et « vache », jusqu'alors interdits. C'est également chez lui qu'on trouve les vers suivants :

L'oxygène, propice aux facultés vitales,
L'hydrogène inflammable en deux parts inégales,
De leur vieille union par le feu dégagés,
En deux gaz différents sont déjà partagés.

Parny enrichit la langue en employant de noms de fruit (ananas) et de noms de personnes (Nélahé) exotiques. L'infiltration de termes techniques et scientifiques, les noms de savants, de monarques et de poètes, les noms exotiques (des Dieux du Nord jusqu'aux paysages d'Amérique) ont aussi contribué à l'élargissement du vocabulaire poétique français.

L'enrichissement du vocabulaire s'opère aussi par l'extension de sens et par la métasémie des mots : par exemple, c'est en raison des constructions telles que « vivants abîmes » et « abîmes de clarté », employées par Chénier, que le mot « abîme » n'est plus un pur synonyme de « gouffre ».[31/a]

[30] En ce qui concerne l'influence de la Bible sur la littérature française, je me suis inspiré de *The Bible and Romanticism* d'Abraham Albert Avni (The Hague—Paris, 1969). Avni cite aussi Hugo (*Journal des débats*, 26 juillet 1824), p. 101.

[31] Cf. László Gáldi, *Réflexion sur le style lyrique français au siècle des Lumières*, dans M. J. Szenczi et L. Ferenczi (eds.), *Studies in 18th Century Literature*, Budapest 1974, pp. 245 et suiv.

[31/a] Ibid.

Michaud explique d'une manière suggestive l'influence de l'esprit encyclopédique et du christianisme sur le changement de sens des mots : « . . . quoique l'Aurore ne soit plus pour nous une déesse, son nom nous rappelle encore le lever du soleil. »[32]

L'esprit encyclopédique n'interdit pas le jeu : voici quelques articles d'un dictionnaire fantaisiste édité au XVIIIe siècle : *Lexique des Abdelles, des sylphes et des hommes-vers*. Citons en :

Bil-gou-rout : Jeu royal du rat avalé.
Kou-J. Ouf : Palais.[33]

Tout en admettant que l'esprit encyclopédique pénètre profondément la poésie du XVIIIe siècle, il serait faux de croire qu'il n'ait pas d'adversaires : l'œuvre de J.-B. Rousseau, Lefranc de Pompignan et Saint-Martin, aussi bien que la carrière de Gilbert en sont des preuves convainquantes. *Le Dix-huitième siècle*, satire de Gilbert dédiée à Fréron, a parfois de vers remarquables. Lorsque l'auteur prêche la morale traditionnelle :

Partout s'offre l'orgueil, et le luxe et l'audace,

le poème perd de sa force et devient ennuyeux, interminable ; mais lorsqu'il vise les philosophes en chair et en os, le poème devient fort alerte. C'est la haine même qui fait éclore ses facultés poétiques. Voici un excellent début de poème :

Ne prétends plus, Fréron, par tes savants efforts,
Détrôner le faux goût qui règne sur nos bords,
Depuis que nous pleurons l'innocence exilée :
Sous tes mâles écrits vainement accablée,
On voit renaître encore l'hydre des sots rimeurs,
Et la chute des arts suit la perte des mœurs.

Il y a un point sur lequel Voltaire et Gilbert sont parfaitement d'accord : c'est la décadence de la poésie et, en général, de la littérature du XVIIIe siècle français:

Un monstre dans Paris croît et se fortifie,
Qui paré du manteau de la philosophie,
Que dis-je ? de son nom faussement revêtu,
Étouffe les talents et détruit la vertu.
L'univers, si l'on croit ce novateur moderne,
Fils du hasard, n'a point de Dieu qui le gouverne,
La mort doit frapper l'âme, et, roi des animaux,
L'homme voit ses sujets devenir ses égaux.
Ce monstre toutefois n'a point un air farouche,
Toujours l'humanité respire sur sa bouche.[34]

Les adversaires des philosophes, des encyclopédistes et de l'esprit encyclopédique n'ont cessé de reprendre certains arguments de Gilbert — sans doute en ignorant l'œuvre du poète.

Or, la satire de Gilbert n'avait pas d'effet particulier sur son époque, bien que de nombreux contemporains en aient fait l'éloge — y compris Sabatier de Castres qui avait, lui aussi, le bon goût de se désolidariser de Fréron. L'esprit encyclopédique ne sera compromis que par la Révolution et les événements qui la suivront.

III

Les poètes français du XVIIIe siècle ne lancent aucun manifeste poétique démonstratif, n'ont pas de prise de position commune — trait unique, d'ailleurs, dans l'histoire de la poésie française où chaque siècle produit nombre d'arts poétiques et de manifestes. (*Défense et illustration de la langue*

[32] Joseph Michaud, *Le printemps d'un proscrit, poème en III chants, précédé d'une dissertation sur la poésie descriptive, et de trois lettres à M. Delille, sur le sentiment de la Pitié*, Paris, an IX, p. 9.
[33] Cité par J. Bousquet, *op. cit.*
[34] Nicolas-Joseph-Laurent Gilbert, *Œuvres choisies avec une introduction et notes par M. de Lescure*, Paris 1883, I—II.

française, Art poétique, Préface de Cromwell, Manifeste du surréalisme, etc.). La prise de parti démonstrative du XVIIIe siècle, qu'est le mouvement encyclopédique, relègue tout à l'arrière-plan. Ainsi la périodisation de l'époque devient presque impossible. Au XVIIIe siècle, où l'on voit un véritable foisonnement de poèmes, où tout le monde en écrit — y compris J.-J. Rousseau, Diderot, Turgot, Chamfort, Robespierre, Saint-Just, etc. — un recueil poétique ou un poème sont loin de provoquer un intérêt aussi vif, des débats aussi violents que les *Lettres persanes*, l'*Esprit des Lois*, *Le Siècle de Louis XIV*, ou n'importe quel ouvrage de J.-J. Rousseau ou de Necker.

Certes, il y a exception à tout, et ici, c'est le cas de la *Henriade*. Dubois, partisan de la thèse royale, affirme que toute l'histoire de France n'a, en dehors de la lutte d'Henri IV et de la Ligue, aucun événement qui soit digne de servir de thème à une épopée. Malgré l'opposition de certains qui se refusaient à reconnaître que Voltaire eût enfin créé l'épopée nationale, attendue déjà depuis le XVIe siècle, la *Henriade* connut un immense succès, trouva un grand nombre d'imitateurs et continua à occuper le centre de l'attention du monde des lettres même au début du XIXe siècle. La Harpe démontre la contradiction des jugements critiques sur la *Henriade* pour tourner les critiques en ridicule ;[35] M.-J. Chénier déclare que « Voltaire vengea la nation du reproche que lui prodiguaient les étrangers »[36] pour l'absence de l'épopée nationale, mais il n'ose cependant pas la comparer aux grandes épopées antiques ou à celle de Tasse. Donc, tout enthousiasmé qu'il soit par la *Henriade*, M.-J. Chénier partage au fond l'avis de Sabatier de Castres.[37]

Michaud, tout en appréciant Voltaire, dénonce franchement les défauts de la *Henriade* dans une dissertation qui sert de préface à son poème descriptif intitulé *Printemps d'un proscrit*. Inspiré par le *Génie du Christianisme*, mais gardant en même temps son indépendance intellectuelle, il écrit une des plus importantes études esthétiques du tournant du siècle, où il a tout d'abord le mérite de mettre en lumière les problèmes techniques de la création poétique. Selon Michaud, c'est l'absence de traditions qui explique que les allégories de la *Henriade* n'ont guère d'effet sur le lecteur. En parlant de la *Pucelle* — qui inspirera plus tard Byron, Puškin et Mickiewicz — il remarque que l'auteur, « pour plaire au public de son temps, (. . .) ne fit point un poème épique, il fit une parodie. »[38] Masson, général français de l'armée russe, qui a abandonné le service du tzar quand Paul Ier a déclaré la guerre à la France, le prend d'un ton plus fort dans la préface de son épopée, *Les Helvétiens*: « L'épopée est une conquête qui reste à faire à la France ». Il en propose même le héros et le sujet : ce sont les actes de Bonaparte qui seraient seuls dignes de servir de thème à l'épopée nationale.[39]

Les préfaces de Michaud et de Masson mettent en lumière quelques aspects significatifs de l'évolution littéraire française après la parution de la *Henriade*. Voltaire est encore au zénith de sa gloire : Napoléon emporte avec lui ses œuvres complètes même à Waterloo. Aucun poète s'essayant à l'épopée ne peut l'ignorer, mais ses valeurs artistiques sont de plus en plus contestées. Millevoye, qui rappelle à Sainte-Beuve le jeune Lamartine, veut éviter la faute commise par Voltaire dans son *Fontenoy*, c'est-à-dire de tenir un journal élégant en vers dans son long poème intitulé *La bataille d'Austerlitz*.

Voltaire était royaliste : la *Henriade* et le *Fontenoy* font en effet l'apologie de la monarchie. Bien que bourgeois, demandant au roi de protéger les intérêts de sa classe, il identifie la nation française au roi, et non pas à la bourgeoisie à laquelle le Tiers Etat l'identifiera pendant les trente dernières années du siècle. La Révolution, puis le Consulat et l'Empire, s'ils ne suppriment pas définitivement le royalisme, le réduisent au moins au silence en France, notamment dans le domaine de la poésie. Masson, Millevoye et M.-J. Chénier — qui magnifiait l'armée se préparant à la guerre contre l'Angleterre — de même que Baour-Lormian, traducteur d'Ossian, auteur d'une épopée exaltant la victoire d'Iéna, ne font que suivre la tradition voltairienne, en chantant la gloire de la France et de son Empereur — mais, bien sûr, sans le royalisme de l'auteur de la *Henriade*.

[35] Jean de La Harpe, *Lycée ou cours de littérature*, Paris 1799.
[36] M.-J. Chénier, *op. cit.*, p. 156.
[37] Cf. Sabatier de Castres, *Trois siècles de la littérature française*, Paris, 1779 (l'article sur Voltaire).
[38] J. Michaud, *op. cit.*, p. 17.
[39] Charles Masson, *Les Helvétiens*, Paris, an VIII, p. XIII.

Le royalisme qui avait, malgré tout, des partisans pendant la Révolution (p. ex. : André Chénier et Roucher), ressuscitera dans la poésie de la Restauration. Lamartine et Hugo jouissent de l'appui officiel des Bourbons, mais, chrétiens, ils s'opposent nettement à Voltaire, écrivain le plus lu et le plus édité de la Restauration, ce qui ne les empêche pas d'ailleurs de reprendre certaines de ses idées. Or, la littérature glorifiant Napoléon sous le Consulat et l'Empire a une place importante dans l'histoire littéraire de la France : elle constitue un pont idéologique entre le royalisme littéraire du XVIIIe siècle et le royalisme touchant au culte de Napoléon des romantiques (cf. Hugo). Parmi les prêtres de ce nouveau culte romantique de Napoléon, on trouve Hugo, Nerval, Quinet, Gautier et Béranger ; ce dernier, qui avait commencé sa carrière littéraire sous l'Empire, a, selon Gœthe, rendu aux Français l'espoir ébranlé après la bataille de Waterloo.

La préface de Michaud, postérieure à la conversion de La Harpe et de Fontanes au catholicisme, aussi bien qu'à la publication du *Génie du Christianisme*, présente plusieurs aspects importants. « . . . les idéologues ont considéré la pensée humaine comme un cadavre »[40] — dit Michaud ; il conteste et l'esprit philosophique, et la pratique poétique du XVIIIe siècle pour faciliter ainsi la pénétration de l'esthétique romantique allemande, et pour préparer l'ère du grand romantisme français — alors que les romantiques eux-mêmes ne connaissaient guère la poésie allemande.[41]

Critique sévère de la pratique poétique de son siècle, Michaud affirme : « Ce ne sont plus le sujet et le plan d'un poème qui seront merveilleux, ce seront les couleurs. On donnera à chaque pensée, en particulier, ce qu'on n'a pu donner à l'ensemble et à l'ordonnance ».[42] Cette incrimination sera reprise par plusieurs, — de Nietzsche à G. Lukács — pour condamner, il est vrai, surtout la poésie postérieure à la date de publication de l'œuvre de Michaud et non pas la poésie d'avant 1803. « Racine disait — continue Michaud — qu'il avait fait sa tragédie, quand il n'avait plus que le vers à faire. Aujourd'hui on fait d'abord les vers, on fait la tragédie ensuite. »[43] Son contemporain, J. Berchoux, dans son poème intitulé *Dialogue entre un poète et sa femme*, fait dire à la Muse : « Rime toujours, mon cher, tu penseras après», et puis : « Sonde, avec Lemercier, les abîmes du cœur ».

Michaud accuse déjà Voltaire d'avoir poussé à l'excès le culte des beautés de détail ; puis il ajoute : « Non seulement les poètes ont renoncé au mérite des grandes conceptions, mais ils ont cessé d'imaginer, et surtout de sentir, deux choses sans lesquelles il n'y a point de véritable poésie ».[44] Michaud se réclame d'Homère, de Virgile, de Boileau et de Racine pour défier tout le XVIIIe siècle — le siècle qui, néanmoins, n'a jamais cessé de proclamer que le sentiment était une condition essentielle de la véritable poésie.

Hugo, âgé de 17 ans, écrit en 1819 un article sur les poèmes posthumes d'André Chénier, édités par Latouche. « Qu'est-ce, en effet, qu'un poète ? Un homme qui sent fortement, exprimant ses sensations dans une langue expressive. La poésie, ce n'est presque que sentiment »[45] — dit Hugo, évoquant Voltaire. Il aurait pu citer beacoup de poètes et critiques de la deuxième moitié du XVIIIe siècle pour dire la même chose. Quelques années plus tard, dans la préface des *Odes et Ballades* (1822), Hugo verra une des plus grandes découvertes poétiques du XIXe siècle dans l'idée que la poésie « n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes ». C'était Michaud qui avait préparé la naissance de cette conception en critiquant les poètes du XVIIIe siècle qui s'étaient consacrés aux beautés de détail. Toutefois, Michaud n'était pas un ennemi implacable du XVIIIe siècle, puisqu'il admettait que la poésie descriptive, inconnue même au temps de Louis XIV, était une des conquêtes de cette époque. Or, Michaud ne faisait que répéter ce qui avait été déjà dit : Voltaire, d'Alembert, Fréron et Gilbert avaient tous parlé de décadence littéraire au XVIIIe siècle.

[40] J. Michaud, *op. cit.*, p. 29.
[41] Albert Béguin, *L'âme romantique et le rève*, Paris 1956, p. 327.
[42] J. Michaud, *op. cit.*, p. 13.
[43] J. Michaud, *op. cit.*, p. 29.
[44] J. Michaud, *op. cit.*, p. 29.
[45] Victor Hugo, « Sur André Chénier » *Littérature et Philosophie*, Paris s. d.

IV

Il est extrêmement difficile de distinguer la poésie descriptive de la poésie didactique. D'après Michaud, la première a « corrigé la sécheresse de la poésie didactique, en mêlant des descriptions riantes à des préceptes sévères et arides ».[46] Les fragments d'*Hermès* d'André Chénier et les diverses œuvres de Delille sont-ils des poèmes descriptifs ou didactiques ? Robert Sabatier affirme que la didactique pénètre toute la littérature de l'époque, sans égard aux divers genres. Ce siècle, qui effaçait si légèrement les bornes de la science et de la littérature, de la prose et de la poésie, tendait aussi à estomper les différences de genre dans la poésie même. Les longs poèmes à construction en mosaïque, se divisent souvent en fragments qui peuvent être considérés comme des poésies lyriques indépendantes (cf. Lebrun et André Chénier). Voltaire fait entrer l'élégie dans la satire, tandis que Gilbert efface la différence entre l'ode et l'élégie. Poésie lyrique et épique, ode et élégie se mêlent dans les poésies bucoliques, notamment chez André Chénier. Ces poèmes ont parfois un caractère dramatique.

Or, il est incontestable que le XVIIIe siècle, à partir des odes et cantates de J.-B. Rousseau, préférait les poèmes longs ou au moins solennels et méprisait les courtes poésies lyriques. (Pour éviter tout malentendu, je signale ici que *La Pucelle* ou la *Guerre des Dieux anciens et modernes* de Parny doivent être considérées comme des œuvres sérieuses en raison des traditions du genre de l'épopée comique, aussi bien que de leur importante fonction idéologique et poétique. Pour nous faire une idée du poids de la *Guerre des Dieux* de Parny, remarquons que c'est en réponse à celle-ci que Chateaubriand publia le *Génie du Christianisme*, œuvre inaugurant une ère nouvelle.)

Malgré la surabondance de courts poèmes au XVIIIe siècle, l'expression même « poésie fugitive » suggère qu'on méprisait, qu'on faisait peu de cas de ces poésies. A cette époque, presque tout le monde écrivait des poèmes : on pourrait même dire qu'un homme cultivé, membre de la bonne société, était censé savoir composer des poésies auxquelles ni l'auteur, ni le lecteur n'attribuaient aucune importance. La révolution sociale et la révolution industrielle changent radicalement la condition de la poésie et du poète. Ecrire des poèmes devient, après 1830, une attitude provocatrice qui exprime l'isolement du poète dans la société. Les poètes du XIXe siècle, même s'ils cultivaient d'autres genres, en créant parfois des chefs-d'œuvre, et qu'ils participaient à la vie politique et sociale, avaient une véritable vocation pour la poésie, tandis que pour Robespierre ou Turgot, la poésie et les lettres en général n'avaient été qu'un champ d'activité secondaire par rapport à leur activité politique. Aussi la poésie n'occupe-t-elle qu'une place insignifiante dans l'œuvre littéraire de Diderot, de J.-J. Rousseau et de Cazotte. Voltaire, tout en proclamant la priorité de la poésie sur la prose et prenant parfois goût à composer de courts poèmes, n'attachait à ces derniers aucune importance par rapport aux œuvres poétiques majeures. D'autres cultivaient avec zèle le genre de l'opéra-comique et ne considéraient pas avec sérieux les courtes poésies qu'ils composaient de temps en temps, encore que la chanson, entre autres, gardât sa popularité durant tout le siècle et l'étiquette de « chansonnier » ne fût nullement outrageante pour les poètes.[47]

Tout le siècle est marqué par les attaques lancées contre la poésie et par les œuvres de ton solennel (la *Henriade*, les odes de J.-B. Rousseau, la *Religion* de Louis Racine, etc.). Le XVIIIe siècle subit l'emprise du patrimoine classique du XVIIe siècle qui voulait que les poèmes professent une morale et des connaissances d'ordre universel. Voltaire et J.-B. Rousseau, si loin qu'ils soient l'un de l'autre — le dernier cisela d'ailleurs la strophe lyrique sublime qui sera renouvelée par Hugo et Valéry — s'accordent en ce que la poésie doit professer et prêcher des vérités impersonnelles. Or, les attaques de La Motte contre la poésie eurent un grand retentissement ; mais quand il déclara que la valeur d'une poésie était indépendante de l'objectif moral poursuivi par le poète, anticipant ainsi l'idée de la poésie pure,[43a] et que le poème épique, la tragédie et la comédie

[46] J. Michaud, *op. cit.*, p. 34. Sur l'histoire et la théorie de la poésie descriptive voir Edouard Guitton, *Jacques Delille (1738—1813) et la poésie de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris 1974.

[47] R. Sabatier, *op. cit.*, p. 270.

[47a] Cf. D. J. Mossop : *Pure Poetry. Studies in French Poetic Theory and Practice, 1746—1945* Oxford 1971, p. 24.

n'avaient pour but que de « plaire par l'imitation », il n'eut guère d'écho dans le monde littéraire. D'autre part, la popularité subite, inattendue de l'opéra-comique eut pour conséquence que les poèmes « fugitifs », sans être instructifs ni amusants, ne présentaient aucun intérêt aux yeux de l'époque.

On pourrait encore continuer l'énumération des causes. Le XVIIIe siècle n'arrive même pas à supposer ce qui deviendra une banalité dogmatique, presque accablante, de l'esthétique moderne, formulée par Poe, Baudelaire et Arnold, c'est-à-dire que le long poème est une contradiction en soi et que la longueur est, en poésie, un problème de valeur. Or, ce n'étaient pas les bases théoriques qui leur manquaient : Boileau, dans l'*Art poétique*, avait déjà déclaré sans ambages qu'un sonnet parfait valait bien un long poème — mais le sonnet, genre préféré du siècle précédant l'*Art poétique*, était absent dans la poésie française du XVIIIe siècle. Ce sont les sonnets de Nerval, de Baudelaire, des Parnassiens, de Rimbaud, de Mallarmé et d'autres qui donneront une véritable autorité aux courts poèmes lyriques.

On trouve chez Jean Roudaut une analyse pertinente de la condition de la poésie et du poète au XVIIIe siècle : « Le poète n'existe pas en dehors de la société ; il est chargé d'affiner le langage parlé par tous. On ne lui demande pas d'intérioriser ce langage, ni de la particulariser, mais au contraire d'utiliser les expressions les plus courantes, de dire ce que chacun pense, d'une manière frappante et définitive. La société lui procure une matière première que, en bon artisan, il burine. Cela donne une masse d'épigrammes, d'énigmes, de madrigaux, de poésies délicatement amoureuses qu'on traite avec mépris à cause de leur impersonnalité, ce qui était justement leur qualité première ».[48] Nous n'apporterons qu'un petit complément à ces lignes. A côté du « bon artisan » on trouve aussi, tout au long du siècle, et le poète « sacré », et l'homme de lettres devenu philosophe qui ne cesse d'exiger, et sur un ton de plus en plus ferme, un rôle dirigeant dans la société. Quand Turgot et Necker deviennent ministres, c'est aussi une des victoires des philosophes ;[49] or, ceux-ci se consacraient à d'autres genres que les genres énumérés par Roudaut, ou, s'ils les cultivaient, ce n'était qu'une activité secondaire, pour eux aussi bien que pour la société.

L'art d'écrire parvient, pendant la Révolution, au sommet de sa gloire. André Chénier n'était pas le seul à affirmer que la Révolution était l'œuvre des philosophes : même Napoléon alla jusqu'à l'attribuer à l'activité de J.-J. Rousseau. Il est hors de doute que peu de contemporains et protagonistes de la Révolution partageaient les avis de Barnave ou de Barante. Barnave, premier historien de la Révolution française et une des personnalités les plus marquantes de sa première étape, voyait la cause de la « nouvelle distribution de pouvoir » dans la « nouvelle distribution de richesses ».[50] Barante, un des premiers historiens de la littérature française du XVIIIe siècle acquitta les philosophes de l'accusation d'avoir « fait » la Révolution, en soutenant que la crise littéraire n'était autre chose que le reflet de la crise sociale. Or, il n'y avait personne pour imputer la Révolution aux poètes lyriques.[51]

Le XVIIIe siècle, tout en aimant le jeu, ne pouvait pas imaginer que parmi les poèmes de Lefranc de Pompignan ce serait *Au Château d'If* — et non pas la *Cantique de Judith*, ni *Sur la mort de J.-B. Rousseau* — qui retiendrait l'intérêt de la postérité. En voici les premiers vers :

Nous fumes donc au Château d'If,
C'est un lieu peu récréatif,
Défendu par le fer oisif
De plus d'un Soldat maladif,
Qui de Guerrier jadis actif
Est devenu Garde passif.[52]

[48] J. Roudaut, *op. cit.*, pp. 11—12.

[49] La présente étude néglige consciemment même les antagonismes fondamentaux entre les philosophes. Quant aux différences entre Turgot et Necker et à leur influence sur les philosophes, voir l'excellent livre de Henri Grange, *Les idées de Necker*, Paris 1973.

[50] Cité par Jacques Godechot dans *Les Révolutions (1770—1799)*, Paris, 1970.

[51] P. Barante, *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle*, 1842².

[52] Ce poème est plusieurs fois cité par Sabatier, *op. cit.*

Personne ne pouvait prévoir que l'*Harmonie imitative de la langue française*, poème en quatre chants de M. de Piis, mériterait les éloges du siècle suivant pour des vers du genre :

L'M au milieu des mots marche avec majesté,
L'N unit la noblesse à la nécessité.

Encore moins pouvait-on prévoir que la postérité, malgré l'influence de J.-J. Rousseau et le culte des sentiments, reprocherait l'absence d'élément personnel à toute la poésie française du XVIIIe siècle, et que ce seraient justement les genres les plus éminents que le XIXe siècle désavouerait avec le plus de fermeté — peut-être même avec trop de fermeté — en paraissant ignorer sa propre pratique poétique : car le principe énoncé par Poe, Baudelaire et Arnold remportera un triomphe éclatant et définitif à la même époque où les poèmes épiques, didactiques, encyclopédiques et impersonnelles ressusciteront de leur mort apparente dans toute l'Europe.

Or, l'élément personnel — problème que nous avons évoqué en passant, à propos de la poésie didactique — n'est pas absent de la poésie française du XVIIIe siècle. Il faut bien retenir cependant qu'en poésie l'élément personnel se manifeste de plusieurs manières et sous diverses formes et qu'il n'est pas identique à l'exhibition de soi, ni aux lamentations.

Les deux événements majeurs du XVIIIe siècle, le mouvement encyclopédique et la Révolution ont un effet double, en mettant en relief l'universel, aussi bien que le particulier. Les encyclopédistes mettent l'accent sur l'universel lorsqu'ils parlent des lois immuables de la nature et de l'évolution des sciences et des « Lumières ». Les encyclopédistes, aussi bien que leurs adversaires et leurs précurseurs depuis l'Antiquité grecque « had believed that to the central questions about the nature and purpose of their lives and of the world in which they lived, true, objective, universal and eternal answers could be found ». Les idées les plus diverses s'affrontaient, « but there was no doubt that the truth lay somewhere ; that it could in principle be found » — dit Isaiah Berlin,[53] alors que « the common assumption of the Romantics that runs counter to the philosophia perennis is that the answers to the great questions are not to be discovered so much as to be invented ».[54] Chateaubriand était un de ces romantiques.

Les analyses d'I. Berlin nous aident à comprendre la problématique de l'élément personnel. Népomucène Lemercier publia en 1812 *L'Atlantiade, ou la théogonie newtonienne*, poème en six chants, où il racontait la guerre des Symphytes et des Atlantes, guerre qui « n'est que l'allégorie du combat des sciences et des erreurs fabuleuses ». Voici l'analyse de Jean Roudaut : « . . . les Symphytes seront écrasés à l'exception du couple formé par les jeunes premiers, Néon et Célie, qui aborde en Amérique. La vérité vaincue demeura enfouie, jusqu'à ce que Newton la redécouvre et que Lemercier la chante. »[55] Roucher, contemporain aîné de Népomucène Lemercier traduisit en français le *Wealth of Nations* d'Adam Smith. Smith était le premier à affirmer — contrairement aux mercantilistes et aux physiocrates — que l'abondance n'était pas éternelle, ni un don de la nature, mais le produit du travail humain.[56] Cette idée de Smith sera une des sources lointaines et secrètes qui inspireront aux romantiques la création de valeurs. Il existe une différence fondamentale entre l'Angleterre et la France du XVIIIe siècle : les théoriciens du capitalisme britannique sont déjà conscients de l'autonomie plus on moins entière de la vie économique, tandis qu'en France, encore au stade du précapitalisme, on croit pouvoir redresser la vie économique par l'intermédiaire de lois raisonnables.[57] La poésie française ne se rend pas compte de la révolution industrielle jusqu'à la bataille d'*Hernani*.[58] Tout cela doit être pris en considération lorsqu'on veut étudier les diverse manifestations de l'élément personnel dans la poésie française du XVIIIe siècle.

[53] H. G. Schenk, *The Mind of the European Romantics*, avec une préface par Isaiah Berlin, London 1966, p. XV.

[54] *Idem.*

[55] J. Roudaut, *op. cit.*, p. 142.

[56] Cf. J. Bronoski and B. Mazlish, *The Western Intellectual Tradition*, Penguin Books, 1963, p. 393.

[57] Cf. Sidney Pollard, *The Idea of Progress. History and Society*, London 1971, pp. 32—35.

[58] Albert Joseph George, *The Development of French Romanticism. The Impact of the Industrial Revolution on Literature*, Syracuse University Press 1955. p. XII.

L'*Encyclopédie* — et nous revenons ici à notre point de départ — mettait l'accent sur l'universel à propos des lois immuables, tandis que c'est sur le particulier qu'elle insiste en parlant de l'unicité des choses. Inspirés de l'empirisme anglais, les encyclopédistes réhabilitent les passions. Au XVIIIe siècle, on assiste à un lent processus de démocratisation et de laïcisation : grâce aussi à la répudiation des « idées innées », l'individualisme bourgeois gagne du terrain et, par conséquent, l'importance de la vie privée et des sentiments personnels de l'individu ne cesse d'augmenter.

La Révolution s'attache à l'universel, lorsqu'elle veut tout subordonner à l'idéal d'une France indivisible, lorsqu'elle proclame les mots d'ordre liberté, fraternité, égalité, et lorsqu'elle amène ses observateurs à croire que ce ne sont pas les hommes qui font la Révolution, mais que c'est la Révolution qui fait les hommes. Cette dernière idée va nettement à l'encontre du culte voltairien du grand homme qui, reléguant Montesquieu au second plan, a si profondément marqué le XVIIIe siècle.[59] Or, la Révolution demande aussi de l'individuel quand, par le cours des événements, elle crée sans cesse de nouvelles situations où l'individu est confronté au problème du choix. Jusqu'à présent, nous ne possédons aucune monographie qui retrace jour après jour les événements de la Révolution et les réactions des poètes.

Sur ces prémisses, nous étudierons maintenant les traits traditionnels et nouveaux de l'élément personnel dans la poésie française du XVIIIe siècle.

L'histoire de la littérature est en même temps, depuis Aristophane du moins, l'histoire de la critique littéraire. Sans égard aux divers genres, les écrivains ont toujours formulé des jugements sur leurs prédécesseurs et leurs contemporains, et se sont toujours exprimés sur les problèmes de leur art. Aussi l'*Art poétique* de Boileau est-il fortement personnel, bien que son thème le fasse souvent oublier. Le XVIIIe siècle a permis, voire exigé — et indépendamment des genres — la présence d'éléments personnels lorsqu'on traitait des problèmes de la poésie : cela ne faisait pas partie de la vie privée proprement dite. L'élément personnel d'intention critique apparaît dans *La Pucelle*, épopée comique de Voltaire, où l'auteur se moque de Chapelain et de La Motte, aussi bien que dans l'épigramme, un des genres les plus populaires de l'époque (cf. Voltaire, Piron), dans l'élégie (cf. A. Chénier) et dans la poésie didactique (Delille, A. Chénier).

Sans égard aux divers genres, l'intention critique s'exprime de deux façons distinctes. Dans l'un des cas, l'auteur se distingue nettement à la fois de ses prédécesseurs et de ses contemporains ; le ton est souvent ironique, parfois même brutal :

L'autre jour, au fond d'un vallon
Un serpent piqua Jean Fréron ;
Que pensez-vous qu'il arriva?
Ce fut le serpent qui creva.

Si Voltaire se moque de Fréron, quelques dizaines d'années plus tard, Gilbert, disciple de Fréron lui réplique :

Voltaire en soit loué ! chacun sait au Parnasse
Que Malherbe est un sot, et Quinault un Horace.
Dans un long commentaire il prouve longuement
Que Corneille parfois pourrait plaire un moment.

(L'allitération, procédé de style largement employé à l'époque, ajoute à l'âcreté du poème de Gilbert.)

Dans l'autre cas, l'élément personnel s'exprime par la fidélité à un prédécesseur. J.-B. Rousseau paie un tribut de reconnaissance à Clément Marot ; Lefranc de Pompignan dédie une ode à la mémoire de J.-B. Rousseau ; Voltaire évoque Horace et Boileau et Parny pleure la mort de Bertin. L'élément personnel pénètre aussi la poésie d'André Chénier quand celui-ci parle de son art :

Moi je me plus toujours, client de la nature,
A voir son opulence et bienfaisante et pure,
Cherchant loin de nos murs les temps, les palais
Où la divinité me révèle ses traits,

[59] Voir : Barante, *op. cit.*

Ces monts, vainqueurs sacrés des fureurs du tonnerre,
Ces chênes, ces sapins, premiers nés de la terre :
Les pleurs des malheureux n'ont point teint ces lambris ;
D'un feu religieux le saint poète épris
Cherche leur pur éther et plane sur leur cime.
Mer bruyante, la voix du poète sublime
Lutte contre les vents, et tes flots agités
Sont moins forts, moins puissants que ces vers indomptés.[60]

L'amour, le chagrin d'amour et l'amour frustré ont toujours prêté un caractère personnel à la poésie. Il reste encore à connaître l'importance qu'on attachait à l'amour dans la vie d'un individu. Cette importance va en grandissant dans les deux dernières décades du siècle, parallèlement à la déception qui, selon Fabre, s'est emparé des jeunes poètes, dont André Chénier, qui attendaient en vain les réformes du roi.

Parny dit dans un de ses poèmes :

J'ai tout perdu : délire, jouissance,
Transports brûlants, paisible volupté,
Douces erreurs, consolante espérance,
J'ai tout perdu : l'amour seul est resté.

Léonard, dans ses *Stances sur le bois de Romainville*, parle ainsi :

Amour, plaisir, troupe céleste,
Ne pourrai-je vous attirer,
Et le dernier bien qui me reste,
Est-il la douceur de pleurer ?

Ces quatre vers évoquent Musset pour Sabatier, et pour cause. D'autres fois, Léonard nous fait penser à Lamartine ou Petőfi :

Un seul être me manque et tout est dépeuplé.

L'importance grandissante de l'amour, aussi bien que sa portée limitée, se manifestent clairement dans la poésie d'André Chénier comme nous l'avons indiqué ailleurs : « C'est la sincérité qui caractérise essentiellement les *Elégies*. La sincérité n'est pas une catégorie esthétique, elle ne présente de valeur esthétique qu'en tant qu'élément du message . . . » Pourtant l'apparition de la sincérité est très importante parce qu'elle témoigne de l'infiltration du poème dans la zone intime de l'âme. Cette apparition peut signifier que le poème commence à revêtir un sens autobiographique, puisque le poète considère que ses sentiments individuels et privés et sa prise de position personnelle présentent une assez grande importance pour être éternisés et rendus conscients.

La sincérité, la prise de position personnelle, les comptes rendus d'une certaine mobilité dans les sentiments rapprochent la poésie du journal intime . . . Dans les *Elégies* un adolescent nous relate ses amours, de la passion à l'oubli, de l'espoir au désespoir. Il nous décrit un mouvement toujours interrompu et toujours recommencé. Le héros des *Elégies* est donc un jeune homme qui se décrit lui-même et pour qui l'existence et la non-existence de l'objet aimé présentent une importance essentielle. Tout dépend de cet être aimé, de cette femme dont il paraît être à la merci. Mais il faut préciser. Ce genre d'amour n'a qu'une portée limitée, et il possède une valeur limitée. Il ne remplace ni la philosophie, ni la foi. L'alliance de l'amour et de la religion, si chère aux romantiques, notamment aux Allemands des dernières années du siècle, est complètement étrangère à Chénier et à ses contemporains. « L'amour n'est pour Chénier ni un péché, ni un mérite. Il n'est pas alibi, ni une excuse. Mais psychologiquement le courage sentimental des *Elégies* annonce le courage politique des *Iambes* ».[61]

Chénier et Parny sont trop pénétrés de l'esprit encyclopédiste pour rapprocher l'amour de la religion à la manière des romantiques allemands. Or, au moment où André Chénier est envoyé à la guillotine, la foi dans l'*Encyclopédie* est compromise. *La Guerre des dieux anciens et modernes*, épopée comique de Parny inspirée par la *Pucelle* — comme l'*Organt* de Saint-Just en 1789 — est déjà une

[60] *Hermès*, Prologue.
[61] R. Sabatier, *op. cit.*, p. 208.

œuvre anachronique en 1799, l'année de sa publication.[61a] Quelques années plus tard, M.-J. Chénier, fidèle au patrimoine voltairien, se sent obligé de faire des excuses lorsqu'il en parle : « Circonspects, mais appréciateurs du talent, nous ne voulons scandaliser aucune conscience, ni partager aucune injustice. Il y aurait une réserve ridicule à ne pas nommer la *Guerre des Dieux*, comme il y aurait une insigne malveillance à nier les beautés qui brillent partout dans ce poème . . . »[62]

Les tendances anti-encyclopédistes, souvent religieuses, sont présentes durant tout le XVIIIe siècle. Saint-Martin, négligé d'une façon surprenante par les éditeurs des anthologies de la poésie française du XVIIIe siècle,[63] crée une poésie religieuse et méditative tout à fait particulière dans l'*Homme de désir*, ouvrage en prose métrique, et dans ses poèmes en prose :

J'ai promené mes regards sur la nature.
Fleuves, où courez-vous avec tant d'impétuosité ?
Nous allons aider à combler l'abîme,
et à ensevelir l'iniquité sous les eaux.

Pendant et après la Révolution, deux espèces de réactions se dessinent contre l'*Encyclopédie*. L'une, exprimée dans l'œuvre de Robespierre et de Saint-Just, dépasse les limites de la présente étude. L'autre est une sorte de renaissance catholique, représentée par Fontanes et surtout La Harpe. Ce dernier qui avait été le premier lieutenant de Voltaire, est devenu maintenant un des premiers partisans de Chateaubriand. Chateaubriand qui, au fond, n'avait lui-même rien à renier, nous fait pourtant penser à Saint Augustin dans la première édition du *Génie du Christianisme*: « Mes sentiments religieux n'ont pas toujours été ce qu'ils sont aujourd'hui. Tout en avouant la nécessité d'une religion, et en admirant le christianisme, j'en ai cependant méconnu plusieurs rapports. Frappé des abus de quelques institutions et des vices de quelques hommes, je suis tombé jadis dans des déclamations et des sophismes. Je pourrais en rejeter la faute sur ma jeunesse, sur le délire des temps, sur les sociétés que j'ai fréquentées. Mais j'aime mieux me condamner ; je ne sais point excuser ce qui n'est point excusable. »

Le *Génie du Christianisme*, s'attirant les éloges de Bonaparte, devint l'œuvre officielle du Consulat. Cet ouvrage, à la fois très personnel et irrégulier, eut d'inestimables répercussions dans le monde littéraire et exerça aussi une influence directe sur la poésie de son temps. J. Berchoux, auteur de la *Gastronomie*, poème didactique extrêmement populaire à l'époque, qui en était déjà à sa quatrième édition en 1805, écrivit des stances en honneur de Chateaubriand :

Qui peut tromper l'espoir et l'incrédulité ?

demande Berchoux, et le poème finit par les vers suivants :

Dieu de bonté, Dieu de puissance,
Des mondes immortel auteur,
Rends-moi digne de ta croyance,
Digne de chanter ta grandeur.

Voici encore une fois l'élément personnel, le retour à la religion et à Dieu. Cependant, il ne s'agit plus ici de l'éloge du christianisme, comme chez Louis Racine, mais de l'éloge du retour à un christianisme individualisé, qui n'est pas toujours tout à fait conforme aux dogmes.

C'est cette religion personnelle, individuelle — et parfois même une véritable lutte avec Dieu — qui apparaît dans les élégies de Victorine Babois, pleurant la mort de son enfant. Babois, tout en payant tribut à Chateaubriand, n'hésite pas à puiser ses épitaphes dans l'œuvre de Voltaire. Ce sont la présence du concret et de la force, la passion de l'expérience vécue qui dominent ses meilleurs vers :

Je ne vois qu'un tombeau dans toute la nature.
Avec ma fille, hélas ! tendresse, espoir, bonheur,
Tout a fini pour moi ; tout est mort pour mon cœur.
(Première élégie)

[61a] En parlant de Chénier, j'ai suivi, avec quelques suppléments, le texte de mon article : André Chénier, « La poésie et la révolution ». *Neohelicon* II (1974) 3—4, pp. 385—386.

[62] J.-M. Chénier, *op. cit.*, p. 159.

[63] Parmi les anthologies accessibles, ce n'est que celle de Bousquet qui le cite (voir note 10).

Les expériences et la réalité vécues revêtent de plus en plus de valeur aux yeux des poètes. Dans la préface des *Helvétiens*, Masson admet qu'il y a des versificateurs plus doués que lui, mais c'est lui qui a le plus d'expérience. L'expérience humaine directe, provoquée par la Révolution, transforme également les clichés.

Certes, c'est un vieux cliché poétique que d'opposer l'éloge de la nature et de l'homme naturel au vacarme des grandes villes et au fourmillement des cours royales. Ducis, traducteur de Shakespeare, un des poètes — d'ailleurs peu nombreux — qui n'applaudissaient ni le Consulat, ni l'Empire, écrivait :

Ruisseau peu connu, dont l'eaux coule
Dans un lieu sauvage et couvert,
Qui, comme toi, je crains la foule,
Comme toi, j'aime le désert.

(A mon ruisseau)

On pourrait encore citer des dizaines de poèmes de ce genre, inspirés probablement par J.-J. Rousseau et de Gessner. Cependant le cliché — et il faut le souligner à propos de l'analyse de la poésie française du XVIIIe siècle — ne va pas forcément à l'encontre de l'esthétique. Ducis, comme on le voyait plus haut, est un bon poète.

Or, pendant la Révolution, le cliché naît lui-même à une vie autonome. Dans la préface du *Printemps d'un Proscrit*, Michaud dit : « Les descriptions de la campagne sont monotones par elles-mêmes, on a besoin de les faire ressortir par des oppositions, et quelle opposition plus forte et plus touchante que les tableaux de nos troubles politiques ? »[64] C'est purement et simplement du banal, du cliché. Mais, lorsqu'on lit les vers suivants du Chant III du poème, on se rend compte que le cliché est devenu lui-même une expérience vécue :

Mais, o trop vain espoir, les chagrins dévorants,
Je succombe, et je sens dans mon âme affaiblie
S'éteindre par degrés le flambeau de la vie,
Les dieux sont apaisés. Je mourrai sans regret.
La tombe est un asile, et la mort un bienfait.

J. Berchoux, ennemi de la Révolution, plein de nostalgie pour la monarchie, va jusqu'à allier la politique et l'amour :

Il s'est écoulé, ce bel âge,
Ce temps où libre de soucis,
Nous nous aimions dans l'esclave
Sous le règne du roi Louis,
Mais j'ai grand tort quand je regrette
Ces beaux jours éclipsés soudain,
On m'assume dans la gazette,
Que je suis libre et souverain.

Si par un étrange miracle,
Je cesse d'être libre un jour,
Alors je pourrai sans obstacle,
Te voir et te parler d'amour . . .
O doux moment ! o bien suprême !
Dans tes fers quelle volupté ! . . .
Mais je me tais, car l'amour même
Est suspect à la liberté.

Selon Robert Sabatier, la poésie française du XVIIIe siècle, n'était pas préparée à la Révolution : « La langue n'était pas prête, rompue, vivifiée, pour accompagner le changement social . . . Au XXe siècle, la révolution surréaliste a préparé les poètes de la Résistance qui lui donnent son chant original ».[65]

[64] J. Michaud, *op. cit.*, p. 62.
[65] R. Sabatier, *op. cit.*, p. 243.

Or, c'est sous la Révolution, le Consulat et l'Empire qu'apparaît une nouvelle forme de sensibilité, une réévaluation des expériences individuelles, qui — après 1820, et surtout après 1830 — conduit à une des plus glorieuses époques de l'histoire de la poésie française.

Traduit du hongrois par László Sujtó

BIBLIOGRAPHIE

Allem, Maurice, *Anthologie poétique française, XVIIIe siècle*, Paris 1966.
Avni, Abraham Albert, *The Bible and Romanticism*, The Hague—Paris 1969.
Barquisseau, Raphäel, *Les poètes créoles au XVIIIe siècle*, Paris 1949.
Bénichou, Paul, *Le sacre de l'écrivain*, Paris 1973.
Bertrand, Louis, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, Paris 1897.
Blanchard, K. M., « Style pastoral, style des Lumières », *(Studies on Voltaire and the Eighteenth Century)*, CXIV, 1973.
Bousquet, Jacques, *Le 18e siècle romantique*, Paris 1972.
Chénier, M.-J., *Tableau historique de l'Etat et des progrès de la littérature française depuis 1789*, Paris 1813.
Decaunes, Luc, *La poésie romantique française*, Paris 1973.
Dumas, André, *Anthologie des poètes français du XVIIIe siècle*, Paris 1934.
Duviard, Ferdinand, *Anthologie des poètes français du XVIIIe siècle*, Paris 1948.
Finch, Robert, *The French Individualist Poetry 1686—1760*, Toronto 1971.
Green, Friderick, *Literary Ideas in 18th Century France and England*, New York 1966.
Guitton, Edouard, *Jacques Delille (1738—1813) et le poème de la Nature en France de 1750 à 1820*, Paris 1974.
Mossop, D. J., *Pure Poetry. Studies in French Poetic Theory and Practice, 1746 to 1945*, Oxford 1971.
Nablow, R. A., « A Study of Voltaire's Lighter Verse », (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*) CX 126/1974.
Roudaut, Jean, *Poètes et grammairiens au XVIIIe siècle*, Paris 1971.
Sabatier, Robert, *La poésie du dix-huitième siècle*, Paris 1975.
Scarfe, Francis, *André Chénier. His Life and Work*. Oxford 1965.
Stavan, Hery Anthony, *Le lyrisme dans la poésie française de 1760 à 1820*. The Hague—Paris 1976.

MÁRIA KAJTÁR

POÉSIE DE LANGUE ALLEMANDE

CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES

La période entre la fin de la Guerre de Sept Ans (1756—1763) et le Congrès de Vienne, donc la naissance de la Sainte Alliance (1815), marque dans l'histoire des peuples de langue allemande des changements qui seront décisifs dans l'évolution de la culture, de la vie idéologique, de la littérature. Après la paix de Hubertusburg mettant fin en 1763 à la Guerre de Sept Ans, on voit se multiplier les signes des changements économiques et s'épanouir les germes de la transformation sociale et culturelle de type bourgeois dans certaines principautés. Nous ne pouvons parler de changements économiques, sociaux et culturels homogènes en Allemagne, notamment en raison de la division du pays. Les caractéristiques des principautés différaient. Au sud, en Bavière, en Saxe, dans le Wurtemberg, c'est l'industrie manufacturière qui prit de l'essor en entraînant le développement de la couche des artisans-bourgeois et des commerçants. Ce développement ne fut cependant pas aussi important que celui apporté par la révolution industrielle de type occidental. Par conséquent, la grande bourgeoisie ne se forma pas ou alors resta insignifiante, tandis que le nombre et l'importance de la moyenne et petite bourgeoisie, ainsi que des intellectuels sortis de leurs rangs, augmentèrent dans une mesure considérable. Dans les « villes libres » de l'Empire, à Francfort, à Hambourg, à Strasbourg, où s'accumulait le grand capital commercial, la bourgeoisie moyenne prit un certain essor, mais, retranchée derrière ses privilèges sociaux et culturels, elle restait plus ou moins isolée des autres régions du territoire allemand. Des centres culturels se formèrent aussi autour des petites cours qui, elles, devaient constituer des citadelles du régime féodal. Même les réformes de Frédéric II, qui introduisit dans sa politique économique et culturelle certaines idées des Lumières, doivent être considérées plutôt comme des mesures préventives. Elles devaient servir à maintenir le système sous une forme moins rigide.

Au milieu des années 1770 la Prusse de Frédéric II devint une grande puissance. La conséquence en fut que, au cours des guerres d'intervention contre la république française, la politique allemande était déterminée dans une grande mesure par la Prusse.

1789, année de la Révolution française, marque le début de changements décisifs dans l'histoire de l'Allemagne aussi. Les vagues de la Révolution mobilisèrent même la petite bourgeoisie, les artisans et les paysans. Sur le territoire de Bade et du Palatinat il y eut des mouvements anticléricaux. L'influence de la Révolution se fit sentir le plus directement dans l'Ouest de l'Allemagne, notamment par la fondation de la République de Mayence, proclamée et abolie la même année, en 1793. La première intervention éclate en 1792 et s'achève par la défaite des armées austro-prussiennes à Valmy. La Prusse conclut une paix séparée en 1795 avec la France et admet l'annexion des territoires situés sur la rive gauche du Rhin. Par conséquent, l'évolution vers un système social plus moderne semble être inévitable dans le partie occidentale de l'Allemagne. La division en petits Etats et les privilèges féodaux sont liquidés, les grands domaines seigneuriaux ecclésiastiques sont expropriés.

En 1799, les grandes puissances d'Europe lancent une nouvelle attaque contre la République française. La même année Napoléon devient Premier consul de France ; l'armée organisée par lui emporte une nouvelle victoire sur les armées autrichiennes. Le résultat est la paix de Lunéville, conclue en 1801. Dans l'esprit de cette paix, 112 Etats allemands disparaissent et l'indépendance des villes libres de l'Empire est abolie. Le Saint Empire cesse d'exister en pratique.

En 1805 une nouvelle guerre éclate contre Napoléon qui porte un coup décisif sur les armées austro-prussiennes unies à Austerlitz. Afin de tenir en échec d'une part l'Autriche, d'autre part la Prusse, Napoléon crée en 1806 l'Alliance du Rhin avec la participation de 16 Etats allemands. Sur ce territoire et partout ailleurs dans les régions conquises par Napoléon, on introduit des réformes.

En 1806 la Prusse entre de nouveau en guerre avec la France, mais le 6 octobre elle est vaincue par l'armée de Napoléon près d'Iéna, et le 14 octobre Berlin est occupé. Il ne reste à la Prusse que la capitulation complète dans la paix de Tilsit. L'Europe entière semble être aux pieds de Napoléon, mais les aspirations de la France à assurer sa position de grande puissance aboutissent partout en Europe au renforcement des mouvements de libération nationaux. Au cours des guerres napoléoniennes ultérieures, la situation ne changera pas essentiellement, notamment jusqu'en 1812. Mais les défaites de Napoléon en Russie, la bataille de Borodino sont suivies par les contre-attaques des Alliés. Scharnhorst et Kutuzov signent en 1813 un pacte d'alliance militaire. Les mouvements contre le féodalisme sont relégués à l'arrière-plan et ils cèdent la place aux luttes nationales contre l'hégémonie française. En octobre 1813, près de Leipzig, les armées austro-prussiennes et suédoises unies réussissent à vaincre Napoléon dans la « Bataille des Nations ». Ce tournant a pour conséquence un grand paradoxe dans l'histoire des peuples d'Europe centrale et orientale : ils regagnent leur paix, mais à un grand prix ; le féodalisme se consolide de nouveau sous l'égide de la formation politique que la Sainte Alliance impose pendant trois décennies aux Etats et aux peuples vivant sur ces territoires.

Malgré tout le retard économique et social, et malgré les avatars historiques que connut la population de l'Allemagne, la culture, la littérature et la philosophie allemandes, les courants idéologiques et artistiques venant surtout d'Angleterre et de France ne tardèrent pas à se répercuter en Allemagne. Les écrivains, les poètes s'en servirent tout en les transformant et en les interprétant conformément à leurs propres exigences.

Parmi les événements politiques, c'est naturellement la Révolution française qui exerça la plus grande influence pendant plusieurs décennies : elle fit naître trois tendances politiques qui approchèrent les problèmes fondamentaux de l'époque sur le plan théorique et sur le plan pratique et touchèrent les différents aspects du renouveau social et de l'unité nationale. Les représentants de l'une des tendances défendirent les conditions féodales et rejetèrent l'idée de tout changement. Ceux de la deuxième exigèrent une transformation sociale, la formation d'une nation bourgeoise unie. Ceux de la troisième, enfin, furent promoteurs d'une idéologie nettement démocratique qui, toutefois, manquait d'homogénéité. Ces trois tendances se reflétèrent, comme nous le verrons encore, dans la littérature, la pensée et la poésie de la période étudiée.

LES COURANTS LITTÉRAIRES DE L'ÉPOQUE

Entre 1760 et 1820 une grande variété de courants littéraires se succèdent et se croisent dans la littérature allemande. Ce sont cependant les tendances dominantes qui ont un rôle décisif : le *Sturm und Drang*, le classicisme renouvelé ou la *Klassik* allemande et le romantisme. Afin d'éviter que le tableau brossé de l'époque soit trop schématique il semble nécessaire de s'en tenir à quelques principes directeurs :

1. Il faut prendre en considération d'un point de vue synthétique les phénomènes littéraires qui sont en train de se développer, ceux qui coexistent avec les courants déjà épanouis ainsi que les phénomènes qui puisent aux traditions littéraires du passé ;

2. analyser les phénomènes qui se présentent à l'intérieur d'un courant donné et qui en élargissent les cadres ;

3. étudier le rapport entre le *Sturm und Drang* et le romantisme allemand — problème spécifiquement allemand — et interpréter la *Klassik* dans cette perspective ;

4. approcher l'œuvre de Gœthe du point de vue des problèmes posés par les courants littéraires ;

5. accorder une attention particulière à l'œuvre de Hölderlin dans laquelle viennent se fondre différents courants, tendances et styles

* * *

Les débuts du *Sturm und Drang*, qui marquent en même temps ceux de la décomposition de la conception rationnelle du monde et de ses caractéristiques stylistiques, remontent à 1772, date de la composition de *Von deutscher Art und Kunst* et de *Götz von Berlichingen*, œuvres « à succès » de Herder et de Gœthe. Il ne faut toutefois pas oublier que c'est précisément dans la décennie du *Sturm und Drang* que les grands écrivains des Lumières, Gotthold Ephraim Lessing et Christoph Martin Wieland publient des œuvres dont l'esprit est en nette opposition avec les vues du *Sturm und Drang*. En effet, *Emilia Galotti* paraît en 1772 et *Nathan der Weise*, l'œuvre la plus pure des Lumières du point de vue des idées, en 1779. Les deux pièces, et en particulier la première, sont caractérisées par l'interprétation éclairée de la dramaturgie aristotélienne ; leur structure bien agencée diffère considérablement de la structure relâchée et irrégulière des pièces de théâtre des représentants du *Sturm und Drang*. Les grands romans de Wieland : *Don Sylvio von Rosalva* (1772), *Geschichte der Abderiten* (1779), roman politique éclairé, ainsi que ses autres ouvrages, le programme et les articles de sa revue intitulée *Teutscher Mercur* représentent, entre autres, l'éclat et la frivolité du rococo. Quelle différence entre les romans de Wieland et *Werther*, et pourtant ils parurent en même temps! Ils offrent néanmoins un point commun, à savoir qu'ils expriment les uns comme les autres la mentalité, les revendications de la bourgeoisie et sa critique de la société féodale. Mais tout cela s'exprime sous une forme différente chez les deux auteurs. Chez Wieland dans un style rocaille, chez Gœthe sous la forme de la sensibilité qui introduit non seulement une motivation psychologique mais encore des particularités stylistiques nouvelles.

La situation devient encore plus compliquée si, en étudiant les courants littéraires de la décennie entre 1770 et 1780, nous analysons les deux importantes épopées allemandes de l'époque, le *Messias* de Friedrich Gottlieb Klopstock et *Oberon* de Wieland, deux œuvres qui, bien que toutes deux indépendantes du *Sturm und Drang* n'en sont pas moins essentiellement différentes l'une de l'autre. *Messias* fut publié intégralement en 1773, *Oberon* en 1780. Nous ne devons toutefois pas oublier que Klopstock commença à écrire son épopée dans la seconde moitié des années quarante et qu'il remporta ses premiers grands succès avec les premiers chants dès 1748. Il est naturel que les changements idéologiques, esthétiques, artistiques survenus pendant les presque trente ans d'élaboration de l'œuvre aient influencé l'auteur. L'œuvre se caractérise autant par les éléments baroques — les traditions et l'influence du baroque se manifestant d'une manière très nette dans le choix du sujet grandiose, dans la structure de l'œuvre, dans les amples descriptions — que par certains traits de la sensibilité, par l'*Empfindsamkeit*. Cette sensibilité est toutefois différente de celle du *Sturm und Drang* postérieur, tout comme les odes des années soixante-dix de Klopstock ne peuvent être considérées comme appartenant au *Sturm und Drang*, quoiqu'elles ne fussent publiées qu'en 1771, et qu'elles présentent des ressemblances avec l'émotionalisme de ce dernier qu'elles ont même inspiré dans une certaine mesure. A l'inverse de l'épopée de Klopstock, *Oberon* est une des œuvres les plus gracieuses de la poésie allemande du XVIIIe siècle. Elle est spirituelle, légère comme un conte des *Mille et une nuits*, sensuelle et abstraite à la fois. L'auteur n'aspire pas à nous impressionner par un sujet grandiose, il s'empare du côté joyeux de la vie. Voilà deux œuvres presque synchrones par rapport au courant *Sturm und Drang*, considéré comme dominant de l'époque, dont l'une fait la synthèse de plusieurs conceptions du monde et de plusieurs styles, tandis que l'autre représente l'apogée du rococo allemand. Mais le courant du *Sturm und Drang* surpassa les deux épopées par sa richesse intellectuelle et émotionnelle, tout en fournissant la preuve de ce que des œuvres présentant des éléments de tendances différentes peuvent naître parallèlement à une tendance littéraire dominante. Et on pourrait continuer à énumérer des chevauchements chronologiques de ce genre. Les poètes du Göttinger Hain par exemple ne se réunirent dans un groupe littéraire qu'en 1771—1772, dans les premières années du *Sturm und Drang*, et ils gardèrent pendant toute la décennie de celui-ci leur style pénétré d'*Empfindsamkeit* auquel se mêlait la gracilité du rococo (Hölty, Claudius). Les idylles de Voss décrivent la vie des paysans et des petites gens de la province telle qu'elle fut ; et cela en contraste avec les idylles surstylisées de Salomon Gessner dont les *Neue Idyllen* — notons le entre parenthèse — parurent également en 1772.

Des phénomènes du même genre peuvent être relevés à l'époque de l'épanouissement de la *Klassik* de Weimar qui commence par le retour de Gœthe en Italie. Le créateur de sa base théorique, Johann Joachim Winckelmann, ne vit plus à cette époque-là. La poésie de Gottfried August Bürger,

qui est un des représentants du *Sturm und Drang*, est encore très populaire, et elle forme le goût littéraire quand Schiller écrit sa critique intitulée *Über Bürgers Gedichte* (parue en 1791), dans laquelle il développe les principes poético-esthétiques de son nouveau classicisme et refuse la spontanéité du *Volkssänger*.

La coexistence du classicisme et du romantisme peut être illustrée aussi par la naissance, la parution d'œuvres différentes. La *Hochklassik*, la grande décennie du classicisme allemand s'amorce par la rencontre de Gœthe et de Schiller en 1794. Mais à cette époque Tieck a déjà écrit son roman *Geschichte des Herrn William Lowell*, œuvre romantique qui pour ainsi dire renoue avec le *Sturm und Drang*, et à peine quatre années plus tard est fondée par les frères Schlegel l'*Athenäum*, la première revue romantique. Au début des années 1800, l'activité commune de Gœthe et de Schiller aidant, le classicisme de Weimar est en plein épanouissement, mais les membres de la première génération romantique ont déjà écrit la majeure partie de leurs principales œuvres. (Novalis : *Hymnen an die Nacht*, 1800, *Heinrich von Ofterdingen*, 1801 ; Tieck : *Der gestiefelte Kater* 1797, Wackenroder : *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797, Brentano : *Godwi*, 1801). Signalons encore quelques-uns des phénomènes caractéristiques de l'époque et du mélange des tendances. Tel est en premier lieu le rapport entre le *Sturm und Drang*, le classicisme et le romantisme. Nous ne nous occupons pas cette fois-ci de la question de savoir pourquoi le *Sturm und Drang* est un phénomène par excellence allemand malgré les nombreuses influences anglaises et françaises qu'il dénonce. Nous nous contenterons de souligner une caractéristique particulière de l'époque, notamment que les découvertes intellectuelles et artistiques d'un courant antérieur (le *Sturm und Drang*) apparemment oublié pendant un certain temps (Klassik) sont susceptibles d'inspirer un nouveau courant (romantisme) et apparaissent dans les cadres de celui-ci sous une forme qualitativement nouvelle. La conception de l'histoire telle qu'elle était préconisée par les représentants du *Sturm und Drang*, la redécouverte du passé se transforment dans le romantisme d'Iéna en une évasion dans le passé ; son idéal de la poésie populaire, intégré à la poésie non populaire, donne naissance aux œuvres les plus importantes de la poésie lyrique allemande ; enfin le culte qu'il voue au génie aboutit à un individualisme excessif. Il ne fait pas de doute que le *Sturm und Drang* est un courant des Lumières, mais il est tout aussi certain que sans ses acquisitions on ne saurait imaginer le romantisme allemand et l'évolution ultérieure de la littérature allemande.

Le troisième facteur qui semble compliquer l'analyse de l'époque est l'insertion de l'activité créatrice de Gœthe, Schiller et Hölderlin dans ces différents courants. Cela ne semble problématique et insoluble qu'au premier abord. En effet, au cours des soixante ans de l'époque étudiée, Gœthe produisit et réalisa dans son œuvre les mêmes changements et les mêmes transformations que connut l'ensemble de la littérature allemande. Dans sa période qui commence vers 1815 *(West-Östlicher Divan)* il arrive cependant à un sommet de la totalité poétique qui ne peut ni ne doit être limitée à aucun courant, à aucune tendance.

Schiller, une fois qu'il eût dépassé sa propre période de *Sturm und Drang*, atteignit le classicisme sur le plan idéologique et le réalisa dans la pratique ; cependant ce serait une erreur que de parler dans son cas d'un classicisme unique. Il aborde le classicisme sous des aspects différents dans ses ouvrages théoriques et dans sa poésie, et aussi dans ses pièces de théâtre. Les œuvres dramatiques qu'il écrit dans les années 1800 s'éloignent de plus en plus de l'idéal de la *Klassik*, sinon pour le fond, en tout cas par leurs caractéristiques formelles.

Hölderlin représente un problème qui n'a pas cessé de préoccuper les historiens de la littérature et cela jusqu'à nos jours. On a l'habitude de le situer à la frontière de la *Klassik* et du romantisme. Il est peut-être le représentant le plus typique de la contradiction existant entre l'attitude poétique et la forme d'apparition de l'œuvre. L'idéal apparemment sublime de ses formes de vers antiques dissimule le désespoir des romantiques allemands ; c'est lui qui réussit peut-être le mieux à couler les états d'âme bouleversés dans une forme pondérée. Il se peut que ce soit précisément sa situation limite *(Grenzsituation)* qui lui confère son caractère si moderne.

LA NOUVELLE CONCEPTION POÉTIQUE DU MONDE

Dans la littérature européenne de l'époque il n'y a probablement que la littérature allemande à offrir une correspondance si parfaite de la philosophie et de la poésie, de la réflexion abstraite et de la formation poétique des images. L'essence de la conception poétique du monde peut être formulée de la manière suivante : quelle est la place de l'homme dans le monde ? C'est la question qui fut considérée comme centrale et à laquelle les poètes donnèrent des réponses diamétralement opposées — parfois en dedans d'une et même œuvre poétique. Cela se conçoit aisément, puisque l'ensemble de cette grande question comprend des sujets tels que

— les rapports de l'homme et de la société de son époque

— les rapports de l'homme et des époques révolues (changements de la conception de l'histoire ; rapports de « l'antique » et du « moderne »)

— les rapports de l'homme et de la nature (cognoscibilité du monde ; rationalisme et irrationalisme)

— les rapports de l'homme avec son univers intérieur.

Ces problèmes complexes déterminant la conception poétique du monde ne se présentent jamais isolés. Ainsi les rapports de l'homme et de la société et les idées y relatives ne peuvent être compris qu'en relation avec l'historicité et la conception de la nature. Dans la production dramatique du *Sturm und Drang*, l'homme apparaît nettement comme une entité déterminée par sa situation et son milieu social. Dans la poésie ce trait ne se manifeste pas d'une façon aussi directe, cet élément de la conception poétique du monde ne se traduit ni dans la *Klassik* de Weimar, ni dans la première période du romantisme. La raison en est que la poésie, en particulier la poésie du *Sturm und Drang*, conçoit l'homme non comme un être social mais comme un être naturel, comme partie de l'unité organique de la nature, et puisque la nature est engagée dans un processus éternel de changements cycliques, l'homme qui en fait partie est également soumis aux changements. Les plus beaux exemples de cette conception de l'homme et du monde sont offerts dans la poésie de Gœthe, tout à fait indépendamment de l'époque, ou de la période de l'époque étudiée ici, qui les a vus naître. On pourrait citer n'importe lequel de ses poèmes descriptifs : derrière la signification concrète des mots, des images, des tournures, on retrouve toujours l'homme, non seulement en qualité de contemplateur mais comme participant actif (*Mailied*, *Herbstgefühl*, *Frühzeitiger Frühling*, etc.). Plus directement encore que dans les poèmes de la nature on voit apparaître ce trait dans les poèmes allégoriques (*Auf dem See*, *Meeresstille*, *Glückliche Fahrt*) : les frémissements, les tempêtes et l'apaisement de l'âme se traduisent en correspondance avec les phénomènes de la nature. Cette conception du monde s'épanouit dans sa totalité dans les grands poèmes philosophiques de Gœthe d'une manière plus abstraite, quoique pas aussi abstraite que chez Schiller. Les poèmes intitulés *Gesang der Geister über den Wasser*, *Immer und überall*, *Harzreise im Winter*, *Das Göttliche*, *Grenzen der Menschheit* reflètent le même problème sous ses divers aspects. Les quatre premiers vers du poème cité en première place expriment l'unité de l'homme et de la nature avec une concision inégalable :

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser :
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es . . .

(*Gesang der Geister über den Wassern*, 1774)

Une autre idée maîtresse de ces poèmes est l'omnipuissance de la nature, régissant le sort de l'homme:

Denn ein Gott hat
Jedem seine Bahn
Vorgezeichnet.

(*Harzreise im Winter*, 1777)

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.

(*Grenzen der Menschheit*, 1781)

Tout cela est loin de signifier que Gœthe doute de la grandeur de l'homme, aussi peu qu'il ne doute de la grandeur absolue de la nature.

Et quoique le sort humain soit déterminé par les puissances supérieures, l'infini se retrouve aussi dans « les dimensions humaines ».

Was unterscheidet
Götter von Menschen ?
Das viele Wellen
Vor jenen wandeln,
Ein ewiger Strom :
Uns hebt die Welle,
Verschlingt die Welle,
Und wir versinken.

Ein kleiner Ring
Begrenzt unser Leben,
Und viele Geschlechter
Reihen sie dauernd
An ihres Daseins
Unendliche Kette

(*Grenzen der Menschheit*, 1781)

Cette coexistence harmonieuse de la nature et de l'homme ne se trouve exprimée avec cette intensité chez aucun autre poète de l'époque. Chez Gœthe lui-même cette harmonie ne se présente que lorsque le poète se livre à des réflexions générales, abstraites, ne concernant personne et surtout pas lui-même. Dès qu'il traduit ses réflexions psychologiques, qu'il se tourne vers lui-même, le bel équilibre est rompu, sa poésie est dominée par le doute, l'angoisse, la souffrance et les passions, et la raison s'avère incapable d'apaiser ses tourments.

Warum gabst du uns die tiefen Blicke,
Unsre Zukunft ahnungsvoll zu schaun,
Unsrer Liebe, unsrem Erdenglücke
Wähnend selig nimmer hinzutraun ?
Warum gabst uns, Schicksal, die Gefühle,
Uns einander in das Herz zu sehn,
Um durch all' die seltenen Gewühle
Unser wahr Verhältnis auszuspähn ?

(*An Charlotte von Stein*, 1776)

C'est précisément cette ambivalence qui fait de Gœthe le représentant le plus typique de l'époque ; sa poésie et sa vision du monde, le rationalisme et l'irrationalisme sont présents à la fois, mais c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui passe au premier plan.

La rupture de l'équilibre de la nature et de l'homme se réalise au cours d'un lent processus dans la poésie allemande. Dans la conception du monde et de la poésie de Hölderlin on la relève encore, bien que chez lui on sente plutôt la nostalgie de l'harmonie et l'importance qu'il accorde aux rapports de l'homme et de la société. Parfois il croit retrouver — dans l'esprit du rousseauisme — la possibilité de l'harmonie de l'homme et de son milieu dans l'état naturel :

. . . ihn scheun

Die Tiere, denn ein anderer ist wie sie
Der Mensch ; nicht dir und nicht dem Vater
Gleicht er, denn kühn ist ihm und einzig

Des Vaters hohe Seele mit deiner Lust,
O, Erd ! und deiner Trauer von je vereint ;
Der Göttermutter der Natur, der
Allesumfassenden, möcht er gleichen !

(*Der Mensch* 1748)

La perte de la nature signifie pour l'homme la perte de lui-même dans sa poésie :

Ewig muss die liebste Liebe darben,
Was wir lieben, ist ein Schatten nur,
Da der Jugend goldne Träume starben,
Starb für mich die freundliche Natur.

(*An die Natur*, 1745)

Pour le présent :

zu wild, zu bang ist's ringsum, und es
Träumet und wankt ja, wohin ich blicke.

(*Der Zeitgeist*, 1799)

C'est ce qui explique que si les poèmes de Hölderlin expriment la conscience nationale et le patriotisme avec plus d'insistance et de netteté que ceux de ses contemporains (*An die Deutschen, Der Neckar, Der Tod fürs Vaterland, Gesang der Deutschen, Stimme des Volks, Der Rhein, Germanien*), ce patriotisme est toujours teint de douleur et, tout comme Schiller, le poète croit avoir découvert le véritable âge d'or dans l'Antiquité, chez les Grecs (*Der Wanderer, Griechenland*, etc.).

Il y a cependant une différence essentielle entre l'interprétation de l'Antiquité chez Schiller et chez Hölderlin, différence qui indique en même temps le changement de la vision poétique du monde : il est impossible de ne pas voir combien l'attitude de Hölderlin est dominée par son désir de fuire : derrière le présent se cache l'incertitude ; seul la Grèce antique représente l'équilibre stable et constant. Pour Schiller par contre, l'Antiquité est le modèle qui devrait nous servir d'exemple dans la formation du présent. En même temps, Schiller est conscient de pleurer un âge d'or irrévocablement perdu :

Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne,
Alles Hohe nahmen sie mit fort,
Alle Farben, alle Lebenstöne,
Und uns blieb nur das entseelte Wort.
Aus der Zeitflut weggerissen, schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn ;
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehen.

(*Die Götter Griechenlands*, 1798)

La vision du monde de Schiller s'explique par sa conception du rapport entre l'idée et la réalité de la vie, conception qui ne changea guère au cours de toute sa période créatrice. Pour lui la nature est le grand système d'idées auquel l'homme est subordonné, et la liberté signifie la fuite dans le monde idéal :

Wollt ihr hoch auf ihren Flügel schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch!
Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben
In des Ideales Reich!

(*Das Ideal und das Leben* 1795)

Gœthe retrouve le sens de la vie dans le principe faustien, dans l'activité créatrice, Schiller dans le monde des idées. Hölderlin doute du sens de l'existence, sa conception du monde est dominée par la peur que lui inspire le caractère inachevé de la vie et par la résignation qui en résulte. Pour Novalis et la première génération romantique, le but de la vie est de retrouver le bonheur de l'au-delà, dans l'autre monde, et la vie réelle équivaut pour eux à l'univers des ténèbres : « Die Götter verschwanden mit ihrem Gefolge — Einsam und leblos stand die Natur » (*Hymnen an die Nacht*).

L'interprétation des normes de la poésie est très différente dans le *Sturm und Drang*, dans la *Klassik* et dans le romantisme. Les trois courants dominants de l'époque étudiée diffèrent sensiblement en ce qui concerne leur conception poétique.

Le *Sturm und Drang* refuse l'idéal antique de la poésie du classicisme, refuse les normes poétiques aristotéliennes dans l'interprétation de Lessing. Cela ne change rien au fait essentiel qu'il cherche de nouveaux idéaux, des modèles à imiter. L'art du nord « sauvage » des bardes, des chanteurs du monde germano-allemand et de la poésie populaire s'associe aux idéaux antiques. Au début des années 1770, Herder et Gœthe, dans des études enthousiastes, telle que *Von deutscher Art und Kunst*, ainsi que dans leurs œuvres poétiques accordent légitimité aux nouveaux modèles.

Dans la période classicisante qui succède au *Sturm und Drang*, l'Antiquité devient — sur les traces de Winckelmann — de nouveau un modèle à imiter tant pour Gœthe que pour Schiller. Cependant la caractéristique la plus importante de la *Klassik* allemande, par laquelle elle se distingue d'autres classicismes, vient de ce qu'elle reconnaît que dans les temps modernes, troublés par de graves problèmes sociaux, il n'est plus possible d'« imiter » l'Antiquité, il faut créer un art nouveau à sa place. Dans l'œuvre de Schiller, ce n'est pas l'imitation qui est l'élément décisif, mais la nostalgie pour l'harmonie entre l'homme et l'art antiques. Dans les drames de structure classique *(Iphigenie, Tasso, Don Carlos)* se reflètent les luttes angoissantes de la personnalité déchirée qui cherche une réponse aux problèmes de son époque. Cette caractéristique vaut également pour l'œuvre de Hölderlin, laquelle représente déjà la transition entre le classicisme et le romantisme. Dans ses poèmes d'un mètre antique c'est l'homme moderne, déséquilibré qui lutte pour l'harmonie. Le processus de « dissolution » se manifestant dans la poésie de Hölderlin atteint dans le romantisme un niveau où l'imitation de la forme (soit antique, classicisante, soit « gothique ») perd son importance et n'a qu'un seul but, notamment que la personnalité romantique puisse appréhender le monde dans toute sa profondeur, dans sa totalité, dans l'espace et le temps.

La recherche des idéaux et modèles correspond à un certain aspect de la dimension esthétique de la poésie : au rapport de la réalité et de l'art, au problème de la *mimesis (Nachahmung)*.

En interprétant cette notion, nous devons faire une distinction entre deux conceptions, à savoir l'imitation des objets produits par l'homme et l'imitation des objets de la nature. L'esthétique de l'époque (surtout au début du romantisme) les distinguait aussi.

L'imitation des objets produits par l'homme : c'est, en d'autres termes, l'imitation de la poésie antique et de la poésie médiévale. En face de l'imitation, les poètes du *Sturm und Drang* (Herder, Gerstenberg, Lenz) soulignent l'importance de l'expérience poétique, le rôle primordial de la personnalité créatrice.

Nous pouvons suivre du *Sturm und Drang* au romantisme, l'évolution de la conception esthétique conséquente qui s'oppose à l'imitation de la nature, la *mimesis* proprement dite. Herder formula la thèse, selon laquelle ce n'est pas la réalité objective qu'il faut représenter dans l'art, mais la réalité formée par les expériences subjectives, par les sentiments de l'homme, le résultat de la rencontre du « moi » et du monde. Selon Kant, l'activité artistique est avant tout subjective, elle n'a pas besoin de critères et de mesures venant de l'extérieur. Selon Schiller aussi, ce n'est pas la nature qu'il faut imiter, mais l'esprit se manifestant dans la nature, soit l'essence. Le devoir de l'artiste n'est pas de représenter fidèlement la nature, mais d'embellir les objets de la nature grâce à l'idée née dans son imagination.

Suivant cette ligne nous arrivons au romantisme qui n'admet pas la reconciliation de la *mimesis* et de l'imagination : c'est l'imagination qui est appelée à dominer. Cette conception est conforme à l'activité imaginative de la personnalité créatrice. Partant des fondements idéalistes de la philosophie romantique, les poètes considèrent la nature comme produit de l'imagination et non comme une réalité. Selon la théorie des frères Schlegel : « die Kunst muss Natur bilden ». Ils parlent souvent de la nature, mais dans leur interprétation cette notion a un sens particulier, la nature est une force organisatrice autonome, donc elle équivaut à l'art, il n'y a pas d'objet à imiter, l'imitation n'a pas de sens. L'art romantique est une *essence autonome*.

Ces problèmes essentiellement théoriques, relevant de l'esthétique et parfois aussi de la philo-

sophie, s'expriment, dans le domaine de la poésie, par la survivance des catégories traditionnelles de la réthorique, par leur mise en application de plus en plus rare ou dans leur disparition complète, respectivement.

Si nous considérons, comme le fait Wolfgang Kayser, les catégories de la rhétorique antique comme base, nous devons examiner au moins le *style fleuri* (geblümter Stil), les *jeux de mots*, les *parallélismes*, les *périphrases*, les *synonymes*, les *métonymies*, les *contrastes*, ainsi que les figures syntaxiques de niveau plus élevé, l'*image*, la *comparaison*, la *métaphore*, la *synesthésie*, du point de vue de leur rôle à l'époque et dans la période de transition. Nous ne pouvons analyser ces catégories esthétiques, bien entendu, que sous bénéfice de réserve, puisqu'elles se retrouvent dans la poésie de toutes les époques et que sans elles il n'y a simplement pas de poésie. Les questions qui se posent à notre époque sont les suivantes : dans quelle mesure les poètes recoururent-ils aux ouvrages poético-rhétoriques publiés au XVIIIe siècle ou encore plus tôt, dans quelle mesure suivirent-ils leurs règles, c'est-à-dire dans quelle mesure la poésie était-elle une *profession apprise*? Le profil de l'époque est déterminé par Gœthe, Schiller et Hölderlin. Naturellement, ils ne travaillèrent pas d'après des manuels. Pourtant leur poésie unit, assimile et recrée à un niveau plus élevé les règles poético-rhétoriques des siècles précédents. Dans l'œuvre du jeune Gœthe, les images, les figures de mots, les topoï du rococo, l'école de routine anacréontique sont faciles à discerner ; dans l'œuvre du jeune Schiller « l'école » est toujours présente. Les formes strictement antiques, le caractère fermé de la poésie de Hölderlin signifient l'adaptation des écoles poétiques antiques aux temps modernes.

Si l'on examine les traditions rhétoriques et leur survivance à l'époque, nous constatons que ces traditions se conservent, mais leur proportion dans la poésie permet de conclure — sous certaines réserves — au changement des courants de style.

Le style fleuri, c'est-à-dire les moyens stylistiques de la louange, de la galanterie, etc. par exemple, fut un moyen rhétorique très répandu dans l'ensemble de la poésie européenne, dès le Moyen Age jusqu'à la naissance de la poésie moderne. Nous en trouvons de nombreux exemples dans la poésie du rococo allemand, jusqu'au début des années 1770. Selon W. Kayser cela s'explique par le fait que le renouveau poétique se produit justement à partir de cette période-là, et qu'avant cette époque la poésie, excepté l'œuvre de quelques poètes originaux, était considérée comme « geblümte Rede ». Suivant en ceci quelques esthètes anglais, Herder disait, non sans mépris, à propos des moyens poétiques du style élevé qu'ils étaient « les monuments du style mort » « *tote Bildsäulen* des Stils »). Même dans les premiers poèmes de Bürger, on en trouve nombre d'exemples. Pour en présenter un seul, nous citons un passage portant le sous-titre *Lobgesang* de la IIIe partie de son ouvrage intitulé *Die Nachtfeier der Venus*:

Wie mit Perl' und Edelsteine
Schmückt sie bräutlich unsre Welt,
Streuet Blüten auf die Haine
Blumen über Wies und Feld.

Dès que le *Sturm und Drang* et la nouvelle attitude poétique se furent formés, ce moyen rhétorique disparut presque entièrement de la poésie allemande.

Un certain type de périphrase peut également être rangé dans les catégories rhétoriques en train de disparaître, ainsi celle dans laquelle le poète, au lieu de décrire un sentiment ou un acte, recourt au nom d'une divinité ou d'un personnage mythologique pour exprimer l'essentiel de ce qu'il désire exprimer. Ainsi par exemple Bürger, qui parle des filles de Flore (« Florens Töchter ») compte sur les associations produites par le nom de Flore dans les lecteurs versés dans la mythologie. Ces personnages mythologiques disparaissent cependant peu à peu de la poésie allemande avec leur fonction périphrastique. Parallèlement à l'éclosion de la *Klassik*, les dieux de l'Olympe réapparaissent dans d'autres rôles, où c'est leur importance symbolique qui est mise en relief. Par exemple, dans le poème de Schiller, *Die Götter Griechenlands*, les personnages mythologiques sont des symboles du monde idéal. Hölderlin, dans son poème intitulé *An die Parzen* utilise trois mots-clefs : *Orcus*, *Gewaltige* et *Parzen* qui lui permettent de décrire admirablement les profondeurs de l'âme, les dimensions de l'angoisse et de la peur.

Les exemples cités plus haut montrent l'affaiblissement de deux catégories rhétoriques et leur réévaluation dans la poésie de l'époque en question. Comme contre-preuve nous pourrions présenter

l'annomination : la juxtaposition des mots dérivés du même radical, comme par exemple : « *Gang gehen* ». Le *Sturm und Drang* découvre la poésie germanique primitive et certains de ses éléments stylistiques. Dans la poésie du *Sturm und Drang*, dans les ballades en particulier, on rencontre ainsi des rythmes et des formes germaniques, le *Stabreim*, vers allitérant. L'annomination satisfait dans une certaine mesure aux exigences de forme de la *Stabreimdichtung*, elle se prête bien à l'expression onomatopéique. On peut citer du recueil de poèmes populaires de Herder : « Sang war gesungen », de Bürger : « Mit Klang und Sang und Klage », etc.

Parmi les catégories rhétoriques, en dehors de celles déjà mentionnées, l'*oxymoron*, l'*antinomie*, les *parallélismes* et la *répétition* définissent le mieux le caractère poétique de l'époque. Au lieu de l'antinomie des notions ou des mots qui est connue dans toutes les poésies, nous soulignerons plutôt l'antinomie fondamentale, caractérisant l'œuvre tout entière. L'antinomie fondamentale, qui pénètre de part en part l'attitude et la conception du monde poétiques, est très rare dans le *Sturm und Drang* et dans la *Klassik*, mais elle est fréquente dans la poésie romantique, comme par exemple dans *Hymnen an die Nacht* de Novalis. Les symboles mystiques du Jour et de la Nuit, de la Vie et de la Mort dominent ce cycle, où l'on retrouve cependant aussi le parallélisme de la Mort et de la Nuit.

Si nous envisageons le romantisme sous l'aspect rhétorico-poétique, il n'est peut-être pas trop hardi de tirer quelques conclusions concernant la poésie de Novalis et, en général, la poésie des débuts du romantisme. Schiller, poète classicisant, recourt, lui aussi, aux antinomies. Nous citons de nouveau *Die Götter Griechenlands*, qui met en présence les images concrètes de l'idéal et de la réalité, de l'âge d'or antique imaginé et de la misère du présent. C'est pourquoi cette antinomie diffère qualitativement de celle de la poésie de Novalis. Novalis travaille avec des notions abstraites, avec des symboles mythiques, tandis que Schiller emploie des symboles qui incarnent la réalité. Novalis s'éloigne de la réalité dans ses idées et ses images, il n'y a que la mort qui reste réalité. Schiller persiste dans la réalité, tout au moins en ce qui concerne le présent. C'est précisément ce trait particulier qui révèle le mieux la différence entre le classicisme et le romantisme. S'ils se servent tous deux des mêmes moyens, leurs rapports avec le monde réel, avec la réalité sont tout à fait différents ce qui fait que ces mêmes moyens stylistiques ont une fonction différente.

L'emploi des tropes, des figures telles que les comparaisons, les métaphores et les métonymies, évolue d'une façon intéressante et caractéristique à l'époque. On n'a qu'à examiner la poésie du jeune Gœthe (1770—1775), la poésie lyrique de Schiller dans la période qui va de 1788 à 1797, les poèmes écrits par Hölderlin entre 1800 et 1805 et les poèmes de Tieck, pour se faire une idée du *Sturm und Drang*, de la *Klassik*, de la transition entre la *Klassik* et le romantisme et, finalement, du romantisme.

Chez Gœthe nous trouvons un grand nombre de figures formées de mots composés, comme *Sternblick, sturmatmend, sonnebeglänzter, bienensingend, honiglallend, freundlichwinkend, Mondschein*, de même que de nombreuses métaphores, parfois des poèmes entiers (qui peuvent être aussi interprétés en eux-mêmes comme des symboles) : *Heidenröslein, Das Veilchen*. Des comparaisons isolées se trouvent dans presque tous les poèmes. Citons à titre d'exemple dans le *Mailied* la comparaison toute conventionnelle, mais qui, dans le contexte du poème, est revêtue d'une signification nouvelle

So golden schön,
Wie Morgenwolken

Parfois le poème entier n'est qu'une seule parabole : *Ein Gleichnis*. La synesthésie joue un rôle important chez Gœthe : *süsser Mund ; goldne Stunden, goldne Träume*. La poésie du jeune Gœthe est dominée par des symboles grandioses qui agiront pendant longtemps sur la pensée de l'époque : Prométhée, Ganymède, Mahomet . . .

Chez Schiller la période en question est différente dans son ensemble et dans ses détails, sans doute en conséquence de son caractère poétique différent, essentiellement plus abstrait et intellectuel. On trouve chez lui peu de paraboles vraiment réussies, et précisément parce que sa poésie naît d'idées abstraites, les symboles gagnent en importance. Ces symboles toutefois diffèrent nettement de ceux du jeune Gœthe. Au lieu de créer un personnage incarnant une seule idée, une

seule signification symbolique, Schiller élargit l'univers des symboles au point d'y faire entrer toutes les sphères de la vie. On n'a qu'à penser aux poèmes *Das Ideal und das Leben*, *Die Ideale* ou *Der Spaziergang*. La majorité de ses tropes est empruntée à la mythologie et à la civilisation antiques.

En lisant les poèmes de Hölderlin, écrits vers 1800, on s'étonne de la pauvreté de sa langue en formes rhétoriques. Il se sert de très peu de tropes, son style poétique est basé sur les adjectifs et une multitude d'antinomies. Ce qui nous rappelle Gœthe et Schiller, c'est sa pensée symbolique.

Chez Tieck, un des poètes typiques du romantisme allemand naissant, on assiste aussi à un autre changement. Pour l'esprit esthétique de la poésie romantique c'est la musique qui pouvait saisir le plus parfaitement « l'insaisissable de la vie affective ». Comparée à la musique, la poésie ne pouvait que se débattre serrée entre les limites matérielles de la langue. Aussi le poète romantique, tel Tieck, s'efforce d'introduire le plus possible de musicalité dans la langue, afin de pouvoir atteindre la perfection expressive des moyens musicaux. C'est ce qui explique la prédominance dans cette poésie des moyens de l'harmonie imitative, des onomatopées.

Nous avons cité ces exemples pour illustrer l'usage que les poètes font des moyens rhétoriques : il s'agit d'une tendance de s'éloigner progressivement des règles et des modèles rhétoriques, à mesure qu'on avance du *Sturm und Drang* vers le romantisme.

LES GENRES

La poésie de l'époque offre deux genres nouveaux dominants : le *Lied* et la ballade, nés sous l'impact de la poésie populaire et de la poésie germanique qui venaient d'être découvertes. Le *Lied* et la ballade ont apporté quelque chose de radicalement nouveau dans la poésie allemande.

A propos du *Lied* il y a lieu de parler de la poésie populaire, de la chanson populaire dont la découverte et l'importance sont d'une valeur inestimable du point de vue de la poésie de l'époque et des époques ultérieures. Le terme de poésie populaire était toutefois interprété à cette époque d'une manière différente de la nôtre. Ce qui selon Herder désignait la poésie populaire c'étaient son ton, son mode de représentation et la « *Simplizität* » des choses représentées, ainsi que le caractère national des poèmes. C'est ainsi qu'il a pu insérer dans son recueil des scènes entières des pièces de Shakespeare, des poèmes de Simon Dach, de Claudius, de Gœthe, qu'il a pu considérer l'œuvre d'Homère comme le type fondamental de la poésie populaire. Il composa son recueil en tenant compte non des thèmes, de l'appartenance nationale, etc., mais uniquement des normes poétiques mentionnées.

Le *Lied* est la forme qui permet d'exprimer le plus purement l'émotion, l'expérience lyrique indirecte, forme qui est une des expressions les plus adéquates de l'individualisme se manifestant dans la vision du monde, qui du fait de sa franchise et de son simplicité affichée assume la liquidation des fioritures stylistiques du baroque et du rococo. Il ne faut toutefois pas oublier qu'au début de la période, surtout dans les années 1770—1780, le *Lied* ne s'est pas encore affranchi des traditions du rococo, de l'influence de Hagedorn et de Gleim. On sent souvent, en particulier chez les poètes du Göttinger Hain, une forte influence de la poésie anacréontique fleurissant peu avant, même si les poètes n'en suivent pas toujours les normes classiques. Prenons comme exemple quelques vers typiques du *Trinklied* de Hölty :

Ein Leben wie im Paradies,
Gewährt uns Vater Rhein :
Ich geb es zu, ein Kuss ist süss,
Doch süsser ist der Wein.

Au début de la période on ne peut pas délimiter nettement les chansons inspirées par la poésie populaire et les chansons anacréontiques contenant les traditions de la poésie classique. La poésie de Gœthe représente sans doute le sommet que ce genre peut atteindre. Il créa toute une série de chefs-d'œuvre du cycle des chants de Sesenheim aux poèmes lyriques de *Wilhelm Meister*. Ces poèmes parlent de sentiments humains fondamentaux, explorent leurs profondeurs et font entrevoir la richesse de la personnalité du poète, ce qui les dote d'une valeur unique. Ce type de poésie est nou-

veau dans la poésie allemande, il n'a guère d'antécédents, sinon dans le *Minnesang*, plus exactement chez Vogelweide. A titre d'illustration, nous nous contenterons de citer — d'après Ermatinger — quelques poèmes de Gœthe relevant du genre de la chanson très variables quant à leur climat émotif et leur contenu intellectuel.

Le poème intitulé *Mit einem gemalten Band* reste encore entièrement dans le sillage de l'anacréontisme, comme en témoignent la couronne de roses, l'arsénal des images et des termes, et l'atmosphère générale du poème :

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute junge Frühlingsgötter
Tändelnd auf ein luftig Band.

Le poème intitulé *Heidenröslein* marque la victoire de la chanson populaire dans l'œuvre de Gœthe et dans toute la poésie allemande. *Willkommen und Abschied* n'est pas inspiré directement par la poésie populaire, il exprime une gamme beaucoup plus large d'attitudes lyriques et une richesse affective beaucoup plus développée; *Mailied* est un modèle parfait de l'unité du sujet et de la forme. La nature, l'amour, la joie de vivre, mais en même temps des accents mélancoliques, voilà les traits caractéristiques de ces *Lieder*.

C'est encore Gœthe qui prêta au *Lied* une fonction inconnue jusqu'alors, notamment en l'insérant dans un texte dramatique *(Egmont, Faust)* ou dans un texte en prose *(Wilhelm Meister)*, pour rehausser ainsi l'effet esthétique de l'œuvre. Quelques *Lieder* du *Faust*, comme la chanson de Marguerite : *Meine Ruh ist hin*, sont réellement des expressions magistrales des sentiments contradictoires.

Parmi les morceaux insérés dans *Wilhelm Meister* et qui datent des années entre 1783 et 1794, signalons le *Lied de Mignon*, « *Kennst du das Land* », une fois de plus à cause de son caractère conflictuel. Il s'agit là d'ambiguïté d'un autre type que dans le cas des chansons du *Faust*, située au niveau de l'attitude du poète et du style poétique. Bien que ce poème soit né dans la période dite classique de Gœthe, après le voyage décisif en Italie, l'attitude fondamentale, les éléments stylistiques et les images, conçus tous dans l'esprit romantique, apparaissent parallèlement aux caractéristiques du classicisme. L'image onirique, riche en couleurs, de la première strophe évoque le climat méditerranéen et sa culture florissante, elle est imprégnée de nostalgie — motif psychologique fondamental de tout le poème. La deuxième strophe est réellement une image de l'Antiquité classique :

. . . Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an . . .

tandis que la troisième, contraste nettement avec le paysage romantique :

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.

Alors, que dans les deux premières strophes, les mots-clés du refrain des tableaux antiquisants classiques sont « möcht ich » (je voudrais), la dernière strophe lance une déclaration sans équivoque : « Geht unser Weg ».

Sans vouloir lui attribuer trop d'importance, nous devons tenir compte du fait que la poésie de Gœthe embrassant presque tous les courants et toutes les tendances de son époque présente, dès le début des années 1800, aussi des éléments romantiques. Aussi n'est-ce pas un hasard que parmi toutes les œuvres de Gœthe, c'était *Wilhelm Meister* que le romantisme accepta le plus facilement, non seulement à cause de son sujet, mais aussi pour sa forme. Novalis inséra, lui aussi dans son *Heinrich von Ofterdingen*, des poèmes de valeur autonome, censés mettre en relief la pensée fondamentale de l'œuvre, mais comparés aux *Lieder* de Gœthe, ceux-ci, loin de suggérer l'ambi-

guïté de ces derniers, représentent, de par leur sujet et leur caractère mystique, des modèles par excellence de la poésie romantique. (*Lied des Pilgers, Mädchenlied, Das Lied der Toten*, etc.) Un poète romantique tel que Tieck inséra également de nombreuses chansons dans ses romans.

La ballade, tout comme le *Lied*, est un phénomène nouveau dans la poésie allemande. La ballade — vu les caractéristiques du genre — occupe une place intermédiaire entre les œuvres épiques plus longues et les œuvres lyriques plus brèves. Sa structure, ses conflits de départ la rapprochent du genre dramatique. Dans la poésie allemande ce fut Herder et son cercle, les poètes du *Sturm und Drang* qui — inspirés par le recueil de l'Anglais Percy — devinrent attentifs aux possibilités inhérentes à ce genre qui se prêtait admirablement à l'expression propre à l'esprit et à l'atmosphère de l'époque. Néanmoins, excepté *Lenore* de Bürger, ce n'est que plus tard, dans la période de la *Klassik* de Weimar qu'il donna de véritables chefs-d'œuvre et qui le sont aussi du point de vue esthétique. La force dramatique des ballades du jeune Gœthe, *Der Sänger, Das Veilchen, Der König in Thule* reste nettement en arrière de celle de *Erlkönig, Der Schatzgräber*. De la même façon, la ballade intitulée *Leander und Ismene* de Hölty ne réalise pas non plus une forme achevée du genre. Grâce à son génie dramatique, Schiller trouva dans le genre de la ballade un terrain qui lui permit de créer des chefs-d'œuvre équivalant à ses drames. Il sut réaliser pleinement l'équilibre esthétique et l'harmonie intellectuelle, l'idéal humaniste du classicisme élevé à la hauteur de la tragédie : *Der Ring des Polykrates, Die Kraniche des Ibykus, Die Bürgschaft*.

En analysant les caractéristiques de l'époque du point de vue des genres, nous devons attirer l'attention sur le fait que malgré le grand nombre de ballades qui naissent dans ces années, les genres dominants sont certainement les genres lyriques plus brefs.

LA STRUCTURE DES POÈMES

La poésie allemande du milieu du XVIIIe siècle étant encore sous l'influence de l'esthétique classicisante française, la structure des poèmes est déterminée par les modèles (logico-rhétoriques) d'un genre pur. Cette constatation ne vaut toutefois qu'en grandes lignes. Nous avons déjà eu l'occasion de dire que ces modèles sont remplacés, dès le *Sturm und Drang*, par des structures d'un genre mixte. Dans la poésie du *Sturm und Drang* l'innovation sur le plan affectif, l'affranchissement des règles dans le domaine des sentiments, s'accompagnent du besoin d'outrepasser les règles compositionnelles trop strictes. Les différents genres poétiques se mélangeaient à l'intérieur d'un et même poème, autrement dit, ils n'étaient plus utilisés conformément à l'interprétation antique et française.

A partir des années 1785 les formes logico-rhétoriques reprennent leur fonction et leur importance dans l'esthétique du classicisme de Weimar en plein épanouissement. Chez Gœthe, notamment, les *Venezianische Epigramme*, les *Römische Elegien*, la *Metamorphose der Pflanzen* et la *Metamorphose der Tiere*, le cycle *Vier Jahreszeiten* illustrent clairement la tendance à la pureté classique dans la structure des poèmes, tendance que l'on observe également chez Schiller.

Toutefois l'image de la *Klassik* de Weimar serait par trop simplifiée si nous manquions de rappeler que c'est également dans ce cadre que naquirent les grandes ballades de Gœthe et de Schiller, dont la structure (en particulier celle des ballades de Gœthe) est loin de satisfaire aux exigences classiques. Bürger aussi, en pleine activité, poursuit son débat avec l'esthétique classique, tant sur le plan théorique que pratique.

Les modèles rhétoriques réapparaissent ensuite chez Hölderlin, mais, comme nous l'avons dit, ce n'est que leur aspect poétique qui fait de ses poèmes des réalisations du classicisme dans la poésie allemande, puisque la tension entre leur forme et leur contenu émotionnel remet aussitôt en question cette qualification. Enfin, tout ce que nous avons considéré comme modèle logico-rhétorique sera décomposé par le romantisme.

Le changement dans le modèle structural du poème est en rapport avec un autre aspect des principes de construction, à savoir le changement des proportions de la description et de la réflexion. Il est certain que dans la période étudiée de la poésie allemande les deux éléments sont plus étroitement liés que dans la période précédente, et ils forment une unité plus organique. Mais il n'en va pas ainsi pour l'ensemble de la période. Cette caractéristique est encore absente chez les poètes

médiocres ou faibles, elle ne se réalise que dans la grande poésie qui a déterminé la physionomie de l'époque. Dans la poésie de Gœthe, de Schiller et de Hölderlin, les deux éléments sont inséparables : que ce soit la description qui introduit les parties consacrées à la réflexion, ou l'inverse, dans les deux cas on trouve des éléments qui, dans chacune des parties, renvoient à l'autre. Les meilleurs exemples en sont les hymnes et les odes de Hölderlin, mais les poèmes dits philosophiques de Schiller ne sont pas non plus dépourvus de parties descriptives ; enfin chez Gœthe les deux éléments sont absolument inséparables.

Dans la ballade et le *Lied*, la description tout comme la réflexion perdent leur importance primordiale et cèdent la place aux gestes affectifs, ou bien les deux (description et sentiments) alternent à peu près en proportions égales. C'est en particulier Gœthe qui a su élever ce type de construction à un très haut niveau. Un des plus beaux exemples en est le poème intitulé *Nähe des Geliebten*, qui, construit sur les quatre verbes exprimant les actes fondamentaux (denken, sehen, hören, sein) rattache à ces manifestations humaines la description des phénomènes fondamentaux de la nature :

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt,
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt . . .

Les quatre verbes fondamentaux ne servent cependant pas seulement à faire entrer la nature dans le poème, mais encore à exprimer, en les traduisant par des pronoms personnels, les rapports humains et affectifs du poète :

Ich (denke)	— — — dein	1re strophe
Ich (sehe)	— — — — dich	2e strophe
Ich (höre)	— — — — dich	3e strophe
Ich (bin)	— — — — — bei dir	4e strophe

Du point de vue de la structure du poème, les quatre verbes remplissent donc une double fonction :

a) introduction à la description des phénomènes

b) réfléchissement des sentiments.

On aurait de la peine à trouver cette formule — tout au moins à un niveau aussi élevé — chez les autres poètes de l'époque, ou alors ce sera d'une manière indirecte, lorsque la description de la nature, du paysage ou d'un phénomène est censée provoquer une réaction affective de la part du lecteur.

L'attaque, c'est-à-dire les mots qui ouvrent le poème et qui en déterminent le climat, parfois aussi le style de l'ensemble, subit une modification radicale dans la poésie allemande. La raison en est, d'une part, que la poésie elle-même étant devenue plus nuancée, plus colorée, elle exprime plus de choses, et son contenu est plus varié, de sorte que la note fondamentale est également introduite de diverses manières et à l'aide de multiples éléments structuraux. D'autre part — indépendamment du contenu de la poésie, — l'enrichissement de l'arsénal des formes entraîne nécessairement celui de la technique de l'attaque. Notons, toutefois, qu'il nous paraît très risqué de recourir à l'analyse de la technique d'attaque pour tirer des conclusions trop poussées concernant la poésie de l'époque. Il est certain que les poètes ne recourent presque plus à une thèse didactique en guise d'introduction, comme le firent leurs prédécesseurs au début de l'époque des Lumières, mais ils lui préfèrent une thèse de caractère philosophique. Quant à la décision de choisir la question, l'exclamation, l'image ou un autre moyen stylistique, elle dépend en premier lieu des motifs subjectifs que le poète entend exprimer. La disparition des normes logico-poétiques est, comme nous l'avons dit, une des principales caractéristiques de l'époque et explique en même temps que les poètes abandonnent les normes qui présidaient jusque-là les débuts de poème.

Ceci dit, on peut néanmoins tenter de faire quelques remarques d'ordre général à propos de la technique d'attaque. On relève dans la poésie de la période du *Sturm und Drang* un nombre étonnamment grand de poèmes qui commencent par une exclamation, une exhortation ou même par une simple onomatopée fortement accentuée. Le *Mailied* de Gœthe par exemple n'est, d'un bout à l'autre, qu'une seule et grande exclamation: l'expression de la joie. Dans sa période de *Sturm und*

Drang Schiller emploie lui aussi bien plus souvent l'exclamation, l'exhortation à la tête du premier vers que plus tard *(Monument Moors des Räubers, Winternacht, Rousseau)*; ceci est valable aussi pour Schubart et Maler Müller.

Il est intéressant de noter que cette technique d'attaque est souvent inorganique dans le poème, ne s'y intègre pas vraiment, et néanmoins elle en définit foncièrement le ton et le sujet.

A propos du *Sturm und Drang*, mais aussi des époques ultérieures, il faut mentionner une technique d'attaque qu'on pourrait qualifier de complexe. Citons à titre d'exemple le poème intitulé *Willkommen und Abschied*. Le type de la phrase (exclamation) et la construction des images (personnification et comparaison) forment ici une unité parfaite et expriment un état d'exaltation intérieure.

Un bel exemple de la transition vers un emploi de moyens plus modérés en stylistique nous est fourni par les *Römische Elegien*. Plus de la moitié des vingt poèmes du cycle commencent par une exclamation, pour passer ensuite à des hexamètres plus calmes.

Dans le classicisme — chez Schiller et Hölderlin en particulier — on rencontre fréquemment l'énonciation, la personnification, la description d'un paysage, etc. servant à introduire un grand poème de réflexion, mais on recourt aussi volontiers à la question sans réponse, à l'intérieur de laquelle le poète peut utiliser d'autres moyens stylistiques.

Le romantisme gardera pour l'essentiel toutes ces formes.

Par contre, ce qui est vraiment nouveau dans la technique d'attaque du poème n'est pas sans rapport avec la naissance du *Lied* et de la ballade, les deux acquisitions de l'époque.

L'introduction du poème par les formules de type « es war . . . » reprend l'élément épique du commencement des contes populaires (par ex. Gœthe, « Es war ein König in Thule »), tout comme les simples constatations ayant pour but la mise en relief de l'élément narratif. Ce sont là les caractéristiques surtout des ballades de Schiller et de Bürger. Les phrases interrogatives servant d'exposition marquent la note de fond de la tension et nous introduisent dans le noyau de l'action (« Wer reitet . . . ? »). C'est également à la poésie populaire que sont empruntés certains types de personnification et de métaphore, notamment les comparaisons avec des fleurs *(Heidenröslein, Knabe und Veilchen)*.

En ce qui concerne les formules finales, on constate pour l'essentiel la même chose que pour l'attaque : il y a diversité et élimination des éléments didactiques. La conclusion finale est généralement introduite par des considérations d'ordre logico-philosophiques, la clôture du poème se rattachant organiquement à ce qui précède.

En résumé on dira donc que la technique de la construction poétique est très nuancée à cette époque. Aux constructions apparemment irrégulières du *Sturm und Drang* se substitue l'équilibre du classicisme qui sera, à son tour, relayé dans le romantisme par des structures relâchées réellement et non seulement en apparence. Il y a lieu toutefois de souligner que les « irrégularités » du *Sturm und Drang* sont en réalité apparentes. Qu'il s'agisse des grands poèmes de Gœthe datés de cette époque, des poèmes de la première période de Schiller ou de ceux des poètes du *Göttinger Hain*, on constate que tous ces poèmes ont été écrits d'après un seul grand principe ordonnateur : les aspirations du génie poétique entrent en collision avec les exigences des écoles. Ce phénomène se traduit en général par le fait que les poèmes ne sont pas divisés en parties, mais lancent d'un seul jet une seule pensée, et les antithèses sont disposées à l'intérieur de cet arc, et ne sont pas directement mises en opposition (ainsi dans *Prometheus* de Gœthe).

Plus tard, cette structure linéaire se décompose — en ce qui concerne les antinomies du moins. Les premiers symptômes de cette décomposition apparaissent dans *Die Götter Griechenlands*, mais dans une certaine mesure ils sont encore voilés ; la décomposition linguistique-grammaticale ne s'accomplira que dans l'œuvre de Hölderlin.

La mise en évidence des contradictions n'est, bien entendu, qu'une des tendances caractéristiques de la poésie de l'époque, mais une tendance très importante. Il s'agit d'un phénomène qui, en poésie, correspond à la perte des illusions de la bourgeoisie éclairée. Il atteindra son sommet dans le romantisme, lorsque les poètes font semblant d'ignorer les contradictions du monde objectif et les appréhendent uniquement au niveau des concepts (Novalis : *Hymnen an die Nacht*).

STYLE

Nous allons esquisser ici les variantes de style les plus importantes de l'époque d'après ce qu'elles ont de plus caractéristique, tout en sachant que ce tableau restera nécessairement schématique et simplifié.

Si le terme de *Sturm und Drang* est avant tout une dénomination à caractère idéologique, ce courant n'en offre pas moins des caractéristiques stylistiques bien à lui, mais qui n'ont pas encore reçu un nom particulier dans l'histoire de la littérature. Il s'agit, en fin de compte, d'un style synthétique, dans lequel les éléments baroques, rococo ou relevant du « sentimentalisme » sont enrichis d'éléments nouveaux. Ces éléments (marquant la naissance d'une nouvelle période et un changement essentiel par rapport aux périodes précédentes) sont les suivants :

— la décomposition de l'ordre logique de la syntaxe, la décomposition des règles grammaticales.

Quelques exemples :
a) phrases elliptiques

. . . geschwind zu Pferde ! . . .
(Gœthe : *Willkommen und Abschied*)

O Erd, o Sonne !
O Glück, o Lust !
(Gœthe : *Mailied*)

Götter, Götter, wie entzückt !
- - - - - - - - - - - - - - - -
Jacche, Jacche, Jacche, Jacche !
Vater Even, Vater Bacche !
(Maler Müller : *Dithyrambe*)

Hurre, hurre, hurre !
Schnurre, Rädchen, schnurre !
(Bürger : *Spinnerlied*)

O Mutter, Mutter! Hin ist hin !
Verloren ist verloren !
- - - - - - - - - - - - - - - -
Still Klang und Sang.
(Bürger : *Lenore*)

Les phrases elliptiques s'ajoutent à des éléments stylistiques onomatopéiques et expriment en général un contenu très émotionnel, comme les exemples le prouvent.

b) l'ordre irrégulier des mots :

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz.
(Gœthe : *Wanderers Sturmlied*)

Zu Gottes schönem Ebenbild
Kann ich den Stempel zeigen . . .
(Schiller : *Kastraten und Männer*)

War wie die glühenden, tatenlechzenden Herzen,
War wie du des himmlischen Genius Kind
(Schiller : *Monument Moors des Räubers*)

Sah ein Knab ein Röslein stehn . . .
(Gœthe : *Heidenröslein*)

Si la désintégration de la syntaxe de tous les jours se conjugue parfois avec l'imprécision sémantique, ces moyens stylistiques contribuent toutefois à la description précise des processus affectifs. La désintégration de l'ordre grammatical régulier s'accompagne d'un certain changement du

vocabulaire et de son enrichissement, le langage familier et une sorte d'argot étant désormais admis en poésie. (Remarquons qu'en même temps les éléments du « style » soutenu du rococo sont conservés dans le vocabulaire très soigné des ouvrages des poètes du *Göttinger Hain* surtout.)

c) La poésie du *Sturm und Drang* ne peut être une poésie intellectuelle (au sens propre du terme), bien que les poètes du *Sturm und Drang* aient exclu de la poésie le principe de *ut pictura poesis*. Mais leurs descriptions renferment souvent un élément intellectuel qui s'accompagne de motifs émotionnels. Citons à titre d'exemple la première grande image du poème *Prometheus* de Gœthe : *Bedecke deinen Himmel, Zeus / Mit Wolkendunst / Und übe, dem Knaben gleich, / Der Disteln köpft, / An Eichen dich und Bergeshöhn.* L'exposition du sujet intellectuel de ce poème en monologue repose sur l'image de la nature évoquant des associations mythologiques. Cette synthèse ne caractérise que les plus grands de la période. Dans l'œuvre des poètes de second rang (Voss, Hölty, etc.) la description survit sans contenu intellectuel, et la poésie lyrique dite d'« exhortation » (qui ne connaît pas la description et a « une fonction postulative relative à la personne apostrophée ») reste également une forme en vogue.

La poésie de la *Klassik* rompt avec les traditions stylistiques du *Sturm und Drang*. A propos de ses caractéristiques syntactiques, notons que les formes logico-grammaticales se réaffirment, que les phrases elliptiques sont très rares, que les phrases se succèdent à une cadence équilibrée, l'ordre des mots étant relativement stable. Les poètes s'efforcent d'exprimer des idées claires, et cet effort se manifeste aussi dans le domaine de la prosodie. La description perd de son importance ou disparaît même, à moins de revêtir un sens symbolique (Schiller, Hölderlin). C'est la valeur conceptuelle des mots qui est essentielle et non pas leur valeur émotionnelle. Le vocabulaire est plus soigné, plus soutenu que celui du *Sturm und Drang*, sans qu'il y ait pour autant un retour au vocabulaire recherché, pompeux du rococo. Le principe de Winckelmann : « *edle Einfalt und stille Grösse* » est réalisé dans les domaines stylistiques de la poésie.

A la différence du *Sturm und Drang* et de la *Klassik*, le romantisme arrive à la réalisation, au niveau de la stylistique, du principe *ut musica poesis*. Conformément aux principes déjà mentionnés de Tieck et de Schlegel, l'image visualisée cède la place à l'ouïe, soit à la musicalité. Les mots et les tropes onomatopéiques, les allitérations se multiplient, les vers du poète romantique chantent, ils offrent une qualité musicale inconnue jusque-là.

CHANGEMENTS PROSODIQUES

Parallèlement aux changements du contenu et aux changements stylistiques, on note des changements importants en matière de prosodie. Nous nous contenterons d'en résumer l'essentiel.

a) A mesure que l'influence du classicisme français faiblit, l'alexandrin favorisé par les ouvrages épiques est évincé par l'hexamètre. Ce fut Klopstock qui le premier l'utilise amplement dans *Messias*. La forme définitive du vers héroïque est toutefois influencée par les caractéristiques prosodiques de la langue allemande. Dans son ouvrage *Das sprachliche Kunstwerk*, W. Kayser résume l'essence de ce phénomène : « Nun kann man gewiss A. W. Schlegels Klage darüber verstehen, dass wir im Deutschen genötigt sind im Hexameter Trochäen statt der nachdrücklicheren Spondeen zu gebrauchen. Aber der Ausweg, den er und Voss empfahlen hat in die deutsche Verskunst etwas Fremdes gebracht. Eine einsilbige Senkung im Deutschen schien ihnen dann der antiken Länge zu entsprechen, wenn sie betont war. Ein deutscher Spondeus entstand mithin, wenn man Wörter wie « Freiheit », « darstellt » so in den Hexameter brachte, dass die erste, betonte Silbe in die Senkung, die zweite Silbe auf eine metrische Hebung kam : die Freiheit . . . Sendete, / aber sie / selbst zum / Raub dar-/stellte den / Hunden ».

L'hexamètre allemand devient donc rigide, et c'est pourquoi les poètes cesseront d'y recourir ; même Gœthe révisa son *Hermann und Dorothea* sous cette perspective. Les traductions de Voss, celles de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* se caractérisent également par cet hexamètre dur. En ce qui concerne la recherche d'un rythme et d'une forme épique nouveaux, un très bon exemple en est fourni (aussi du point de vue du sujet) par l'*Oberon* de Wieland, écrit dans des stances rimées d'après le modèle italien.

b) Les réformes du *Sturm und Drang* se répercutent aussi dans la prosodie. Une des plus importantes réalisations en est le poème d'un rythme libre (qui, du reste ne peut pas être considéré comme découverte par le seul *Sturm und Drang*, parce que nous en trouvons des exemples déjà parmi les odes de Klopstock). *Prometheus* de Gœthe, son *Ganymed*, *Mahomets Gesang*, *Wanderers Sturmlied* sont tous en vers libres qui nous rappellent les odes de Pindare ; cette solution se conserve et se développe dans l'œuvre tardive de Hölderlin aussi bien du point de vue de la forme que du point de vue du sujet. (*Die Titanen*, *Der Rhein*, *Patmos*, *Aus dem Motivkreis der Titanen*, etc.). C'est Gœthe qui, le premier, écrit des vers libres ïambiques sans rimes, et Hölderlin en donnera un très bel exemple dans son poème *Hälfte des Lebens* (1807). Novalis recourt également volontiers à cette forme dans ses hymnes et ses odes.

c) Il y a lieu de mentionner l'emploi plus fréquent de l'enjambement, en rapport étroit avec les vers libres. Voici quelques exemples typiques :

Im dunklen Epheu sass ich, an der Pforte
des Waldes . . .

(Hölderlin : *Der Rhein*)

Nah ist
und schwer zu fassen der Gott
Wo aber die Gefahr ist wächst
Das Rettende auch . . .

(Hölderlin : *Patmos*)

Les enjambements dans les poèmes du jeune Gœthe sont fort intéressants car ils peuvent être conçus comme des unités grammaticales exprimant une pensée entière :

Ach, an deinem Busen
lieg ich . . .

(Gœthe : *Ganymed*)

Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde.

(Gœthe : *Prometheus*

Son affranchissement des sujétions sur le plan de la forme entraîna pour la prosodie des changements (changement de rythme, de mètre et changement dans la structure strophique) qui ne manqueront pas d'influencer la poésie allemande des siècles suivants.

d) Les rythmes de lapoésie a ncienne, le vers et la strophe de *Nibelungen*, ainsi que le *Knittelvers* de Hans Sachs réapparaissent chez les poètes du *Sturm und Drang*: voir par exemple le poème intitulé : *Hans Sachsens poetische Sendung* de Gœthe. Au chant populaire ils empruntent les strophes à 3 ou 4 accents, à rimes : abab, ainsi que la forme ïambique de 6—8 et de 11—4 syllabes *(Nähe des Geliebten)*. Le vers de 8 syllabes caractérise surtout les ballades de Schiller, comme *Hero und Leander* ou *Die Bürgschaft*; *Die Kraniche des Ibykus* est constitué de vers de 8 + 1 syllabes.

e) Le mètre de la poésie moderne européenne servait à rendre la forme encore plus variée. Schlegel, bien qu'il ne compte pas parmi les grands poètes de l'époque, recourut souvent aux strophes caractéristiques de la Renaissance italienne, comme le tercet, la stance et le triolet, ceci surtout pour leur musicalité. C'est encore en raison de leur caractère musical que Tieck fait un usage fréquent de l'assonnance, de l'allitération et des rimes intérieures :

Ein nett honett Sonett zu drechseln
(cité par Ermatinger : *Die deutsche Lyrik seit Herder*)

Le sonnet est une des formes les plus populaires du romantisme, non seulement du fait de sa musicalité et de sa structure très sévère, mais aussi à cause des liens qui rattachent le romantisme allemand à la Renaissance italienne et espagnole. Il faut toutefois remarquer que le renouveau du sonnet remonte au-delà du romantisme et se rattache au nom de Bürger *(An das Herz, Stutzer.*

tändelei). A ce propos signalons la réforme poétique de Bürger qui a remplacé les alexandrins du sonnet par le vers blanc, considéré comme plus moderne.

f) Le rôle des rimes devient très important dans le romantisme, précisément au point de vue de la musicalité. Les poètes utilisent à peu près toutes les variantes de la rime, empruntées en partie à la poésie espagnole et italienne.

g) En analysant les formes antiques employées, nous devons considérer séparément l'apparition des vers traditionnels (hexamètres, pentamètres, distiques) et les structures de strophe. En effet, les vers en question se rencontrent chez tous les poètes de l'époque, surtout dans la période classique de Gœthe et de Schiller, tandis que Hölderlin préfère les strophes antiques compliquées. Il écrivit ses élégies et ses odes surtout en strophes asclépiades et alcaïques.

Rien ne montre mieux l'importance qu'on attribuait à la prosodie que les nombreux ouvrages qui lui furent consacrées à l'époque. Ces ouvrages ne s'occupaient toutefois pas uniquement des problèmes de la forme : derrière la forme on entrevoit toutes les autres dimensions de la poésie de l'époque, depuis la vision du monde jusqu'à la pratique poétique.

Traduit du hongrois par Magda Ferch

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

I. Ouvrages généraux

Anger, Alfred, (éd.), *Dichtung des Rokoko*, Tübingen 1958.
Beissner, F., *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin 1965.
Benz, R., *Kultur des 18. Jahrhunderts*, I—II, Stuttgart 1953.
Böckmann, P., *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, Hamburg 1965.
Cassirer, E., *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932.
Closs, A., *The Genius of the German Lyrik. An Historical Survey of its Formal and Metaphysical Values*, Berlin 1938.
Dilthey, W., Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig—Berlin 1916.
Friedländer, M., *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Berlin 1962.
Gáldi, László, *Ismerjük meg a versformákat* (Apprenons la métrique), Budapest 1961.
Greiner, M., *Das frühromantische Naturgefühl in der Lyrik von Tieck und Novalis*, Reinbeck bei Hamburg 1964.
Hauser, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1958.
Heusler, A., *Deutscher und antiker Vers*, Berlin 1917.
Idem, *Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur*, Berlin 1952.
Hinck, W., *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht*, Göttingen 1968.
Höllerer, W., *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung der Übergangszeit*, Stuttgart 1958.
Kayser, W., *Geschichte der deutschen Ballade*, Bern 1936.
Idem, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1954.
Killy, W., *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1964.
Korff, H., *Geist der Goethezeit*, vol. 1—4., Leipzig 1923, 1927, 1940, 1951 (Registerband: 1958)
Linder, E., *Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1968.
Markiewicz, R., *Główne problemy wiedzy o literaturne*, (Questions cardinales de la science littéraire) Krakow 1972, 2e éd.
Markwardt, B., *Geschichte der deutschen Poetik*, vol. 2—3, Berlin 1956—58.
Pascal, R., *The German Sturm und Drang*, Manchester 1967.
Prang, H. (éd.), *Begriffbestimmung der Romantik*, Darmstadt 1968.
Reimann, P., *Die Hauptströmungen der deutschen Literatur. 1750—1848*, Berlin 1963.
Schröder, W. (éd.), *Das deutsche Versepos*, Darmstadt 1969.
Staiger, E., « Deutsche Klassik », in *Das Erbe der Antike*, Zürich—Stuttgart 1963.
Staiger, E., *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955.
Stammler, W., (éd.), *Deutsche Philologie im Aufriss*, vol. 2, Berlin 1960.

Strich, F., *Deutsche Klassik und Romantik. Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München 1929.
Tokodi Gy.—Niederhauser, E., *Németország története* (Histoire de l'Allemagne), Budapest 1972.
Überweg, F., *Grundriss der Geschichte der Philosophie der Neuzeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1924.
Viëtor, K., *Deutsches Dichten und Denken von der Aufklärung bis zum Realismus*, Berlin 1958.
Walzel, O., *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*, München 1968.
Weisenberg, K., *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, München/Bern 1969.
Wellek, R., « The term and Concept of Classicism in Literary History » in *Discriminations, Further Concepts of Criticism*, New Haven and London 1970.

II. Monographies sur les auteurs

Adorno, Th. W., *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, Frankfurt/M. 1965.
Bertaux, P., *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt/M. 1969.
Enzensberger, H. M. *Brentanos Poetik*, München 1964.
Friedenthal, R., *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*, München 1964.
Geerdts, H., *Goethe*, Leipzig 1972.
Heidegger, M., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt/M. 1951.
Hoffman, W., *C. Brentano. Leben und Werk*, Bern/München 1966.
Roedl, U., *M. Claudius. Sein Weg und sein Werk*, Hamburg 1969.
Seidel, J., *Drei Dichter der Romantik, (Brentano, B.v.Arnim, A. v. Arnim)*, Stuttgart 1956.
Staiger, E., *F. Schiller*, Zürich 1967.
Van Tieghem, P., *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au 18e siècle*, Bruxelles 1921.
Wiese, B. von, *Schiller*, Stuttgart 1959.

III. Anthologies et collections

Conrady, K., *Lyrik des 18. Jahrhunderts, vol. 1—13*, Hamburg 1968.
Fechner, J., *Das deutsche Sonnett*, München 1969.
Hermann, K.—Müller, J., *Sturm und Drang. Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Berlin—Weimar 1967.
Martini, F.—Müller—Seidel, W., *Klassische Dichtung*, Basel—Wien, 1967
Sauer, A., (éd.), *Der Göttinger Dichterbund*, Darmstadt 1958.
Wiese, B. v., *Das Erbe Deutscher Dichtung. Von M. Luther bis Th. Mann*, vol. 2—5, Stuttgart—Zürich 1965.

Péter Sárközy

POÉSIE ITALIENNE

Le dernier quart du XVIIIe siècle italien et les quinze années de l'ère napoléonienne se rattachent étroitement à l'époque très complexe du Risorgimento : c'est pendant la période ainsi délimitée que se sont présentés les problèmes et les possibilités qui, au cours du siècle suivant, déclenchèrent le mouvement visant la création de l'Etat national italien. C'est précisément la raison pour laquelle les historiens positivistes ont assimilé — conformément aux intérêts politiques de la maison de Savoie — le monde complexe du Settecento au mythe du Risorgimento de Victor-Emmanuel, qui remonterait à la fondation du royaume de Sardaigne au début des années 1700 et serait exempt de toute influence « étrangère ».

Ce furent d'abord Adolfo Omodeo et Benedetto Croce qui, dans leurs ouvrages historiques, s'opposèrent à cette conception confondant des époques différentes et ignorant les relations et les influences internationales ; d'autre part, les différences qualitatives entre le Settecento et le Risorgimento ont été démontrées par les études de Luigi Salvatorelli.[1] La nouvelle approche de l'époque du Risorgimento a abouti à une étude plus nuancée de la période précédente. L'analyse moderne de l'époque italienne des Lumières, l'application de méthodes nouvelles ainsi que la coopération avec les chercheurs internationaux ont permis de constater que c'est au cours du XVIIIe siècle que s'est formée la physionomie économique, politique, sociale et intellectuelle du futur Etat national italien, et que c'est le Siècle des Lumières italien qui a préparé la Péninsule au mouvement politique du Risorgimento. Les mouvements réformistes des années 1760/1790, l'époque de la Révolution française et de la royauté napoléonienne ont créé les conditions politiques et sociales concrètes qui feront éclore le Risorgimento italien dans les années vingt du siècle suivant.

L'Italie du XVIIIe siècle présente des tendances contradictoires. C'est pendant ce siècle qu'il devient manifeste que ce pays divisé et dépendant de puissances étrangères a complètement perdu sa position en Europe : d'autre part, en partie par suite du discernement de cette vérité, on voit apparaître, au cours de la seconde moitié du siècle, des mouvements réformateurs dans les petits Etats italiens disposant d'une relative indépendance, et cela en vue de l'européisation du système social, de l'économie et de la vie culturelle. Les centres du mouvement des Lumières sont en Italie la Lombardie, qui fait partie de l'empire des Habsburg, et le grand-duché de Toscane, qui appartient également à la sphère d'intérêt habsbourgeoise ; dans ces provinces, ce fut surtout l'intelligentsia issue de l'aristocratie qui soutint les efforts de Marie-Thérèse et de Pierre-Léopold en vue d'introduire des réformes administratives et économiques avancées, réformes que les autres royaumes et cours ducales tâchèrent d'imiter plus ou moins (ministère de Du Tillot à Parme), malgré la résistance du clergé et de l'aristocratie foncière, qui empêchèrent finalement de réaliser les nouvelles aspirations, ce qui poussa les réformateurs italiens de la seconde moitié du siècle à se regrouper dans les Etats éclairés du Nord. Les réformes avancées visaient à construire une administration moderne et centrale, et elles déterminèrent nettement les orientations du mouvement italien des Lumières. Les œuvres juridiques, économiques, politiques et sociologiques modernes des réformateurs italiens,

[1] A. Omodeo, *Primato francese e iniziativa italiana*, Torino 1929 ; idem, *L'età del Risorgimento italiano*, Messina 1931 ; Idem, *Difesa del Risorgimento*, Torino 1951 ; B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, Bari 1925 ; Idem, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari 1928 ; L. Salvatorelli, Il pensiero politico dal 1700 al 1870, Torino 1935 ; Idem, *Pensiero e azione del Risorgimento*, Torino 1935.

les écrits de C. Beccaria, G. Filangieri, M. Pagano et des frères Verri, furent connus partout en Europe, et ils nuancèrent le tableau intellectuel du Siècle des Lumières de l'Europe.[2]

Le XVIIIe siècle, surtout dans son dernier tiers, est marqué à la fois par la décadence et le renouvellement, par le désir de se mettre au diapason des progrès de l'Europe, et en même temps par des aspirations à l'autonomie italienne. De tous ces courants, il se dégagera, à la fin du siècle, une renaissance de la culture italienne dont héritera l'époque du romantisme.

Les historiens de la littérature italienne s'accordent à considérer l'activité de l'académie de poésie pastorale, l'Arcadie, fondée à Rome en 1690, comme le commencement de la nouvelle époque de l'histoire culturelle de l'Italie. Pour les fondateurs et les adeptes de ce mouvement poétique qui s'étendit à toute la Péninsule, la condition fondamentale du « buon gusto » était le style poétique plus naturel des classiques antiques, de Pétrarque et du Cinquecento, par réaction contre l'extravagance linguistique de la poésie baroque et des maniéristes. Les poètes — le plus souvent dilettantes — des salons de l'Arcadie renouvellent et répandent l'imitation des genres et des mètres antiques, des vers pindariques et anacréontiques, du sonnet de Pétrarque, de la tragédie et du mélodrame, tandis que les philosophes et les historiens de l'art affiliés à l'Arcadie (L. A. Muratori, G. V. Gravina, A. Zeno, G. Tiraboschi, F. Milizia, Sc. Maffei, L. Lanzi, A. Fumagalli) appuient par des études théoriques l'exigence de l'expression lyrique précise et de la représentation naturelle et sincère des sentiments. L'activité des membres de l'Arcadie contribua pour beaucoup à la diffusion du nouveau goût poétique en Italie ; elle ouvrit les esprits de la Péninsule à l'exploration d'Herculanum et à la réception du néo-classicisme et des différentes formes du classicisme qui se répandirent grâce aux ouvrages de Winckelmann. Aussi Mario Fubini explique-t-il, dans ses études sur le Settecento,[3] toute la littérature italienne du XVIIIe siècle (y comprises la réforme dramatique de Goldoni et la poésie de Parini) par l'innovation stylistique de l'Arcadie ; les personnalités comme Alfieri représenteraient, toujours selon lui, la coexistence de différents styles *(coesistenza nella medesima persona)*. Par contre, W. Binni, G. Petronio, R. Spongano parlent de styles et de périodes nettement distincts.[4] La poésie arcadico-rationaliste a éliminé les excès de mauvais goût du Seicento. C'est la poésie de P. Métastase qui clôt l'époque de l'Arcadie ; son art, la fusion de la langue parlée et de la musicalité, est l'expression la plus élevée du goût hédonistique de l'idylle. Selon De Sanctis, Métastase représente la transition entre l'ancienne et la nouvelle poésie. Dans la synthèse de W. Binni, l'époque de l'Arcadie et du rationalisme est relayée par celle des Lumières, par l'illuminisme, et la poésie de l'Arcadie est dépassée par les poètes du néo-classicisme et du « préromantisme ». Quant à la différence entre les deux époques, Binni en trouve l'exemple le plus typique dans les odes de Giuseppe Parini. Selon lui, Parini n'était ni « il frutto migliore dell'Arcadia » (Fubini), ni le poète de la révolution (Petronio), mais le premier représentant, le plus caractéristique, du néo-classicisme italien ; sa poésie répond parfaitement aux exigences de l'esthétique de Winckelmann.

Les deux tendances dominantes de la fin du XVIIIe siècle sont le néo-classicisme et le « préromantisme ». C'est l'art poétique de l'Arcadie qui introduisit et répandit les formes classiques dans la poésie du XVIIIe siècle. V. Branca et A. Momigliano distinguent trois sortes de classicisme : le classicisme arcadique — alexandrien-hellénistique (la poésie lyrique de Savioli, que Binni évoque comme l'exemple du rococo italien), le néo-classicisme napoléonien de la fin du siècle, basé sur le mythe de l'Antiquité, formation hybride d'éléments baroques et ossianiques (poésie scénique de Monti), et le néo-classicisme alexandrien-idéaliste, apparenté au néo-classicisme allemand et anglais et qui se présente dans la poésie d'Ugo Foscolo.[5] Selon Binni, c'est la poésie de Parini qui consomme la rupture avec le classicisme sensualiste et illuministe. Parini est le premier à renoncer à l'utilitarisme du siècle des Lumières. Dans son art poétique, il prône la primauté de la poésie et de la beauté.

[2] Cf. les ouvrages de F. Venturi passant en revue les figures de l'illuminisme italien : *La letteratura italiana. Storia e testi*, Napoli—Milano 1958, 1962, 1964, 1966, 1967.

[3] M. Fubini, *Arcadia e illuminismo. Questioni e correnti*, Milano 1949 ; Idem, *Dal Muratori al Baretti*, Milano 1968 ; Idem, *Romanticismo italiano*, Firenze, 1953.

[4] R. Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina 1933. G. Petronio, *Parini e l'illuminismo lombardo*, Milano 1961. W. Binni, *Settecento*, Milano 1968.

[5] A. Momigliano, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*, Leonard, 1950 ; M. Praz, *Gusto neoclassico*, Firenze 1939.

A l'encontre de Binni, F. Ulivi situe les débuts du néo-classicisme italien après Parini, et c'est aux esthéticiens étrangers et italiens (B. G. Bellori, F. Milizia, L. Cicognara) qu'il attribue un rôle décisif dans la transformation du goût italien.[6] Depuis les ouvrages de M. Praz (*Gusto neoclassico*, 1939), le terme de néo-classicisme ne désigne plus une époque, mais une catégorie esthétique dans l'histoire de la culture italienne. Foscolo et Leopardi mis à part, le néo-classicisme italien diffère de celui des Allemands : il n'est pas né avec le romantisme. Ce qui caractérise la littérature italienne, comme d'ailleurs les littératures d'Europe centrale, c'est un classicisme issu de l'époque des Lumières et se prolongeant dans le romantisme ; ce classicisme se détermine par une nouvelle sensibilité qui se dissout dans la doctrine du sublime et qui procède d'une action réciproque du bon goût arcadien et du sensualisme ; la nouvelle sensibilité sera plus tard un élément subordonné et opposé aux tendances romantiques.

Selon Fubini, le terme de « préromantisme » ne désigne pas une époque, mais un courant secondaire qui traverserait tout le XVIIIe siècle ; par contre, Binni explique la naissance du style « préromantique » par la crise de l'optimisme des Lumières italiennes, le culte de la poésie européenne qui se répand en Italie entre 1760—1790, et l'admiration vouée à Young, à Hervey, à Ossian et aux Allemands. Selon Binni, il serait difficile de faire, en analysant la poésie du néo-classicisme italien, la part de l'Arcadie tardive de la grâce sentimentale de Gessner et de l'influence qu'aura plus tard Mengs. Les poétiques du néo-classicisme et du « préromantisme » divergent de par leur doctrine du sublime (apollonien-ossianique).

L'étape finale du Settecento italien est l'œuvre de Vittorio Alfieri. Chez lui, l'individualisme prend définitivement la place de l'attitude cosmopolite caractéristique de l'époque des Lumières : il a répandu l'idée de la liberté poétique et humaine parmi ses contemporains. Refusant l'interprétation arcadienne et hédoniste de la poésie, il considère la vraie poésie comme l'expression de la volonté et de la passion (« *una impedita volontà di vivere* »), et elle se base sur le « *forte sentir* » et sur l'« *impulso naturale* ». On ne retrouve plus, dans sa poésie, la philosophie mélodramatique et posément didactique ; le poète apparaît désormais dans le rôle de l'« *autoritas poetico-morale* » et de la « *voce della libertà* ». Aussi, le siècle suivant vénère-t-il en la personne d'Alfieri non seulement la grandeur schillerienne du drame classique italien, mais avant tout le poète national, l'animateur de la pensée nationale italienne ; selon la formule de De Sanctis : « chaque fois que l'Italie s'est soulevée pour la liberté, elle a salué Alfieri avec un grand enthousiasme, car elle se reconnaissait en lui ». La littérature italienne du XVIIIe siècle se clôt sur la poésie d'Alfieri, tandis que la transition sera assurée par l'œuvre d'Ugo Foscolo, chez qui l'expression du sentiment de la dignité nationale sera un élément déterminant toute l'activité littéraire. Dans sa poésie, qui s'apparente à celle de Keats et de Hölderlin, le principe d'*utile dulci* est remplacé par la doctrine de l'unité dans le cœur de la poésie et de la vérité ; les trois hymnes des *Grazie* représentent les réalisations les plus élevées et, dans le même temps, un dépassement du néo-classicisme italien.

LA NOUVELLE IMAGE DU MONDE

Le renouvellement de la culture italienne au XVIIIe siècle ne fut pas un processus homogène, par suite du caractère compliqué de ses causes historiques, politiques, économiques et sociales. Dans l'Italie — ou plus exactement dans les Etats italiens — du Settecento, on voit prédominer et agir en même temps, d'une part les nouvelles idées du Siècle des Lumières européen, du cartésianisme, du rationalisme, de l'empirisme anglais, de l'encyclopédisme français, du sensualisme, et d'autre part, les éléments anciens, traditionnels, académiques de l'héritage culturel italien, qui s'opposent à l'esprit nouveau. Même chez les novateurs, les réformistes et les représentants italiens du rationalisme, on sent une résistance instinctive aux innovations radicales. A défaut d'unité nationale, on veut préserver au moins le mythe du patrimoine national séculaire de la culture italienne, son « caractère italien », contre les influences étrangères. Les plus grands penseurs italiens du XVIIIe siècle entrent en lice pour l'européenisation de la vie culturelle italienne, mais dans le

[6] F. Ulivi, *Settecento neoclassico*, Pisa 1957.

même temps, ils se défendent contre ceux qui les accusent de transmettre les « influences » étrangères et de réserver un rôle secondaire à la culture italienne (voir le débat Orsi-Bouhours, Muratori, Gravina, Baretti, G. Gozzi, etc.). Les Lumières italiennes empruntent des idées neuves à l'Europe, mais elles se fondent aussi sur les traditions séculaires de la culture italienne.

Les savants qui se regroupent sous l'égide de l'Arcadie de Naples poursuivent des recherches historiques passionnées au début du siècle (Sc. Maffei, le *corpus* médiéval de L. A. Muratori : *Rerum Italicorum Scriptores, Antiquitates Italicae Mediaevi,* les quarante volumes de l'*Istoria Civile del Regno di Napoli,* de P. Giannone, la *Ragion Poetica* de G. V. Gravina, ou *La Scienza Nuova* de G. Vico) ; ils mettent en mouvement la pensée italienne figée dans une immobilité séculaire et la préparent à recevoir les ouvrages de la génération des Lumières.

Le rationalisme est représenté, dans l'Italie du XVIIIe siècle, d'abord par les ouvrages d'esthétique de Ludovico Antonio Muratori (*Riflessioni sopra il buon gusto,* 1708 ; *Della perfetta poesia,* 1706—1730), puis par l'activité du cercle du *Caffè,* ainsi que par les économistes italiens (F. Galiani, A. Genovesi, G. Palmieri, G. Filangieri, P. Verri). Cependant, dans le cas de Muratori, le rationalisme est avant tout un anti-académisme ; son esthétique n'est pas le résultat d'une réflexion conséquente sur l'ensemble du système philosophique du rationalisme ; quant aux membres du cercle du *Caffè* (les frères Verri, C. Beccaria, P. Frisi), c'est en vain que leur curiosité s'étendit aux problèmes de l'économie politique, de la science historique, de l'histoire littéraire, de la stylistique, de la juridiction et de la philosophie sensualiste, car peu d'entre eux purent s'élever au niveau des recherches historiques d'une rigueur scientifiquement méthodique. Ainsi, les vrais achèvements scientifiques de l'époque sont constitués par l'ouvrage de philosophie juridique de Cesare Beccaria (*Dei delitti e delle pene,* 1764), et les ouvrages théoriques des économistes réformateurs, avant tout les études d'histoire économique de P. Verri (*Saggio sulla grandezza e decadenza del Commercio in Milano,* 1764 ; *Storia di Milano,* 1785).

On ne trouve une interprétation de l'être, valable et utilisable aussi pour la poésie, et une historicité authentique au cours de ce siècle que dans *Scienza Nuova* (1725—1744) de G. B. Vico. Quoique conçue au début du siècle, son influence ne commença à se sentir qu'à la fin du siècle. Dans la vision du monde de Vico, nous pouvons observer deux sortes d'influences. La divinité immobile et indéfinie, les unités toujours actives, les nombres purs, l'univers tripartite indiquent l'influence des doctrines néo-platoniciennes de la Renaissance italienne et de G. Bruno. Cette vision idéaliste du monde s'unit chez Vico à un empirisme et à une méthode historique empruntés à Galilée et à Bacon.

Vico croit découvrir la source de la régularité de l'ordre des phénomènes sociaux dans l'histoire commune des peuples ; dans son œuvre, il retrace la marche de l'évolution humaine de l'état de sauvagerie jusqu'aux sociétés des différents degrés de la civilisation. Voilà pourquoi nous trouvons chez Vico — pour la première fois au cours de ce siècle — une étude historique des peuples primitifs ; ses recherches l'amenèrent à une nouvelle interprétation des catégories de la perception et du sentiment. La perception et le sentiment se fondent dans sa notion d'imagination. L'imagination est l'image-souvenir des impressions sensorielles, une mémoire complexe qui, à l'aide de l'instinct et de la passion, est capable de former, avec « l'âme émue », de nouvelles représentations sans l'intervention appréciative de l'intellect. L'imagination des peuples primitifs est le monde imaginaire universel du fantastique, dont les deux domaines principaux sont le mythe et la poésie, tous deux enfants de la manière de concevoir l'imaginaire. (De la fonction historique de la poésie, il donne une définition différente de celle de l'esthétique baroque et néo-classique. Selon lui, la véritable source de la poésie n'est pas l'intellect, mais l'imagination, qui ne peut être mise en règles et n'est pas imitable ; elle n'est pas une simple application de catégories esthétiques, ni un élément ornemental ; elle est le mode de réfléchissement artistique du contenu poétique.) Selon Vico, ce ne sont pas les poètes dits de bon goût (Pétrarque, Horace) qui occupent les sommets des valeurs poétiques, mais les poètes primitifs, ceux qui font parler la nature, les passions, les vrais sentiments humains, les poètes ayant une imagination forte (Homère et Dante), qui ne suivent d'autres règles que l'inspiration de leur propre génie. Ainsi, à l'époque de la floraison de la poésie pastorale, lorsque l'art d'Homère et de Dante était jugé grossier, Vico inaugure le mythe de la poésie spontanée et originale, il découvre Homère et la poésie populaire et primitive. Ces idées commencent à exercer

leur influence et contribuent à la formation de la conception poétique du romantisme italien au cours du dernier tiers du siècle, parallèlement à l'apparition en Italie des théories analogues de Hamann et de Herder, dont elles intensifiaient la diffusion.[7] La thèse de l'imagination poétique et de la liberté de la création commencent à se répandre intensément au cours des deux dernières décennies du siècle ; sa diffusion fut grandement facilitée, outre l'influence de Vico, par le débat critique et théorique mené par Melchiorre Cesarotti pour soutenir la légitimité de sa traduction d'Ossian (*Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785). En s'appuyant sur les enseignements de Dubos, de Batteux et de Vico, Cesarotti affirme que le vrai poète ne se soumet qu'aux règles qui sont en lui-même, car l'essence de la poésie est le réfléchissement au moyen des passions intérieures de l'âme. Aussi est-ce le génie poétique qui détermine les Beaux-Arts : « il genio che presiede alle arti del bello, ella dirige il conoscitore che giudica e l'inspirato che detta ». Cesarotti pense qu'il est important que les poètes-génies jouent un rôle dans la vie publique, car cela « porta il poeta al massimo della sua funzione civile, a una gloria di educatore e di profeta pari a quelli degli eroi ». Il est persuadé que seule une personnalité vraiment sublime peut créer des images poétiques sublimes (« abbia vigoria di pensamento e quel sublime dell'anima senza di cui la sublimità delle parole non e che fumo e rimbombo »). C'est ce type de poésie qui sera représenté, à la charnière du siècle, par l'art individualiste, gonflé de sentiments et de passions nobles, de Vittorio Alfieri et d'Ugo Foscolo.

Par suite des circonstances historiques et économiques, l'époque des Lumières commence avec un certain retard en Italie, et la crise de la conception du monde optimiste qui la suit se fait ainsi sentir également plus tard qu'ailleurs, dans les années succédant à la Révolution française, après les premières déceptions des réformateurs et des républicains italiens. Les enseignements des économistes italiens, secondés par l'influence de la Révolution française, poussèrent les républicains italiens à formuler l'exigence du bonheur général de tous (M. Pagano : *Saggi politici*; V. Russo : *Pensieri politici ;* E. F. Pimentel; *Monitore italiano*). Pagano prône la division des terres, V. Russo la nationalisation des grandes propriétés. Les républicains de Naples s'avérèrent être des utopistes, car ils ne basaient pas leurs réformes sur les lois de la société réelle (de Naples) et parce qu'au lieu de compter avec les possibilités et les nécessités objectives, ils s'étaient assignés des impératifs irréalistes. Les républicains utopistes de Naples et la tragédie de la république de Naples de 1799 seront l'une des principales sources de la modération qui caractérisera la pensée politique italienne du grand mouvement du siècle suivant. Le premier représentant de cette attitude politique d'un type nouveau fut Vincenzo Cuoco, qui a réalisé une analyse historique de la révolution de Naples et qui apparut à la fois comme le disciple de Genovesi et comme celui de Pagano, de Machiavel et de Vico.

L'intensification des événements historiques, la déception des espoirs outrés et de la foi en l'inclination vers le bien de la nature humaine firent passer au premier plan, dans la poésie italienne aussi, les motifs du détachement de la civilisation, de la nostalgie du passé et de la solitude. Dans ce changement, un rôle important fut joué en Italie par la diffusion, à la fin du siècle, de la poésie « préromantique » et sentimentale anglaise et allemande, mode qui fut inaugurée par la traduction d'Ossian par Cesarotti. Le retour sentimental au passé, le culte des tombeaux et de la mort qui accompagne les traductions, se lient étroitement à une curiosité pour les cultures antiques, ainsi qu'à l'influence des fouilles d'Herculanum et des écrits de Winckelmann, tendance qui existait déjà chez les poètes de l'Arcadie (S. Bettinelli, dans son étude intitulée *Del Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, nei costumi dopo il Mille* [1773], développe l'idée que l'âge d'or, le Risorgimento, est constitué par les trois siècles qui suivirent l'an 1000, tandis que la Renaissance a rompu l'équilibre de la culture italienne en faveur de la civilisation érudite). Le retour au passé est favorisé par la peinture des ruines, qui prend son essor (G. B. Piranesi, F. Guardi, G. Galliari), par les décors spectaculaires des drames classiques et par le culte, en Italie, des jardins anglais ornés de ruines. Les premiers représentants de la poésie des tombeaux sont A. Varano (*Visioni*, 1766) et Alessandro Verri (*Le avventure di Saffo*, 1782 ; *Notti romane al sepolcro degli Scipioni*, 1792) ; mais c'est ici qu'il faut mentionner encore la transposition d'Ossian par Cesarotti, la dernière partie du poème épique de Parini, *La Notte*, ainsi que la poésie néoclassique d'I. Pindemonte (*Poesie campestri*, 1788, *Cimi-*

[7] B. Croce, « Hamann e Vico » in *Saggi sullo Hegel*, Bari 1913.

teri, 1805) a contribué à la naissance des *Sepolcri* d'Ugo Foscolo. Le culte des ruines se présentait, déjà chez Ossian, parallèlement au culte de la Bible, et le premier a exercé de nouvelles influences sur les œuvres de L. Mascheroni, F. Gianni, P. Santi. C'est à cette époque que le culte de la mort commence à prévaloir (U. Landi, L. Cerretti, A. Cesati), de même que l'attrait exercé par les châteaux médiévaux dans les ouvrages de C. G. Rezzonico della Torre et de Diodata di Saluzzo, mode qui préfigure l'art de G. Berchet. La curiosité pour la poésie et les peuples primitifs se manifeste par la multiplication des contes et des récits de voyage (D. Sestini : *Viaggio da Constantinapoli a Bucaresti*, 1794 ; S. Fortis : *Viaggio in Dalmazia*, 1774), littérature dans laquelle on trouve des traductions de ballades populaires et de contes.

LA DIMENSION ESTHÉTIQUE DE LA POÉSIE ITALIENNE

Dans la culture italienne du XVIIIe siècle, on peut observer deux aspirations fondamentales : d'une part, celle d'adopter l'esprit du renouveau européen, et d'autre part, le désir de conserver la culture nationale et les traditions poétiques italiennes. Dans l'esthétique italienne du XVIIIe siècle, ces tendances se manifestent par la fusion des points de vue de la *mimesis* et de ceux de l'imagination. Il semble tout naturel que ce soit justement en Italie que la tradition de l'art poétique de la Renaissance reste la plus vivace au cours du Settecento, car la théorie de l'imitation des modèles antiques et les règles absolues des genres poétiques avaient été élaborées justement par le Cinquecento italien pour l'Europe. L'école poétique de l'Arcadie renouvelle ces théories et ces règles pour les opposer aux extravagances verbales de la poésie surchargée d'ornements du baroque. L'Arcadie est revenue — du moins en principe — à la conception « pratique », horacienne de l'art : selon Crescembini, le bon poète sait associer l'utile à l'agréable, afin d'enseigner en amusant et d'amuser en enseignant. D'après Toffanin, c'est à l'Arcadie que l'on peut attribuer « l'erreur humaniste » de la culture italienne ultérieure, erreur qui l'empêchera de renoncer à son rôle de continuateur de la tradition antique, alors que les peuples voisins cherchent à se former un goût et un art poétiques autonomes et propres, différant des modèles de l'Antiquité classique.[8]

L'ouvrage philosophique et philologique le plus important et le plus original du siècle, *La Scienza Nuova*, de Vico (dont deux livres sont entièrement consacrés aux problèmes de l'esthétique : *Della sapienza poetica ; Della discoperta del vero Omero*) fut publié en 1725, donc bien avant l'esthétique de Baumgarten. Toutefois, l'esthétique et la conception d'histoire littéraire de Vico ne commencèrent à être comprises qu'après la diffusion des idées de Herder et de Hegel (dont le continuateur italien sera en fait De Sanctis, l'historien de la littérature de l'époque romantique) ; ainsi, la manière d'envisager la poésie de l'époque sera déterminée non pas par l'esthétique de Vico, mais par le rationalisme pédagogique, par le goût antibaroque de Muratori et Gravina, et par le principe du « buon gusto ». La pensée esthétique du XVIIIe siècle a été influencée dans une mesure décisive par la *Ragion Poetica* de Gian Vincenzo Gravina, parue en 1708 (traduite en français en 1748 et en anglais en 1806). Gravina considère lui aussi la poésie comme le fruit de l'imitation, mais selon lui, il est important que l'art fondé sur l'imitation exprime des contenus sérieux, car la poésie n'est pas un ornement de la raison : elle joint l'utile au plaisant (*« l'utile e diletto insieme »*). C'est cette idée qui inaugure le programme « cose non parole » représenté par les illuministes du *Caffè* et les odes de Giuseppe Parini qui sont tellement caractéristiques du Settecento. Gravina sépare la logique et la poésie (« La poesia nell'origine sua e la scienza delle umane e divine cose e convertita in immagine fantastica e armoniosa »). Le poète doit suivre la « propria naturale e convenevole imitazione » et faire valoir le *trasporto del vero nel finto* c'est-à-dire le *verosimile*. Gravina non plus n'emploie pas la catégorie de l'imagination dans le sens de l'ornement baroque, mais il la considère comme la base même de la poésie : elle transmet les phénomènes de la conscience à l'intellect au moyen d'images sensibles (« trasfonde nell'intelletto le sagge conoscenza ch'ella ricopre d'immagini sensibili »).

L'esthétique de Gravina exerça une influence décisive sur la pensée esthétique de l'époque des Lumières italiennes. A. Conti disserte sur la faculté poétique, sur l'imagination et sur l'imitation (*Prose e poesie*, 1765) ; F. Algarotti considère les œuvres artistiques comme des créations libres de

[8] G. Toffanin, *L'Arcadia*, Bologna 1946.

l'imagination ; les sources de leurs éléments sont les sentiments et la pratique (*Lettere sulla pittura e sull'architettura*, 1753 ; *Saggio sopra la rima*, 1769). Saverio Bettinelli, qui vit en Angleterre, s'oppose à la poétique académique italienne et prône la légitimité de l'art basé sur l'imagination (*Entusiasmo delle belle arti*, 1769 ; *Discorso sopra la poesia italiana*, 1781). Selon lui, la base de l'art véritable est le génie (« ingegno, ma grande ») et l'enthousiasme qui se dégage d'une forte imagination (« fantasia forte e cuore risentito »). Bettinelli arrive, en fait, à la définition de la poésie romantique qui se nourrit d'enthousiasme; mais au lieu de désigner les formes fondamentales de la poésie romantique, il retourne au bon goût et à la poésie didactique de l'illuminisme: « la poesia è un'arte amabile e divertimento ».

Les penseurs italiens du XVIIIe siècle adoptent bien l'art poétique à fondement classique de l'époque des Lumières, mais ceci en rompant avec la théorie cartésienne, et en s'opposant à elle ; ils définissent la poésie, depuis Muratori, comme une activité créatrice autonome (Muratori : *Della perfetta poesia, Riflessioni sopra il buon gusto*). C'est ce qui explique qu'en Italie, l'influence du sensualisme — qui relie l'activité artistique au désir naturel de l'âme de s'exprimer — sera particulièrement profonde. Selon la conception sensualiste de l'art d'Algarotti, de Bettinelli, de Pagano, de Beccaria et de P. Verri, la véritable valeur de la création artistique réside dans l'influence qu'elle exerce sur le lecteur (*« piacere »*). Selon Croce, les idées psychologiques du *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773—81) de Pietro Verri semblent survivre dans l'anthropologie pragmatique de Kant. Cesare Beccaria, dans son étude intitulée *Ricerche sulla natura dello stile* (1770), approche le secret de l'effet esthétique par le biais de la théorie de l'association de la psychologie métaphysique de Condillac. (Cette méthode sera développée plus tard par Berchet dans la *Lettera semiseria*, l'un des documents fondamentaux du romantisme italien.) Depuis la parution en 1933 du volume d'essais de Spongano, les historiens de la littérature italienne n'ont pas cessé de débattre le problème de savoir si le sensualisme a ou non influencé la poésie de Parini,[9] mais sa théorie de l'expression, développée dans ses ouvrages de poétique écrites pour l'*Accademia dei Trasformati* (*Discorso sopra la poesia, Teoria dell'arte e poesia, Principi generali delle belle lettere applicati alle belle arti*, 1775), trahit de toute façon l'inspiration de la philosophie du sensualisme. Le but de l'art est « *cagionar piacere* » et « *accogliere l'utile* », et pour que l'artiste puisse éveiller le sentiment esthétique chez autrui également, il ne doit pas se contenter de suivre de grands modèles: « Il poeta dée toccare e muovere per ottenere cio, dée prima esser toccato e messo egli medesimo » (*Soggetti per il palazzo di Corte*). Certes, pour réaliser dans sa propre poésie l'inspiration nourrie par la passion spontanée, le poète était trop sous l'emprise de la tradition arcadico-académique et trop lié par son respect outré du bon goût. Le premier représentant italien véritable de la poésie non hédoniste et inspirée par les passions naturelles sera Vittorio Alfieri, mais la justification esthétique de la nouvelle attitude poétique sera le mérite du traducteur d'Ossian, Melchiorre Cesarotti. Ce religieux de Padoue était professeur de rhétorique. Outre ses recherches de philologie grecque et hébraïque, il s'intéressait vivement à la littérature populaire, au ton mystérieux des peuples nordiques, et il fut complètement conquis dans les années 1760 par la beauté des poèmes macphersoniens. Il sera le premier en Europe à traduire, en 1763, *Fingal* et *Temora*; sa traduction représente la première étape de la fièvre ossianique européenne et en détermine en partie aussi l'évolution ultérieure (l'Autrichien Denis en a écrit, en se basant exclusivement sur le texte de Cesarotti, la première version allemande qui influencera aussi le Hongrois Batsányi et les traducteurs allemands).

A partir de cette date, Cesarotti va consacrer toute son activité à la défense du goût et du style ossianique et à sa diffusion en Italie. C'est en philologue classique qu'il se met à transposer l'univers sentimental, la langue et les associations d'idées de ce poète délicat et pourtant original (Binni: « Ossian fu per Cessarotti un Omero addomesticato ») qui produisait un effet foncièrement neuf dans la poésie italienne. Il accompagne sa traduction d'un lexique ossianique, afin de montrer en quoi consiste l'effet sur les sentiments des nouvelles images poétiques, et pour éviter que la nouvelle poésie sentimentale ne paraisse pas trop inaccoutumée et incompréhensible ; souvent il complète le texte ossianique « colle idee del buon senso ». Binni parle d'« eccelente compromesso letterario » à propos de l'Ossian italien, car le sublime, qui est tellement caractéristique de la poésie de

[9] R. Spongano, *op. cit.* . . . ; voir aussi M. Fubini, *op. cit.*

Parini, y est complété par le « *sublimissimo* » ossianique, c'est-à-dire qu'il devient « *terribilmente* » « *sublime* ». Le « *sublimissimo preromantico* » et le Sublime néo-classique, en se complétant, vont former le nouveau style poétique et le nouveau lyrisme, et c'est ainsi que le genre italien sera « *internamente lirico* ».

Au cours des débats sur la langue et le style, consécutifs à la diffusion du style ossianique (M. Borsa : *Del carattere nazionale del gusto italiano e di un certo gusto dominante in Letteratura straniera*, 1784), Cesarotti va justifier dans des études théoriques le bien-fondé de l'innovation stylistique (*Saggio sulla filosofia della lingua*, *Saggio sulla filosofia del gusto*, *Saggio sul bello*, 1785—1800). Pour justifier esthétiquement le style nouveau, il a composé, sous l'influence de Gravina, Beccelli, Fénelon, Du Bos et Vico, son *Saggio sulla filosofia del gusto*. C'est par cette étude que prendra fin, dans l'esthétique italienne du XVIIIe siècle, la prédominance exclusive de l'idéal poétique classique, auquel succèdera celui de la poésie primitive de Vico et de Herder, qui exprime spontanément des sentiments naturels. Selon Cesarotti, la poésie ne peut se réduire au réfléchissement extérieur et accidentel de la nature; ce réfléchissement doit s'effectuer à travers des passions intérieures. L'inspiration poétique naît du moment, de l'instinct et du sentiment, mais pour la création d'une véritable œuvre d'art, il faut que l'auteur prenne conscience de lui-même aussi en tant que philosophe. (Il voit la grandeur d'Ossian dans le fait qu'il réunit en sa personne les traits du poète naturel et du poète philosophique.) La thèse qui devance le mieux son époque, dans l'esthétique de Cesarotti, est celle qui identifie l'artiste-génie au « *buon gusto* » (« il genio che presiede alle arti del bello, ella dirige ugualmente il conoscitore che guidica e l'inspiratore che detta »).

La traduction de Cesarotti, comme premier modèle, joua aussi un rôle important dans la formation du culte d'Ossian en Europe, mais le fait qu'elle a presque révolutionné la poésie italienne de la fin du siècle est plus important encore. Selon Fubini, les chants ossianiques ont préparé les lecteurs italiens à apprécier les valeurs de l'authentique poésie populaire et à recevoir le style romantique. C'est après la parution de la traduction d'Ossian et des études de Cesarotti que s'est formée, à la fin du siècle, une nouvelle Arcadie « préromantique », et que s'affirma la conception esthétique selon laquelle l'art vrai ne s'attarde à imiter ni les modèles classiques ni la nature, mais exprime les sentiments vrais et les passions de l'âme, comme le feront la poésie d'Alfieri et celle d'Ugo Foscolo, premiers fruits de cet art.

L'une des disciplines les plus intéressantes de la philosophie du XVIIIe siècle est la philosophie de la langue caractéristique du Siècle des Lumières, qui ouvre la voie à la linguistique générale humboldtienne. Le problème de la langue forme un secteur très mouvementé de la vie intellectuelle italienne du XVIIIe siècle, et constitue dans le même temps l'une des phases les plus importantes de l'histoire cinq fois séculaire de la « *Questione della lingua* », qui va de Dante jusqu'à Manzoni. Le débat est ouvert par les poètes et les esthéticiens de l'Arcadie (Muratori, Gravina), qui se présentent comme les novateurs des traditions poétiques italiennes ; la majorité des participants au débat linguistique, qui s'étend sur tout le siècle, sont persuadés de la nécessité de moderniser la langue littéraire italienne. En partie sous l'influence de la philosophie linguistique empiriste et sensualiste anglaise et française, qui venait de se répandre en Italie, il devient manifeste pour les esprits éclairés d'Italie que la langue littéraire italienne traditionnelle, de type boccacesque, pleine d'inversions et de constructions subordonnées, n'est plus propre à exprimer les nouvelles idées de l'époque des Lumières. Les débats linguistiques du mouvement des Lumières ne portent plus sur la poétique, mais sur la « littérature utile », sur l'usage et la fonction de la langue ; autrement dit, la question de la langue sort de l'étroite sphère des dissertations académiques ; elle devient le véhicule d'idées philosophiques et de contenus d'une signification nationale, elle se pose donc en problème social. Le fait qu'on voit parmi les participants aux débats linguistiques, outre les spécialistes de la littérature, des juristes, des philosophes et des économistes, et le fait que jamais un nombre aussi élevé d'intellectuels ne s'intéressait en Italie aux questions de la langue et du style, justifient une constatation de Gramsci : chaque fois que le problème de la langue est remis à l'ordre du jour, on voit bientôt émerger toute une série de problèmes d'un autre ordre, « problemi di formare nuovi rapporti tra i gruppi di persone che guidano la nazione e tra l'intero popolo ».[10] C'est pourquoi les

[10] A. Gramsci, *Letterature e vita nazionale*, Torino 1950, p. 202.

débats linguistiques de l'époque des Lumières visaient et aboutirent à la rénovation, en premier lieu, de la langue de la prose, la langue de la « littérature utile », en conséquence de quoi l'usage linguistique de la prose et celui de la poésie italiennes se différencièrent définitivement à la fin du siècle.

On trouve l'expression la plus originale de la philosophie linguistique italienne dans *La Scienza Nuova* de Vico et dans le livre intitulé *Saggio sulla filosofia della lingua* (1785) de Melchiorre Cesarotti ; ce dernier trahit aussi l'influence de Condillac et de Vico, mais justement par là, il contribua à la diffusion de la théorie de Vico à la fin du siècle. Son explication de l'existence et de la formation de la langue est analogue à celle des sensualistes (*« ch'i sensi sieno le sole vie ond ella conosce le cose »*), « la première langue » de Vico, la « *lingua dei caratteri* » correspond au « langage d'action » de Condillac. Il élabore, à peu près en même temps que Condillac, la théorie de l'origine non-biblique, mais mimétique et symbolique, du langage humain ; il rejette l'idée cartésienne de la langue universelle innée ; il explique la langue par des impressions sensorielles et il pense que le processus de la création linguistique peut être approché psychologiquement ; selon lui, c'est la langue poétique qui est la forme d'expression la plus naturelle et la plus « géniale ». (Vico distingue trois sortes de langues selon les trois grandes époques de l'histoire humaine : IVe livre « Sur la marche de l'évolution historique des nations. Les trois espèces de langues et de lettres ».)[11]

C'est en combinant la conception historique de Vico et les résultats de la philosophie linguistique française que Melchiorre Cesarotti a élaboré son ouvrage de philosophie linguistique, destiné à justifier la rénovation de la langue italienne ; cette étude sera la synthèse philosophique la plus solide du débat linguistique du XVIIIe siècle. Il adopte les théories sur l'origine et l'évolution des langues de De Brosses, de Condillac et de Vico ; cependant, pour lui, l'important n'était pas d'élaborer une nouvelle conception de philosophie linguistique, mais plutôt de justifier scientifiquement, historiquement et aussi philosophiquement la légitimité et la nécessité de former les nouvaux mots, les nouvelles expressions et les nouvelles images poétiques — la nouvelle langue poétique réalisée dans sa traduction d'Ossian. Dans son œuvre, il nie la possibilité d'un âge d'or de la langue, et prouve la permanence de l'évolution linguistique et la nécessité de la réforme continuelle de la langue. A l'encontre des accusations de G. F. Galeani Napione (*Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, 1791), il démontre que l'intention de rénover la langue ne contredit pas le patriotisme, car les langues évoluent, et la langue italienne ne peut suivre le courant du progrès de l'esprit européen qu'en suivant cette évolution. Du point de vue théorique, la partie la plus précieuse du livre traite de la notion du génie de la langue, qui peut être ramenée à Condillac. La conception de Cesarotti concernant le génie de la langue diffère de celle de Condillac en ceci que chez lui le génie de la langue signifie non une des formes des caractéristiques nationales, mais la capacité de coordonner le caractère national et le caractère linguistique. Comme Herder, il établit une distinction entre génies linguistiques grammatical et rhétorique. Le véritable défenseur de la langue est le génie grammatical, qui est immuable et qui comprend dans ses éléments l'origine naturelle de la langue. En même temps le dynamisme de la langue est assuré non pas par sa structure grammaticale, mais par le génie rhétorique, c'est-à-dire par l'usage de la langue et du style déterminé par la pratique artistique des écrivains. Tout comme le génie rhétorique de la langue est l'expression du génie national, celui de toutes les langues change continuellement et nécessairement dans le sens du progrès. Le lent déroulement des événements moraux et politiques modifie continuellement le système intellectuel qui forme le génie national déterminé qui, à son tour, façonne le génie des écrivains, à tel point que finalement, le véritable écrivain-né, en qui ce génie est vivace, exprime avec une force vive les nouvelles idées : « l'étincelle jaillit, le feu nouveau s'allume et le génie national triomphe des académies et du despotisme ».

Les conceptions philosophiques de Cesarotti sur la langue constituent le legs le plus important que l'histoire culturelle du Settecento ait laissé à l'époque suivante ; elles contribuèrent dans une grande mesure à la formation de la théorie linguistique du romantisme et à la solution que Manzoni donnera au problème de la langue.

[11] C'est B. Croce qui mentionne les affinités entre Vico et Condillac : *Bibliografia Vichiana*, 1. Napoli 1947 ; A. Pagliaro, « Lingua e poesia secondo G. B. Vico », in *Atti e saggi di critica semantica*, Messina—Firenze 1961, pp. 299—444.

Pendant que les poètes de l'Arcadie renouvelaient les genres favoris des anciens classiques et qu'ils consacraient des études conçues dans le mode du Cinquecento aux règles des genres de la tragédie et de la comédie (P. Calepio : *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, 1732), les esthètes italiens regroupés autour de l'Arcadie battaient en brèche les règles trop rigides des siècles précédents au nom de l'universalité de la poésie. L'une des plus grandes nouveautés dans la manière d'envisager la poésie de Vico consiste, outre la doctrine de l'imagination, à faire cesser l'anarchie des genres et à approcher les différentes catégories sous l'angle historique. Dans le chapitre intitulé « *Istoria de poeti drammatici e lirici ragionata* » du IIe livre de la *Scienza Nuova*, il explique la formation des différents genres par l'évolution historique des nations. Il rattache l'existence de tous les genres et groupes de genres (épopée, tragédie, conte, comédie) à des époques historiques concrètes et, conformément aux trois grands âges de l'histoire humaine, il distingue trois types fondamentaux de poètes, et démontre que l'épopée est la forme d'expression poétique fondamentale des époques et des peuples primitifs, née aux temps où l'histoire et la poésie ne s'étaient pas encore dissociées.

La plus grande nouveauté de l'esthétique de Gravina, qui la distingue de la poétique du Cinquecento, réside également dans sa critique des règles rigides des genres poétiques ; cette critique est la conséquence de l'aversion de Gravina pour l'empirisme de la tradition culturelle de l'Italie. Sous l'influence de son esthétique, les différentes poétiques du siècle se résolvent dans une nouvelle approche critique qui tâche de tirer au clair, dans les œuvres artistiques, non pas les règles des genres, mais la force créatrice de l'auteur. La critique des genres se maintient jusqu'à l'époque romantique ; à la fin du siècle l'exigence principale des critiques est, sous l'influence du *Sturm und Drang*, l'originalité, la force de la personnalité qui s'expriment dans le monde autonome de l'œuvre. Les romantiques commenceront à appliquer de nouvelles catégories de genres en opposant la *poesia ingenua* à *poesia sentimentale*, comme Schiller.

Cependant, le point de vue de la psychologie de la création littéraire ne commence à exercer une influence concrète sur la poésie italienne qu'à la fin du siècle ; la littérature du Settecento italien a produit des branches poétiques (récréative, scientifique, religieuse, illuministe, néo-classique) et des genres bien différenciables. Ceux-ci furent répandus avant tout par les poètes de l'Arcadie, mais ils devaient survivre dans la Péninsule italienne jusqu'à la fin du siècle. L'objectif principal des poètes pastoraux était de faire valoir les droits de l'art, de répandre un réel ton lyrique juste à l'encontre des outrances marinistes de la poésie baroque et de la régularité exagérée du rationalisme. Certes, l'Arcadie ne nous donna aucune individualité poétique d'une grandeur authentique, à part Métastase, et la plupart de ses poètes se contentèrent d'imiter les genres et la langue des grands lyriques de l'Antiquité et de la littérature classique italienne, de renouveler le sonnet pétrarquesque, le lyrisme anacréontique et les odes pindariques ; mais ces poètes de salon, tout en cherchant leur voie parmi les genres et les styles, ont contribué à rafraîchir le langage poétique italien et ont exercé une influence très profonde sur la formation du style des poètes secondaires du siècle suivant, auteurs de ballades, de romances et de livrets d'opéra.

En ce qui concerne les genres, l'une des tendances de l'Arcadie consistait à renouveler le sonnet pétrarquesque ; cette tendance caractérisera le goût des poètes de la seconde moitié du siècle, surtout celui des poètes de l'*Accademia dei Trasformati* de Milan et de ceux de l'Académie Granelleschi de Venise. La plupart des pétrarquisants (A. Guidi, E. Manfredi, G. Gozzi, ainsi que les membres de l'école poétique bolognaise : F. A. Ghedini, F. M. Zanotti, V. Vettori, G. B. Fagiuoli) n'étaient capables d'imiter que les traits extérieurs et formels du sonnet (Pétrarque : *Liete e pensose accompagnate e sole* — I. Pindemonte : *Vergini che pensose a lenti passi*), mais ils étaient incapables d'apprendre la construction psychologique du vers de Pétrarque, et ce n'est que plus tard, à la fin du siècle, qu'Alfieri, Foscolo, et plus tard encore Leopardi, réussiront à donner un nouveau contenu aux formes pétrarquesques.[12]

[12] A. Crespi, « A. Guidi e la canzone libera Leopardiana », *Rivista storica della letteratura*, XVI/2.

Un des genres en vogue du siècle est celui de la *canzone*, de la *canzonetta*, qui expfiment le mieux l'art poétique hédonistique et qui étaient la forme typique de la poésie de circonstance de la société des salons (P. Rolli, L. F. Savioli, I. Frugoni, P. Metastasio, puis à la fin du siècle : Rezzonico della Torre, A. Mazza, G. Bertola et J. Vittorelli). Paolo Rolli fut, avec Savioli et Frugoni, le représentant principal de la *canzone* pétrarquesque. Bien que, dans son *Solitario bosco ombroso*, il ait réussi à résoudre la situation pétrarquesque en musique dans une structure sévèrement fermée, cette musicalité paraît trop froide : ce n'est pas par hasard que Carducci appelle Rolli « *poeta meccanico* ». L'idéal arcadien de la vraie musicalité n'a pu être réalisé intégralement que par Métastase dans ses *canzonette (A Nice)* et dans les ariettes de ses mélodrames. Dans ses mélodrames, il mélange avec bonheur le psychologisme pétrarquiste et les sentiments amoureux du monde chevaleresque, le culte du héros du Tasse et le ton idyllique de l'*Aminta*. C'est pourquoi De Sanctis a considéré Métastase comme le dernier digne représentant de la tradition poétique italienne. R. Calzabigi, G. B. Lorenzi, L. Da Ponte ne sont plus capables d'atteindre la perfection de la langue de Métastase, et c'est ainsi que le mélodrame fera place, à la fin du siècle, à la comédie réaliste de Goldoni et à la tragédie, bien qu'après les tentatives de Sc. Maffei, P. I. Martello et A. Conti, seul Vittorio Alfieri ait réussi à remplir la mission poétique que les esthéticiens de l'époque avaient assignée à la tragédie.

La branche non-pétrarquiste de la poésie de l'Arcadie suit la tradition des odes anacréontiques, horatiennes et pindariques (P. Rolli : *Odi di Anacreonte*, 1739 ; G. B. Zappi; J. Vittorelli : *Anacreontiche ad Irene*, 1784). Alors que la poésie lyrique du début du siècle préférait l'ode à tendance didactique horatienne (L. Cerretti, F. Cassoli, G. Fantoni : *All'Italia*, *Alla Musa*), la sensibilité intensifiée de la seconde moitié du siècle trouve plutôt son modèle dans l'ode de type pindarique ou dans sa variante cultivée par Chiabrera (L. F. Savioli, G. B. Cotta, A. Mazza: *L'uguaglianza civile*, 1794).

Au milieu du XVIIIe siècle, la réforme linguistique et stylistique fait reculer la nouvelle boccacesque à l'arrière-plan ; parallèlement à cette éclipse de la nouvelle, les longs récits et contes en vers sont mis à la mode. L'influence des *Géorgiques* de Virgile est très sensible (G. Baruffaldi, G. B. Roberti, G. B. Spolverini et Lorenzi : *La coltivazione dei monti*, 1778) ; les poèmes narratifs de circonstance, composés surtout pour les mariages, sont fréquents (A. Mazza : *L'augurio*, 1774). Dans ses poèmes épiques composés en huitains, Clémente Biondi dépeint la mode, les mœurs et la vie des salons de l'époque *(La moda, Le convenzioni, La giornata villereccia)*; C. G. Rezzonico della Torre, dans ses poèmes épico-didactiques, élabore les thèmes scientifiques de l'époque des Lumières (*Il sistema dei cieli*, 1775 ; *Origine delle idee*, 1778).

A côté de l'épopée, une place importante est réservée, au cours de ce siècle, au poème héroï-comique et au genre épique mineur du tableau de genre comique (Carlo Gozzi : *Marfisa bizzarra*, 1768 ; G. Meli : *Don Chisciotti e Sanciu Panza* ; G. C. Passeroni). La diffusion des genres épiques a été largement favorisée par la traduction d'Ossian de Melchiorre Cesarotti et par les douze visions d'Alfonso Varano composées en tercets dantesques (*Visioni*, 1664). La fable, qui correspond selon M. Sansone, à la catégorie de l'« arte minore » des beaux-arts, était une des formes préférées du siècle (A. Guidi, T. Crudeli, G. Gherardi, L. Pignotti, F. Gritti, G. C. Passeroni : *Favole esopiane* 1779—86), et la mode des fables en vers s'intensifie également (D. I. Batacchi, G. B. Casti : *Animali cantanti*, 1802). Le grand succès des fables se traduit dans le fait que les fables scéniques auxquelles Carlo Gozzi avait donné une pointe polémique (*Ragionamento ingenuo e storia sincera delle origini delle mie dieci fiabe teatrali*, 1795), ont satisfait, malgré l'intention de l'auteur, aux « basses » exigences du public de l'époque ; dans le même temps, grâce à l'heureuse fusion des éléments fantastiques avec le fond et la forme populaires, même les grands Allemands de l'époque comme Gœthe, Schiller et les Schlegel, en ont fait leurs lectures de prédilection.

La poésie italienne de la fin du siècle est dominée, en ce qui concerne les genres, par un éclectisme total. Un témoignage intéressant en est l'anthologie intitulée *Anno poetico* (1793—96), publiée par A. Dalmistico, qui réunit la production poétique de l'époque. On y trouve côte à côte des sonnets conçus à la manière de Pétrarque et d'Alfieri, des tercets élégiaques, des pièces écrites sous l'influence de la poésie amoureuse de Savioli (P. Martinato, F. Zacchiroli) et des canzonettes de Bertola et de Vittorelli. Les odes saphiques se mêlent aux hendécasyllabes de Parini (G. Fossati, A. Calliope) ; on trouve, à côté de la poésie descriptive à paysages sentimentaux d'I. Pindemonte,

(*Poesie campestri*, 1788), des poèmes anacréontiques de Vittorelli et des idylles de Bertola, dans lesquels le ton arcadien frugonien se mêle au style des poètes allemands du *Sturm und Drang* qu'il avait popularisés en Italie.

La nouvelle manière de voir de la psychologie de la création, l'interprétation de l'œuvre d'art comme une unité autonome, dont le principe fondamental n'est plus la « *ragione poetica* », mais l'universalité de l'art, prescrit aux poètes comme tâche primordiale, non pas l'observation des règles des genres, mais la manifestation de leur personnalité créatrice. Le modèle de la révaluation de la hiérarchie des genres classiques est fourni par Parini, tandis que la transformation des catégories de genres par la manifestation énergique d'une personnalité créatrice peut être le mieux étudiée dans les tragédies d'Alfieri et dans la poésie d'Ugo Foscolo.

La transition entre l'Arcadie et la poésie illuministe-utilitariste de la seconde moitié du siècle peut être reconnue sous sa forme la plus caractéristique dans l'œuvre de Parini. Sa poésie évolue à partir des formes de la poésie pastorale arcadienne, à travers les *Poesie di Ripiano Eupilino*, vers le néo-classicisme sensualiste et utilitariste. Dans ses ouvrages d'esthétique (*Discorso sopra la poesia, Proclama in nome di Pasquale Paoli*), il affirme que la poésie est « *utile e dilettevole* » ou, selon sa formule de la *Salubrità dell'aria:* « Va per negletta via / ognor l'util cercando / la calda fantasia / che sol felice e quando / l'util unir puo al vanto / di lusinghevol canto ». C'est cet art poétique qu'il mettra en pratique dans ses odes à l'esprit éclairé, dans lesquelles il va adopter les thèmes (*Impostura, Sulla libertà campestre, Innesto del vaiuolo, Magistratura*) et la phraséologie des hommes de lettres des Lumières du *Caffè* dans la manière de la poésie didactique. Dans ses odes de circonstance (*Educazione, A Silvia, Recita dei versi*), il a recours au style pindarique pour donner une expression plus forte à son lyrisme. Son *Alla Musa*, au ton saphique, pourrait être interprété comme le credo moral du poète. Cependant l'amplification du ton lyrique est constamment réduite et adoucie par son attachement aux règles de la poésie traditionnelle et par son effort pour atteindre à un équilibre de l'expression. Les romantiques (Foscolo, Leopardi, Carducci) reprocheront justement à la poésie de Parini cet absence de passions.

L'œuvre principale de la poésie épique italienne du XVIIIe siècle et de la littérature illuministe utilitaire et récréatrice est *Il Giorno* (*Mattino*, 1763, *Mezzogiorno*, 1765, *Vespro, Notte*, 1801). Le poète y unit avec bonheur les éléments de la poésie narrative et didactique à sa vision ironique de la société, pénétrée de ses sentiments démocratiques et de son idéologie éclairée. L'œuvre, qui relate les événements des journées vides du « *giovin signore* », est pleine de descriptions et de petits tableaux de genre (le réveil tardif et le petit déjeuner, la coiffure, les leçons de danse, de chant, de français, etc.) ; dans *Mezzogiorno*, le tableau s'élargit pour présenter la vie sociale des nobles de la Lombardie. Le langage des premières parties est bien équilibré et de caractère descriptif ; celles qui ont paru après la mort du poète contiennent déjà des élèments dramatiques et lyriques qui présentent une affinité avec la poésie « préromantique » postérieure à la traduction d'Ossian ; c'est avec raisons que Foscolo a considéré la partie initiale de *Notte* comme le premier exemple de la poésie romantique italienne ; c'est un « *vero presentimento del romanticismo* », selon la formule de Carducci.

La poésie néo-classique, qui a triomphé avec Parini, a été cultivée par des poètes que l'on plaçait au-dessus même de Foscolo, tels que le véronais Ippolito Pindemonte, qui a composé ses *Poesie campestri* reflétant son attirance pour le paysage solitaire sous l'influence de Gray, Gessner et Bertola, puis en 1805, *Epistolario* et en 1819 *Sermoni* ; Vincenzo Monti, dont la poésie est une succession bariolée de canzonettes à la Métastase, de sonnets descriptifs, de visions bibliques dans le style « préromantique » de Varano, de ballades ossianiques (*Il bardo della Selva Nera*, 1806) et d'odes traditionnelles (*Prosopopea di Pericle, Al signore di Montgolfier, Musogonia*) ; sous l'influence du *Messias* de Klopstock, il compose aussi un poème épico-lyrique : *Sulla morte di Giuda* (1788). Monti était le poète de circonstance le plus célébré de l'époque napoléonienne, et selon Leopardi, un « poeta veramente dell'orecchio e dell'inmaginazione, del cuore nessun modo ».

La véritable transition des genres et du style vers la poésie de l'époque romantique est représentée par l'ensemble des créations d'Ugo Foscolo, chez qui l'*utile dulci* de Parini se dissout dans l'idéal de la vérité poétique du cœur. Dans ses premières poésies (hymnes et élégies : *Versi lirici dell'adolescenza dal 1794 all'autunno del 1797*), le jeune Foscolo prend pour modèle la poésie amoureuse de Savioli (*Alla Bellezza, A Venere, A Saffo*), mais il écrit aussi des poèmes anacréontiques et

des canzonettes dans la manière de l'Arcadie et de Bertola *(Anacreontiche e canzonetti*, 1794 : *L'inchiesta, La coltura, Scherzo anacreontico, Il piacere)*, des sonnets pétrarquesques sur la mort de son père *(Padre quand'io per la tua muta tomba)* et des odes patriotiques *(A Dante, La Verità, Al Sole, La giustizia, A Bonaparte liberatore, Ai novelli republicani)*. L'influence de Pope et de Young est de plus en plus forte dans ses poésies et le nombre croissant de ses élégies *(In morte di Amaritte, La Rimembranza)* marque le rayonnement de la tendre sentimentalité alfiérienne de *Jacopo Ortis*. Les douze sonnets écrits en 1802—1803 indiquent déjà clairement que sa manière poétique a changé ; selon le témoignage d'une lettre de Cesarotti (1803) : « Sono ... nuovi grandi ed energici ».[13] Le côté autobiographique des poésies et la présence de la subjectivité créatrice deviennent de plus en plus visibles *(Nè più mai toccherò le sacre sponde ; Un di s'io non andrò sempre fuggendo)*. L'œuvre maîtresse de Foscolo, *Sepolcri*, fut conçue pour défendre le sentiment de dignité nationale contre le despotisme napoléonien et écrite sous l'influence des *Cimiteri* de Pindemonte en 1806 ; l'*Epistola* destinée à être un poème didactique, s'est élevée à la hauteur d'une création lyrique d'une grandeur épique, exaltée par une passion immense.[14] Un autre sommet de la poésie néo-classique de Foscolo est *Le Grazie* (1812—14) qui réussit à dissoudre le pédantisme parinien en une légère harmonie ; on trouve des préfigurations de cette œuvre dans les odes *(A Luigia Pallavicini caduta da Cavallo, Alla amica risanata)* écrites à la charnière du siècle, dans lesquelles il mêle les éléments de la réalité au monde de la mythologie, et dans le *Commento alla Chioma di Berenice*, où il développe son art poétique. Selon l'aveu de Foscolo « Le Grazie ebbero luogo nella Teogonie fin dai più remoti tempi del politeismo ... e se quelle antiche allegorie fossero state dichiarate da Platone o da Bacone, noi avremmo avuto una conferma di più all'opinione messa innanzi da loro, cha le allegorie derivano da una propensione naturale della mente umana, che sono da annoverare fra le più graziose produzioni della fantasia, e che la loro applicazione morale è dettata da una sapienza sollecitata da miglioramento e perfezionamento della vita sociale. »[15] C'est ainsi que *Le Grazie* sera, selon l'expression de De Sanctis, « l'ultimo fiore del classicismo italiano ».

LA STRUCTURE MÉTRIQUE

L'école poétique de l'Arcadie, qui détermine la physionomie poétique du Settecento, est sous une double influence également en ce qui concerne la structure métrique : conformément à l'esprit du rationalisme et à la poétique du Cinquecento qu'elle voulait restaurer, elle se réfère aux règles des genres et de la métrique des classiques antiques ; mais en même temps, elle est contre la rigidité exagérée de la poésie baroque et du rationalisme, et elle ne considère pas les règles de la versification comme un ultime principe ordonnateur, supposant que l'unique principe déterminateur de l'œuvre d'art est l'inspiration poétique ; cette tendance prétendait remplacer les modèles logico-rhétoriques par des formes poétiques vraiment organiques. Mais les poètes de l'Arcadie n'étaient pas de force à réaliser ce programme. La plupart d'entre eux, comme le roi-poète de Parme, C. I. Frugoni, considéraient la poésie comme un métier plutôt que comme un art. Selon l'amer aveu de Frugoni lui-même : « Io lung'anni arsi e sudai / molto fei, molto soffersi, / ed ancora non imparai / la divina arte dei versi ». Ils ne parviennent pas à remplir d'une passion authentique la structure rhétorique des vers ; ainsi, la plupart des créations de l'époque paraissent plutôt être des ensembles de belles formes réunies avec bravoure que des œuvres d'art véritables. La structure des sonnets sonores et mélodieux de P. Rolli se détache parfois complètement de la fraîcheur de la description *(Primavera, La neve sulla montagna)* ; même le célèbre *Solitario bosco ombroso*, bien qu'il reproduise la situation et la structure poétique du sonnet pétrarquesque, évoque le ton des mélodrames, et il se dégrade ainsi en lieu commun. Ce n'est pas un hasard que G. B. Zappi, Rolli et Métastase trouveront la forme adéquate de la représentation mineure de la réalité justement dans la *canzonetta*, et que

[13] A. Vallone, *Linea della poesia foscoliana*, Firenze 1957, p. 53.
[14] T. Kardos, « Eléments romantiques dans le poème "Dei Sepolcri" de Foscolo » in *Studies in Eighteenth-Century Literature*, Budapest 1974, pp. 347—377.
[15] A. Vallone, *op. cit.* ...

surtout Métastase aimera faire valoir le principe de l'ordre et de la symétrie dans ses chants *(Libertà, Partenza)*.

Entre 1760 et 1780, la construction de la forme métrique est fortement influencée par le néo-classicisme, qui s'est manifesté d'abord dans les beaux-arts par suite des découvertes d'Herculanum et sous l'influence de l'esthétique de Winckelmann. Suivant les thèses de Winckelmann sur la synthèse des formes parfaites et des plus beaux aspects de la nature, la prédominance de la doctrine de l'imitation se maintient sous sa variante de l'imitation de la nature qui, cependant, n'est plus celle prônée par l'Arcadie, mais est une vision parfaitement idéalisée de la nature, dont les éléments perdent progressivement toute liaison directe avec la nature concrète. C'est ce processus qui se reflète à la fin du siècle, dans le penchant pour l'univers des mythologies, dans la redécouverte d'Homère et d'Ossian, dans l'imitation du paysage et des sentiments ossianiques dans lesquels on croit découvrir le monde des formes parfaites et des sentiments raffinés. Le néo-classicisme des beaux-arts incite aussi la poésie à tendre au pittoresque et à suivre le principe de l'unité appliqué par la sculpture. Les sonnets de Frugoni sur Hannibal et Pompée évoquent l'univers visuel de la statuaire romaine et créent le genre du *sonetto-quadro* ou du *ritratto-storico* qui évoluera, à travers G. Cassiani et O. Minzoni, jusqu'à une ode de V. Monti inspirée par un buste grec découvert à Tivoli (*Prosopopea di Pericle*, 1779). La description des grâces de la dame admirée rappelle, dans les poésies amoureuses de Rolli et de Savioli, le culte de la forme dans les portraits de Raphael et du Corrège, et le dessin, la description plus énergiques modifient aussi la structure du poème, tandis que les images poétiques, les éléments structuraux et les comparaisons mythologiques empruntés aux poètes antiques s'adaptent aux exigences de la poésie de société. Dans les poèmes plus longs, le contenu se détache de la structure, et les structures rhétoriques de longue haleine donnent l'impression d'une suite de formules et de sentences vides. (Les scènes successives de l'ode de Savioli intitulée *A Venere* ne présentent pas le moindre signe d'une construction consciente.) Les poètes de l'Arcadie tâchaient de suppléer au manque de construction par la musicalité, mais la musique des vers, étant donné qu'elle ne se dégageait pas de la structure, devenait la plupart du temps monotone. Les poèmes sont presque tous « arrondis » par une formule finale épigrammatique (Savioli termine ainsi *Le Fortune* : « Per quel color purpureo, / che il tuo bel viso ha tinto, / per gli occhi tuoi languidi . . . / Ma tu sorridi. Ho vinto »).

On trouve le modèle de la structure métrique de l'époque dans *Amori* (1765) de L. F. Savioli, mais la structure poétique qui correspond de la manière la plus exemplaire à l'esthétique néo-classique winckelmannienne figure dans la poésie de Parini. Dans ses odes, la fusion des principes poétiques rationalistes et sensualistes modifie l'ordre intérieur des structures horaciennes et pindariques, la doctrine du « *lucidus ordo* » et de la « *perspecuitas* » *(Salubrità, Bisogno)*. Plusieurs de ses odes sont caractérisées par le fait qu'elles débutent par une apostrophe personnifiée et abstraite (« Salute a te, salute, / città cui de la berica pendice / scende la Copia, altrice / de popoli coperta di lanute / pelli e di sete bionde / cingendo al crin con spiche uve gioconde ». — *Magistratura*, 1788). Dans ses canzonettes, il suit la méthode claire et énergique de Savioli qui consiste à construire des images successives *(A Silvia, Brindisi)*. On peut dire qu'en général la force cohésive intérieure des poèmes de Parini est assurée par cette noble simplicité, par la calme grandeur, la « *sublime grazia* » qui naît de l'unité de l'« *utile dolci* », du « *buono e bello* » et du « *lusinghevol canto* ».

Ugo Foscolo emploie également, à ses débuts, le système strophique de Savioli — la technique des images successives —, mais il ressentira bientôt la nécessité d'allonger les vers de six syllabes de Savioli pour exprimer ses sentiments, et de les mêler d'hendécasyllabes *sciolti* ossianiques capables d'exprimer des effets sentimentaux beaucoup plus riches et variés. Selon A. Vallone, on trouve l'un des exemples les plus typiques de la structure métrique de Foscolo dans son sonnet *Forse perché della fatal quiete*. Dans le sonnet du XVIIIe siècle, la figure de la femme aimée était dépeinte dans les deux premiers quatrains, tandis qu'ici les vers initiaux et finaux de la poésie, en se répondant et en scrutant le fond de la nature humaine, englobent l'ensemble du poème. Le sonnet intitulé *Nè più mai toccherò le sacre sponde* présente une structure analogue, différente de la forme pétrarquesque. C'est dans ses odes composées en même temps que les sonnets, que le poète se libère définitivement de l'influence d'Anacréon et de Savioli. Apparemment, il centre son ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* (1800) sur l'accident de son héroïne mais il imprime un caractère ab-

strait à son poème par un enchevêtrement d'éléments mythologiques et de fragments de fables anacréontiques. Un exemple encore plus homogène de la fusion de la mythologie et de la réalité nous est offert par la poésie *Alla amica risanata* (1802), dont la partie initiale qui présente la dame noble passe d'une manière presque imperceptible à l'éloge de beautés mythologiques (Diane, Bellone, Vénus), mais elle se clôt de nouveau sur des louanges de la beauté éternelle de la bien-aimée. On trouve un dernier grand exemple de la construction métrique néo-classique dans les trois hymnes des *Grazie* de Foscolo, où le principe de la *pictura-sententia* se dissout complètement dans les images mythologiques et dans le langage lyrique. Les passages lyriques sont reliés au moyen de passages de caractère épique faisant alterner le présent et le passé. Dans le culte de la beauté de *Le Grazie*, l'époque sanglante disparaît ; ce culte de la beauté, de la noblesse et de la raison, transposé dans la mythologie, s'exprime à un niveau dont l'élévation suprême est déjà étrangère au lyrisme néo-classique des Lumières italiennes et a des affinités avec celle de Keats et de Hölderlin.

LE STYLE

C'est dans le domaine du style, de la construction de la phrase et de l'usage de la langue que le XVIIIe siècle italien présente les problèmes les plus compliqués. Le plus important fait d'armes de la poésie de l'Arcadie est d'avoir eu raison du pédantisme à la Crusca et du langage baroque du marinisme, et d'avoir élaboré une nouvelle langue poétique assainie. Cependant, cet équilibre linguistique se renversa au cours du dernier tiers du siècle sous l'influence de la doctrine de la liberté de l'imagination prônée justement par les esthéticiens de l'Arcadie ; l'ordre des constructions syntaxiques usuelles jusqu'alors se désagrégea par suite des associations d'idées plus libres et du mélange des images mythologiques et des éléments de la réalité.

La réforme de la langue qui se présente sous forme de néologismes et de nouvelles constructions de phrase, a touché, au XVIIIe siècle, en premier lieu le langage de la prose ; les réformateurs italiens, — particulièrement les rédacteurs du *Caffè*, — ont surtout renouvelé la langue des sciences ; mais finalement les mots empruntés au français entrèrent aussi dans les domaines les plus variés de la poésie. Le fait que la notion d'« utile » devint un principe poétique aboutit à la pénétration de la science dans la langue poétique. Les poèmes didactiques décrivant des faits scientifiques sont fréquents (C. G. Rezzonico della Torre) ; souvent, les poètes empruntent leurs comparaisons au langage scientifique. Toutefois, non seulement les défenseurs de la langue traditionnelle, mais aussi les novateurs protestèrent contre l'usage trop fréquent de mots français et contre la tendance à reléguer à l'arrière-plan le caractère décoratif de la poésie (S. Bettinelli, C. Baretti). Mais la véritable innovation du siècle fut la transformation des constructions syntaxiques. Sous l'influence de la philosophie linguistique française, on vit se généraliser, de Bettinelli jusqu'à Cesarotti, l'exigence de rapprocher le style compliqué de la prose de Boccace de la simplicité et du naturel du langage commun. On remplaça, dès lors, par le style analytique les longues subordonnées composées de constructions adverbiales et de propositions-participes ; des phrases simples et courtes succédèrent aux phrases composées ; le style de la prose des mémoires de l'époque (Alfieri : *Vita*, Bertola : *Viaggio sul Reno*) préfigure déjà le langage des romans du XIXe siècle.

Cette rénovation rationaliste de la langue ne put réaliser, dans le domaine de la poésie, une réforme radicale de simplification de style qui caractérise la prose italienne du XVIIIe siècle. La force des traditions poétiques italiennes, la doctrine de la liberté de l'imagination qui relie Vico à Cesarotti, la « réforme poétique » de l'Arcadie, tout cela a empêché le renouvellement complet de la tradition linguistique de la poésie, et la séparation de la langue italienne de la poésie et de la prose est devenue définitive à la fin du siècle. Le meilleur exemple de cette différenciation est celui du romantique Alessandro Manzoni qui, dans ses *Inni Sacri* (1812—15) et dans *Cinque Maggio* (1821), se rattache, plus étroitement encore que Foscolo et Leopardi eux-mêmes, à la tradition poétique italienne, classique et rhétorique, tandis que dans ses romans, créations représentatives du romantisme italien, il a créé une prose basée sur le langage parlé florentin moderne, fondant ainsi la langue littéraire italienne du XIXe siècle.

La réforme poétique de l'académie de l'Arcadie s'était également proposé de simplifier l'usage de la langue mais, selon elle, l'arbitre de la langue n'était pas la raison, mais le goût. Le *buon gusto*

et l'*utile dulci* illuministe déterminent la langue et l'emploi des mots de la poésie du XVIIIe siècle. La fiction poétique pastorale de l'Arcadie est née, et c'est justement par elle, par la force poétique des mots, par leur musicalité, que les poètes désiraient se hausser au-dessus de la réalité de la vie afin de pouvoir créer un art équivalant à celui des poètes antiques qu'ils imitaient. Ainsi, l'Arcadie n'a pas suscité une poésie vraiment nouvelle : cette variante italienne du néo-classicisme européen n'est pas une poésie nouvelle, mais le triomphe d'un nouveau ton et d'un nouveau goût poétiques sous le voile de l'imitation des grandes figures de la poésie antique et de la Renaissance. Tandis que la majorité des poètes de l'Arcadie avaient pour but principal de « faire sourire légèrement l'âme » par la musique de la langue des idylles poétiques *(parolaio in musica)*, ce langage poétique dont Frugoni et Rolli voulaient orner la réalité mesquine de la poésie des salons, a pu léguer de son côté à la grande poésie de la fin du siècle un nouvel instrument et une matière fort utilisable. C'est la poésie de Métastase qui exprime le plus exactement les objectifs de l'époque arcadico-rationaliste par l'importance qu'elle attribue à la langue parlée et à la musicalité. Les excès de l'Arcadie seront remplacés, dans le langage de ses mélodrames, par la pureté et le naturel d'un langage poétique authentique. Selon Flora, c'est la théâtralité des drames de Métastase qui agit et se fait valoir dans le sentimentalisme italien et dans la traduction de l'*Iliade* par Monti ; mais même la pureté du chant de Leopardi peut être ramenée à Métastase. Malgré les protestations des esthéticiens contemporains et des romantiques, l'art de Métastase fut pendant tout un siècle le modèle de la poésie pure, claire, rationnelle, et musicale dans le même temps.

Le recueil des poèmes amoureux de L. F. Savioli (*Amori*, 1765) introduisit un élément nouveau dans l'usage poétique de la langue du XVIIIe siècle. Dans ses canzonettes et dans ses élégies ovidiennes, il n'a plus recours à la fiction pastorale, mais y substitue des images mythologiques qu'il élève au niveau de la poésie en prenant pour modèle le goût néo-classique en train de se développer dans les beaux-arts. Le langage de ses poésies qui retracent mille péripéties de la vie amoureuse des salons du Settecento, est toujours précis, et parfois même réaliste. Il essaie d'allier les éléments de la représentation musicale et figurative, de faire valoir à la fois le principe de l'*ut pictura poesis* et celui de l'*ut musica poesis*. L'emploi que Savioli fait de la langue a exercé une influence notable sur les poètes de l'époque. Son usage de la mythologie, qui annonce déjà Canova, ainsi que sa musicalité intérieure, agiront sur les odes et sur *Le Grazie* de Foscolo tandis que sa description de la vie citadine survit dans *Il Giorno* de Parini.

Ce sont les odes de Giuseppe Parini qui vont libérer la poésie italienne de son caractère mélodieux, jusqu'alors obligatoire, et de la fascination des canzonettes. Dans son usage de la langue, il se soumet toujours au principe de l'objectivité et a recours aux innovations et aux tournures de l'illuminisme italien. Il aspire assidument à la perfection de la visualité (Binni attire l'attention sur l'accord qui existe entre la *Salubrità dell'aria* et le tableau de Bellotto: *Veduta della Cazzada presso Varese*). C'est *Il Giorno*, véritable recueil de trouvailles, qui se distingue particulièrement par la richesse de son langage. Le secret de cette œuvre réside dans le contraste existant entre son contenu (l'existence vide du jeune noble) et sa forme (description riche et détaillée). Mais dans le même temps — bien que le sensualisme ait laissé de traces dans son art poétique —, sa poésie lyrique n'est pas dominée par les sentiments, comme il en sera de la poésie italienne de la fin du XVIIIe siècle.

La première création poétique italienne véritablement « préromantique » n'est pas un ouvrage original, mais une traduction : l'*Ossian* de Melchiorre Cesarotti (1763—72). Cesarotti qui se penchait avec intérêt sur les œuvres des peuples septentrionaux et de la poésie populaire, a trouvé dans les chants ossianiques (par suite du subterfuge de Macpherson) une religion naturelle triste et sans culte, mais de caractère chrétien, correspondant parfaitement à sa conception sensualiste et à son spiritualisme chrétien, et lui permettant — sans l'exposer à un conflit grave ou le forcer à changer de goût — d'élargir le langage poétique italien pour représenter de manière plus profonde et plus nuancée l'univers de sentiments nouveaux. Les traducteurs du XVIIIe siècle ne disposaient pas de la même liberté quant à la langue littéraire que les auteurs d'œuvres originales français, anglais et allemands ; aussi se réglèrent-ils sur le style arcadien. A. Loschi, l'un des premiers traducteurs italiens de Young, avoue : « Etant donné que les couleurs dans lesquelles Young trempe son pinceau sont tellement sombres qu'elles rempliraient d'ennui le lecteur italien habitué à des couleurs plus

gaies, j'ai trouvé plus opportun de rafraîchir les passages plus gais ».[16] C'est cette erreur de style qui sera dépassée par Cesarotti qui, contrairement aux traducteurs contemporains, n'a pas « arcadisé » Ossian, mais a « ossianisé » le langage poétique italien. Cesarotti, comme poète et traducteur, était parfaitement conscient des lacunes du vocabulaire et de l'imagination poétiques de l'Arcadie, de la résistance du public italien aux influences stylistiques étrangères et du fait qu'il avait à transplanter un univers sentimental et un langage poétiques foncièrement nouveaux. Il eut l'intuition juste de la manière dont il pouvait intégrer cette nouvelle poésie sentimentale à la pratique poétique italienne arcadico-classique afin qu'elle soit reçue sans résistance et qu'elle trouve des adeptes. Sa traduction est caractérisée à la fois par un attachement prudent aux traditions et par des innovations. C'est pourquoi Cesarotti rédigea un lexique dans lequel il présenta l'authentique beauté des nouvelles images poétiques. Il complète souvent les associations d'idées trop audacieuses d'images et de comparaisons homériques et pindariques courantes dans la littérature italienne ; il utilise de nouvelles expressions, mais évite de troubler par des amplifications la musique du langage poétique de ce nouvel univers sentimental. Il écrit dans la préface à sa traduction : « Je sais trop bien que plus d'une expression qui se rencontrent dans ma traduction seraient impossibles dans un poème italien, mais je me flatte en même temps d'avoir réussi à les transplanter dans la langue italienne de manière à ce qu'elles colorent notre langage poétique plus heureux à plusieurs égards, et qu'elles fassent découvrir quelques nouvelles trouvailles de style ». (*Discorso preliminare all'Ossian*, I, p. 2.) Voilà les raisons qui expliquent pourquoi l'époque, et Cesarotti lui-même, attachèrent une signification beaucoup plus grande à cet ouvrage qu'à une simple traduction, le considérant comme une réalisation artistique originale ; Cesarotti se définit lui-même comme un «*traduttore originale* ». B. Croce est lui aussi de l'avis de W. Binni, qui constate que « la traduction d'Ossian par Cesarotti doit être appréciée comme de la poésie authentique, car son répertoire de thèmes poétiques, le flux de ses sentiments représentent une grande valeur, un univers poétique nouveau qui est en même temps une poésie italienne ».[17] L'Ossian italien rend parfaitement le lyrisme de l'original de Macpherson, et c'est justement ce lyrisme qui a saisi le public de l'époque. Les chants de *Selma* — dont les parties épiques ne servent pratiquement que de transition entre les explosions lyriques — conquirent particulièrement le public : ils figurent presque toujours dans les anthologies publiées à la fin du siècle. L'aveu lyrique qui commence par les vers « Stella maggior della cadente notte / deh come bella in occidente splendi' » a survécu dans le langage du poème de Leopardi *Canto notturno d'un pastore errante in Asia*.

La véritable importance de l'Ossian italien réside dans le fait qu'il a facilité l'assimilation du goût poétique européen en Italie. C'est cette traduction qui représente, avant Alfieri, l'entreprise littéraire la plus nettement préromantique d'Italie. Sous l'influence de la traduction de Cesarotti, le goût « préromantique » devint synonyme du langage et des images ossianiques. Le sublime néo-classique était symbolisé par l'apollonien, tandis que le « préromantisme » l'était par une sensibilité exaltée par des nuits de tempête et des cataclysmes. L'un des représentants les plus caractéristiques du style nouveau fut A. Varano, auteur de douze *Visioni* composées sous l'influence de Dante. Le culte de la nuit et de la mort inauguré par Ossian se rencontre chez plusieurs poètes mineurs de la fin du siècle. (T. Gargalla ; A. Viale : *Il Solitario delle Alpi* ; A. Mazza ; D. di Saluzzo ; I. Vittorelli ; F. di Ponte : *De catacombe*, 1796 ; A. Rubbi : *Bello sepolcrale*, 1797 ; L. Pignotti : *La tomba di Shakespeare*) ; c'est à ce genre d'ouvrages que l'on peut rattacher aussi la partie finale d'*Il Giorno* intitulée *Notte* et l'ouvrage intitulé *Notti romane al sepolcro degli Scipioni* d'A. Verri, bien que la prose de cet auteur n'atteigne pas la facilité lyrique qui convient à ce sujet sentimental. Une autre création éminente du style sentimental italien, outre la traduction d'Ossian, est le livre de voyage de G. Bertola *Viaggio sul Reno e ne'suoi contorni* (1797), dans lequel le pittoresque et la sensibilité dominent la peinture du paysage. Aussi Carducci appelle-t-il l'œuvre de Bertola « *il primo viaggio romantico da turista* ».

[16] W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli 1958. p. 160.
[17] W. Binni, « M. Cesarotti e il preromanticismo italiano », *Civiltà moderna* 1941/6., 1942/1. ; Le compte rendu de B. Croce dans le no de mai 1942 de *Critica*.

Après la parution de la traduction d'Ossian, à la fin du siècle, une « Arcadie » nouvelle, « préromantique » cette fois, commença à se former dans la poésie italienne. On vit s'affermir la conception esthétique selon laquelle la vraie poésie ne consiste pas à imiter la nature ou les modèles classiques, mais bien dans l'expression des sentiments vrais, des passions du cœur. Vittorio Alfieri fut le premier poète qui ait su réaliser cet art poétique d'une manière authentique et originale. Certes il se montre, dans ses tragédies, parfaitement fidèle aux règles et à la pureté de langage de la tragédie classique, mais dans le cas d'Alfieri, ce n'est pas tellement les œuvres poétiques concrètes, que la « complexion » poétique qui présente des traits nouveaux et romantiques, et qui est fidèlement reflétée par son autobiographie, *La Vita*. Alfieri se trouve alors à la fin de ce processus qui transforme le type de littérateur illuministe et néo-classique traditionnel du Settecento en une individualité poétique réellement démocratique et libre de l'époque du Risorgimento. L'art d'Alfieri *(Misogallo, Congiura dei pazzi, Bruto secondo)* est exempt de tout mélodrame, de la philosophie didactique à la Parini et de la musicalité arcadienne; c'est le grand élan, le feu ardent des sentiments, la noble conscience de la vocation qui y dominent tout, et qui vont exercer une profonde influence sur la poésie romantique ; c'est le flamboiement alfiérien qui s'embrasera dans les *Lettres de Jacopo Ortis*, premier héros de roman, patriote italien, ainsi que dans les *Sepolcri* d'Ugo Foscolo.

On retrouve le modèle du langage poétique italien du XIXe siècle chez Ugo Foscolo et Giacomo Leopardi. La poésie de Foscolo aboutit à une synthèse des éléments pittoresques et musicaux dans *Le Grazie*, où il a su réunir la visualité néo-classique à la musicalité romantique. Selon Mario Fubini, « Foscolo e Leopardi avevano riempito, per cosi dire, il concetto lockiano del linguaggio da loro accettato, di un nuovo contenuto, la loro esperienza di poeti, ed erano in tal modo riusciti a intendere il valore della parole quella potenza di evocazione in cui essa propriamente consiste ».[18]

CHANGEMENTS MÉTRIQUES ET PROSODIQUES

Le plus important changement métrique et prosodique de la poésie italienne du XVIIIe siècle fut introduit d'abord par les poètes de l'Arcadie, puis par ceux du « préromantisme » qui s'est développé sous l'influence de la littérature « sentimentale » européenne après 1760 ; conformément à leur goût hédoniste, les représentants de l'Académie de la poésie pastorale considéraient comme but principal des poèmes le « *diletto* » et le « *buon gusto* », qu'ils croyaient atteindre en simplifiant le langage poétique baroque, en se servant plus librement des formes classiques, en faisant valoir plus intensément la musicalité, en ayant recours à des éléments musicaux d'une nouvelle sorte et en recherchant de nouvelles rimes et de nouveaux rythmes. C'est cet art des vers spécifiquement rococo[19] qui caractérise les poètes de l'Arcadie, de F. M. Zappi et R. I. Martello jusqu'à Métastase et Frugoni, en passant par T. Crudeli. Les poètes de l'Arcadie tâchaient d'exprimer les élans de l'imagination par la polymétrie, leur instrument favori, c'est-à-dire au moyen de l'alternance de différents mètres à l'intérieur d'un même poème (T. Crudeli : *Ode in lode di Farinello* : « Per te dolente Orfeo / del Tartaro profondo / i regni ardenti penetrar poteo, / poi ritornar sicuro / da quell'abisso oscuro. / Il flebil canto vinse / L'inesorabil morte, / e l'inferno costrinse / a render Euridice al suo consorte. / Per te l'incomparabil Farinello, / seguito dalle Grazie e dagli Amori, / ne'notturni teatri, Orfeo novello, / di celeste dolcezza asperge i cuori ». vv. 28—40). Cependant, les rimes et les bravoures de rythme ne servent souvent qu'à voiler une imagination poétique des plus conventionnelles et des plus superficielles ; c'est pourquoi Carducci considère Frugoni d'après ses poèmes *Navigazio d'amore ; Isola amorosa ; Amore pitoccante* comme « il più compiuto meccanico fornitore de metri per la più moderna e meno vacua lirica ». La réalisation au plus haut degré de la musicalité exigée par le goût arcadien se fait dans la poésie de Métastase, qui a intensifié la force musicale de ses ariettes en remédiant à la faible possibilité de variation par les vers brefs de ses drames, par la

[18] M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti, op. cit.*, p. 283.

[19] W. Binni, « Il rococo letterario nella letteratura del Settecento italiano », in *Manierismo, barocco, rococo*, Roma 1962, pp. 218—240 ; Idem, *Classicismo et neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze 1963.

musique intérieure des vers et la musicalité des paroles. Selon Flora, Métastase « Fu poeta per musica, proprio perchè non riuscì a risolvere nel verso la propria melodia limpida, esatta, metrica, egli non fu veramente musicale ».

Le dernier grand poète virtuose de l'Arcadie qui ait introduit une nouvelle métrique et un nouveau rythme fut Ludovico Savioli Fontana. Les quatrins *(quartina)* de Savioli ne constituent pas en eux-mêmes une nouveauté, car ils représentent une forme généralement en vogue dans la poésie du XVIIIe siècle ; mais il a modifié les vers composés de sept pieds en mettant l'accent sur l'avant-dernière syllabe et, en utilisant des rimes croisées, il les rend mouvementés et particulièrement propres à la représentation de tableaux rococos en miniature. Il unit avec bonheur la tradition ovidienne et propertienne à la musicalité du Settecento. Le quatrain de Savioli se divise en deux distiques opposés ; leur syntaxe est réduite à la plus grande simplicité possible ; la légéreté épigrammatique latine le rend encore plus rapide et équilibré, et propre à exprimer les thèmes les plus variés de la poésie de style rococo des salons. Les enjambements sont fréquents, et souvent ils séparent l'épithète du substantif. Ce procédé aussi accélère la pulsation musicale enjouée due au jeu des « *sdrucciole* » et des « *piani* » qui, le plus souvent, réduit les rimes aussi à un rôle secondaire. (*La solitudine* : « Lascia i sognanti demoni / di Falerina e Armida / porgi l'orecchio a storia / più antica e meno infida. / Sparta, severo ospizio / di rigida virtude, / trasse a lottar le vergini / in sull'arena ignude. / Non di rossor si videro / contaminar la gota: / è la vergogna inutile / dove la colpa è ignota ». vv. 1—12).

La construction légère de l'ode de Savioli, qui perfectionne la recherche de la symétrie déjà pratiquée par Métastase imitant les distiques latins, devient un tour poétique très apprécié et facile pour les poètes de la fin du siècle. C'est du langage et de la construction de strophes de Savioli que Parini se servira en composant sa *Silvia* ; les odes de Monti *(Prosopopea di Pericle, Ode al Signor di Montgolfier)* seront également écrites selon la métrique de Savioli. Cette structure de quatrains à sept pieds sera développée par J. Vittorelli dans ses poésies anacréontiques (*Poesie anacreontiche ad Irene e a Dori*, 1784) condensant dans chaque quatrain une image ou un sentiment. Ugo Foscolo se servira également de la construction de la strophe saviolienne. Mais pour se réserver une plus grande possibilité de variations, il croit nécessaire d'amplifier le mètre arcadique d'un large hendécasyllabe, à l'aide duquel il arrive à surmonter la monotonie outrée de la musique des vers de Savioli (*All'amica risanata* : « Qual dagli antri marini / l'astro più caro a Venere / co'rugiadosi crini / fra le fuggenti tenebre / appare, e il suo viaggo / orna col lume dell'eterno raggio ; / / sorgon così tue dive / membra dall'egro talamo, / e in te belta rivive, / l'aurea beltate ond'ebbero / ristoro unico a'mali / le nate a vaneggiar menti mortali ». vv. 1—12).

La plus grande influence sur la technique de versification de la fin du siècle fut exercée, outre Savioli, par la traduction d'Ossian de Melchiorre Cesarotti. Le traducteur, qui avait l'intention d'élaborer et de répandre en Italie un langage poétique de type nouveau, surmonta de grandes difficultés non seulement pour transplanter un nouveau mode de sentir et d'imaginer, mais aussi pour rendre la musique et la langue des chants ossianiques. En plus, selon Cesarotti, sa principale difficulté fut d'atteindre une « *diversità della versificazione* ». Dans ses notes sur Ossian, il explique que la traduction fidèle des sentiments, des idées et des expressions lui ont posé des problèmes ardus quant à la versification. La longueur et la brièveté des vers, la pulsation et la variation du rythme, le nombre des cadences et l'harmonie qui en découle, les différences de l'assimilation des consonnes, la place des rimes — tous ces éléments peuvent changer les sentiments, car ces facteurs prosodiques et métriques servent justement à exprimer une beauté spécifique, différente de toutes les beautés connues jusque-là. Si on change le mètre, les sentiments changent de même : — « si forma una discordanza disgustosa . . » — (*Ossian*, II. p. 225). « Je n'avais à ma disposition, dans la poésie italienne, aucun exemple qui eût pu servir, ni par son style, ni par sa métrique, pour traduire un poème d'un style tellement différent de nos usages ; ainsi, il ne me restait qu'une solution : m'engager sur une voie à peine frayée ». (*Ossian*, II. 395.) C'est ainsi que Cesarotti, élabora l'hendécasyllabe *sciolto* sans rime, à la fois sentimental et viril, dont l'usage l'aida à résoudre le problème de la conciliation du style ossianique avec le style italien traditionnel. Cette innovation eut une influence déterminante sur les vers libres en hendécasyllabes de la fin du siècle et du siècle suivant. Dans ses souvenirs, Alfieri ne se lasse pas d'insister sur l'importance du *verso sciolto* ossianique :

« J'ai appris le *verso sciolto* de mes tragédies de Virgile, de Cesarotti et de moi-même » (*Epistolario*, IV/7. 1779). Le langage ossianique a particulièrement frappé l'imagination d'Alfieri : « questi furono i versi sciolti che davvero mi piacquero, mi colpirono e mi invasarono. Questi mi parvero, con poca modificazione, un eccelente modello per verso di dialogo ». Selon Foscolo aussi, Cesarotti « creò una poesia tutta sua, apparisse scritta da un linguaggio affatto diverso da quello ogni precedente poeta », poésie qu'il rendra apte, dans les *Sepolcri*, à exprimer des sentiments nouveaux, véritablement romantiques.

C'est l'usage généralisé de l'*endecasillabo sciolto* qui clôt le débat, séculaire dans la poésie italienne, sur l'emploi des rimes, qui fut peut-être le plus véhément justement au XVIIIe siècle, par suite des conquêtes du classicisme et du rationalisme. L'emploi des rimes était considéré par la poétique néo-classique comme un attentat contre les modèles classiques de l'Antiquité, et par le rationalisme comme une insulte à la raison. A la même époque, l'instrument principal de la musique des vers est, chez les poètes de l'Arcadie, non pas la rime, mais le mètre, la pulsation intérieure du vers et le mot lui-même. A côté de la pulsation intérieure des *Amori* de Savioli, la rime reste complètement accidentelle et d'importance secondaire, et Cesarotti abandonne l'emploi des rimes en traduisant Ossian. Chez Foscolo qui, dans ses odes, tente une synthèse des vers de Savioli et d'Ossian, la rime est à peine perceptible. (*A Luigia Pallavicini*, vv. 20—26 : « E te chiama la danza / ove l'aure portavano insolita fragranza, / allor che a'nodi indocile, / la chioma al roseo braccio / ti fu gentile impaccio ».) Dans les sonnets aussi, la rime est reléguée à l'arrière-plan, à côté de nombreux autres éléments musicaux et rythmiques (*Alla notte :* « Forse perchè della fatal quiete / tu sei l'immago a me si cara vieni / sera! / E quando ti corteggian liete / le nubi estive e i zefiri sereni » vv. 1—4). Certes, leur application dans *Le Grazie* devient de nouveau visible et sensible, mais là, l'emploi des assonances a une fonction esthétique plus profonde : « E tu Psiché, sedevi, e spesso in core / senz aprir labbro, ridicendo: Ahi, quante gioie promette, e mande pianto Amore! »

Chez Foscolo, bien que d'une manière spécifique et dissimulée, la forme close par la rime subsiste plus longtemps ; elle ne dépérira complètement que chez Leopardi (même si l'on constate, chez Berchet et, plus tard, chez Carducci, une résurgence de l'emploi plus accentué des vers polarisés). Leopardi a besoin de formes complètement libres pour exprimer un univers sentimental nouveau ; il ne se sert pas de rimes ; il les remplace, à l'intérieur des vers, par des « clausules » qui assurent un retour rythmique. Ainsi, dans sa poésie, Ugo Foscolo s'avère être, en ce qui concerne les sentiments, le langage, la construction et la technique du vers, le prédécesseur immédiat de Leopardi. C'est l'art de Foscolo qui assure la transition entre la poésie du Settecento et celle de l'époque romantique, tandis que le lyrisme à l'envolée libre d'un Leopardi marque les débuts de la nouvelle poésie romantique italienne.

Traduit du hongrois par Ernő Kenéz

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Annoni, A., *Europe nel pensiero italiano nel Settecento*, Milano 1959.

Battaglia, S., *Le teorie linguistiche del Settecento*, Napoli 1963.

Idem, *Il problema della lingua dal Baretti al Manzoni*, Napoli 1965.

Bernardi, C., *Per una storia della poetica nel Settecento* (*Rassegna Critica della letteratura italiana*, vol. XV.)

Binni, W., *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze 1963.

Idem, *Preromanticismo italiano*, Napoli 1958.

Idem, *Arcadia e Metastasio*, Firenze 1963.

Binni, W.—Diaz, F., *Il Settecento*, Milano, 1968.

Bobbio Accame, A., *Poesia e scienza nella letteratura del Settecento*, Roma 1968.

Branca, V., *Alfieri e la ricerca dello stile*, Firenze 1948.

Calcaterra, C., *La melica italiana al Metastasio*, Bologna 1951.

Idem, *Parnaso in rivolta*, Bologna 1951.

Idem, *Ideologia illuministica negli studi linguistici del secondo Settecento italiano*, Bologna 1946.

Croce, B., *La letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949.
Fubini, A., *Ugo Foscolo*, Firenze 1962.
Idem, *Arcadia e illuminismo*, Milano 1949.
Idem, *Dal Muratori al Baretti*, Milano 1968.
Idem, *Pietro Metastasio*, Firenze 1953.
Idem, *Stile e umanità di G. B. Vico*, Firenze 1946.
Idem, *Vittoro Alfieri*, Firenze 1953.
Idem, *Romanticismo italiano*, Firenze 1953.
Idem, *Metrica e poesia*, Milano 1962.
Herczeg, Gy., *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze 1963.
Idem, *Lo stile nominale in italiano*, Firenze 1967.
Idem, *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze 1972.
Maier, B.—Fubini, M., *I lirici del Settecento*, Napoli—Milano 1949.
Marzot, G., *Il Gran Cesarotti*, Firenze 1949.
Momigliano, A., *Cinque saggi*, Firenze 1955.
Moscati, R., *Gli stati italiani nell'equilibrio politico europeo nella prima metà del secolo XVIII.*, Roma 1967.
Muscetta C. (éd.), *Poetiche e poeti del Settecento*, Catania 1967.
Negri, R., *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Settecento al Ottocento*, Milano 1965.
Petronio, G., *Parini e l'illuminismo lombardo*, Milano 1961, 1962.
Puppo, M., *Discussioni linguistiche del Settecento*, Torino 1957.
Rosiello, L., *Linguistica illuministica*, Bologna 1967.
Sapegno, N., *La letteratura dell'Illuminismo*, Roma 1950.
Idem, *Poetica e poesia del Parini*, Roma 1960.
Schiaffini, A., *Aspetti della crisi linguistica del Settecento italiano*, Bari 1952.
Spongano, R., *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina 1933.
Salvatorelli, L., *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino 1935.
Toffanin, G., *Arcadia*, Bologna 1968.
Ulivi, F., *Settecento neoclassico*, Pisa 1957.
Vallone, A., *Dal Caffè al Conciliatore*, Lucca 1953.
Vallone, A., *Linea della poesia foscoliana*, Firenze 1957.
Valsecchi, F., *Storia Illustrata Vallardi. Settecento*, Milano 1959.
Venturi, F., *Saggi sull'Europa illuminista*, Torino 1954.
Idem, *L'Italia alla metà del Settecento*, Torino 1965.
Vitale, M., *Questione della lingua italiana*, Palermo 1960.

NICOLAUS C. H. WIJNGAARDS

POÉSIE DES PAYS-BAS

PROFIL GÉNÉRAL DE LA PÉRIODE

On ne peut faire un survol utile de la poésie aux Pays-Bas pendant la période en question si on ne garde pas présent à l'esprit le fait que, jusqu'à l'invasion française de 1792, les Pays-Bas du Sud faisaient partie de l'Autriche, tandis que les sept provinces du Nord, qui avaient gagné leur indépendance en 1648, au bout d'une guerre longue et mouvementée contre l'Espagne, constituaient la République des Provinces-Unies.

La situation politique dans le Sud tendait à renforcer la position de la langue française, parlée par une minorité importante, au détriment de la langue flamande, méprisée comme étant le véhicule d'expression des domestiques, des paysans et des gens peu instruits. Pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, le rythme de la francisation fut même accéléré dans certains régions, notamment à Bruxelles, grâce à l'influence du gouvernement autrichien, de la cour, de l'aristocratie, des citoyens aisés et de la vie mondaine.

Il est évident que cette situation avait des conséquences très sérieuses pour la poésie, et pour la littérature en général, surtout quand on considère le fait qu'en 1789, 3% seulement de la population de langue flamande avait eu la possibilité de fréquenter une école. L'union de tous les Pays-Bas en 1813 marque un point tournant, car à partir de ce moment les Flamands et les Hollandais se lancèrent sur une voie qui allait les conduire à une unité de langue et de littérature, malgré leur séparation politique.

Bornons-nous, pour le moment, à considérer la poésie dans le Nord ; il faudrait, tout d'abord, que le lecteur prenne conscience de l'existence de quelques mythes, qui risquent d'obscurcir ou même de déformer une vue historique de la période. Après avoir bien identifié ces mythes, nous devons être prêts à les enterrer, dans la mesure où ils ne correspondent pas aux faits.

Le mythe de l'âge d'or — le XVIIe siècle — l'âge de Vondel et de Rembrandt, l'âge des vertus et du courage bourgeois, de l'honnêteté et de la foi, ce mythe, qui reste tout à fait vivant même de nos jours, est né dans la sixième décennie du XVIIIe siècle. Il était fondé sur une philosophie réaliste, dont un des préceptes était que chaque civilisation connaît une période de prospérité et de floraison culturelle, suivie d'un déclin et même d'une décandence inévitables. Cette philosophie était nourrie et fortifiée, parmi certains groupes d'intellectuels, par l'impression qu'ils avaient de voir dans le monde qui les entourait les signes évidents d'une détérioration économique, politique et culturelle. La crise économique à Amsterdam en 1765, lorsque plusieurs banquiers importants firent faillite, et la crise de 1773, étaient considérés commes des exemples de ces signes.

Toutefois, dans le secteur financier il y eut une croissance assez importante jusqu'en 1784, et la République restait malgré tout un des pays les plus riches de l'Europe. En plus, des lettres écrites par des commerçants amstellodamois à des correspondants provinciaux et étrangers font preuve d'un optimisme remarquable, optimisme qui s'accorde bien avec leurs comptes de profits. Enfin, un hebdomadaire important, *De Koopman, of Weelkijsche Bij-dragen ten opbouw van Nederlands Koophandel en Zeevaard,*[1] qui paraissait de 1766 à 1777, nous donne l'impression que le niveau de commerce, bien qu'oscillant, ne reculait pas.

[1] Le Marchand, ou contributions hebdomadaires au développement du commerce et de la navigation des Pays-Bas.

Si on ne considère que les aspects qualitatifs de l'économie, par contre, on trouve de bonnes raisons pour parler d'une économie anémique[2] : la prospérité de la République ne reposait plus sur les fondations d'une structure économique bien-équilibrée. Une processus de contradiction interne se déroulait, avec comme centre Amsterdam. On ne s'étonne pas de voir que les commerçants voyaient la situation d'un œil optimiste ! Mais ils ne se rendaient pas compte que l'industrie et la pêche se détérioraient rapidement, parce que la situation économique n'avait pas été canalisée en temps utile au profit d'une mentalité industrielle. De nombreux critiques pensaient voir des signes d'un déclin encore plus profond et plus grave : ils trouvaient, ou croyaient trouver, un manque d'audace, de hardiesse, de dévotion et de conviction, d'esprit créateur et de fantaisie.

Après la période dite « française » et la « gueule de bois morale » qui la suivit, les grands romantiques cultivèrent le mythe de l'âge d'or, qui devint enfin l'idée maîtresse du mouvement national romantique aux années 1830—40. Ensuite, cette notion s'affaiblit, en même temps que la conviction que l'ancienne République avait été le régime démocratique idéal et la mise en pratique d'un système qui avait garanti les droits civiques et la liberté.

Si quelqu'un est responsable de la création de ce mythe, ce sont sans doute les historiens du XIXe siècle. Cette idée a certainement laissé des traces dans les livres d'histoire hollandais, et on la retrouve encore de temps en temps dans des ouvrages étrangers. Les citoyens du XVIIIe siècle n'étaient pas dupes : l'époque des liens fédéraux entre les sept régions n'avait jamais donné naissance à une structure politique stable sur laquelle aurait pu reposer la République. A part le petit groupe de « régents », peu de gens soutenaient le système politique. Vers 1750 se manifestait, à travers des pamphlets, des journaux et des réunions, une forte tendance démocratique, qui se donnait comme but la défense des principaux droits humains et civiques.[3] Les régents, une clique de magistrats oligarchiques, qui occupaient les postes les plus importants dans les sept Etats, et qui voulaient les garder aux mains de leur famille et de leurs amis, étaient la cible de la plupart de ces actions contestataires. Parmi ces démocrates on trouvait un groupe de citoyens importants qui étaient exclus des fonctions officielles par la loi, parce qu'ils étaient dissidents : des luthériens, des remontrants, et surtout des baptistes et des libres penseurs. Beaucoup d'entre eux étaient devenus, par leurs propres moyens, des hommes d'affaires aisés; politiquement, toutefois, ils avaient le statut de mineurs. Certains aristocrates soutenaient le mouvement démocratique, ils avaient été exclus de leurs fonctions par les magistrats gouvernants.

Les dissidents étaient très sensibles aux injustices de la société, car ils estimaient que la promesse initiale de tolérance faite par l'ancienne République ne s'était jamais matérialisée ; une presse libre, la liberté d'opinion dans le domaine religieux, n'étaient jamais devenues des réalités. Le fait que des autorités corrompues, indolentes ou tolérantes n'avaient jamais appliqué à la lettre ou d'une manière efficace les lois existantes, ne changeait rien au principe. Chez les dissidents et chez les autres démocrates les idéaux de l'âge d'or tendaient à être supplantés par des idéaux qui n'étaient plus le fruit d'un passé glorieux, mais qui regardaient vers un nouvel avenir, vers une époque où les citoyens libres auraient la possibilité de faire entendre leurs exigences politiques. De 1760 jusqu'à 1782, environ, les démocrates concentraient leurs espoirs sur Guillaume V, le Stadhouder, à qui ils faisaient confiance pour passer par-dessus de la tête des régents et réaliser les désirs des progressistes. Lorsqu'ils durent reconnaître que leurs espoirs avaient été illusoires, toute leur résistance et toute leur haine se retournèrent contre le chef de la maison d'Orange. A partir de ce moment les mots « démocrate » et « patriote » devinrent synonymes d'« anti-orangiste ». Aussi étrange que ceci puisse paraître, ce nouvel aspect du problème donna une nouvelle vie à la tendance historique chez les patriotes, qui continuaient de se servir des anciennes références à la constitution, ce qui montrait bien que les Hollandais, dans l'ensemble, ne pouvaient échapper à leur passé. Ce qui paraissait un avantage, à savoir, que les Hollandais avaient connu, au XVIIe siècle, une révolution, et qu'ils s'en étaient sortis victorieux, se montrait nuisible au moment où il fallait commencer une nouvelle

[2] Cf. J de Vries, *De economische achteruitgang der Republiek in de 18e eeuw* (Déclin économique de la République au XVIIIe siècle), Amsterdam 1959.

[3] Cf. C. H. E. de Wit, *De strijd tussen aristocratie en democratie in Nederland tussen 1780—1848* (L'antagonisme de l'aristocratie et de la démocratie aux Pays-Bas entre 1780 et 1848), Heerlaen 1965.

ère, basée sur la raison, et construire un monde éclairé.[4] Même quand — dans les années 1780-90 — on trouve, dans les traités, dans les journaux et dans les pamphlets, des références plus nombreuses aux « théories naturelles », ceux qui en parlent essayent toujours de lier ces idées aux théories traditionnelles et au passé idéalisé.

Ainsi, la Révolution batave de 1783—1787 et le renversement du gouvernement orangiste étaient moins la conséquence de l'infiltration d'idées éclairées provenant de sources françaises — il s'agit là d'un autre mythe de vieille date — que d'une tentative courageuse, bien que mal à propos, de restaurer la « bonne vieille République ».

Tout cela exerce une influence considérable aux Pays-Bas sur les réactions littéraires aux événements qui ébranlaient le monde en Europe et sur les autres continents. La révolution américaine n'était pas considérée comme l'avant-coureur d'une révolte qui aurait pu avoir lieu aux Pays-Bas ; elle était au contraire considérée et accueillie comme une république contemporaine de ce que les Hollandais avaient réalisé au XVIIe siècle. Ces derniers pouvaient comprendre parfaitement les implications de la situation, et par conséquent, l'action des insurgés recueillait leur sympathie totale, de même qu'ils avaient sympathisé avec le rebelle corse Pascal Paoli quelques années plus tôt. Madame Elisabeth Wolff-Deken, appelée, généralement, Betje Wolff, avait fait l'éloge de Paoli dans deux poèmes. On ne s'étonne pas de voir que les Hollandais vinrent en aide aux Français dans leur guerre contre les Anglais, bien que le pays ne fût pas du tout préparé pour une guerre navale, car les régents avaient réduit le budget de la marine à un minimum absolu.

La révolution et la déclaration d'indépendance américaine fournirent des sujets de réjouissance poétique à un certain nombre de poètes, dont Adrian Loosjes qui en 1777 écrivit, sous le titre quelque peu bizarre de *Held Arnold, het Slagtoffer voor America*, un dialogue allégorique, et qui érigea un *Gedenkzuil, ter gelegenheid der vryverklaarung van Nord-Amerika*. Ce poème allégorique fut publié avec plusieurs appendices, *Bijlagen, ter opherldering van de Gedenkzuil*, qui comprenaient un total de 176 pages de rapports, d'informations, de requêtes et de résolutions. John Paul Jones, capitaine de la marine américaine, fut accueilli au Pays-Bas comme un héros, et non seulement parce qu'il avait quelques prises de guerre à vendre ; il devint même le héros très connu d'une chanson populaire, dont on se souvenait longtemps après sa mort :

Zeg, ken je Pauwel Jonas niet?
'tis zo'n aardig ventje . . .[5]

Mais le courant de littérature anti-britannique, en prose et en vers, était encore plus fort que celui de la littérature pro-américaine, ce qui montre bien que celle-ci était avant tout un moyen de donner expression à des sentiments profonds de dégoût, de haine et de peur, dont l'origine — on ne saurait en douter — est à chercher dans la conviction générale que l'Angleterre jouait un rôle actif dans la lutte entre les patriotes et les orangistes.

Il est évident que l'attention et l'énergie de la nation se portaient surtout sur la lutte politique interne : pendant la révolution batave de 1783—1787, un assez grand nombre de chansons et de poèmes glorifiaient les droits civiques, se moquaient de la volonté de puissance du Stadhouder et de sa femme Wilhelmine de Prusse, ou mettaient en lumière les intrigues des régents, tandis que les orangistes n'hésitaient pas à y répondre par des railleries féroces. Ils allaient même jusqu'à repêcher le personnage du « vieux patriote », qui défendait l'idée de la vieille République. A Flushing, et plus tard à Utrecht, centre de la révolution batave, Jacobus Bellamy écrivit ses *Vaderlandsche Gezangen*, dans le périodique patriotique *De Post van den Neder-Rhijn ;* il les publia sous le nom de Zelandus (1781—1783). On les considère comme l'expression la plus pure des sentiments qui inspiraient les patriotes à cette époque. Certaines des chansons de Bellamy avaient été écrites sous l'influence stimulante des odes de Klopstock et des chansons de Gleim. Plus fougueuses

[4] Cf. I. Leonard Leeb, *The Ideological Origins of the Batavian Revolution. History and Politics in the Dutch Republic*, 1747—1800, 's-Gravenhage 1973.

[5] Hé, ne connaissez-vous pas Pauwel Jonas?
c'est un gars si malin . . .

et plus militantes, voire plus séditieuses, étaient les chansons qui incitaient les civils à s'armer et à s'entraîner dans la pratique des armes. « Aux armes » était le mot passe-partout, et dans de nombreuses villes, les jeunes patriotes pratiquaient quotidiennement, et avec beaucoup d'enthousiasme, des exercices militaires, afin d'être prêts au moment utile. Les *Vaderlandsche Feestgezangen* (1783) et les *Vaderlandsche Liederen voor het Genosschap van Wapenhandel* (1786) connaissaient une grande popularité. En 1786 Betje Wolff écrivit *Aan de Vaderlandsche Burgers* et *Vrijheid, Blijheid*, et puis en 1787, quand la princesse Wilhelmine de Prusse fut arrêtée par les patriotes : *Aan de Amsteldamsche burgers op 26 Februari 1787*. Ces derniers poèmes étaient d'une telle nature que Betje Wolff et sa collaboratrice Aagje Deken furent obligées de s'enfuir en France après la restauration, par les Prussiens, du gouvernement orangiste.

Du point de vue politique, 1787 fut un point tournant, mais ce fut également un moment de stagnation littéraire, interrompant un renouveau, dont il sera question plus tard ; de nombreux patriotes s'enfuirent en France. En 1787 Rhijnvis Feith écrivit *Aan mijne Lier*:

> Dus zonk een Gloriezon, die eeuwen had geschenen,
> In't vaale Westen neer, —
> Nu rust, Bataafsche Lier ! De Belgen zijn verdwenen,
> En Neerland is niet meer . . .[6]

Il composa également une ode, *Washington en Necker* (1789), mais il n'osa pas la faire publier avant 1796. Le comportement de Necker au moment de la prise de la Bastille fournissait un sujet à d'autres auteurs, qui devaient, eux aussi, différer la publication de leurs œuvres. Dans ces circonstances — avec les orangistes dans une position dominante et des milliers de patriotes importants en exil — les événements tumultueux de la Révolution française furent analysés uniquement par les écrivains orangistes, qui montraient volontiers la nature sanguinaire des « anarchistes » français, et qui laissaient entendre que les révolutions en France aussi bien qu'au Pays-Bas avaient été le résultat d'un complot conçu par des encyclopédistes et par des libres-penseurs afin de renverser la loi et l'ordre. Encore un autre mythe dont il faut rendre compte.

Dans le Sud, où les passions contre l'empereur et contre le gouvernement autrichien restaient vives après la création d'un Séminaire général en 1786, le mécontentement des démocrates trouva expression dans la révolte brabançonne de 1789. De nombreuses chansons populaires et de nombreux pamphlets témoignent des sentiments longtemps retenus d'un peuple brimé, dont le porte-parole principal était un prêtre, Johannes Jozef Vandenelsken. Il y avait d'un autre côté des défenseurs ardents du système ancien, comme Cornelius Martinus Spanoghe, qui se mit à écrire pour justifier la politique de Joseph II et les idéaux des « figues », nom par lequel on désignait les partisans de l'empereur. Spanoghe était poète, libraire et imprimeur, et publiait également un quotidien qui exerçait une influence considérable.

La domination française — à partir de 1793 dans le Sud et de 1806 dans le Nord, avec un intermède pendant la période de la république batave (1795—1806) — créa une situation complètement nouvelle. Le fait de dépendre de la France, où les valeurs révolutionnaires de liberté, d'égalité et de fraternité s'étaient retirées, avec l'avènement de Napoléon, au second plan, éveillait de forts sentiments nationalistes chez les patriotes, mais aussi chez leurs adversaires. Tandis que Hieronymus van Alphen, encore en 1796, ne pouvait s'empêcher de soutenir l'idée que les calvinistes, et eux seuls, avaient été responsables de la victoire sur l'Espagne — ce qui constituait un affront à tous ceux qui se considéraient comme des citoyens fidèles, mais qui ne faisaient pas partie de l'Eglise de l'Etat — avec le passage des années, les sentiments sectaires se perdaient dans l'opposition commune aux Français. Plus le dictateur resserrait son étreinte sur les sources de richesse et l'organisation politique, plus se fortifiait chez les Néerlandais la conviction qu'un effort national était nécessaire, et plus ils donnaient expression à leurs sentiments frustrés.

[6] Ainsi se coucha un soleil de gloire, qui avait brillé depuis des époques reculées ;
Il se couche dans l'Occident pâle.
Alors repose-toi, lyre batave ! Les Belges ont disparu,
Et la Hollande n'est plus . . .

En 1795 Jan Frederik Helmers avait écrit un *Lijkzang op het graf van Nederland*, à un moment où les patriotes gardaient toujours l'espoir de voir se matérialiser leur idéaux avec l'aide des Français, tandis que Joost de Borchgrave, dans le Sud, chantait une ode *Aen de Vryheyd*.

Cornelius Loots exprima l'espoir national, mais aussi de l'angoisse et une haine voilée dans *De Batavieren ten tijde van Cajus Julius Caesar wegens het hun voorgeslagen Staatsverbond de Romeinen* (1805), poème historique que l'on pourrait qualifier aussi d'allégorie. Jan Frederik Helmers suivit son exemple lorsqu'il publia, dans l'hebdomadaire *De Star*, un fragment d'une pièce dans laquelle les Grecs anciens se révoltent contre *Het Heilig Woud, Nachtgroet aan mijne vrienden kort voor de aankomst van Konig Lodewijk Napoleon in Holland*. La Forêt sacrée représente l'idéal des patriotes avant la tyrannie française, un empire de liberté et de lumière, paru trop tôt dans un monde dominé par les ténèbres, tout de suite profané, et maintenant désert :

Ja, in dit heilig woud, mijn vrienden,
(Niet bij het knappend fakkelicht !)
Zult gij het regte voetspoor winden !
Wee ons, zoe alle ijver zwicht ![7]

De nombreux autres poètes donnaient de la force morale à leurs amis et à leurs compatriotes en les encourageant à continuer la lutte, et à ne pas désespérer. Parmi eux on compte H. H. Klijn, M. C. van Hall, Adam Simons et Jacob Vosmaer. Une nation éminente, bien que brimée par une oppression cruelle, pouvait soulager son amour-propre en se regardant dans le miroir du passé glorieux. Jan Frederik Helmers écrivit *De Hollandsche Natie* (1812) en 6 chants, avec un chant en guise de prologue, sous la forme d'un éloge de l'île des Bataves. De célèbres héros nationaux, comme l'amiral De Ruyter, y sont dépeints comme des exemples du courage, de la tolérance, de la piété, de la frugalité et de la charité. Le commerce, les affaires maritimes, la science et l'art du XVIIe siècle sont proposés comme des modèles, capables encore de jeter une étincelle de lumière dans le présent misérable. Mais Helmers ne s'en arrête pas par là : il parle de la honte et de l'humiliation d'un peuple libre, et il ose stigmatiser la tyrannie, en citant comme des exemples évidents Philippe II d'Espagne, ennemi principal du pays, et Louis XIV. Le censeur se sentit obligé de modifier plusieurs passages dans le poème de Helmers ; en fait, on s'étonne qu'il n'ait pas interdit le poème en entier. En 1813 Paris ordonna que le poète fût arrêté, mais lorsque les agents de la police arrivèrent chez lui, il venait de quitter ce monde.

Willem Bilderdijk, un des poètes principaux de la période, joua un rôle très important. Il avait été banni du pays en 1795, parce qu'il avait été un partisan passionné du Stadhouder : toutefois, en 1806 il retourna aux Pays-Bas, où il se mit immédiatement en contact avec le nouveau roi, Louis Napoléon. La Révolution lui avait inspiré un dégoût profond, et il avait une grand admiration pour l'empereur, parce que celui-ci avait réussi à abattre « le monstre sanguinaire ». Cela explique peut-être son *Ode aan Napoleon*, dont il dut modifier à deux reprises la dernière strophe, afin que le poème ne fût en aucune manière offensant pour l'empereur. En 1810 il écrivit son célèbre poème *Afscheid*, qui comprend ces vers provocants :

Holland groeit weér !
Holland bloeit weér !
Hollands naam is weér hersteld !
Holland, uit zijn stof verrezen,
Zal opnieuw ons Holland wezen ;
Stervend hebik't u gemeld ![8]

[7] Oui, mes amis, dans cette forêt sacrée
(Et non auprès du crépitement du feu!)
Vous trouverez le bon chemin !
Malheur à nous, si tous nos efforts s'effondrent . . .

[8] La Hollande s'épanouit de nouveau !
La Hollande fleurit de nouveau !
Le bon nom de Hollande a été restauré !
La Hollande, ressuscitée de ses cendres,
Sers de nouveau notre vieille Hollande,
Mourant, je vous ai prévenus !

En 1811 Bilderdijk lut ce poème dans la section amstellodamoise de la *Hollandsche Maatschapij van Wetenschappen en Kunsten* ;[9] le censeur formula des objections très sévères, mais le poète fit un effort pour donner des explications satisfaisantes.

En 1813 les Pays-Bas furent réunis sous le roi Guillaume Ier d'Orange. Sa politique linguistique aidait à rétablir le prestige de la langue flamande ; son programme en matière d'éducation fournissait des moyens pour la création d'écoles, de cercles et de sociétés qui permettaient aux jeunes gens dans le Sud de se développer intellectuellement et culturellement. Après la séparation d'avec le Nord en 1830, cette jeune génération se montra capable de hausser le niveau de la littérature flamande, de produire des œuvres scientifiques et d'organiser et de défendre le « Mouvement flamand ». En ce qui concerne la période en question, on remarque un certain parallélisme entre la suite d'événements dans le domaine socio-politique et celle dans le domaine littéraire.

A partir de 1766 on trouve des indications nettes de changements importants, d'abord dans des traités et dans des essais théoriques, et après 1775, dans des œuvres littéraires aussi. Tandis que la poésie la plus importante écrite avant cette année-là ne sort pas du courant traditionaliste et classicisant,[10] on trouve de nettes tendances « préromantiques » dans certains poèmes de Hieronymus van Alphen, de Rhijnvis Feith, de Willem Bilderdijk et de Jacobus Bellamy, parmi d'autres. Toutefois en 1787 — année d'une importance considérable : arrestation de la princesse et sa restauration par les Prussiens — on remarque une grave stagnation, tandis qu'en 1795 — une autre année très mouvementée du point de vue politique : l'invasion des Français — le sentimentalisme littéraire commence à passer de mode. Les critiques littéraires tendent à voir la fin de la première période « préromantique » en 1806, parce que la littérature de cette période, dans son ensemble, est caractérisée par des éléments romantiques qui coexistent à côté d'importants éléments classicisants. La production littéraire, d'une abondance surprenante, qui suit l'année 1806, témoigne du fait que Louis Napoléon encourageait, consciemment, les écrivains. L'augmentation de la production littéraire ne justifie pas en soi le choix de 1806 comme limite entre deux périodes : toutefois, cette décision correspond au caractère différent de la poésie écrite après 1806, car la plupart de ces œuvres reflètent une consolidation ou même une pétrification des recherches antérieures, et non pas un renouveau d'inspiration.

On trouve, néanmoins, des exceptions, comme Willem Bilderdijk, Johannes Kinker, et Antony Christiaan Wynandt Staring. Ils portèrent le flambeau jusqu'à l'arrivée de la génération romantique de 1825.

VERS UNE NOUVELLE CONCEPTION DE LA SOCIÉTÉ ET DU MONDE

Les Hollandais étaient loin d'être hostiles à l'orthodoxie religieuse, mais ils restaient méfiant vis-à-vis des philosophies extrêmes. Baruch Spinoza n'avait pas beaucoup de disciples dans son pays, pas plus que les « philosophes » français les plus extrémistes. Les « philosophes » hollandais n'avaient aucun sentiment d'inimitié envers les idées chrétiennes, malgré leur désir de créer un nouveau monde, basé sur la raison. Ainsi Rijklof van Goens (Cuninghame) pouvait se qualifier de « philosophe sans fard », sans perdre pour autant son identité de chrétien. *De Philosooph*, une revue sur le modèle du *Spectateur*, qui paraissait de 1766 à 1769, était publiée par un pasteur baptiste, Cornelius van Engelen.

Le mécanisme, dans sa forme absolue, ne paraissait pas compatible avec des concepts comme celui de la providence, qui faisait partie, pourtant, de ce système. La religion naturelle, une fois encore dans sa forme la plus extrême, n'attirait pas les citoyens, trop imprégnés de ce que leur nourrice leur avait donné avec leur lait, de ce que leurs maîtres d'école avaient confirmé, de ce que leur catéchiste avait démontré et de ce que leur pasteur avait prêché, comme le disait van Engelen

[9] La Société hollandaise des sciences et des arts.

[10] Par exemple, Onno Zwier van Haren, De Geuzen (1772) ; Betje Wolff, Lier-, Veld- en Mengelzangen (1772) ; Lucas Pater, Poezy (1774) ; J. Le Francq van Berkhey, Het Verheerlykt Leyden (1774) ; Lucretia van Merken, Germanicus (1774).

dans le premier numéro de *De Philosooph*. Toutefois, on ne peut pas dire que les Néerlandais étaient sourds aux nouvelles croyances et aux nouvelles théories : une fois que les tranchants avaient été émoussés, ils trouvaient utiles de nombreuses croyances ou théories. Le déisme n'a jamais eu un large public dans le pays et ne trouva des auditeurs que tardivement ; la philosophie du bon sens, par contre, se répandit partout, surtout après qu'elle eût été rendue populaire par Dionysos de Wijnpersse.[11] On considérait le bon sens comme un guide pour le comportement humain et comme le seul moyen de trouver un principe régulateur pour la multiplicité étonnante d'informations qui ne sont pas inhérentes à l'individu au moment de sa naissance, mais qui sont recueillies à travers des impressions. Et pourquoi le bon sens et la religion ne pouvaient-ils pas faire bon ménage ? La conséquence d'une réponse affirmative à cette question est que de nombreux intellectuels avaient un vue très optimiste du progrès et de la vie en général. Cet optimisme n'était que renforcé par l'influence de Christian Wolff, qui transmettait les idées de Gottfried Wilhelm Leibniz sous une forme et dans des termes qui étaient accessibles à ses compatriotes.

Les calvinistes orthodoxes étaient, évidemment, moins ouverts à la nouvelle philosophie que les dissidents plus libéraux, mais ils n'échappaient pas à l'influence de la philosophie idéaliste, même si elle les amenait à des contradictions internes. Néanmoins, cette influence commune ne produisit aucun rapprochement entre les deux factions rivales. La publication en 1762 de *Bélisaire* de Jean François Marmontel, provoqua un déluge de lettres, de pamphlets et d'autres écrits, pour ou contre la tolérance religieuse, et marque un point culminant — que l'on appelle la « Guerre socratique » — dans le conflit entre les orthodoxes et les libéraux. Une autre publication, par Bernard Nieuwtijdt,[12] créa un intérêt renouvelé pour la religion naturelle, bien que l'intention de l'auteur eût été simplement de convaincre les déistes et les athées de l'omnipotence de Dieu en leur donnant des preuves de son existence, trouvées dans la nature.[13]

Vers 1780 la philosophie des Lumières commence à se retirer au second plan. Des contre-courants, antiphilosophiques mais non tout à fait coupés de la pensée rationaliste, se mirent à miner les fondations du mouvement. Aux Pays-Bas, le plus important, de loin, de ces contre-mouvements était le piétisme : dans les cercles piétistes, le désir ardent de voir ouvrir une nouvelle ère chrétienne, fondée sur de forts sentiments religieux, et sur une foi profonde, remplissait les cœurs. Leur mouvement existait depuis longue date : des oraisons et des chansons d'un caractère spirituel et mystique, par exemple celles de Willem Sluijter, Jodocus van Lodensteyn et Jan Luyken étaient très populaires. Le mouvement piétiste reçut de nouvelles impulsions de l'étranger : des *Aussichten in die Ewigkeit*, de Johann Caspar Lavater, de la piété de Jung-Stilling, exprimée dans sa biographie et de la *Glaubensphilosophie* de Johann Georg Hamann. L'impression faite par le piétisme sur la pensée et sur les actions des dernières décennies du siècle était probablement beaucoup plus importante que l'on n'a l'habitude de penser.[14] Les piétistes peuvent sans aucun doute être considérés comme des précurseurs du romantisme, car ils ouvrirent le chemin à l'expression des émotions fortes, au sentimentalisme, et même à l'idéalisme. L'idée que la nature est un trésor où l'on trouve des miracles divins, susceptibles d'amener les fidèles à leur Créateur dans un état d'admiration et de ravissement sans bornes, ainsi que la pratique de l'expérience religieuse concrète et sentimentale, créèrent un climat favorable à une nouvelle poésie.

Les premiers signes d'émotion « préromantique » et subjective parurent dans l'œuvre de Hieronymus van Alphen, *Klaagzang : Mijne Aandoeningen bij het graf van mijn beminde egtgenoote, vrouwe Johanna Maria van Goens* (1775). Cette méditation, dans un style assez libre où il y a une

[11] *Institutiones Metaphysicae*, Groningen 1764 ; *Institutiones Logicae*, Groningen 1767.

[12] *Regt Gebruik der Wereltbeschouwingen ter overtuiging van Ongodisten en Ongeloovigen sangetoont* (Du bon emploi des convictions, démontré pour convaincre des athées et des incroyants), 1715. Le livre fut plusieurs fois réédité jusqu'en 1759, et il fut traduit en allemand, en français et en anglais.

[13] Cf. J. Bots, *Tussen Descartes en Darwin. Geloof en Naturwetenschap in de achttiende eeuw in Nederland* (Entre Descartes et Darwin. La foi dans les sciences naturelles aux Pays-Bas au XVIIIe siècle), Assen 1972.

[14] J. D. O. Warner, *Een verwaarloosd aspect van de achttiende eeuw* (Un aspect négligé du XVIIIe siècle), 's-Hertogenbosch 1968.

part d'improvisation sur la mort de sa femme bien-aimée, éloigne van Alphen, d'une manière définitive, des modes traditionnels et classicisants. Dans ses *Gedigten en Overdenkingen* (1777) il s'y prend de la même façon. *Aan Cefize* (1777) et les romances de Rhijnvis Feith, ainsi que *Mijne Verlustiging* (1780) de Willem Bilderdijk, montrent que le moment était venu d'un changement définitif. Il y a une certaine affinité entre ces poèmes et ceux de Jacobus Bellamy : ses chansons patriotiques, auxquelles nous avons déjà fait référence, et aussi ses chansons d'amour.

Les critiques littéraires distinguent souvent trois « écoles » : celle d'Utrecht (Hieronymus van Alphen, Jacobus Bellamy, Pieter Leonard van de Kasteele) ; celle de Zwolle (Rhijnvis Feith et ses disciples) ; et celle d'Amsterdam (Willem Bilderdijk, Johannes Kinker). Le groupe d'Utrecht attachait une importance particulière au « génie » poétique et se distinguait dans l'étude de la théorie littéraire, le groupe de Zwolle se désintéressait de la théorie, mais l'idée du « génie » était toutefois le pilier de leur système, tandis que les poètes d'Amsterdam se méfiaient totalement des systèmes esthétiques allemands, et cherchaient leur inspiration chez les auteurs classiques. Le professeur Petrus Burmannus Secundus, Lauw van Santen et Jeronimo de Bosch exerçaient une influence importante sur ce dernier groupe.[14a]

Le désir d'exprimer des sentiments personnels avec plus de subjectivité et de sensibilité, est souvent considéré comme la caractéristique dominante de cette première vague, qui fut suivie d'une deuxième, en 1830, et d'une troisième, en 1880, quand les impressionnistes menèrent à bonne fin ce que leurs prédécesseurs de 1780 avaient eu l'intention de faire. Un des buts principaux des poètes qui jouaient un rôle dans ces vagues successives de renouveau, était de créer une rupture totale entre la poésie et la rhétorique. Le fait qu'une deuxième et même une troisième vague étaient nécessaires pour atteindre cet objectif montre d'une façon très nette que la rhétorique avait la peau plus dure que la plupart de ces poètes ne s'imaginaient.

Il ne serait pas mal à propos d'écouter la voix d'un critique contemporain, Willem de Clercq qui donna son avis en 1824, lorsqu'il traita le sujet proposé dans un concours organisé par l'Institut royal des Pays-Bas.[15] (C'est sa réponse, par ailleurs, qui obtint le prix.) De Clercq divisait la littérature produite aux Pays-Bas entre 1750 et son époque en trois périodes chronologiques : 1750—1780, 1780—1787, et 1787—1824. Dans la deuxième période il discerne le réveil de sentiments nationalistes, qui avaient un effet stimulant, et qui contribuaient au renouveau. Mais il ne rend pas compte des forces réactionnaires qui, pendant cette période, travaillaient contre le rationalisme, bien qu'il exprime sa préférence pour plus de naturel et son aversion pour un style affecté.

Pour la troisième période, à partir de 1787, il blâme ceux qui préfèrent encore le mode froid et allégorique, souvenir d'une époque révolue. Le sentimentalisme, toutefois, n'obtient pas son approbation : cette tendance est née, dit-il, quand le mot dans la langue quotidienne avait perdu de sa force. Ce qui avait été une entreprise noble chez les moralistes et chez les pédagogues, à savoir de faire naître chez leurs semblables des sentiments sociaux et une plus grande sensibilité envers la nature, était devenu un article de mode pétrifié.[16]

Le seul poète de cette période pour lequel Willem de Clercq exprime une grande admiration est Willem Bilderdijk, qu'il considère comme un génie isolé dans les genres épique, érotique, tragique, didactique et philosophique. Une nouvelle source d'inspiration pour ceux qui cherchaient solennellement la vérité et la simplicité, c'était l'antiquité germanique : dès 1750—1780 on trouve un certain nombre d'érudits, d'étudiants et de poètes attentifs à la poésie scandinave, et désireux de trouver dans ces vers et dans ces histoires « purs » et simples des vertus germaniques « originelles » : courage, sobriété, fidélité, chasteté — qualités non inhérentes aux autres nations européennes. Lucretia van Merken écrivit un exemple de poésie nordique : *Leife san zynen vader Erik, eersten bevolker van Groenland* (1768). Rijklof Michael van Goens (Cuninghame) s'occupait aussi de la poésie nordique, comme on peut voir dans des lettres qu'il écrivit à des correspondants étrangers.

On trouve des signes d'ossianisme dès 1762, quand Egbert Buys publia trois fragments de James Macpherson. Frans van Lelyveld, premier secrétaire de la *Maatschapij der Nederlandsche*

[14a] *Invloed van de Dichtkunst op de Beschawing* (L'influence de la poésie sur la culture), 1788.

[15] « Quelle fut l'influence de la littérature étrangère sur la poésie néerlandaise ? »

[16] M. H. Schenkeveld, *Willem de Clercq en de literatur*, (Willem de Clercq dans la littérature), Groningen 1962.

Letterkunde,[17] fit une conférence sur les chants d'Ossian, rédigea un article et envoya des exemplaires de poèmes à Van Goens, avec qui il voulait discuter de leur authenticité. Bien que l'on trouve des références aux poèmes ossianiques dans des essais d'esthétique, où ils sont cités comme des exemples d'une simplicité naturelle, ils ne sont commentés ou publiés dans les revues qu'aux environs de 1780. Le fait que les poésies ossianiques étaient d'une nature païenne semble être l'unique raison pour laquelle les écrivains les boudaient dans les revues populaires. Les « nouveaux » fragments ossianiques de Edm. Freiherr von Harold étaient très populaires, grâce à la foi en un créateur omnipotent qui s'y manifeste à chaque page. A partir de là, Ossian fut traduit, commenté et souvent imité. Avec le passage du temps, on constate un changement d'attitude remarquable vis-à-vis des chants d'Ossian.[18]

Jusqu'à 1780 on les étudiait comme des phénomènes d'une culture primordiale, caractérisée à la fois par le naturel et par la civilisation. Entre 1780 et 1800 on les admirait et les imitait, au contraire, surtout à cause de leurs images élevées et de leur sensibilité. On considérait alors Ossian comme un poète du cœur, et ses héros correspondaient à l'image qu'avaient les gens de l'époque des païens nobles et vertueux. Au début du nouveau siècle l'intérêt porté aux poèmes ossianiques le déplaça une fois encore, et Ossian devint le poète nostalgique d'un passé glorieux mais épuisé, et un barde en deuil, assis sur les ruines d'une gloire lointaine. La mélancolie et la nostalgie sont les éléments dominants dans les imitations et les adaptations ossianiques même avant 1800, par exemple dans les descriptions de la nature que l'on trouve chez Elisabeth Marie Post et, bien sûr, dans les poèmes patriotiques de Jan Frederic Helmers. Willem Bilderdijk avait souligné les éléments sensibles dans sa traduction des chants d'Ossian (1795), dont il avait défendu à la fois la valeur historique et la beauté. Son influence fut grande, et la popularité d'Ossian aux Pays-Bas atteignit un nouveau sommet et ne diminua même pas après 1830, quand les poèmes ossianiques s'incorporèrent aux fondations sur lesquelles les romantiques construisirent leur grande littérature nationale.

La littérature néerlandaise du Moyen Age ne devint une source d'inspiration qu'à la fin du XVIIIe siècle, bien qu'on puisse considérer la publication par Balthasar Huydecoper, en 1772, de *Rijmkroniek van Holland (1291—1305)* de Melis Stoke, comme marquant le début de l'étude de la langue et de la littérature médiévales. Des études bio-bibliographiques avaient précédé cette publication, comme par exemple la *Bibliotheca Belgica* (1623) de Willem Driessens, ou l'ouvrage qui lui succèda et qui portait le même titre, publié en 1739 par J. F. Foppens, professeur à Louvain. Ces ouvrages, toutefois, n'allaient pas au-delà de la compilation encyclopédique. Des critiques et des commentateurs, comme Willem Kops, qui écrivit un essai sur les *rederijkers*,[19] expriment l'opinion que la poésie du Moyen Age était grossière et souvent barbare, et que les poètes laissaient voir dans leurs œuvres qu'ils étaient très ignorants ou très superstitieux, ce qui sert à démontrer leur manque de goût et de raffinement.

Willem de Clercq, dont nous avons déjà fait référence à la composition couronnée par l'Institut royal (1824), était d'un autre avis, qui était celui de nombreux intellectuels à partir de 1800 : la mode avait changé. De Clercq tenait la poésie médiévale en haute estime : elle avait, selon lui, une *aura* d'authenticité, parce qu'elle renfermait un noyau de vérité chrétienne originelle, qui venait de son contact avec l'Orient. Pourtant, selon de Clercq, ce n'est pas cela qui doit motiver principalement notre admiration pour cette poésie, mais plutôt les principes qui inspirent les nobles héros. Chez eux agit la divine vérité irrationnelle, qui est présente dans tous leurs actes, dans toutes leurs émotions, et dans leur sort. Tout ce qu'il y a de merveilleux dans le monde littéraire vient de la puissance extraordinaire de l'imagination qui s'y manifeste.

Dans le Sud, où la situation politique avait été transformée par l'union avec le Nord en 1813, les Flamands affirmèrent les droits de leur langue. Dans des almanachs, dans des vers de circonstance, et dans d'autres écrits, l'état d'esprit romantique ouvrait la voie à la sensibilité, à la création et à l'enthousiasme poétique. On démasquait le classicisme partout où il se cachait, et on le rejetait. Les thèmes nationaux étaient nombreux ; on traduisait Gray, Hölty, Kleist. Le porte-parole de

[17] La Société de la littérature hollandaise.
[18] Q. W. J. Daas, *De gezangen van Ossian in Nederland* (Les chants d'Ossian aux Pays-Bas), Nijmegen s.d.
[19] Rhétoriqueurs.

cette génération était Jan Frans Willems, que l'on appelle souvent le « père du Mouvement flamand ». Tout en restant dans la tradition populaire des *rederijkers*, il construisait son œuvre sur deux colonnes solides : la vision romantique et l'idée d'une communauté « grande-néerlandaise ». Sa prédilection pour le passé illustré est confirmée par sa saynète poétique *De puynhoopen rondom Antwerpen* (1814), par son poème historique *Maria van Braband* (1828) et par son appel poétique provocateur *Aen de Belgen* (1818). On peut considérer ce poème comme un manifeste,[20] car il était accompagné d'une défense de la langue maternelle — en français — destinée à répondre aux attaques des Belges francophiles. En même temps il démontrait et préconisait l'unité culturelle et linguistique de la Flandre et de la Hollande.

Vers la fin du XVIIIe siècle l'influence des philosophes idéalistes, et notamment de Leibniz, sur la poésie hollandaise est nette. Cela est vrai en particulier pour Bilderdijk. Comme ce dernier est considéré, en général, comme le pilier principal de la poésie néerlandaise du début du XIXe siècle, un résumé plus étendu de son œuvre ne serait certainement pas mal à propos.

La position de Willem Bilderdijk en tant que poète de l'Europe occidentale n'est pas seulement unique, elle est également extrême. Il se voulait calviniste au plein sens du terme, mais son cœur le tirait violamment vers le romantisme. Son œuvre ne justifie pas l'idée, parfois avancée, qu'il avait été déchiré par la lutte interne entre ces deux forces. C'était, sans doute, une personnalité dédoublée en ce qui concerne les notions : « liberté », « réalité spirituelle », « poésie comme source de savoir », « sentiment », « fantaisie » et « le poète comme prophète et comme visionnaire », mais ses poèmes sont des preuves de ses efforts pour concilier deux visions discordantes et incompatibles.[21]

Pour Bilderdijk la poésie trouve son origine en Dieu, et elle retourne à la source divine en passant par l'intermédiaire de l'homme. Ainsi la poésie est omnipotente et parfaite, et même éternelle comme la nature. Quand il s'exprime d'une manière si matérialiste (la matière éternelle, la nature éternelle), Bilderdijk entre en contradiction non seulement avec son propre idéalisme, mais aussi avec ses croyances religieuses. Dans *De onsterflykheid der Dichtkunst*, il fait appel à l'accès personnel et particulier qu'il a, en tant que poète, à la vérité, et il affirme que la vérité et la poésie ne font qu'un. Quand il « goûte » la poésie, il se sent dans la présence directe de Dieu. On peut trouver de telles affirmations tout à fait dans l'état d'esprit du romantisme, mais elles sont ailleurs en désaccord avec une idéologie purement calviniste. Le calvinisme est un obstacle en puissance à l'acceptation d'une théorie purement idéaliste, et il est en contradiction ouverte avec le romantisme.

Quand Bilderdijk empruntait des termes bibliques ou chrétiens pour exprimer des pensées ou des sentiments romantiques, peut-être traitait-il l'idéalisme philosophique d'une manière peu réfléchie, ou peut-être ignorait-il le conflit qui existait entre son romantisme et ses convictions religieuses. Aussi étrange que ceci puisse paraître, ni l'une ni l'autre de ces deux hypothèses ne semblent vraisemblables : on ne peut que reconnaître que Bilderdijk était un paradoxe vivant. On peut citer d'innombrables passages dans ses poèmes qui soutiennent cette idée, des passages où il montre sa croyance en sa vocation de médiateur entre Dieu et les hommes, entre le monde visible et le monde invisible, où il exprime l'opinion que la religion et la poésie sont identiques, et même que la poésie possède une force magique. A travers son imagination et sa pensée le poète utilise son pouvoir pour travailler la matière, élément fondamental du monde des apparences :

> en dit stof, dit zichtbre Schijn-heelal,
> Wat is't?
> Van't geestlijk waar een enkle wederschal.[22]

Il est évident que la réaction de Bilderdijk à la théologie rationaliste était négative. Avec Leibniz il essayait de faire une synthèse entre les doctrines de la révélation biblique et de l'idéalisme

[20] Cf. R. F. Lissens, *De Vlaamse Letterkunde van 1780-heden*, (La littérature flamande de 1780 à nos jours), Amsterdam 1954.

[21] W. Lagerwey, *Bilderdijk and the German Enlightenment*, Michigan 1958.

[22] Et cette matière, ce cosmos visible des apparences,
Qu'est-ce que c'est?
Ce n'est qu'un écho de la vérité éternelle . . .

mystique. Mais dans sa pensée la discorde actuelle, résultat de la rupture de l'harmonie paradisiaque originelle, était beaucoup plus radicale et beaucoup plus importante que Leibniz ne l'avait imaginé.

D'autres poètes aussi s'avouaient idéalistes, bien qu'il soit faux de dire que la philosophie idéaliste était dominante aux Pays-Bas.

Johannes Kinker, disciple pendant un certain temps d'Emmanuel Kant, et ensuite de Friedrich Wilhelm Schelling, et Isaac de Costa, le célèbre élève de Bilderdijk, étaient, avec celui-ci, parmi les poètes les plus importants de la période. Comme ils étaient calvinistes, le conflit que l'on a relevé chez Bilderdijk entre la foi et la vision se manifeste également chez eux.

Emmanuel Kant ne connut jamais une vraie popularité aux Pays-Bas. Le premier à lui consacrer quelques cours était un professeur de Groningue, J. G. van der Voort. Mais Hieronymus van Alphen s'élèva contre Kant dans le *Christelyke Spectator*, et l'influence de van Alphen dans les milieux chrétiens était grande.

Bilderdijk et Da Costa finirent par fonder un mouvement littéraire à caractère religieux : « Réveil », dont ils représentaient la tendance prophétique-dogmatique ; il y avait dans « Réveil » une autre tendance, expérimentale-éthique, dont l'origine remontait à van Alphen et son groupe.

LA DIMENSION ESTHÉTIQUE DE LA POÉSIE AUX PAYS-BAS

Des publications dispersées, qui font pressentir un changement imminent dans les valeurs esthétiques, commencent à paraître à partir des années 60 du XVIIIe siècle : des articles ou des essais de Frans de Haes (1759), Petrus Paludanus (1763), Jan Macqzet (1766), Rijklof Michael van Goens (1766), Frans Hemsterhuis (1769), Bernard Nieuhoff (1773), Zacharias Henrich Alewijn (1774).

Le vif intérêt que ces critiques portent à l'aspect théorique, aussi bien qu'à l'aspect philosophique de la poésie, avait sans doute été suscité par des études qui avaient paru en allemand, en français et en anglais, et dont les plus importantes étaient celles de : Henry Home (Lord Kames), Johann Georg Sulzer, Moses Mendelssohn, Friederich Justus Riedel, Jean-Baptiste du Bos, du Père André, François Marmontel, Charles Batteux et Denis Diderot.

On trouve, vers la fin des années 70, deux tentatives pour rendre compte, et d'un point de vue moderne, de la poésie comme phénomène total : la première était l'œuvre d'un pasteur baptiste, Cornelius van Engelen, et la seconde était de Hieronymus van Alphen. Van Engelen rédigea, en 1775—76, un essai dans le cadre d'un concours organisé par la Société de la littérature hollandaise, dont le sujet comprenait trois questions : quels sont les buts principaux d'un poète ? Quels sont les sujets propres à la poésie ? Quelles en sont les règles générales ? Van Alphen fit une adaptation de la *Théorie der schönen Künste und Wissenschaften* de Riedel (Jena 1767), qu'il publia en 1778 (première partie) et en 1780 (seconde partie). Dans sa réponse à la première question, van Engelen dit que le poète devrait à la fois exciter et apaiser les passions, et que son but général devrait être de plaire au lecteur ou à l'auditeur. Tout est secondaire par rapport à la délectation : *primum delectare, postea prodesse*. Le seul moyen d'atteindre ce but est : « d'accrocher des tableaux pour l'imagination » du lecteur, et d'exciter ainsi les émotions de son âme. Un vrai poète ne peut jamais prétendre instruire son public ; des intentions didactiques sont pernicieuses pour la poésie. Même la poésie religieuse devrait présenter avant tout des images capables d'émouvoir le cœur et l'âme, plutôt que de fournir de la matière pour des méditations cérébrales.

Comme règle principale pour tous les poètes, van Engelen affirme qu'il faut, quel que soit le genre, construire un « ensemble », c'est-à-dire une union harmonieuse de tous les éléments constituants, de telle sorte que la structure n'en soit pas purement intellectuelle. En ce qui concerne l'imitation de la réalité, il rejette les critères de ces philosophes arrogants, qui exigent que toute œuvre d'art soit une réplique exacte de la nature. Le poète — dit-il — doit élever et annoblir à la fois lui-même et son sujet au-delà des limites de la nature par l'utilisation d'images plus fortes et plus abondantes que ce que l'on trouve dans le monde naturel, et par l'utilisation de mots et d'expressions imprégnés d'« enthousiasme » — afin que le lecteur se laisse guider par le bon sens —, non pas en empruntant le chemin le plus direct, c'est-à-dire l'imitation, mais en empruntant le chemin le plus agréable.

Si nous considérons l'ensemble des écrites de van Engelen sur l'esthétique ou sur des sujets annexes — non seulement son essai pour le concours, mais aussi ses écrits dans les revues —, les idées les plus signifiantes que l'on peut en dégager sont les suivantes :

1. Le goût joue un rôle important aussi bien chez lui qui crée, que chez le lecteur qui fait un second acte de création à partir de l'œuvre.

2. Le jugement esthétique n'est pas fonction de l'intelligence, mais plutôt des sentiments. L'« Einfühlung » est de la plus grande importance, car elle permet au lecteur d'éprouver de la « sympathie », au sens étymologique du mot.

3. Le concept de génie est présent dans le personnage de l'artiste-prêtre, chef spirituel de la communauté, être sacré qui tient le rôle de médiateur entre Dieu et les hommes.

4. Il faut garder distinctes la poésie et la rhétorique.

5. Il faut faire une synthèse de l'*Illusionstheorie* de Moses Mendelssohn et de la théorie de l'émotion de Dubos.

6. La poésie ou le drame devrait libérer l'être intérieur du lecteur ou du spectateur pour qu'il puisse s'élèver vers un état supérieur.

Hieronymus van Alphen publia son adaptation de l'œuvre de Riedel sous le titre *Theorie der Schoone Kunsten en Wetenschappen*;[23] il prit la liberté de combler quelques lacunes et d'accomoder sa source aux conditions qui prévalaient en Hollande.

Dans son introduction, van Alphen prône ce qu'il appelle « l'imitation indépendante », à savoir l'imitation qui a été présentée d'une analyse critique du sujet ; sa théorie unit des éléments intellectuels à des éléments affectifs. Les règles qu'il cherche à trouver ne sont pas déduites à partir de modèles classiques ; ceux-ci ne servent qu'à vérifier la sensibilité du poète et du lecteur.

L'idée maîtresse de l'introduction se trouve dans la discussion sur les concepts de « génie » et de « goût » ; ce sont des idées corrélatives : par son goût esthétique le génie respecte naturellement les règles, qui sont enracinées dans sa propre sensibilité.

Van Alphen montre son désir de traiter tout ce domaine immense dans les dix-neuf chapitres volumineux où il discute un grand nombre de sujets, sans toujours réussir à éviter les dangers de l'éclectisme. En ce qui concerne l'imitation, il distingue quatre méthodes, qu'il classe selon leur valeur esthétique croissante : l'imitation de la nature ; l'imitation d'une nature belle et d'une beauté idéale ; l'imitation d'une nature imaginaire ; la création originale. A plusieurs endroits van Alphen trahit la nature hésitante et ambiguë de son système esthétique qui semble, parfois, se conformer à la poétique normative et métaphysique, en même temps qu'il suggère l'existence d'un pouvoir artistique absolu, libre de toute règle. Lorsqu'il parle du grand et du sublime, il suit le traité très connu du pseudo-Longin (ou Dionyse) : *Περὶ ὕψους* où l'on trouve des idées auxquelles pourraient souscrire à la fois les « classicisants » et les « modernistes ». Dans ce chapitre van Alphen se montre plutôt favorable au classicisme, puisqu'il propose comme règle qu'une belle chose doit être « commensurable ». Les critiques ne tardèrent pas à faire connaître leur opinion sur cet ouvrage ; même avant la publication de la seconde partie, nombre d'entre eux avaient déjà fait paraître leur critique de la première. La plupart de ces critiques étaient négatives. Même Rhijnvis Feith et Willem Bilderdijk ne pouvaient pardonner à l'auteur d'avoir traité les poètes néerlandais d'une manière condescendante et d'avoir exposé leur manque d'originalité et leur provincialisme. Et, bien sûr, ils se moquaient de sa préférence pour des « beautés étrangères ».

En ce qui concerne Bilderdijk, non seulement défendait-il l'affinité de la poésie avec la philosophie, mais aussi avec la rhétorique, et il essayait de mettre ces notions en pratique dans son œuvre. Nous trouverons plus tard l'occasion de discuter cet aspect de sa poésie. Parmi les autres auteurs et les autres érudits qui s'occupaient de l'esthétique, les plus importants sont : Willem Emmery, baron de Sedlnitzky (par exemple ses lettres à Hieronymus van Alphen), Jeronimo de Bosch (*Regelen der Dichtkunst*, 1781 et *Invloed van de Dichtkunst op de Beschaving*, 1788) et Johannes Kinker (*Proeve eener Hollandsche Prosodie*, 1810).

[23] Cf. P. J. Buijnsters, *Hieronymus van Alphen (1747—1803)*, Assen 1975.

Pour le Sud il faut parler une fois encore de Jan Frans Willems, auteur d'une étude qui marque une étape dans l'historiographie de la littérature méridionale : *Verhandeling over de Nederduytsche tael- en letterkunde, opzigtelyk de Zuydelyke previntien der Nederlanden* (1819 ; 1820—24). Il s'agit d'une étude approfondie de la langue, de la littérature et de l'orthographe depuis les débuts de la langue écrite, et considérées toujours par rapport à la situation politique. Willems n'avait que 26 ans quand il écrivit ce traité, néanmoins il se montre un essayiste de talent avec un bon style. Dans l'introduction, où le jeune auteur cherche à affirmer que le patriotisme est un don divin, une vision romantique fait parfois interruption dans le raisonnement : « Dit edel vuer smolt hy, als't ware mit ons levensvuer saem ».[24]

LES GENRES LITTÉRAIRES

Le XVIIIe siècle était le temps des sociétés poétiques. Elles étaient les successeurs des *rederijkskamers*[25] qui avaient été interdites au début du XVIIe siècle à cause des tensions politiques. Aux environs de 1750 il en existait une quarantaine, réparties à travers tout le pays. Leur influence se montra à la fois nuisible et bénéfique au développement de la littérature, dans la mesure où, s'accrochant désespérément à la tradition, elles faisaient parfois obstacle à l'évolution naturelle de l'histoire littéraire, tandis que dans d'autres cas elles fournissaient, au contraire, les conditions nécessaires à l'innovation.

Ces sociétés tenaient des séances régulières, au cours desquelles on lisait des vers qui pouvaient traiter de n'importe quel sujet imaginable. De temps en temps on décernait un prix à la meilleure œuvre ; dans la plupart des cas il s'agissait de poésies de circonstance, écrites pour féliciter, pour consoler, ou pour réconforter d'autres membres de la société. Les instructions de Boileau étaient suivies à la lettre : les vers étaient polis, raffinés, gracieux et ennuyeux. Ce qu'il leur manquait, c'était la passion et la véritable inspiration.

Vers 1775 on remarque les premiers signes de protestation contre les activités des sociétés : Johannes le Francq van Berkhey était parmi les premiers à se moquer de la pédanterie orgueilleuse des juges de l'art qui ordonnaient que chaque poème soit remis sur l'établi du menuisier pour être raboté et poli. Il était suivi de Jacobus Bellamy et d'autres, qui critiquaient et qui raillaient les académiciens.

En 1766 trois sociétés parmi les plus connues, *Minima Crescunt* (Leyde), *Dulces ante omnia Musae* (Utrecht), et *Magna molimur Parvi* (Horn) s'unirent pour créer la *Maatschapij der Nederlandsche Letterkunde*, une nouvelle société d'auteurs et de savants.[26] Elle existe encore de nos jours, et on ne saurait surestimer l'influence positive qu'elle a exercée sur le développement de la littérature. Sa collection de livres et de manuscrits est assez unique ; ses concours stimulaient l'étude de nouvelles théories ; au XIXe siècle un certain nombre d'œuvres médiévales furent publiées par les membres de la *Maatschapij*.

Dans le Sud les *rederijkskamers* n'avaient pas été abolies ; elles pratiquaient les mêmes activités que les sociétés dans le Nord, en accordant, toutefois, plus d'importance à la préparation de représentations théâtrales. Leur longue histoire fut brusquement interrompue, pendant un certain temps, à partir de 1796. Parmi ceux dont les poèmes furent le plus fréquemment couronnés, il faut citer Jan Jacob Lambin d'Ypres (39 fois) et P. R. Jenier (32 fois).

Dans les volumes publiés par les sociétés, les genres traditionnels prédominent : on trouve en abondance des odes, des poèmes didactiques, des élégies, des pastorales, des épitaphes et des poésies de circonstance, écrites à l'occasion d'un événement politique ou social.

En ce qui concerne les odes, elles étaient assez nombreuses ; toutefois, pour être honnête, il faut reconnaître que même au début du XIXe siècle Rhijnvis Feith se plaignait encore de leur bas niveau. On donnait le nom d'ode, dit-il, à n'importe quel poème, pourvu qu'il ne fût pas en alexan-

[24] Il a fondu — pour ainsi dire — ce feu noble avec notre feu de vie.
[25] Chambre de rhétorique.
[26] La Société de la littérature hollandaise.

drins, et tout le monde était censé avoir écrit la sienne. Il parle aussi en termes enthousiastes d'un genre spécial d'ode philosophique, inconnu aux Pays-Bas, lequel présentait « des vérités pratiques d'une manière raisonnable », et qui « pénétrait dans le cœur vêtu de l'habit charmant et agréable de la poésie ». C'est un fait remarquable que les poètes qui écrivaient des odes se retournaient vers les modèles classiques. On trouve des exemples de poètes qui écrivaient des odes en latin et qui les traduisaient ensuite en néerlandais : entre autres odes de ce type, citons *Napoléon*, de Jeronimo de Bosch, et *Charlotte Corday*, de David Jacob van Lennep. Kinker traduisit en néerlandais — en faisant de gros efforts pour correspondre exactement à son modèle — la célèbre première ode du troisième livre d'Horace : *Odi profanum vulgus*. Même Rhijnvis Feith essaya sa main au genre, bien que, plus tard, Hofdijk le qualifiât de « médiocre » en tant qu'auteur d'odes, parce qu'il lui manquait la puissance de l'enthousiasme.

Le point de vue de Johannes Kinker sur l'ode est intéressant, car selon lui l'ode était l'incarnation même de la poésie. La création d'une ode se distinguait de la création d'un poème quelconque dans la mesure où, dans le premier cas, c'était la passion de l'artiste qui pouvait soulever l'imagination nécessaire pour la création d'une ode, tandis que le processus était généralement le contraire quand il s'agissait d'écrire un autre genre de poème. Dans le volume de poèmes qu'il publia en 1820[27] — où on trouve cette idée exprimée dans l'introduction — Kinker transforme cette théorie en formes concrètes et audibles : *De Verlossing of Herstelling van Nederland* (1814), *Ode aan Voltaire* (1817), *Ode aan Alexander* (1820), *Ode aan Wattier* (1805).

Kinker s'occupait aussi du poème héroïque. En 1801 il écrivit : « Je ne pense pas avoir tout à fait tort quand j'affirme qu'une moralité apporterait sur la scène une ode de la même façon qu'une tragédie représente la forme dramatique du poème héroïque : celui-ci est à la tragédie ce que l'ode est à la moralité. Mais alors il faut accorder à l'ode ce qui lui revient en vertu de son rang et de sa nature ». Kinker voulait remplacer la division traditionnelle en trois genres par un schéma beaucoup plus simple, basé sur le passage cité.

En 1781 Rhijnvis Feith écrivit un long essai sur la poésie héroïque, en se référant surtout à Aristote. Il définit le genre comme étant l'histoire, en vers nobles, d'une grande action (unité et étendue), complète et probable (intégrité et vraisemblance), qui concerne un personnage illustre. La structure d'un tel poème doit suivre ce schéma : présentation (qui consiste en l'ouverture, l'invocation et l'exposition), le « nœud » et le dénouement. Comme la tragédie, le poème héroïque doit être construit en épisodes et écrit en alexandrins.

Peu de poètes se hasardaient sur le chemin redoutable de la poésie héroïque. Willem Bilderdijk s'y essaya sous le titre : *De Ondergang den Eerste Wareld* (1809—1810). C'était sans doute une entreprise gigantesque, et sur les vingt chants originalement prévus, il n'en acheva que cinq, qu'il publia en 1820.

Pendant toute la période on trouve — mais pas très fréquemment — des poèmes, dont des poèmes héroïques, sous la forme de lettres, par exemple : Betje Wolff, *Jacoba van Beieren aan Frank van Borsselen* (1773), Pieter Schelle, *Heldinnenbrieven* (publ. en 1825 par Bilderdijk), Willem Bilderdijk, *Rijmbrief van Jacob aan Ezau* et *Ezau aan Jacob*. Le genre des *hofdichten*[28] disparut, le dernier exemple en étant *Heemse* (1783) de Clara Veyona van Sytzama. Le « genre arcadien » (la pastorale) continua son existence au XIXe siècle : J. le Francq van Berkhey, *Eerbare Proefkusjes van Vaderlandsch Naif in de Vaderlandsche vrijerijen van Dichtlief en Glooroos* (1782), *Schoonhovensche Arcadia* (1783), *Hollandsche Arcadia* (1807), *Geldersche Arcadia* (1820).[28a]

Le rococo en tant que tel ne joua pas un rôle très important aux Pays-Bas, principalement parce que l'attitude païenne et hédoniste sous-jacente à cette tendance artistique s'accordait mal avec la mentalité néerlandaise. Des poèmes anacréontiques paraissaient à des intervalles réguliers, mais, fait très remarquable, il y eut une vague particulièrement importante de poésie anacréontique vers 1780, juste au moment où en Allemagne et ailleurs cette tendance était sur le déclin. Il ne s'agis-

[27] Cf. G. J. Vis, *Johannes Kinker en zijn literaire theorie*, (Johannes Kinker et sa théorie littéraire), Zwolle 1967.

[28] Les *hofdichten* sont de longs poèmes consacrés au château d'une famille illustre.

[28a] La *Schoonhovensche Arcadia* et la *Geldersche Arcadia* furent écrites en hommage à la ville de Schoonhoven et à la province de Gueldre, respectivement.

sait pas non plus d'un groupe particulier de poètes ou d'un certain milieu littéraire, mais simplement d'un certain nombre de poètes individuels qui, d'ailleurs, cherchaient leur inspiration un peu partout : chez les classiques (le pseudo-Anacréon, Horace, Catulle), chez les *Anakreontiker* allemands, comme Johann Wilhelm Gleim, et aussi, mais à un degré moindre, chez les auteurs français de « poésie fugitive et légère » (Gresset, Voltaire). On peut y trouver aussi, dans une certaine mesure, l'influence de *Basia* de Janus Secundus et du néo-pétrarquisme.

Aussi différents que soient leurs poèmes par d'autres critères, les mêmes thèmes conventionnels se retrouvent chez tous les poètes en question : la dérision du philosophe glacial, la préférence pour le triomphe de l'amour à celui de l'honneur et de la gloire, amour le rusé avec ses flèches et la louange du vin. On trouve aussi un autre trait général : la plupart des poèmes dans un même recueil expriment l'amour du poète pour la même personne, et ne font pas partie d'un jeu qui s'adresse à la femme en général, ou à plusieurs jeunes filles.

Les recueils suivants peuvent être considérés comme de bons exemples du genre : P. H. Kasteleyn, *Dichtlievende Verlustigingen* (1779), Willem Bilderdijk, *Mijn Verlustining* (1779), Willem Bilderdijk, *Bloemtjens* (1785), J. P. Kleyn, *Anakreontische Offerhanden op het Outer van Liefde en Deugd* (1794).

La poésie anacréontique ne recueillit pas l'approbation de Hieronymus van Alphen, de Rhijnvis Feith, ni de nombreux autres, qui trouvaient une voie plus propice pour donner expression à leurs sentiments dans l'*Empfindsamkeit* et dans le sentimentalisme. Le Salomon Gessner des *Idyllen* trouva un disciple en Adrian Loosjes, avec son *Proeve van Herders- en Visscherszangen* (1794) et ses *Minnezangen en jeugdige gedichten* (1783). Mais chez Loosjes les amants et les maîtresses, les bergers et les bergères, ont des noms hollandais et vivent dans un paysage hollandais : ils patinent sur les canaux de la Hollande, et nettoient leur maison, petite mais bien tenue, comme celles de ce même pays. Leurs amours sont d'un genre plutôt fruste. Hendrik Tollens écrivit aussi des poèmes idylliques, à côté de poèmes sentimentaux et de romances, comme les œuvres que l'on trouve dans *Proeve van Sentimenteele Gedichten* (1799). Dans ses romances il se montrait un disciple de Rhijnvis Feith et de Jacobus Bellamy. La romance était très appréciée du public bourgeois, qui aimait l'intrigue simple et dramatique qui tournait autour de sentiments élevés. Bilderdijk et Staring rendirent, eux aussi, hommage à la mode et écrivirent des romances.

Le sonnet passa de plus en plus de mode, bien que Bellamy, Bilderdijk et Kinker en écrivissent à l'occasion.

La poésie didactique avait été cultivée par les sociétés poétiques. Ce genre de poésie se justifiait quand le poète était capable de traduire ses pensées en images, au lieu de les présenter simplement sous la forme de lieux communs sans vie : Cornelius van Engelen en est un bon exemple. Après la période, relativement courte, de 1780 à 1795, où la poésie purement affective fleurissait et dominait la production littéraire, on découvrit que le poème didactique était toujours en vie. Kinker, qui réussit à traduire en vers très coulants la prose la plus difficile, parle justement de la passion incorrigible des Hollandais pour la moralisation et pour la spéculation.

Toutefois, il y avait des exceptions. En 1792 Rhijnvis Feith écrivit *Het Graf*[29] en quatre chants. Le poème est un bon exemple des rapports qui existaient entre le piétisme, d'un côté, et de l'autre côté cette poésie du cimetière, simple et ascétique, et dont le type est les *Night Thoughts* d'Edward Young. Feith montre ses liens avec le passé par le choix du genre moralisateur didactique, mais aussi par son style. Beaucoup plus importantes, toutefois, sont les innovations, non moins évidentes, qui, bien que mêlées avec des éléments traditionnels, montrent la voie à une poésie plus révolutionnaire à venir. Feith se libère, consciemment, d'une ligne de pensée strictement logique, et il élimine les références mythologiques ; inconsciemment il montre aussi son désir d'aller au-delà des limites purement humaines, et de mettre en avant les émotions et le comportement de l'individu. Ce qui est vraiment moderne dans son œuvre, c'est le « culte du moi », qui ne s'était jamais manifesté aussi ouvertement dans la littérature néerlandaise.

La poésie du cimetière, comme celle de Feith, a un certain rapport avec la littérature dite de consolation, telle que la pratiquait van Alphen. Le meilleur exemple en est *Ter Gedegtenis ;* cette

[29] Cf. J. P. Buijnsters, *Tussen twee werelden*, (Entre deux mondes), Assen 1963.

œuvre consiste en cinq poèmes et une méditation en prose, qui s'appelle *Iets over Jezus Christus, als geneesmeester, Voor kranken*. Dans ces poèmes l'auteur propose à lui-même et à ses amis un soulagement spirituel, d'autant plus remarquable que van Alphen est non seulement le poète, mais aussi le grand-père et le père des personnes qu'il pleure. Cette littérature « euthanasique » était très répandue parmi les piétistes. Pour eux, le point central, bien sûr, était Jésus lui-même et non pas — comme pour Feith et pour certains autres — la personne bien-aimée. Ce qu'ont en commun tous ces poèmes, c'est leur orientation subjective ; ils présentent aussi une ressemblance superficielle avec l'élégie pastorale et avec la lamentation funèbre.

Feith écrivit d'autres poèmes didactiques, comme *De Ouderdom*, en six chants (1802), dans lequel il continue d'enregistrer l'expérience de l'individu. Dans *Het Leven* (publ. 1809), il illustre encore un autre moyen par lequel il a traversé la frontière entre le classicisme et le romantisme : il s'adonne à l'« ugolinomania », comme l'a si justement nommée Arturo Farinelli. Dans la dernière partie du premier chant il introduit l'épisode bizarre et cruel d'Ugolin qu'il a trouvé dans la *Comédie* de Dante.

Johannes Kinker aussi écrivit plusieurs poèmes didactiques, et dans son cas également, ces poèmes marquent son passage à la poésie « moderne ». Même dans son œuvre très riche, *Het Alleven of de Wereldziel* (1812), dans laquelle il exprime sa croyance à la fois en la perfection progressive de l'homme et du monde et en une propriété de la matière et de la vie en général, qui serait la conscience de leur propre existence, il met en lumière son amour philosophique et sa passion poétique naturelle, qui représentent, selon lui, deux aspects d'une même faculté : celle qui permet de voir jusqu'à l'essence des choses.

Willem Bilderdijk, à son tour, pratiquait le genre avec beaucoup d'ambition et de zèle, non seulement sous la forme propre du poème didactique, comme dans le cas de *De Ziekten der Geleerden* (1807), poème d'environ 3000 alexandrins, de *De Kunst der Poëzy* (1809), de *Geestenwareld* (1811) et du poème biblique *De Dieren* (1817), mais aussi, indirectement, sous la forme de fables.

Les dernières décennies du XVIIIe siècle virent une abondance de satires sous toutes les formes, ce qui semble normal pour une période qui connut tant d'agitation sociale et politique. La satire en vers composée selon des règles strictes n'était pas, par contre, un moyen d'expression idéal pour des cœurs lourds de peine, bien qu'on en trouve des exemples. Souvent les flambées d'émotion s'exprimaient dans des œuvres de forme plus libre, qui étaient publiées sans nom d'auteur.

On remarque à cette époque des changements importants dans legenre de la chanson. En 1771 Pieter van de Kasteele et Hieronymus van Alphen publièrent, sans nom d'auteur, *Proeve van Stigtelijke Mengel-Poëzij*, un volume de chansons à caractère spirituel, destinées à être chantées autour du foyer. Ces chansons se distinguent de celles publiées dans les anthologies antérieures par la façon personnelle et affective dont des besoins humains s'y expriment, et par la tentative qu'elles représentent de présenter des idées sérieuses sous une forme rococo et presque ludique. En 1801 van Alphen publia *Proeve van liederen en gezangen voor den openbaaren godsdienst*, vingt-huit chansons écrites sur l'air de psaumes bien connus. Rhijnvis Feith s'essaya au même genre en 1804. La qualité principale de ces chansons venait de la valeur mystique du langage poétique et biblique dans lequel elles étaient écrites : des images anciennes et traditionnelles étaient intégrées aux poèmes, de telle sorte qu'elles prenaient, par des associations inattendues, une force étonnante.

Van Alphen gagna une vraie popularité avec ses *Kleine Gedigten voor Kinderen* (1778), genre qui n'était guère représenté dans la littérature néerlandaise. Par leurs qualités, qui tiennent à leur esprit, à leur grande variété et à la façon dont ils sont adaptés à la mentalité et à la sensibilité enfantines, ces poèmes l'emportent sur tous les efforts semblables faits par d'autres poètes. Van Alphen tentait de voir par les yeux d'un enfant. Certains des poèmes sont écrits sous la forme de dialogues, d'autres sont des lettres en vers, encore d'autres sont des chansons. Personne ne s'étonnerait d'entendre des enfants qui chantent que la nature est bonne et belle, qu'il faut avoir de bons rapports avec ses parents, que richesse et pauvreté sont des réalités qui s'imposent ou qu'il y a des choses utiles et des choses belles. Les chansons sont imprégnées de l'esprit des Lumières, mais d'un point de vue psychologique, elles suggèrent un nouvel avenir.

Un autre type de chanson, nouveau à l'époque, mais qui eut une vie assez brève, était la dite « chanson économique ». On ne trouvait pas de « chansons économiques » dans les nombreux *mopsjes* — chansonniers populaires — dont faisait grand cas la jeune génération qui s'en servait toujours aux mariages et à d'autres occasions joyeuses. Les « chansons économiques » étaient destinées au contraire à être chantées par la bonne ou par la femme de ménage, par l'ouvrier ou par la blanchisseuse, par le paysan et sa femme, et par d'autres membres des classes les plus modestes, pour exprimer leur satisfaction, leur bonheur et leur crainte de Dieu. Betje Wolff et Aagje Deken publièrent un recueil de « chansons économiques » en 1781, et dans le même année van Alphen fit une lecture publique d'une chanson de ce genre à l'occasion d'une distribution de prix à des fleurs, organisée par la section économique de la Société hollandaise des sciences.

Sous l'influence de Rousseau, et surtout de Klopstock, plusieurs poètes composèrent des cantates, en général sur des thèmes religieux. On trouve aussi des sentiments érotiques ennoblis par la vertu et par la religion, sous la forme de « poésie d'amour sacré ». Dans ce genre on peut citer *Het Onweder* et *De Menschlievenheid* de Feith, *De Starrenhemel* de van Alphen et *Ariadne* et *De Zee* de Staring.

Les chansons et les dictons populaires ne deviennent un véritable centre d'intérêt qu'à partir de 1815 : dans le Nord Jacobus Scheltema en recueillit environ 500. Dans le Sud, il faut reconnaître le mérite dans ce domaine surtout de Jan Frans Willems et de son ami Ferdinand Augustijn Snellaert, qui publia la collection de ce dernier, sous le titre *Oude Vlaemsche Liederen*, ainsi qu'une édition populaire : *Oude en Nieuwe Liederen*.

Il faut mentionner aussi au moins deux types du conte dit poétique : « l'épyllion » (bref poème narratif en vers épiques), et les récits poétiques d'Antony Christian Wyandt Staring. Hendrik Tollens produisit un bon exemple du premier genre : *Overwintering op Nova-Zemble* (1819), œuvre commémorative du voyage de 1596—97 dans les mers du Nord, et dont le but, jamais atteint, avait été de trouver une nouvelle route aux Indes. Tollens resta fidèle au modèle classique : *propositio, invocatio, narratio, peripeteia, exitus*. Mais comme le faisait remarquer un contemporain malicieux — et il faut, hélas, lui donner raison —, Tollens était trop occupé à chasser l'ours blanc, pour faire attention à son vers.

Les récits poétiques de Staring forment une classe à part, parce qu'il s'agit d'un genre épique qui se situe entre le roman héroïque ou baroque et le roman moderne. Les caractéristiques de ses œuvres sont les suivantes : 1. une structure compacte ; 2. une introduction dans laquelle sont présentés non seulement les personnages principaux, mais aussi la situation dramatique, afin que l'action principale puisse se développer dès le début ; 3. une intrigue de caractère dramatique ; 4. l'omniprésence du narrateur.

LA PROSODIE, LES FORMES FIXES ET LE STYLE

En 1812 Rhijnvis Feith exprima l'opinion que, en ce qui concerne l'aspect technique, la poésie n'avait jamais auparavant atteint un si haut niveau ; il doutait, cependant, que le sentiment poétique égalât les progrès techniques. Un étranger l'Anglais John Bowring qui connaissait suffisamment bien la langue pour être un juge impartial de la situation, était de l'opinion que la Hollande se noyait dans une marée de médiocrité.[30] A la crête de cette vague de médiocrité il mettait — on peut s'en étonner — Feith. Il exprimait son admiration, par contre, pour Bilderdijk, qu'il considérait comme un poète d'importance internationale.

On se préoccupait beaucoup des aspects techniques et formels, bien sûr, et la prosodie était un sujet de grande importance pour tous ceux qui prenaient la poésie au sérieux. Vue dans son ensemble, la poésie commença, après la brève floraison des années 1780—1795, à consolider ses structures formelles autour des vieux modèles et des vieilles règles classiques. Toutefois, au bout d'un certain temps les théoriciens commencèrent à s'apercevoir que la langue néerlandaise était

[30] John Bowring, *Sketch of the Language and Literature of Holland*, Amsterdam 1829.

basée sur des lois si différentes de celles qui gouvernaient les langues française, latine, ou grecque, qu'il était tout à fait impossible d'utiliser un mètre ou un vers français ou classique en néerlandais. Par exemple, l'alexandrin dans la langue de Vondel se révéla totalement différent de l'alexandrin dans la langue de Racine ; tandis que dans le deuxième cas le vers est fondamentalement isosyllabique, l'*alexandrijn* néerlandais a un nombre fixe de syllabes accentués, qui se trouvent dans une succession régulière par rapport aux syllabes non accentuées (et c'est pour cela que l'alexandrin néerlandais a aussi un nombre régulier de syllabes). C'est l'accent tonique qui gouvernait la poésie, ce qui correspondait à la nature de la langue. On considère très sérieusement la question de savoir s'il fallait donner la préférence à la combinaison « temps fort et syllabe brève », à la combinaison « temps faible et syllabe longue », ou s'il fallait, au contraire, suivre le modèle de la prosodie classique.

La discussion autour de cette question devint encore plus vive à partir de 1813, lorsque Louis Napoléon soumit le problème à l'Académie française. Entre-temps le vers non rimé était apparu aux Pays-Bas, surtout, grâce à des modèles allemands (Klopstock, Gleim). Mais de nouveaux problèmes se manifestaient. En l'absence de la rime, était-il possible d'indiquer la fin d'un vers uniquement par l'accent tonique ou par le mètre ? Pouvait-on utiliser, dans la poésie néerlandaise, un système métrique basé sur la longueur des syllabes, à côté de celui basé sur l'accent d'intensité ?

Après des discussions sur l'utilité du trochée et du spondée, sur la fonction de l'hiatus et de l'élision, ce fut finalement l'hexamètre qui s'imposa. On imitait et on traduisait des autres classiques, mais la pratique se montra plus forte que la théorie : c'était finalement le mètre ïambique, dans sa forme néerlandaise (des vers dans lesquels une syllabe accentuée succède régulièrement à une syllabe non-accentuée), qui l'emportait sur les autres. Dans les romances et dans les ballades le vers le plus courant était celui qui se composait de quatre pieds ïambiques ; le sonnet, par contre, était composé en vers de six ïambes, avec une césure après le troisième pied. Pieter Nieuwland essaya d'assouplir cette règle en écrivant un sonnet dont dix vers avaient cinq temps forts et les quatre autres vers six, mais il ne trouva pas d'imitateurs.

On trouve quelques poèmes qui utilisent des trochées ou des mètres tripartites (l'anapeste, le dactyle), surtout dans des vers à quatre temps forts, et plus rarement dans des vers à trois accents. Bilderdijk écrivit des vers trochaïques de six pieds (l'alexandrin renversé) et même de huit pieds, malgré l'avis des théoriciens, qui avaient prédit que ce mètre ne pouvait produire qu'une impression très monotone, ce qui s'avéra exact.

Dans le chapitre sur les genres littéraires, nous avons fait remarquer que, à partir de 1780, la forme des poèmes commença à se libérer de structures basées sur la logique et sur la rhétorique. Ce développement n'échappa pas à l'attention des critiques académiques, qui trouvaient chaotiques *De Ziekten der Geleerden* (1807) de Bilderdijk. En fait, une analyse de la structure de cette œuvre démontre que ce qui lie les diverses parties entre elles, c'est l'association des éléments. Bilderdijk lui-même qualifia ce ciment de « vérité intuitive ». Des passages de description, de réflexion, des intermèdes dogmatiques, des prières, des « dialogues intérieurs », des anecdotes, des hymnes, des actions de grâces étaient tous unis par cette force de l'imagination.

D'autres auteurs utilisaient une série de techniques qui variaient selon le genre, le type de vers employé ou le sujet du poème, pour créer l'unité de leur œuvre : les plus courantes parmi ces techniques méritent d'être mentionnées. Assez souvent c'était une idée abstraite qui remplissait cette fonction : la nature, la sagesse, le bonheur, la jeunesse, la vie, la vieillesse, les monstres de l'époque, etc. Ces abstractions ressemblent aux images emblématiques de l'époque précédente, mais elles ne fonctionnent plus comme la figure centrale d'une allégorie. Ce sont plutôt les porteurs d'une atmosphère dont les traits, au lieu d'être le résultat de raisonnements, se cristallisent autour d'associations affectives.

De temps en temps on trouve des allégories traditionnelles, par exemple dans l'œuvre de Helmers, *De Zedenleer* qu'il compare au cèdre du Liban : 6 strophes de description, 13 strophes d'application.

L'antithèse est utilisée partout, mais dans la plupart des cas elle est « travestie », par exemple, sous la forme d'un dialogue (ou d'un pseudo-dialogue) dans lequel sont confrontés « alors » et « maintenant », « l'idéal » et « la réalité », « la vertu » et « le vice », « la jeunesse » et « la vieillesse », « la ville » et « la campagne ». Dans *De Drie Zusterkunsten* (1818), Bilderdijk essaya de donner le rôle unifica-

teur à la musique, qui devait intégrer en un tout les chœurs et les voix individuelles, mais il échoua, parce que son texte déconcerta à un tel point le compositeur que celui-ci abandonna le projet.

L'ouverture et la conclusion des poèmes étaient gouvernées, dans une large mesure, par des conventions, et surtout par un certain nombre de procédés de rhétorique qui étaient à la mode. Les odes commencent, en général, d'une manière très passionnée et violente, et on trouve souvent au début des poèmes, quel que soit le genre, une question (qui, dans bien des cas, reste sans réponse), une plainte ou une lamentation (parfois sincère, et parfois utilisée simplement comme procédé de rhétorique, et rejetées plus tard dans le poème). Il était très courant aussi de commencer un poème par une invocation, mais on trouve par contre moins de poèmes qui s'ouvrent par une maxime ou par une sentence. Un nombre considérable de poèmes didactiques commencent par une anecdote ou par un exemple qui sert à introduire le sujet.

En général ces mêmes procédés sont utilisés à la fin des poèmes, mais en plus on y trouve souvent des conseils moralisants. En effet, le lecteur est souvent étonné par une pensée inattendue qui arrive à la fin d'un poème, et qui tombe brusquement, comme une conclusion qui n'a pas été entièrement justifiée.

Un survol général des techniques employées suggère l'hypothèse que, sous la surface de poèmes en apparence traditionnels, des forces puissantes sont à l'œuvre, et qu'elles tendent à ouvrir des formes qui restent encore rigides. La sensibilité subjective se montre de plus en plus l'élément central, étant à la fois la source de l'unité du poème et son essence même.

Avant 1820 on remarque, dans le Nord aussi bien que dans le Sud, peu d'influence étrangère. A l'exception de *Die Leiden des jungen Werthers*, l'œuvre de Gœthe ne laissa aucune empreinte nette sur la poésie des Pays-Bas. Friedrich Schiller fut l'objet des louanges de Kinker, mais même celui-ci n'était pas un disciple du poète allemand. On ne parlait guère de Lord Byron, ce qui montre que l'on ne le connaissait guère ; Isaac da Costa parle de lui seulement pour le rejeter, ce qui se comprend bien, car la nature antirévolutionnaire de Da Costa ne pouvait accepter le sentiment de révolte qui anime les poèmes politiques de Byron. Jean Paul Friedrich Richter ne trouvait pas, lui non plus, d'admirateurs qui auraient subi l'influence de son style ou de ses formes. Quant aux *Méditations poétiques* d'Alphonse de Lamartine, elles parurent seulement au cours de la dernière année de la période en question. Il convient de mentionner ici Gœthe, Schiller, etc. Seulement pour faire remarquer que leur influence sur la première génération romantique d'après 1820 était très stimulante, tandis qu'avant cette année, aux Pays-Bas, ils ne comptaient guère.

Toutefois, la prédominance de la sensibilité subjective avant 1820 est un des signes avant-coureurs de la nouvelle ère romantique. Cette nouvelle sensibilité influença non seulement la prosodie et l'aspect formel de la poésie, mais aussi le style, au sujet duquel, toutefois, il faut distinguer deux écoles différentes. A partir de 1776, lorsque commencèrent à paraître les écrits de Cornelius van Engelen et de Hieronymus van Alphen, il y avait un groupe nombreux de poètes qui cherchaient, afin de réaliser une séparation entre la poésie et la rhétorique, des moyens d'expression en harmonie avec le sujet. Les poèmes pour enfants de van Alphen, ainsi que sa poésie « de cimetière » et sa poésie religieuse sont de bons exemples de cette école. Bilderdijk et ses disciples, au contraire, soutenaient l'idée que les rapports entre la poésie et la rhétorique étaient si étroits que l'on pourrait les considérer comme deux rameaux du même arbre. Les poètes de ce groupe réclamaient un style de poésie qui relèverait d'une prétendue « rhétorique inspirée », et qui garderait toujours une distance prononcée et voulue par rapport à la langue courante. Bilderdijk, chef d'un mouvement à la fois religieux et politique, créa un modèle qui fut suivi pendant plus de deux générations par des dizaines de poètes, mais à qui il manquait l'intensité de leur maître, et qui essayaient de combler cette lacune par leurs bons sentiments et leur zèle. Ce ne fut qu'à partir de 1880 que la troisième vague romantique put balayer le style des « poètes-pasteurs ».

Il faut faire une mention à part, en ce qui concerne le style d'Antony Christian Wyandt Staring, car il osa explorer de nouveaux chemins syntactiques et conquérir de nouvelles libertés. Tout en cherchant à éviter les pièges de la rhétorique, il établit un nouveau système, empruntant des techniques, à l'occasion, à la rhétorique classique. Bowring affirma que Staring « avait le vrai esprit du chant », et blâma les Hollandais de ne pas apprécier ce poète à sa juste valeur, ce qui était en effet vrai. La manière dont Staring parle sur un ton à la fois familier et sophistiqué, dont

il fait des allusions en homme aimable mais sage, dont il crée une tension dramatique par de surprises, par des interruptions, par des parenthèses, par des ralentissements et par de petites explosions d'émotion, est inimitable. En plus, Staring était très sensible à la musique des vers ; il créait des transitions métriques et rythmiques qui étaient très efficaces ; il cherchait à unir plusieurs modes de langage, pour créer une synthèse très personnelle.

Traduit de l'anglais par Eugène Green

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Baur, F. et al., *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden* (Histoire de la littérature des Pays-Bas), vol. I—VIII, Bois-le-Duc 1939—52.

Bock, E. de, *De Vlaamse letterkunde* (La littérature flamande), Antwerpen 1958.

Brachin, P., *La littérature néerlandaise*, Paris 1962 (avec une bibliographie des ouvrages rédigés dans une langue de grande diffusion).

Closset, Fr., *Esquisse des littératures de langue néerlandaise*, Bruxelles—Paris 1941.

Idem, *Aspects et figures de la littérature flamande*, Bruxelles 1943.

Knuvelder, G., *Handbock tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde van de aanvang tot hiden* (Manuel de l'histoire de la littérature des Pays-Bas des débuts jusqu'à nos jours), 4 vol., 4e édition, Bois-le-Duc 1967.

Koe, A. S. C. de, *Van Alphens literair-aesthetische theorien*, Amsterdam 1910.

Lissens, R. F., *De Vlaams letterkunde van 1780 tot heden* (La littérature flamande de 1780 à nos jours), Bruxelles—Amsterdam 1959.

Nauwelaerts, R., *Bibliografie over de Vlaamse letterkundigen* (Bibliographie des hommes de lettres flamands), Duffel 1969.

Ovendiep, G. S., *Beknopte Nederlandse versker* (Petite versification néerlandaise), Utrecht 1933.

Rispens, J. A., *De gehaarnaste dromer : Johannes Kinker als aestheticus en dichter* (Le rêveur en harnais : Johannes Kinker, esthète et poète), Amsterdam 1960.

Romein, J. et A., *Gefnuikt genie* (Bilderdijk) (Génie rogné B.), Amsterdam 1959.

Sivirsky, A. L., *Het beeld der Nederlandse literatur* (Le tableau de la littérature néerlandaise), I—II, Groningen 1960—62.

Van Leeuwen, W. L. M. E. (éd.), *Dichterschap en werkelijkheid* (Poésie et réalité), 3e éd., Utrecht 1951.

Georges Bisztray

LUMIÈRES ET ROMANTISME SCANDINAVES

Après 1720 la Scandinavie[1] connut une période de paix. Les tempêtes historiques des décennies précédentes avaient malmené la Suède tout autant que le Danemark, et les deux pays souffrirent des conséquences de leurs aventures politiques jusqu'à la seconde moitié du siècle. Tous deux étaient soumis à un pouvoir absolutiste, la Suède jusqu'en 1809, le Danemark jusqu'en 1849. La Suède exerçait une hégémonie sur la Finlande, le Danemark sur la Norvège et l'Islande.

Dans les deux royaumes scandinaves comme dans la plupart des autres pays, l'absolutisme s'était constitué pour protéger les intérêts de la bourgeoisie face à l'aristocratie, mais par la suite il devint un obstacle au développement économique et social. Après 1750 cependant, en particulier sous l'influence des doctrines des physiocrates français, de vives discussions sociales et intellectuelles s'engagèrent. Dans les années quatre-vingts, le Danemark procéda à des réformes agraires de grande envergure qui aboutirent pratiquement à l'affranchissement de la paysannerie. Les paysans purent désormais se soustraire à la corvée seigneuriale moyennant de l'argent, voire même s'acheter une indépendance totale. La réforme entraîna un immense essor économique pour deux décennies pendant lesquelles 50 % des paysans danois furent affranchis et le Danemark devint le principal exportateur de blé vers l'Angleterre. L'industrie s'épanouit aussi (la porcelaine danoise s'acquit une renommée mondiale), la navigation prospérait en partie parce que le Danemark s'était lui-même procuré des colonies.

Le développement de la Suède était plus contradictoire, surtout parce que le pays ne disposait pas de réserves agricoles et que le moment de l'exploitation des réserves industrielles n'était pas encore venu. Mais dans les deux pays l'urbanisation avançait à une cadence accélérée et le nombre de fabriques devint de plus en plus élevé à Stockholm. Dans le nord comme partout, l'urbanisation entraîna le surpeuplement, la prostitution et avec elle des risques d'infection. Selon les historiographes de l'époque, la consommation excessive d'alcool devint une maladie de masse, en particulier à Stockholm.[2]

L'urbanisation s'accompagna aussi de l'essor de la bourgeoisie qui, elle, engendra les parvenus. L'idéal politique était le système parlementaire anglais, tandis que l'idéal culturel resta la France. Le modèle culturel rigide venu de Boileau trouva un accueil favorable dans les deux royaumes scandinaves ; il ne fait toutefois pas de doute que l'influence classique joua aussi un rôle éminemment civilisateur. Et les écrivains « préromantiques » eux-mêmes ne purent se soustraire à l'influence exercée par la langue française : ainsi le Suédois Thomas Thorild la qualifie dans un pamphlet politique de « juste, noble, ferme conversation ».[3]

Le classicisme était cependant l'art de l'absolutisme, et il n'était pas recommandé de chercher querelle à ce dernier. Lorsqu'au lieu de Christian VII, le roi fou du Danemark, c'est son médecin de cour l'Allemand Friedrich Struensee, esprit éclairé (encore que pangermaniste) qui prit en main les affaires du pays, un coup d'Etat conservateur ne tarda pas à restaurer la monarchie absolue. Struen-

[1] Bien que les frontières de l'aire culturelle nordique soient fortement discutées, selon le point de vue le plus généralement adopté, la Scandinavie comprend la Suède, le Danemark et la Norvège. Aussi nous sommes-nous limités à l'étude de la littérature de ces trois pays, au cours de la période choisie.

[2] Cf. P. B. Austin, *The Life and Songs of Bellman*, Malmö 1967, pp. 23—25.

[3] *Svensk litteraturkritik*, éd. D. Andreae et E. N. Tigersted, Stockholm 1964. 27.

see exécuté en 1772, ses réformes furent annulées et le Danemark connut une période de réaction conservatrice et nationaliste. En Suède, l'historiographie conservatrice appela « Epoque de la liberté » la période allant de la mort de Charles XII à 1772. La majeure partie du XVIIIe siècle, dans les deux pays, peut être caractérisée par les lignes suivantes d'un historien anglais de la civilisation :

> « Freedom for petty tyrants it might have been ; for the common man plying his craft as for the bourgeois drawing rents in an unpredictable currency, the regime was becoming each year more nightmarish. »

On tenta à plusieurs reprises d'introduire la liberté de la presse, mais elle fut toujours révoquée. Même après la prise du pouvoir par Gustave III, en 1772, la situation pourtant riche en promesses, ne changea guère en Suède. Si l'époque « gustavienne » (1772—1792) fut marquée par un certain nombre d'événements culturels : en 1773 on inaugura l'Opéra Royal, en 1787 le Théâtre Dramatique Royal, en 1786 on fonda l'Académie Suédoise, les réformes sociales, par contre, se firent toujours attendre. Gustave III était un prince éclairé, mais il restait conservateur. Son échec est une preuve éclatante du fait qu'après 1770, les régimes « parfaits » des Louis, des Catherine des Fréderic le Grand n'étaient plus viables.

Au temps de la Révolution française et des guerres napoléoniennes, au moment des coalitions et des manipulations internationales, les souverains faibles et indécis de Scandinavie misèrent à plusieurs reprises sur le mauvais cheval. Le résultat en fut qu'en 1808—1809 la Suède dut céder la Finlande à la Russie. En 1812 cependant, Jean Bernadotte, un des maréchaux de Napoléon devenu en 1810 prince royal de Suède, se retourna contre son ancien empereur, ce qui eut pour conséquence que le traité de paix de Kiel, conclu en 1814, annexa à la Suède, au mépris de la volonté du peuple norvégien, la Norvège, rattachée antérieurement au Danemark. En 1813 les finances publiques danoises firent faillite, la monnaie dut être revalorisée et le Danemark mit plusieurs décennies à relever le pays de sa déchéance économique. Dans la première moitié du XIXe siècle la perte de la Norvège, et celle de la Finlande, suscita au Danemark et en Suède respectivement un nationalisme d'une valeur douteuse. Entre-temps une poussée démographique inattendue entraîna un accroissement sans précédent de la population du Nord, ce qui, avec la réaction politique et la pauvreté économique, fut à l'origine de problèmes supplémentaires. Dans les premières années du siècle, l'orientation linguistique et culturelle française céda la place à l'orientation allemande : de nombreux poètes scandinaves du début du XIXe siècle écrivaient aussi en allemand.

La poésie scandinave fut elle aussi amenée à faire le bilan de vingt-cinq ans de révolutions et de guerres. Carl Gustaf af Leopold poète et critique conservateur, favori de Gustave III, accueille la Révolution française, sans aucun discernement historique, avec un jugement à courte vue très caractéristique : « Vad skiljer detta blod, som nu Europa färgar, / Fran fanatismens bål och despotismens band ? » (*Predicaren*, 1794).[4]

En revanche, la Révolution française inspire à la poétesse éclairée et classicisante Anna Maria Lenngren une série de poème qui contiennent une critique sociale mordante (*Den lilla Tiggarflickan*, *Portraiterna*, *Fröken Juliana*, *Grefvinnens besök*, tous entre 1794 et 1803). Dans la période de l'absolutisme, sa satire mettant en scène la comtesse Julianna en train de se déclasser, semblait si « dangereuse » qu'elle ne fut publiée qu'en 1819.

Le rôle qu'ils jouèrent dans la poésie lyrique scandinave à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, ne nous permet donc pas de porter un jugement simpliste sur le classicisme et le rationalisme en les traitant de « conservateur » ou de « progressiste ». Cela vaut également pour le romantisme. Les poètes « préromantiques » et romantiques suivirent la carrière de Napoléon généralement avec des sentiments mêlés. Dans les premiers poèmes du Suédois Esaias Tegnér, parus à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, Napoléon figurait comme champion de la révolution, de la liberté et de la république. A la même époque, le Danois Jens Baggesen ne vouait à Napoléon qu'une admiration mitigée. Bien que le char apocalyptique de la révolution passe inévitablement par toute l'Europe et dissipe les nuages du passé (*Revolutionen*, voir encore *Friheds Kampsang*, *Frihedssolens*

[4] En quoi diffère le sang qui rougit maintenant l'Europe, Du bûcher du fanatisme et des liens du despotisme ?

Opgang), Bonaparte ferait mieux de rester chez lui pour lutter contre les chimères — affirme Baggesen (*Til Bonaparte*, 1797).

Après le sacre de Napoléon, Tegnér, et encore davantage Baggesen se retournent avec une ironie amère contre l'ancien idéal (Tegnér : *Det Eviga, Krigs-Sång för Landvärnet*, Baggesen entre 1806—1808 : *Den Franske Revolutionshistorie i kort Begrep, Napoleons Glorie, 1804*). Mais les ennemis menaçant les pays scandinaves suscitent une haine plus concrète chez les deux poètes. Dans le *Kattegatsang* de Baggesen, les marins danois partant en guerre contre les Bretons insulaires, deviennent des fils de Thor que les naïades du Nord encouragent à « vaincre ou à mourir » sous le drapeau danois qui, comme on sait, porte une croix. (Nous aurons encore l'occasion de voir que les scrupules à utiliser ensemble les métaphores et les symboles païens et chrétiens disparaissent petit à petit dans le romantisme du Nord.) Chez Tegnér le chagrin ressenti à la perte de la Finlande fait naître une haine chauvine contre la Russie, haine qui s'exprime dans ses poèmes *Svea* (1811) et *Carl XII* (1818) aussi bien que dans son poème narratif romantique intitulé *Axel*, ainsi que dans d'autres œuvres encore. En revanche, Napoléon réapparaît dans ses poèmes, précisément à l'époque de sa chute et au moment de la conclusion de la Sainte Alliance réactionnaire, comme une figure héroïque (*Hjelten*, 1813, *Den vaknade Örnen*, 1815). Le poème *Nyåret 1816* qui se termine par les vers

Välkommet, nyår, med mörker och mord
och lögn, och dumhet, och flärd ![5]

constitue une critique remarquablement audacieuse du Congrès de Vienne.

Malgré cet éclat amer, on retrouve chez Tegnér l'illusionnisme nationaliste mêlé au réalisme politique, qui sera un des éléments caractéristiques du romantisme scandinave. Déjà dans *Svea* il assigne comme but à la génération à venir, de « reconquérir la Finlande entre les frontières de la Suède », c'est-à-dire, de prendre soin de la culture finno-suédoise, tandis que son poème intitulé *Nore*, écrit au moment de la paix de Kiel et dans lequel l'union suédo-norvégienne apparaît comme une promesse du renouveau et de l'unité politique et artistique du Nord, indique que le poète cherche consolation.

Le reflet des luttes politiques et sociales dans la poésie lyrique est, bien entendu, un phénomène qui a ses limites thématiques et qui est loin de traduire de manière adéquate le grand événement culturel de l'époque : la transition du classicisme au romantisme. Nous abordons donc la discussion des diverses phases de ce processus à l'intérieur du genre lyrique et des limites de l'époque envisagée, et nous nous bornons au Danemark et à la Suède. L'omission de la Norvège est motivée non pas par le fait que ce pays a appartenu d'abord au Danemark, ensuite à la Suède, que sa langue littéraire fut le danois et que ses intellectuels acquirent leur culture à Copenhague ; la raison majeure en est que le romantisme norvégien ne disposait avant 1820 d'aucun représentant tant soit peu important qui puisse être comparé aux poètes danois et suédois. La tradition classique y était très forte et la transition du classicisme au romantisme ne peut pas être démontrée dans les cadres de l'époque étudiée. L'essor du romantisme norvégien commence dans les années 1830, et à partir de ce moment, il joue un rôle beaucoup plus important et plus progressiste dans la vie sociale et culturelle de la Norvège que le romantisme suédois et le romantisme danois.

Jusqu'aux années 1760, le rigide classicisme français du XVIIe siècle et l'idéologie mécanique-rationnelle du début des Lumières étaient indubitablement prédominants en Scandinavie, mais en 1763 deux célèbres représentants du classicisme suédois, Olof von Dalin et Hedvig Charlotte Nordenflycht meurent, tandis qu'un troisième poète suédois, Gustaf Filip Creutz, représentant du style rococo, se consacre à la carrière de diplomate et cesse d'écrire. Au Danemark également, les trois piliers du classicisme danois-norvégien, Ludvig Holberg, Ambrosius Stub et Hans Adolf Brorson, auteur de psaumes qui ne relèvent du classicisme que du point de vue de la forme, disparaissent entre 1754 et 1764. Le fait qu'au Danemark le développement de la poésie ait été continu dans les années soixante et soixante-dix est dû en premier lieu à l'activité de deux grands rivaux, du Danois-norvégien Johan Herman Wessel et du Danois Johannes Ewald. Des deux, Ewald était le plus connu,

[5] Sois la bienvenue Nouvelle Année, avec tes ténèbres et tes meurtres et tes mensonges et ta bêtise et ton vain scintillement !

le plos moderne et le plus célébré. Tout comme Klopstock qui avait séjourné longuement et à plusieurs reprises au Danemark, Ewald luttait pour le renouveau des sentiments rousseauistes, mais sous une forme encore classicisante. C'est lui qui propagea au Danemark les poèmes de Percy et l'Ossian de Macpherson ; son champs d'intérêt s'étendait de la poésie populaire scandinave et celtique à la mythologie nordique ancienne.

En Suède, ce fut Johan Henrik Kellgren qui remplit un rôle sembable à celui d'Ewald au Danemark. Mais Kellgren ne quitta qu'en 1777 la ville d'Åbobo en Finlande pour aller s'installer à Stockholm. Le héros de l'époque qui va de 1763 à 1777, fut Carl Mikael Bellman qui est resté jusqu'à nos jours le chantre suédois le plus célèbre.

Bellman, comme Mozart, est trop original pour être classé parmi les représentants de telle ou telle tendance artistique. L'étiquette qui convient peut être le mieux à ses poèmes est celle de rococo, sans qu'en soit exclue la conscience sociale. Ecrits dans un style classicisant, mais empreints d'originalité et d'une grande virtuosité, ils reflètent la vie de Stockholm vers la fin du XVIIIe siècle. En même temps, l'éloge de la futilité dans la manière de Villon s'accompagne de l'angoisse d'une époque, incertaine et pressentant son déclin, angoisse que Bellman traduit par des contrastes saisissants entre les éléments tragiques et comiques. Le professeur suédois Örjan Lindberger a montré que — phénomène typique chez Bellman —, dans son épitre n° 23, Fredman (ivrogne notoire à qui Bellman attribue ses propres poèmes), le héros retrouve sa joie de vivre et sa confiance en soi — dans l'espoir d'une nouvelle beuverie.[6] Il n'y a que l'alcool, les ébats amoureux, le cynisme devant la mort (Charon est un intime des héros des épitres) qui aident à surmonter temporairement l'angoisse existentielle.

En 1778, Kellgren tenait encore des propos fort malsonnants sur Bellman qu'il considérait comme un vulgaire jouisseur et un pilier de cabaret. En 1790 cependant, dans sa préface écrite à *Fredmans epistler* il se répand en éloges sur son compte. A ce moment Bellman n'est plus seulement l'Anacréon du Nord, mais bien son Pindare.[7] Le changement de goût de Kellgren doit être considéré comme typique, même si l'on prend en considération le fait que dans ses poèmes écrits à une époque ultérieure, Bellman se montre moins trivial que dans les poèmes plus anciens. Mais Kellgren, lui aussi, avait évolué, encore que, en tant que membre de première importance de la société classicisante *Utile dulci* et personnalité dirigeante de l'Académie Suédoise conservatrice, il n'ait jamais désavoué ses vues voltairiennes. Malgré ces vues, il est l'auteur de nombreuses œuvres poétiques célèbres d'un caractère nouveau dont l'une en particulier, intitulée *Den nya Skapelsen* (1790) fut appelée par Albert Nilson l'étoile du matin du romantisme suédois.[8]

Bien que le « préromantisme » soit une période et un terme assez problématiques, nous nous risquerons à affirmer que la première phase du « préromantisme » est représentée au Danemark par Ewald, en Suède par Kellgren. En même temps, il faut bien donner raison à Gunnar Svanfeldt selon qui les tendances « préromantiques » se sont présentées plus tôt et de façon plus explicite chez Ewald que chez Kellgren.[9] Un des paradoxes de Kellgren était le fait que dans sa protestatinn contre la deuxième phase du « préromantisme » suédois, il se trouva dans le même camp que le représentant convaincu du classicisme gustavien le plus rigide, Leopold, mentionné plus haut, qu'il surpassait autant par le caractère artistique de ses ouvrages que par sa conscience historique plus proigressiste. Les représentants ultérieurs du « préromantisme » suédois : Bengt Lidner, Thomas Thorld, Frans Michael Franzén lancèrent dans un certain sens un plus grand défi aux principes de Kellgren. Au Danemark le poète du « préromantisme » fut Jens Baggesen. Chez lui, comme chez ses contemporains suédois, le divorce d'avec la première génération « préromantique » est motivée par la révolte contre la forme classique et l'intensité croissante du sentimentalisme. La tension entre les conventions formelles et la surcharge affective d'un nouveau genre se traduit avec une particulière clarté dans les œuvres d'Ewald, de Kellgren et de Baggesen.

Si les historiens de la littérature scandinave sont d'accord pour considérer le volume intitulé *Digte 1803* du Danois Adam Oehlenschläger comme le premier document indiscutable du triomphe

[6] *Att läsa poesi*, Stockholm 1960, pp. 25—26.
[7] Cf. *Svens litteraturkritik*, pp. 17—20.
[8] A. Nilsson, *Svensk romantik*, Lund 1916. Source : 3e éd. p. 59.
[9] In : *Nordens litteratur*, éd. M. Brøndsted, Copenhague, Oslo, Lund 1972, p. 219.

du romantisme, il ne faut néanmoins pas oublier les « importateurs » du romantisme, notamment Henrik Steffens, un naturaliste danois-norvégien germanisé, et Adolph Wilhelm Schack von Staffeldt, un poète allemand devenu danois. C'est pendant leurs études poursuivies en Allemagne, dans les années 1790, que tous les deux se sont initiés aux doctrines de Herder et de Schelling et que, de plus, Steffens s'est lié d'amitié avec les frères Schlegel. Les conférences que Steffens fit dans les années 1802—1803 à Copenhague contre le rationalisme, eurent une grande influence sur Oehlenschläger. Pour Staffeldt, qui s'était appliqué pendant une dizaine d'années à introduire le romantisme allemand en Scandinavie, l'apparition météorique d'Oehlenschläger fut un véritable coup du sort. Baggesen, lui aussi, aspirait au titre de pionnier nordique du romantisme. Dans son poème paru en 1806 sous le titre de *Noureddin til Aladdin*, il tendait la main, en signe de paix, à Oehlenschläger, non sans l'avertir qu'en fin de compte, c'était lui qui avait préparé l'avènement du romantisme.

Oehlenschläger, cependant, écarta ironiquement l'amitié proposée qu'il jugeait équivoque. La conscience qu'il avait du rôle du génie, la mission de celui qui conditionne intuitivement les changements historiques, lui firent oublier l'existence de la relative continuité historique. Comme il le souligne dans le poème à programme *Guldhornene* de son volume paru en 1803 et dans le drame en vers intitulé *Aladdin*, publié en 1805, les « favoris de la fortune » (parmi lesquels il se classait lui-même) étaient les héros des temps nouveaux. Quelque déplaisante que paraisse la suffisance du jeune poète, la grandeur et l'importance de son art du point de vue du Nord sont indéniables. Ni N. F. S. Grundtvig, ni B. S. Ingemann, les deux autres grandes figures du romantisme danois, ne peuvent être comparés, pour ce qui est de leur talent artistique, à Oehlenschläger. Chez tous les deux on retrouve cependant le refus du monisme protoromantique d'Oehlenschläger, sa repolarisation au niveau de l'antagonisme éthique du bien et du mal, qui les conduit à une philosophie chrétienne, moralisante et nationaliste de la vie.[10]

En Suède, le romantisme apparut presque six ans après son avènement au Danemark, et sous une forme plus contradictoire. En effet, on y chercherait en vain un facteur d'une force élémentaire, comme celui que constituait le premier volume d'Oehlenschläger. Les poètes romantiques suédois se présentèrent plutôt en groupes dans les années 1810, et généralement avec des volumes de débutants.

En 1809, l'Académie suédoise publia la dissertation d'un certain Isaac Reinhold Blom, dont le rigide classicisme francisant attardé et l'arrogance à l'égard des traditions poétiques suédoises suscitèrent la colère de la nouvelle génération d'orientation romantique. Il en sortit une discussion de plusieurs années au cours de laquelle les objectifs communs, mais aussi les différends existant entre les poètes, finirent par se cristalliser.

Le premier groupement nettement romantique fut le *Auroraforbundet*, animé par le jeune Per Daniel (Amadeus) Atterbom (1790—1855), qui n'avait que dix-sept ans au moment de la constitution de ce cercle profondément imprégné de platonisme, d'esthétisme et du culte de l'imagination et de l'intuition. Ses membres de Stockholm possédaient comme forum littéraire la revue *Polyfem* (1809—1812), ceux d'Upsal, par contre, publiaient leurs écrits dans le périodique intitulé *Phosphorus* (1810—1813) ce que leur valut le nom de phosphoristes. En dehors d'Atterbom, le cercle d'Upsal comptait parmi ses membres Samuel Hedborn et, pendant un certain temps, Carl Fredrik Dahlgren, tandis que le chef du groupe de Stockholm était Lorenzo Hammarsköld.

Un autre cercle romantique satisfaisait à un besoin plus large de la société. Le *Götiska Förbundet* fut fondé en 1811 et ses membres se nommaient les « Goths ». L'année même de la constitution du cercle, ils lancèrent leur revue *Iduna*. Les « Goths » se caractérisaient par le culte d'une certaine idéologie historique et sociale archaïsante et par une orientation nettement éthique. Ils prônaient le retour aux valeurs des temps révolus. Leurs chefs étaient Erik Gustav Geijer et Esaias Tegnér. Ce dernier, dont il a déjà été question plus haut, avait abandonné, précisément après la première décennie du siècle, un type de poésie lyrique réflexive à sujet actuel au profit d'une poésie philosophique de caractère historique. Les poèmes de Geijer et de Tegnér ressemblent à beaucoup d'égards à ceux du Danois Grundtvig.

Non sans une légère exagération on pourrait dire que les deux tendances du romantisme, l'esthétisme et l'historicité, qui chez Oehlenschläger sont encore étroitement liés, se dissocient dans

[10] Cf. ibid., I, p. 260.

les objectifs des deux camps du romantisme suédois. Tout en sachant qu'ils avaient comme ennemi commun Leopold et la tradition classique et académique, les phosphoristes et les « Goths » n'oublièrent pas pour autant les différences très nettes qui existaient entre leurs programmes respectifs.

Le romantisme suédois a produit un seul poète non engagé, un révolté ésotérique et exalté à la manière de Staffeldt : Erik Johan Stagnelius. Mais tandis que Staffeldt fut le premier porte-parole incontestable du romantisme nordique, Stagnelius vécut au moment du déclin de l'époque. Ce fut une crise religieuse qui transforma sa conception classique et gothique en une esthétique hétérogène, décadente et originale. Lui-même était probablement opiomane et manquait de confiance en son talent ; il ne consentit même pas à publier une grande partie de ses poèmes de son vivant. Ses vers trop bien ciselés, l'érotisme de certaines de ses œuvres le rapprochent plutôt de la décadence européenne de la fin du XIXe siècle et l'apparentent beaucoup plus à Gustav Frödling, le grand poète du « nouveau romantisme » suédois des années 1890, qu'à ses contemporains suédois par trop préoccupés de programmes littéraires.

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'analyser quelques-unes des caractéristiques de l'idéologie romantique, comme par exemple la théorie du développement organique ou l'historicisme. Comme exemple du maintien et du remodelage de certaines idées plus anciennes, décisives du point de vue de la tradition culturelle scandinave, il faut citer les aspects religieux de la poésie lyrique de l'époque en question. Du point de vue des données biographiques, signalons qu'Ewald, Wessel, Ingemann, Kellgren, Atterbom étaient fils de pasteurs, Stagnelius fils d'évêque, que Grundtvig et Tegnér naquirent dans des familles de pasteur et devinrent eux-mêmes pasteurs. Tegnér, Franzén et Johan Olof Wallin terminèrent leur vie comme évêques. Toute une série de psaumes scandinaves, très populaires de nos jours encore, sont nés à cette époque de la plume de Grundtvig, Ingemann et Wallin, entre autres. Chez Oehlenschläger la religion ne fut jamais que l'expression d'une expérience esthétique, tandis que Staffeldt et Stagnelius restèrent fidèles à un mysticisme panthéiste-platonicien. Au fur et à mesure des progrès du romantisme, la majeure partie de la poésie de l'époque prit cependant une teinte religieuse. Chez Bellman les personnages de l'Ancien Testament (comme la femme de Putiphar ou Noé) faisaient encore l'objet de risées joviales, chez Atterbom et Grundtvig, par contre, la foi constitue une source d'inspiration et de morale.

Cette conception esthétique proclamant l'unité de la religion et de la poésie essaie au moins de fournir une sorte d'explication à ce phénomène. Les documents en sont le compte rendu sur Ehrensvärd publié par Atterbom en 1813[11] ou le poème panthéiste de Grundtvig : *Strandbakken ved Egelykke* qui date de 1811. Un phénomène relevant de l'histoire des idées offre un complément d'explication à l'intérêt témoigné par les romantiques pour la religion : il s'agissait pour eux de relier l'image du passé païen, qui servait leurs objectifs, à la tradition chrétienne. En 1820 Tegnér fait un bilan du mouvement scandinave-gothique et résume ses résultats dans les termes suivants :

> För stod parnassen i en hednisk verld
> Nu står parnassen i den christna kyrkan.[12]

Malgré le caractère de plus en plus conservateur que prendra la poésie lyrique par la suite, dans les années du « grand romantisme » scandinave la religion remplit une fonction tout aussi compliquée que dans le romantisme européen en général. Cette fonction complexe peut également être décelée dans le romantisme historique. Valdemar Vedel a ainsi attiré notre attention sur l'analogie entre les conflits religieux représentés dans le romantisme historique, tels que par exemple l'évangélisation des païens du Nord (chez Oehlenschläger, dans le poème intitulé *Hakon Jarls Død* et dans les tragédies en vers *Baldur* et *Hakon Jarl*, ainsi que — d'une manière beaucoup plus gratuite — chez Grundtvig) et les conflits historiques de l'époque des révolutions et des guerres.[13]

Le changement dans la conception religieuse et son rôle social ne constitue qu'une étape du processus au cours duquel la génération romantiques découvre le caractère variable de l'image du monde et de la société. C'est ainsi que Tegnér l'exprime dans son *Krigs Sang för Landvärnet :*

[11] *Svensk litteraturkritik*, pp. 36—37.
[12] A présent le Parnasse se dresse dans l'Eglise chrétienne.
[13] V. Vedel, *Studier over Guldalderen i danks Dingtning*, Copenhague, s.d.

De sekelsgamla,
de lagbesvurna
verldsformer ramla . . .[14]

Ce sont souvent les problèmes implicitement contenus dans la philosophie de la nature de Schelling qui conduisent le poète à reconnaître les formes de la conscience humaine (historique). Citons, à titre d'exemple, le poème *Til Naturkraften* de Staffeldt.

O Verdenskraft uendelig !
Kan Støvets Tanke fatte deg ?[15]

— se demande au début le poète avec stupéfaction, pour se poser ensuite la question suivante : n'y a-t-il aucune différence entre la répétition que l'on découvre dans la nature et le mouvement de l'esprit ?

I Stoffet du stedse den Samme dig teer,
Siig ! haster du ikke til bedre og meer
Pas Aandernes høiere Baner ?[16]

Etant donné la force avec laquelle la tradition culturelle scandinave s'attachait à la nature, la poésie lyrique de caractère philosophique du romantisme n'alla guère au-delà de la formulation d'une question concernant les formes de la conscience humaine. Aussi la critique des systèmes sociaux existants se limite-t-elle pratiquement aux exemples déjà cités, qui concernent l'époque napoléonienne et la Sainte Alliance. Abstraction faite de ces tendances, et comparée à l'évolution de la poésie européenne, la poésie lyrique du romantisme scandinave est singulièrement pauvre en poèmes exprimant ouvertement et dans un esprit révolutionnaire une critique de la société.

C'est également la tradition de la nature qui explique la fréquence du motif de base du mouvement cyclique, du « vacillement » dans la tendance fortement néo-platonicienne du romantisme nordique. L'expression d'un mouvement itératif, dépourvu en lui-même de tout jugement de valeur, est un motif migrateur bien connu dans le romantisme européen. Une des ses variantes est le symbole, emprunté à la nature, de l'oiseau migrateur que Tegnér aussi bien que Stagnelius ont utilisé dans des poèmes portant tous deux le titre de *Flyttfåglarna* (1812 et 1821). Appliqué par métaphore à la poésie, le véhicule du mouvement polaire deviendra le navire que transporte la scalde du Nord au Sud et à nouveau du Sud au Nord (Tegnér : *Skidbladner*, Ingemann : *Digterskibet*, l'un et l'autre de 1812). Dans son essai intitulé *Flygtfåglarna* Frederik Böök résume les quatre caractéristiques de base de l'expression poétique du mouvement circulaire : l'éternelle quête des contrastes ; le contraste entre le Nord et le Sud ; entre l'existence de la nature infinie et la finitude de l'existence individuelle, ainsi que, finalement, la liberté de l'existence poétique située au-dessus du monde. Le même Böök croit découvrir dans la poésie lyrique platonisante de Stagnelius l'influence de *René* de Chateaubriand.[17] Il est intéressant de noter que le contraste du Nord et le Sud (qui s'incarne en général dans une confrontation entre la Scandinavie et les pays méditerranéens) apparaît dans le poème intitulé *Hiemvee* d'Oehlenschläger, dans le cadre du Nord même, où l'auteur met en présence la Norvège et le Danemark.

Bien que l'idée du mouvement circulaire isolée de la nature contienne déjà deux caractéristiques importantes du platonisme, notamment la polarité et la nostalgie, ce ne sont là que des facteurs stylistiques et esthétiques. En effet, le platonisme proprement dit implique toujours un jugement de valeur, mais sous cette forme-là il est également fréquent dans la poésie lyrique du romantisme scandinave. Comme le dit Tegnér dans son épilogue écrit lorsqu' il obtint le titre de *magister*:

Och verkligheten, hvart vår öga ser,
den är symbolen endast af ett högre.[18]

[14] Les formes de vie séculaires, garanties par la loi, s'écroulent.
[15] O force du monde ! Infinie ! La pensée de la poussière peut-elle te concevoir ?
[16] Dis ! Ne te hâtes-tu pas vers le meilleur, vers le plus, Sur les chemins élevés de l'esprit ?
[17] F. Böök, *Analys och porträtt*, Stockholm 1962, pp. 9—58.
[18] Et la réalité que notre œil aperçoit n'est que le symbole de quelque chose de plus haut.

Dans le *Biarka Maal* d'Oehlenschläger, l'existence terrestre n'est rien d'autre que le temps de la nostalgie permanente de l'éternité succédant à la mort. La poésie, cependant, peut, selon de nombreux poètes, ouvrir les yeux du poète, déjà dans sa vie d'ici bas, sur le monde parfait des idées et de la beauté éternelle. Dans un poème intitulé *Prologue* écrit en 1810, moment de la fondation de la revue *Phosphorus*, Atterbom évoque la voix éolienne des esprits de l'espace qui chantent au poète « les merveilles du monde des idées premières ». La lune, en tant que stimulatrice de la transcendance poétique — motif romantique très général —, trouve une forme d'expression typique dans la poésie suédoise, avec le poème *Längtan efter det Himmelske* de Stagnelius. En revanche, la symbolique du soleil dans le néo-platonisme nordique prend une singulière teinte païenne ; citons à ce propos *Skaldens Morgonpsalm* et le célèbre *Solsångaren* de Tegnér. Dans le premier poème, le poète invoque le soleil de la manière suivante :

Öppna för min syn
diktens sköna verld !
Låt dess gudabilden i det höga
sväfva klara för ett dögligt öga ![19]

La séparation des sphères naturelle et spirituelle, la plus grande perfection de cette dernière qui est d'ailleurs indispensable pour le poète, s'incarnent dans le motif de l'ondin, emprunté au conte populaire, qui fut utilisé par Ingemann pour son *Nøkken* d'une part et, sous une forme encore plus originale et extrême dans le *Näcken* de Stagnelius. Dans une merveilleuse forêt à la tombée du jour, un ondin jouant de la harpe dans le ruisseau est averti par un petit garçon qu'il ne fera jamais partie du monde de Dieu, qu'il ne verra jamais le monde céleste ni les anges de la lumière. L'ondin, symbole du poète païen « condamné à ne chanter que les beautés terrestres », replonge alors tristement au fond de l'eau, et depuis lors on ne l'entend plus chanter. L'exaltation religieuse, mystique et néo-platonicienne se conjugue ici avec la sympathie pour le poète damné et déchu, ce qui ne va pas sans conférer au poème une certaine ambivalence.

Pouvoir jeter un regard dans les sphères de la perfection est naturellement fonction de la transcendance et de l'intuition qui relèvent à la fois d'un certain culte de l'irrationnel et du culte des sentiments caractéristiques du romantisme. A propos du romantisme danois, Vedel a mis en relief un autre aspect du culte des instincts, en démontrant que ce culte conduisait à la glorification de la nature, de tout ce qui est naturel et non encore corrompu, soit, très souvent, à l'apothéose de l'enfance et de la jeunesse.[20]

Le motif « enfant de la nature » apparaît le plus clairement, mais aussi de la manière la plus subjective chez Oehlenschläger. Dans son poème intitulé *Guldhornene*, le passé est l'objet d'une récréation spirituelle par un jeune garçon et une jeune fille qui doivent leur bonheur à la découverte de deux rhytons vikings en or. Dans le conte dramatique en vers *Aladdin*, c'est une fois de plus le « joyeux fils de la nature » qui est appelé à retrouver la lampe magique. Il est évident que le rhyton, tout comme la lampe, symbolisent le processus créateur intuitif, c'est-à-dire la poésie. Le poème *Naturens Son* de Stagnelius (1814) est une autre paraphrase lyrique de l'idée émanant d'Oehlenschläger. Le poète attribue à la culture une influence négative, parce qu'elle oppose une entrave aux instincts, au génie. L'instruction et l'intellectualisme ne sont que pédanterie ou entrave à l'action.

Le culte de l'enfance crée un genre spécial, les chansons d'enfant littéraires. Le maître le plus incontestable en est Ingemann, mais Baggesen, Grundtvig et Geijer ont également souvent idéalisé l'enfance et cela non sans une intention moralisatrice.

Il est intéressant de noter que l'aspiration érotique manque dans l'arsenal de l'interprétation platonisante. Des poèmes typiquement voltairiens et classiques tels que le *Sinnenes Förening* de Kellgren (1778), sont encore franchement érotiques ; « l'union des sens » n'y signifie rien d'autre que la description concrète de l'acte sexuel avec une élégance toute française. Mais « l'érotisme » du

[19] Ouvre à mes yeux le bel univers de la poésie ! Laisse flotter la pure image céleste devant les yeux d'un mortel.

[20] V. Vedel, *op. cit.*, pp. 147—167.

romantisme scandinave n'est qu'un jeu galant candide, quelque fréquentes que soient les allusions contenues dans les titres des poèmes. La seule exception est le romantisme échevelé de Stagnelius (notamment son drame en vers intitulé *Bacchanterna* 1822), encore que chez lui l'érotisme soit l'expression d'un état d'âme proche de l'hystérie, et n'ait rien à faire avec le bien-être physique de l'époque des Lumières, ou avec l'autoanalyse affective du romantisme.

A côté des régions supérieures métaphysiques, esthétiques ou éthiques du platonisme, l'histoire, le passé constitue un autre facteur qui demande une faculté de pénétration transcendantale du même ordre, et qui représente pour le poète une source d'inspiration de la même valeur et de la même intensité. La datation de l'historisme romantique scandinave est problématique : selon Otto Springer, le processus de l'interprétation romantique de l'histoire avait déjà commencé dans l'historiographie suédoise spéculative et par endroit absurdement fictive du XVIIe siècle.[21] Malgré le grand nombre de matériaux archéologiques relatifs à la préhistoire scandinave, rassemblés au cours du XVIIe et du XVIIIe siècles, on s'intéressait en premier lieu, à l'époque des Lumières, aux faits et gestes des personnages illustres et à la mythologie grecque et romaine, et beaucoup moins au sort des cultures et des idées ou aux mythes nordiques. Les vues sur le passé scandinave ont été exprimées de façon caractéristique par un esthète suédois, Carl August Ehrensvärd qui, en 1780, déclare que les « Goths » étaient des singes pillards qui avaient dépouillé et imité d'autres cultures.[22]

Ehrensvärd lui-même se rendait cependant parfaitement compte de ce que l'avènement d'une nouvelle conception de l'histoire nordique ne pouvait plus guère être enrayé. Déjà ses contemporains « préromantiques » recouraient de plus en plus consciemment et régulièrement aux personnages et aux sujets de la mythologie nordique. Le véritable pionnier du mouvement visant à faire accepter cette mythologie par la poésie fut Johannes Ewald. Sur le plan théorique et esthétique, c'est à la charnière du siècle que survint le changement. A une question mise au concours et portant sur l'époque qui avait été la plus favorable à la grande poésie, une dissertation mentionnait, en 1796, le monde des sagas scandinaves.

En ce qui concerne l'histoire, selon la principale thèse de la nouvelle génération romantique l'historicité n'était pas l'équivalent de l'authenticité, c'est-à-dire de l'érudition, mais une question de forme et de philosophie de la vie. Cela vaut aussi pour la mythologie, inséparable de l'histoire des époques révolues, et dont l'importance pour le romantisme remonte, selon Erik Wallén, au panthéisme de la fin du XVIIIe siècle.[23]

A l'époque de l'avènement du romantisme nordique en Suède et au Danemark, le conflit de l'intuition et de l'historicité scientifique est net et aigu. Un exemple important de son apparition lyrique est le *Guldhornene* d'Oehlenschläger. Le poème peut être interprêté aussi comme la réaction poétique à un fait divers : en 1802 on vola dans le trésor royal de Copenhague deux objets historiques uniques en leur genre et mal gardés : deux anciens rhytons en or parfaitement identiques, découverts en 1639 et en 1734. Mais Oehlenschläger constitue de ce fait divers la base générale de son romantisme historique. Dès la première strophe il s'en prend ouvertement à l'ancienne science historique :

De higer og søger
I gamle Bøger,
I oplukte Høie
Med speidende Øie,
Paa Svaerd og Skiolde
I muldne Volde,
Paa Runestene
Blandt smuldnede Bene.[24]

L'historicité, ainsi résumée, ne mène à rien. Le passé apparaît à deux êtres de la nature, une paysanne (« aux joues roses » et « aux mains de lys ») et un jeune laboureur (« robuste et bien

[21] O. Springer, *Die nordische Renaissance in Skandinavien*, Stuttgart—Berlin 1936, p. 110.
[22] Cf. *Svensk litteraturkritik*, p. 36.
[23] E. Wallén, *Studier över romantisk mythologi i svensk litteratur*, Malmö 1923, pp. 23—24.
[24] Ils cherchent et fouillent dans les livres anciens et des tertres ouverts, l'œil aux aguets, épées et boucliers dans des remblais de terre, des pierres runiques parmi des ossements effrités.

campé ») sous la forme des rhytons. L'époque (le XVIIIe siècle matérialiste) ne sait pas apprécier le cadeau de dieux, aussi ceux-ci le reprennent-ils. Le conseil que le poète formule dans son œuvre est clair : apprenons enfin à apprécier le passé sous on jour romantique.

L'importance fonctionnelle qu'avait l'historicité romantique pour la jeunesse révolutionnaire, à été mise en relief par Vedel qui fait remarquer que les époques ancestrales du Nord sont assez ténébreuses pour permettre aux poètes de les remplir de ce qui correspondait le mieux à leurs buts.[25] Les phosphoristes surtout, qui cultivent l'imagination, font preuve d'une grande inconséquence et d'un goût éclectique. Dans le *Prologue* d'Atterbom par exemple, on voit apparaître Svea, Thor, Svithiod en compagnie de Phosphoros, Cassandre, Phœnix, Memnon, Psyché et d'autres personnages bien connus du classicisme du Sud.

Dans le cercle des « Goths » qui cherchent à refréner quelque peu le culte de l'imagination, on parvient à créer l'illusion d'une authenticité historique. Geijer qui écrivit lui-même entièrement le premier numéro de la revue *Iduna*, y indique les idéaux de la conception historique « gothique », notamment dans un programme en forme de trilogie : son poème *Manhem* glorifie les valeurs éthiques et autres du Nord ancestral, deux autres, *Vikingen* et *Odalbonden* présentent deux formes de vie anciennes du Nord : celle des marins et celle des paysans libres.

Quelles sont les valeurs spécifiquement nordiques qui sont mises en relief dans ces poèmes ? En premier lieu la liberté sociale, l'absence de contrainte, le respect spontané de Dieu et du droit naturel, la noblesse de cœur, l'amour du travail, la diligence, le courage dans le combat, la fidélité dans l'amitié et en amour, le respect de la tradition — telles sont les caractéristiques des anciens nordiques. A cela s'ajoute une dualité paradoxale de leur caractère : autant le Viking est tenté par la découverte et l'aventure, autant le paysan libre est lié par l'amour de la nature et de la tradition. Geijer déclare non sans fierté que la science pratiquée pour elle-même et la rhétorique prétentieuse, les deux vertus gréco-romaines ne comptaient pas pour grand-chose aux yeux des anciens peuples nordiques, tandis qu'il passe discrètement sous silence l'absence du culte des arts.

Bien que le titre de *Manhem*, emprunté au *Heimskringla* de Snorre, renvoie expressément à la Suède, l'importance du culte romantique de l'histoire consiste précisément dans le fait que c'est le premier mouvement qui considère la Scandinavie comme une unité culturelle. Le résultat de cette philosophie romantique de l'histoire sera le panscandinavisme du XIXe siècle, qui toutefois trouvera un aliment surtout dans la phase ultérieure du romantisme après 1815.

Benson qui s'est penché sur le conflit entre la mythologie classique et la mythologie nordique dans le romantisme suédois, a bien montré combien il avait été difficile de faire accepter les sujets nordiques,[26] tandis que Vedel, à propos de l'évolution ultérieure, a prouvé que si le Nord ancestral devait son auréole à une analogie établie avec l'hellénisme, il ne tarda pourtant pas à devenir l'adversaire de ce dernier et il finit par polariser la culture nordique et la culture du Sud dans la pensée romantique. Le Sud devint le symbole de la dégénérescence, tandis que le Nord représentait la profondeur calme, la pureté, la simplicité, la loyauté, la force et, chez les femmes, la fidélité et la tendresse. C'est surtout en Grundtvig que Vedel voit le représentant d'un culte intime, conscient et conséquent de la force.[27] Ajoutons encore que chez Grundtvig et chez le Tegnér de la fin, on observe le retour à la conception historique étroite qu'Oehlenschläger reprochait au XVIIIe siècle : le romantisme universel devient chez eux un romantisme national.

L'influence de « l'école historique » de la Sainte Alliance importée d'Europe est surtout sensible chez Tegnér. Dans un discours solennel prononcé en 1817 et dans un autre qu'il fit en 1820, lorsqu'il fut reçu magister, il se retourne contre les idées libérales de sa jeunesse, critiquant le matérialisme de son époque, l'image mécanique qu'elle se faisait de l'homme et son système de valeurs centré sur le présent, dans lequel les installations modernes d'une filature tenaient une place plus importante que les campagnes d'Alexandre le Grand ou les victoires « inutiles » de Charles XII.[28]

[25] Vedel, *op. cit.*, *pp.* 82—83.
[26] A. B. Benson, *The Old Norse Element in Swedish Romanticism*, New York 1914, pp. 98—124.
[27] Vedel, *ibid.* pp. 82—85.
[28] *Svensk litteraturkritik*, pp. 50—51.

En proclamant ces principes et en exaltant les anciens idéaux de l'honneur chevaleresque, Tegnér préparait la voie au fatalisme historique à la fois de Runeberg, au milieu, et d'Heidenstam, à la fin du siècle.

Une des racines du romantisme nationaliste plonge dans l'histoire, l'autre dans le folklore. Sous l'impulsion du mouvement populaire romantique allemand (Arnim, Brentano, les frères Grimm), on voit s'amorcer dans la Scandinavie des années 1810 des recherches folkloriques qui parviendront à leur apogée dans les années 1820. Mais déjà entre 1812 et 1823 trois recueils danois, qui font œuvre de pionniers, voient le jour (chansons, contes et légendes populaires), et entre 1814 et 1816 on publie le premier recueil de chansons populaires suédois en trois volumes, mis au point par Arvid August Afzelius, avec une préface de Geijer.

Comme nous allons le voir, la découverte de la poésie populaire donna une impulsion à la littérature surtout formelle et stylistique, mais elle donna aussi naissance à de nombreux poèmes mettant l'accent sur l'analogie entre le sujet et l'atmosphère surtout dans le genre de la ballade (par ex. Ewald: *Liden Gunver vandrer ;* Baggesen : *Agnete fra Holmegaard ;* Grundtvig : *Willemoes, Bisp Villum og Kong Svend, Niels Ebbesen.*) Heureusement, les œuvres moralisatrices pseudo-populaires où le caractère rustique n'est qu'un prétexte, comme par exemple le *Kolargossen,* œuvre très connue de Geijer, sont relativement peu nombreuses. Un exemple intéressant des rares chansons « exotiques » imitant la chanson populaire, est le poème à sujet lapon, *Spring min snälla ren* du poète finno-suédois Franzén.

Des cultures autres que celle de l'Antiquité classique et du Nord (ainsi par exemple les cultures orientales, le Moyen Age chrétien ou la Renaissance) n'exercèrent qu'une influence négligeable sur le romantisme scandinave. On remarquera aussi que l'historicité (le passé) et le folklorisme (le présent) ne s'accompagnent pas d'une perspective utopique de l'avenir. L'historicité a bien un aspect utopique, et le lecteur est parfois transporté par l'imagination dans un pays merveilleux. C'est ce qui se passe dans le *Skidbladner* de Tegnér ou dans le drame en vers *Lycksalighetens ö* d'Atterbom dont la 4e partie est considérée comme une satire plus ou moins utopique des idéaux libéraux. Mais à part cela le romantisme scandinave n'a pas produit une seule utopie positive, progressiste et concrète.

Sur le plan esthétique, le romantisme scandinave offre moins d'œuvres indiquant la voie du développement ultérieur que ne le font par exemple le romantisme allemand ou anglais. Dans leur hostilité à l'égard des théories, les poètes ne cherchaient nullement à définir leur propre activité. Selon Atterbom la poésie est un phénix qui ne cesse de renaître de ses cendres et dont la principale caractéristique est la liberté (prologue au *Phosphorus,* 1810). Dans un traité académique de 1796 Geijer considère l'« Einfühlung » comme la faculté la plus admirable de l'homme. Selon Staffeld la poésie est la possibilité de se reconnaître indéfiniment dans le fini et le limité *(I Canovas Vaerksted).* Bien que Kellgren, encore classique à beaucoup d'égards, ait élevé la voix contre la mystique, la magie, le manque de clarté (*Man äger ej snille för det man ar galen,* 1787), il n'en reconnut pas moins lui aussi que la beauté n'avait point de règles définies, et qu'à condition d'être dans un rapport organique avec son entourage toute chose pouvait être belle. Tout compte fait, on observe dans la période étudiée un lent accord de la fidélité à la réalité et de la passion poétique. Les exigences formelles posées par l'esthétique de Longin ne trouvent aucune expression théorique, bien que, dès les années vingt, on assiste à un intérêt grandissant pour l'essence de la langue et ses possibilités.

Le volume intitulé *Digte 1803* d'Oehlenschläger constitue un témoignage éloquent tant de l'attrait qu'offrent pour le romantisme la variété et le mélange des genres que de l'influence de l'*Universalpoesie* de Friedrich Schlegel. Le livre marque une nouvelle étape, car à côté de la variété des genres on y trouve des mélanges épico-lyriques ou lyrico-dramatiques.

Dans le romantisme scandinave — comme c'était à prévoir — on cherchera en vain les poèmes didactiques moralisants chers au classicisme (tels que *Predicaren* de Leopold), ou des idylles pastorales (dont les spécimens les plus authentiques sont dus à Bellman : épitres 71, 82 et autres, teintées d'une légère ironie. Le poète préromantique Ewald écrivit cependant des fables « moralisantes ». Le grand romantisme en revanche est profondément sérieux et ne connaît pas les nuances de la raillerie, de l'humour et de l'ironie. Chez Ewald et Wessel on trouve encore des épitaphes satiri-

ques, mais par la suite la satire ne réapparaît que beaucoup plus tard au cours du XIXe siècle. Il y a néanmoins quelques exceptions, comme les parodies de Poul Møller, dirigées contre Baggesen et Grundtvig.

L'épopée satirique n'a pas non plus de fortes traditions dans le romantisme. Son plus grand représentant est — malgré une certaine absence de continuité épique dans ses poèmes — Bellman, qui très ironiquement a élevé ses héros profanes et les événements banals de la vie de tous les jours à des hauteurs classiques. Son héros, le poète, « Jean » Fredman, est, comme nous l'avons dit, un horloger alcoolique, un raté. Les autres héros célébrés par ses épîtres sont Movitz, le fabricant de parapluies et musicien, Mollberg le dandy débauché, sa muse, Ulla Winblad, la prostituée généralement connue. Dans le romantisme scandinave on ne trouve qu'un poème épico-satirique du même genre, *Toget til Thorsing* d'Oehlenschläger, qui raconte en hexamètres héroïques l'excursion à la campagne d'un groupe d'amis friands de fraises, qu'ils vont déguster dans les bois.

La tradition d'une méditation liée à la description de la nature est plus forte dans la poésie lyrique danoise que dans la poésie suédoise. Les spécialistes de l'œuvre de Bellman ont démontré que dans ses épîtres on ne trouvait pas une seule description de la nature ou du milieu qui s'étende sur le poème entier. De même, plus tard, les tendances visionnaires et historiques restent indifférentes à l'égard du paysage. Au Danemark, en revanche, la tradition de la description lyrique de la nature apparaît avec régularité chez Ewald, Baggesen, Oehlenschläger, et plus tard chez Blicher.

Dans le domaine des genres, la nouvelle conception subjective de l'histoire aboutit logiquement à une certaine régression du rôle de l'ode et à la renaissance de la tradition des ballades autochtones. Si librement qu'on utilise la définition de l'ode à partir des années 1790 (le terme est appliqué à toutes sortes de poèmes inspirés, dans le cas de Baggesen, ou alors à des œuvres qui ne se rapprochent des odes, que par la forme — c'est ce que fait Hammarsköld pour l'*Endymion* de Stagnelius) — il n'en reste pas moins que la distance entre l'individu et le sujet, distance indispensable dans le cas de l'ode, est de moins en moins possible à réaliser dans le romantiste. La régression de l'ode est illustrée au Danemark par les poèmes de Baggesen et d'Oehlenschläger, tandis que dans la poésie suédoise on relève une différence entre les « Goths » attachés davantage à ce genre, et les phosphoristes.

Le mélange des genres aboutit à des œuvres telle que *Labyrinten* de Baggesen (1792—93), en prose lyrique, les lettres rimées du même auteur, *Varners poetiske Vandringer* d'Ingemann (1813, mélange de pièces en vers et en prose) ou les drames philosophiques, genre si caractéristique du romantisme scandinave. Si un certain nombre de ses drames suivent la tradition épique, d'autres offrent un caractère éminemment lyrique. Cette tendance lyrique dans le théâtre se renforce surtout après 1815 (Grundtvig : *Paaske-Lilien* 1817, dans les années vingt : Stagnelius *Bacchanterna* et Atterbom *Lycksalighetens ö*) illustrant le rapprochement entre la poésie épique et la poésie lyrique.

Les deux moments importants de la poésie lyrique : le début et la fin du poème accusent une grande diversité. Ainsi chez Bellman on trouve souvent des débuts qui font allusion à la musique. C'est cette dernière qui préside à l'inspiration et à la vie intérieure du poème. Toujours Bellman a tendance à terminer ses poèmes par une allusion à la mort, ce qui, avec le début musical, donne à ses poèmes une teinte baroque. Plus tard, dans les légendes historiques des rois le début du poème évoque souvent la figure du héros (par exemple *Fiskerne* d'Ewald, poèmes de Tegnér et Geijer consacrés à Charles XII).

Huit poèmes choisis au hasard dans l'œuvre de cinq poètes danois (Ewald, Baggesen, Oehlenschläger, Ingemann et Grundtvig) et huit, de cinq poètes suédois (Kellgren, Atterbom, Geijer, Tegnér et Stagnelius) montrent qu'à l'exception de Kellgren, le plus classique parmi eux, chez qui dominent l'exclamation, l'interpellation ou le conseil rhétoriques, les poèmes commencent en général par une allusion à la situation et à l'époque, souvent avec un accent subjectif, une réminiscence. Quant aux conclusions des poèmes, elles sont généralement idylliques avec une tendance à apaiser les différends, sauf chez Baggesen et chez Oehlenschläger, où on trouve davantage l'expression d'un désir, d'un espoir, et chez Kellgren, qui préfère les situations inquiétantes, qui restent en suspens, ou même les questions ouvertes. Bien entendu, avant de généraliser les conclusions qui peuvent être tirées de cette enquête, il faudrait procéder à une analyse plus approfondie.

Si certains poètes se distinguent par la plénitude affective qui passe outre la tradition linguistique, particularité importante du style de la poésie lyrique (par exemple Ewald et Staffeldt), d'autres, ainsi les « Goths » la connaissent à peine. Un trait stylistique du néo-platonisme est la substitution du symbole à l'allégorie. Dans son « épilogue » de 1820, Tegnér définit la réalité comme le symbole de l'idée d'ordre supérieure. Les rapports entre le platonisme et le symbolisme deviennent très clairs lorsque le symbole apparaît comme la réponse concentrée et concise à la question de l'existence (par exemple la lampe d'Aladdin chez Oehlenschläger, ou Skidblander, le bateau d'Odin et le symbole de la poésie chez Tegnér).

Dans un de ses livres, U. Albeck s'est plusieurs fois penché sur les particularités du lexique du romantisme danois.[29] Dans ce qui suit nous en indiquons les principales, en les complétant d'exemples suédois. (Le lecteur trouvera entre parenthèses les numéros des pages en question de l'ouvrage d'Albeck.)

1. Noms à la mode (32). — Maria et Ludvig dans *Sanct Hansaften-Spil* d'Oehlenschläger, ainsi que *Axel og Valborg* du même auteur et *Axel*, titre d'une œuvre de Tegnér, étaient tous des noms à la mode à l'époque du romantisme nordique.

2. Magie des noms géographiques (33). — Dans la « chanson » n° 11 de *Fredmans sånger* de Bellman :

Portugal, Spanjen
Stora Britanjen . . . ,[30]

ou dans *Til Vaaren* de Staffeldt :

Eller ved Adria,
Da jeg ved Adria . . .[31]

3. Le lexique devient plus concret (37—38). — Les noms de fleur apparaissant par douzaines chez Oehlenschläger et Atterbom, et illustrent fort bien la manière dont un nom collectif se décompose en noms spécifiques.

4. Noms composés métaphoriques (74—76). — Ils sont fréquents chez Oehlenschläger : « Silkelokken », « Fugleskarer », « aeldgammelt », etc.

Avant Oehlenschläger, c'est chez Bellman que la musicalité du vers apparaît sous sa forme la plus pure. A en croire les spécialistes de la littérature moderne, les poèmes de Bellman ont été composés d'après des mélodies d'opéra et d'autres aires populaires au XVIIIe siècle ; quelques-uns sont devenus des pièces de caractère typiquement rococo, telle la chanson n° 64 *Fjärlin vigad syns på haga*. Souvent on trouve, également chez Bellmann, des onomatopées imitant les sons des instruments (harpe : « pling plingeli plång »). Aux yeux des « Goths », différents à cet égard des Phosphoristes, la musicalité n'était pas en soi une vertu. Tegnér par exemple, dans *Svea*, caractérise les langues méditerranéennes, en déclarant que la langue elle-même (considérée du point de vue à la fois sémantique et syntactique) « se fond dans la mélodie des tons suaves ».

Au point de vue de la prosodie, le romantisme a exercé une influence inappréciable sur la poésie scandinave. Pour le renouvellement de la forme de la ballade, on se tourna vers les sources anglaises, allemandes et scandinaves, tandis que l'italien permit le renouveau du sonnet, de la canzone et de l'*ottava rima*. L'inspiration montre les traces d'une influence venue du Nord ancestral, de la Bible et des Celtes. La recherche du ton populaire aboutit toujours à des résultats dans le domaine de la prosodie. Comme l'a démontré Otto Sylwan, c'est elle qui fit découvrir aux poètes les anapestes quaternaires.[32]

Leur lutte pour le renouvellement des formes prosodiques mit une fois de plus les romantiques en présence des classiques. La prétention à la pureté classique du XVIIIe siècle excluait les pieds

[29] U. Albeck, *Dansk stilistik*, Copenhague 1939.
[30] Portugal, Espagne, Grande-Bretagne.
[31] Tu es près de l'Adriatique, Quand moi à l'Adriatique . . .
[32] O. Sylwan, *Den svenska versen från 1600-talets början*, vol. II, Göteborg 1931, p. 121.

problématiques, comme le bacchiée (qui ne reviendra qu'à la fin du siècle). La cible des romantiques devint l'alexandrin : il fut banni au début du XIXe siècle, et ne put ainsi connaître de renouveau (par le passage de la « césure classique » à la « césure romantique »).

Parmi les résultats prosodiques du « préromantisme » on cite l'introduction du blankvers par Ewald (*Balders Død*, 1774). En réalité l'époque du blankvers commence avec Oehlenschläger, le poète qui devint le porte-drapeau de la prosodie romantique. Il transforma la tradition scandinave d'une manière très originale en l'adaptant à ses propres fins : les vers courts de *Guldhornene* évoquent les Edda, mais en même temps ils sont trochaïques et rimés et comportent peu d'allitérations. Il a adopté hardiment des formes métriques étrangères : d'Allemagne il a importé la strophe Nibelung (*Helge*, 1814) et le triple mètre ïambique (« szenár », en 1806) qui ne sera utilisé en Suède que quinze ans plus tard par Tegnér. En ce qui concerne les formes méridionales, Oehlenschläger subit l'influence de la romance espagnole, de la terzine de Dante *(Ellehøien)* et de l'*ottava rima*. Rien n'illustre mieux les tensions existant entre les tendances du romantisme nordique que la discussion provoquée par la question de l'adoption de l'octave. En Suède cette forme de vers apparaît pour la première fois en 1810, dans le prologue qu'Atterbom écrivit au *Phosphorus*. L'irruption de l'octave ne fit qu'augmenter la colère que Tegnér, un chauvin de la culture, ressentait à l'égard des phosphoristes. A son avis les formes de vers méridionales ne s'accommodaient pas des particularités de la langue suédoise. Une dizaine d'années plus tard, il avait lui aussi changé d'avis : après avoir fait l'éloge de l'octave, il l'employa lui-même dans la *Frithiof Saga*.[33]

C'est au nom de Tegnér qu'on rattache le développement de la strophe de Spenser (ababbcbcc) en une formule : ababcdccd, connue dans la métrique nordique sous le nom de stance de Tegnér. Chez Stagnelius, en revanche, les formes métriques et les rimes restent traditionnelles, d'où un contraste intéressant avec le désir de renouveler le contenu et la forme d'expression.

Le problème du renouvellement de la métrique entraîna celui de la liberté en matière de prosodie. En 1782 Kellgren critiqua le poème *Passionerna* écrit par Thorild pour un concours et qui ne comportait pas de rime.[34] Thorild répondit à la critique par une polémique proclamant la supériorité du vers blanc.[35] Après l'avènement du romantisme, l'absence des rimes se généralisa. Les vers blancs, symbole de la révolte la plus manifeste contre le classicisme s'implanta cependant surtout dans la forme extrême du romantisme, telle que la poésie de Staffeld.

Une autre question d'ordre prosodique, l'enjambement, apparaît comme la victoire du besoin esthétique sur le rationalisme. D'une manière typique chez Leopold, singulièrement peu chez Bellman, assez souvent chez Kellgrén, il est universellement adopté par les romantiques (surtout par Oehlenschläger et Tegnér).

En 1829, à l'occasion de son élection à l'Académie Suédoise, Atterbom fut chaleureusement salué par le Révérend Esaias Tegnér, évêque de Växjö, son ancien rival. Auparavant, en 1829, Tegnér avait couronné Oehlenschläger prince des poètes scandinaves, dans le cadre d'une cérémonie solennelle dont le théâtre était le dôme de Lund. Les ovations réciproques montrent que les vieux différends du romantisme étaient désormais apaisés, et que d'autres étaient nés. Les Grands Anciens, conservateurs, se tournèrent unanimement contre leur ancien compagnon, Geijer, qui était parvenu, vers la fin des années trente, de sa conception historique réactionnaire des années 1820 au libéralisme, voire au socialisme utopique. Mais la cause du romantisme scandinave était perdue : aprés Almquist, la génération de la seconde moitié du siècle poursuivit la lutte pour le libéralisme et pour un nouveau genre de poésie.

Traduit du hongrois par Éva R. Szilágyi

[33] Cf. *ibid.*, vol. III, p. 64.
[34] *Svensk litteraturkritik*, p. 14.
[35] *Sveriges litteratur*, éd. par E. N. Rigerstedt, Stockholm 1962, vol. V, p. 89.

Albeck, Ulla, *Dansk stilistik* (Stylistique danoise), Copenhague (Gyldendal) 1939.

Benson, Adolph Burnett, *The Old Norse Element in Swedish Romanticism*, New York (Columbia University Press) 1914.

Blanck, Anton, *Den nordiska renässansen i sjuttonhundralets litteratur* (La renaissance nordique dans la littérature des années 1700), Stockholm (Bonniers) 1911.

Böök, Fredrik, *Den romantiska tidsåldern i svensk litteratur* (L'époque du romantisme dans la littérature suédoise), Stockholm (Norstedt) 1919.

Breitenstein, Jørgen, *Italiensk kunst i den danske romantik* (Art italien dans le romantisme danois), Copenhague (Gada) 1966.

Dansk litteraturhistorie (Histoire de la littérature danoise), Réd. P. H. Traustedt, Copenhague (Politikens) 1964—,4 vol.

Gabrieli, Mario, *Le letterature delle Scandinavia*, Firenze (Sansoni) 1969.

Hjärne, Rudolf, *Götiska förbundet och dess hufvudman* (l'Association «Goth et ses» chefs), Stockholm (Bonniers) 1878.

Hvidt, Marie, *Ruiner i dansk litteratur* (Les ruines dans la littérature danoise) 1790—1840, Copenhague (Gads) 1956.

Kristensen, Sven Møller, *Den dobbelte Eros. Studier i den danske romantik* (Le double Eros. Etudes sur le romantisme danois), Copenhague (Gyldendal) 1966.

Idem, *Digteren og samfundet i Danmerk i det 19. aarhundrede* (L'écrivain et la société au Danemark du XIXe s.), Copenhague (Munksgaard) 1965.

Lamm, Martin, *Upplysningstidens romantik* (Le romantisme de l'époque des Lumières), Stockholm (Geber) 1918.

Lie, Hallvard, *Norsk versiaere* (Versification norvégienne), Oslo (Universitetsforlaget) 1967.

Nilsson, Albert, *Svensk romantik. Den platonska strömningen* (Romantisme suédois. Le courant platonisant), Lund (Gleerups) 1916.

Nordens litteratur (La littérature du Nord), éd. : Mogens Brøndsted, 2 vol., Copenhague—Oslo—Lund (Gyldendal et Gleerup) 1972.

Norges litteraturhistorie (Histoire de la littérature norvégienne), éd. Edvard Beyer, 6 vol., Oslo (Cappelens) 1974—1975.

Ny illustrerad svensk litteraturhistorie (Nouvelle histoire illustrée de la littérature suédoise), 1—5 (6) vol., Stockholm (Natur och Kultur) 1955—1965.

Rabow, Paul V., *Dansk litteraer kritik i det nittende aarhundrede* (La critique littéraire danoise au XIXe siècle), Copenhague (Munksgaard) 1921.

Schück, Henrik, *Illustrerad svensk litteraturhistoria* (Histoire illustrée de la littérature suédoise), Stockholm (Geber), 1926.

Springer, Otto, *Die nordische Renaissance in Skandinavien*, Stuttgart—Berlin, (Kohlhammer) 1936.

Svensk litteraturkritik (La critique littéraire suédoise), Réd. : D. Andreae et E. N. Tigerstedt, Stockholm (Bonniers) 1964.

Sveriges litteratur (Littérature de la Suède), éd. : C. I. Ståhle et E. N. Tigerstedt, Stockholm (Bonniers) 1962—3, (2) vol.

Sylwan, Otto, *Den svenska versen fran 1600-talets början* (Le vers suédois à partir des années 1600), Göteborg (Wettergren et Kerber) 1925—1934.

Tigerstedt, E. N., *Svensk litteraturhistoria* (Histoire de la littérature suédoise), Stockholm (Natur och Kultur) 1969.

Vedel, Valdemar, *Studier over Guldalderen i dansk Digtning* (Etudes sur l'âge d'or de la poésie danoise), Copenhague (Philipsens) 1890.

Idem, *Svensk Romantik* (Romantisme suédois), Copenhague (Nordiske Forlag) 1894.

Wallén, Erik, *Studier över romantisk mythologi i svensk litteratur* (Etudes sur la mythologie romantique dans la littérature suédoise), Malmö (Stenström et Bartelson) 1923.

Vilmos Voigt

POÉSIE DE LANGUES FINNOISE ET ESTONIENNE

LA DÉLIMITATION DU DOMAINE

Comme on le sait, les langues finnoise et estonienne sont apparentées ; les ancêtres des deux peuples vivaient il y plusieurs milliers d'années sur le même territoire. De nos jours, la différence entre les deux langues littéraires n'est pas très importante, c'est surtout entre les dialectes qu'elle est sensible. Les dialectes estoniens du Nord sont aussi étrangers pour ceux du Sud que le finnois. A l'intérieur du finnois, c'est surtout entre les dialectes occidentaux et orientaux que la différence est marquée. De nos jours encore, à l'époque de la prédominance de la langue littéraire, les dialectes subsistent et même les non-initiés sont capables de distinguer le dialecte *savo* ou karélien du dialecte *häme*. Ces divergences sont encore accrues du fait que, dès le début du Moyen Age, le territoire qui, en gros, s'étend à l'est de l'actuelle frontière finno-soviétique, était dominé par l'église orthodoxe (russe), alors que les Finnois de l'Est étaient devenus, au temps de la Réformation, presque sans exception luthériens.

Néanmoins, ces divergences et ces ressemblances ne sont devenues manifestes qu'à la suite d'une longue activité de recherche. Les circonstances historiques notoires de la société du Nord-est européen ont passablement retardé le développement des littératures finnoise et estonienne autonomes, et c'est seulement alors, à l'époque de la formation des langues littéraires, que la question de l'appartenance de tel dialecte à telle langue et telle civilisation a été définitivement tranchée. Actuellement, le processus historique au cours duquel les ancêtres des Estoniens et des Finnois d'aujourd'hui ont échoué dans leur habitat actuel, n'est pas encore clair dans tous ses détails. Une chose cependant est certaine : ils ont vécu ici à partir du Moyen Age européen, et ont subi en gros des influences culturelles et politiques identiques. De l'ouest, l'indépendance des civilisations finnoise et estonienne était menacée par l'expansion de l'Etat suédois, de l'est par les empires russes de tous temps. C'est pourquoi la Finlande dispose à présent d'une minorité suédoise de quelque importance, qui cependant ne constituait pas plus du huitième de la population déjà à la fin du XVIIIe siècle, alors que son influence sur la vie politique, économique et culturelle était d'autant plus forte. En Estonie, la minorité suédoise était encore plus négligeable ; elle se limitait à quelques bandes côtières et quelques îles. Mais là, en conséquence de la colonisation allemande, apparurent les Allemands des régions baltiques, qui par la suite — indépendamment des changements et des frontières politiques — dominèrent la vie de tout le pays. En Finlande, le nombre des Allemands resta négligeable. Sur le territoire de l'actuelle Estonie, le flux des colons russes s'ébranla assez tôt, ce qui, parmi les Finlandais, ne s'observe que sur le territoire des dialectes orientaux. A la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, la population non finnoise et non estonienne de ces régions représente une civilisation particulière. L'art, la pensée et la littérature baltiques connaissent leur âge d'or, mais ce sont justement les Allemands d'Estonie qui y ont la moindre part. La littérature suédoise de Finlande devient, au cours du demi-siècle que nous étudions, une littérature locale indépendante, et ne fait donc plus partie intégrante de la littérature de la mère-patrie. Avant la fin du XVIIIe siècle, personne n'aurait l'idée de distinguer les littératures en langue suédoise de Suède et de Finlande, néanmoins la renaissance de la littérature en langue finnoise provoquera une telle division. Pour ne rien omettre, nous devons dire qu'il n'y avait pas à l'époque, sur ce territoire, de littérature notable en langue russe. Quant à la littérature de langue latine, elle servait les buts de la science.

Le territoire étreint est délimité au sud par l'aire des langues baltiques. L'évolution littéraire des Lettons et des Lituaniens ressemble dans une grande mesure à celle des Estoniens, et pendant

tout le XIXe siècle ce sont surtout les littératures lettone et estonienne qui présentent des traits semblables. C'est à juste titre qu'on range la littérature estonienne, du point de vue géographique, parmi les littératures baltiques, bien que la limite des langues sépare sans équivoque les Estoniens de leur frères et voisins du Sud.

A l'ouest, les civilisations finnoise et estonienne sont nettement délimitées par des frontières naturelles et linguistiques. A l'est, cependant, vivaient non seulement des Russes, mais encore de nombreuses petites tribus sur les bords du golf de Finlande et de Riga (Vots, Vepses, Lives, Ijors, etc.). Leurs langues se ressemblaient et donnaient ainsi l'impression que la famille finnoise-estonienne s'étendait indéfiniment vers l'est. Cette idée était d'ailleurs représentée au milieu du XIXe siècle par la recherche romantique de la parenté finno-ougrienne, mais plus tôt il n'y avait cependant pas eu de facteur littéraire, et dans aucun des petits groupes mentionnés il ne s'était formé de langue littéraire ou de littérature. Les Lapons, le peuple le plus nordique de l'Europe et, dit-on, ses derniers nomades, sont révélés à l'intérêt européen à la fin du XIXe siècle. Ce peuple qui était toujours resté un peu mystérieux même pour les Suédois, n'est reconnu par les Finnois comme peuple parent qu'au XIXe siècle, et comme alors il ne s'était pas encore formé de littérature lapone, la vie de ce peuple n'apparaît dans la littérature finnoise que comme un sujet d'occasion, sans qu'on puisse parler de liens directs ou étroits.

CHANGEMENTS HISTORIQUES ET SOCIAUX

Le demi-siècle qui se situe à la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe constitue un tournant de l'histoire des Finnois et des Estoniens.

Les Estoniens au sort mouvementé formaient, au début des années 1600, une province de l'empire suédois, leur vie économique et culturelle venait de s'engager dans la voie du progrès lorsque, vers la fin des guerres dites nordiques (paix de Nystad en 1721), le pays devint pour deux siècles une partie de l'Empire russe. Les Russes le divisèrent en deux provinces, à la tête desquelles ils placèrent des gouverneurs, le plus souvent militaires, directement responsables au tsar. La structure féodale de la société se renforça, les Allemands baltiques gardèrent tous leurs privilèges, mais les Estoniens furent réduits au servage ; il est caractéristique que même leurs noms de famille n'avaient pas pu se former. En 1816—1818, sur décret du tsar, les serfs obtinrent le droit de migration, mais en même temps toutes les terres passèrent aux mains des propriétaires de manoirs et les paysans furent obligés de les prendre à bail. La population afflua vers les villes. Alors qu'auparavant c'étaient les étrangers qui venaient s'installer en Estonie, à présent on assiste à un mouvement d'émigration et de migrations intérieures. Au fond, c'est au cours de ce processus que se forme, au milieu du XIXe siècle, la recherche de la littérature de langue estonienne, de la poésie populaire et, en général, de la culture nationale. Néanmoins, ce processus est en dehors de nos limites temporelles, et dans les premières décennies du XIXe siècle, nous n'en percevons que les débuts. Il faut remarquer aussi que la Révolution française et les guerres napoléoniennes ont eu très peu d'influence directe sur la vie de la société estonienne ; les premiers mouvements de paysans ne se manifestèrent que plus tard, après la libération des serfs. De même, les mouvements des jacobins, voire des décabristes, laissèrent intact le territoire estonien. Quant aux Lumières, elles ne se répandirent que sous une variante philanthropique et artistique, principalement allemande, qui modelait la littérature sur ses propres traits. En général, ce demi-siècle est une période de transition, les résultats et les contradictions qui s'amoncelaient ne devinrent évidents aux yeux de tous que dans le demi-siècle suivant, et en somme c'est alors que paraît la littérature estonienne indépendante.

Au cours de cette même période, à la suite de raisons politiques extérieures, le sort de l'Etat finnois connut également un changement. A partir des dernières années de 1600, l'Etat suédois s'affaiblit progressivement, tandis que son voisin oriental, la Russie, devenait de plus en plus puissant. Les guerres suédoises, déclenchées de force, ne changèrent pas beaucoup à cette situation, les frontières russo-suédoises se modifiant constamment détachaient toujours de nouveaux morceaux de la Finlande. La seule conséquence utile de cet état de choses fut que les Suédois, reculant sans cesse devant l'avance russe, rétablissaient, au fur et à mesure qu'ils reculaient, l'industrie, le commerce et les communications, développant ainsi dans les régions méridionales et orientales de

Finlande le capitalisme naissant. Les guerres causaient de très grands ravages, mais la population monta en flèche à cette époque, et les Finnois devinrent l'un des peuples d'Europe à la croissance démographique la plus rapide. Le règne des Suédois en constante régression se heurtait a priori à une opposition de la part des Finnois, et les politiciens locaux jouaient souvent avec l'idée d'une amitié russe, parfois avec celle de l'indépendance. Mais au fond, ils en avaient peur, et les forces sociales nécessaires faisaient également défaut. Le sort de la Finlande fut finalement résolu accessoirement, comme corollaire des guerres napoléoniennes. Napoléon, pour punir la Suède antifrançaise, consentit, dès 1808, à la rencontre d'Erfurt, au dessein d'annexion du tsar, et après une guerre de deux ans, pendant laquelle les paysans finnois opposèrent davantage de résistance à l'ennemi que l'armée régulière suédoise, les troupes russes occupèrent tout le territoire de l'actuelle Finlande. Dès avant la fin de la guerre, en mars 1809, à l'Assemblée nationale de Porvoo, le tsar Alexandre 1er reconnut l'autonomie de la Finlande à l'intérieur de son empire. En ceci, il suivait les traditions d'un édit d'autonomie suédois datant de 1772. A partir de l'année 1809, la Finlande, considérée comme une principauté indépendante, occupa une place à part dans l'empire du tsar. Comme cause immédiate, le tsar aspirait à pacifier la Finlande pour écarter la menace française ; en fait, la Finlande devint l'étalage des aspirations libérales du tsar. Outre les décabristes, les représentants des mouvements sociaux-démocrates de Russie parlaient souvent de la situation de la Finlande comme d'un exemple à suivre. Le servage y avait été aboli, l'enseignement en langue nationale fut instauré, l'église luthérienne ne subissait aucun préjudice, sur le plan financier et économique, le capitalisme commençait à percer, avec tout ce qui s'ensuivait au niveau politique et culturel : censure moins sévère, associations financières et culturelles fonctionnant comme partis politiques, constitution et assemblée nationales autonomes. Evidemment, tout cela ne se fit pas de soi-même ni sans luttes. La société finlandaise, qui exigeait l'indépendance à la fin du XVIIIe siècle et s'orientait vers une sorte de régime bourgeois, n'était pas assez forte : ses dirigeants étant issus pour la plupart des rangs de la noblesse suédoise, l'esprit national finnois ne commença à se dégager que plus tard, au milieu du XIXe siècle. Bien que la domination russe y fût incomparablement moins rigoureuse qu'ailleurs, et qu'en 1809 l'orientation russe fût appuyée par une tendance politique finnoise importante, la société était en majorité anti-russe ; cet esprit se manifestait surtout, comme trait permanent, dans la littérature de langue suédoise (mais plus tard dans celle de langue finnoise également) et se concrétisera le plus souvent, sur le plan artistique et idéologique, par l'idéalisation des héros finnois (suédois) de la guerre de 1808—1809. Le conflit véritable aura lieu à l'époque finnoise des réformes (1827) et aboutira au succès du mouvement d'indépendance finnois. A cette époque, la collaboration est encore en gros satisfaisante entre le tsar, ses fonctionnaires libéraux, le sénat (dont le président est le gouverneur général représentant le tsar) et les autres facteurs politiques. La vie économique, commerciale et scientifique s'épanouit, et la deuxième époque de la nouvelle littérature finnoise, dite romantisme de Turku, prend naissance (la première est, selon nous, la littérature de langue finnoise de la Réforme). Elle prend fin en 1827, lors de l'incendie de Turku. Sous prétexte de ce sinistre, mais en réalité pour des raisons politiques et commerciales, les offices publics et l'université sont transférés définitivement à Helsinki, qui jouera désormais le rôle de capitale du pays.

Ce qui a été dit montre nettement pourquoi ce demi-siècle, qui est une période de transition dans la littérature finnoise, n'en constitue pas moins un processus homogène. Il commence vers 1770, avec l'expansion des idées des Lumières, puis, avec le nouveau siècle, l'intérêt se tourne vers le national et le romantique. Tout ceci se fait surtout par l'intermédiaire des Suédois, le nombre des influences françaises ou allemandes est moins important. Il est intéressant de noter que même *le romantisme finnois du Kalevala* n'est pas exempt d'influences suédoises. L'influence de la littérature russe est négligeable. Alors que la vie intellectuelle suit de plus en plus des modèles russes, ceci ne concerne que les institutions, la thématique russe fait défaut. Il est vrai qu'au début du XIXe siècle on ne savait guère le russe, et même plus tard un grand nombre de Finlandais connaissant cette langue négligeront la littérature russe, bien que le système des institutions soit de caractère russe. A ceci contribua sans doute le fait que les chefs de la vie intellectuelle finnoise sont des Suédois écrivant en suédois (Arwidsson, Porthan, Snellman, Franzén, Runeberg, Topelius, Sjögren, Castrén et d'autres) ou des Finnois de culture suédoise (le plus célèbre d'entre eux est Lönnrot lui-même),

tandis que parmi les dirigeants de la vie politique ou même culturelle tsariste il y a beaucoup de non-Russes, sortant le plus souvent des rangs des Allemands baltiques (Berg, Grot, Schiefner). D'ailleurs, il découle de cette même circonstance que dans la deuxième moitié du XIXe siècle, c'est justement la Finlande qui a pu devenir le centre des recherches finno-ougriennes ; les recherches qui, de par leur nature, étaient nationales, avaient ici un caractère plus ou moins international, et grâce à quelques institutions tsaristes libérales, elles pouvaient être effectuées de façon régulière et systématique. A cet égard, la recherche de la poésie populaire finnoise et la naissance de la littérature nationale finnoise ont pris des proportions internationales. Désormais, nous savons mieux que jamais combien de choses sont venues de plus loin dans la poésie populaire finnoise, et à quel point le processus même de la découverte est inséparable de la vogue européenne de la poésie populaire. Il n'en reste pas moins que l'exemple finnois eut un retentissement mondial, presque toutes les petites nations d'Europe œuvrent depuis le milieu du siècle dernier sur les traces de Lönnrot et du *Kalevala*, et comme les résultats finnois se sont avérés véridiques, contrairement à tant d'autres épopées « populaires » du XIXe siècle, ce crédit leur accordé eut aussi une influence à rebours, justifiant tout le mouvement d'histoire littéraire d'un demi-siècle au terme duquel il était né.

LES PROBLÈMES DE PÉRIODISATION DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

En ce qui concerne les littératures estonienne et finnoise du tournant des XVIIIe et XIX siècles, leur importance n'était certes pas niée par les anciens historiens littéraires, mais ils les appréciaient d'une manière singulière. Pendant longtemps, l'opinion dominante estimait que la littérature finnoise proprement dite n'était née que dans la seconde moitié du siècle dernier, et que ce qui l'avait précédée (recherches de poésie populaire, littérature de langue suédoise ou littérature d'inspiration religieuse de la Réformation) n'entrait pas réellement dans le cadre des *belles-lettres*.[1] A cette époque, c'étaient surtout les spécialistes suédois de l'histoire littéraire qui étudiaient les représentants de la poésie finlandaise.[2] Plus tard, on considéra que la limite principale de cette période était 1809,[3] et plus d'une fois on obtint un tableau confus, en groupant dans des unités séparées la poésie populaire et la littérature finnoise, puis la poésie de langue suédoise. Au fond, les catégories principales semblaient être les périodes « suédoise », puis « russe » de la littérature. Les recherches qui constituent la base des manuels contemporains[4] ont beaucoup élargi l'interprétation

[1] Ceci figure déjà sous cette forme dans Julius Krohn, *Suomalaisen kirjallisuuden vaiheet* (Caractéristiques de la littérature finnoise), Helsinki 1897. (Edition utilisée de nos jours : Helsink 1954). Cf. encore : O. A. Kallio, *Uudempi suomalainen kirjallisuus* (La nouvelle littérature finnoise), I—II. Porvoo 1911—1912. Deuxième édition : Porvoo 1928.

[2] Par exemple : Gunnar Castrén, *Frans Michael Franzén i Finland*, (F. M. Franzén en Finlande), Helsingfors, 1902. — Sverker Ek, *Franzéns Åbodiktning* (Poésie de Franzén à Åbo), Stockholm 1916. — Werner Söderhjelm, *Åboromantiken och dess samband med utländska idéströmningar* (Le romantisme d'Åbo et ses rapports avec des courants d'idées étrangers), Borga 1915.

[3] C'est cette opinion que représentent les manuels les plus répandus, comme par exemple : V. Tarkiainen—Eino Kauppinen, *Suomalaisen kirjallisuuden historia* (Histoire de la littérature finnoise), Helsinki 1934. Deuxième édition : Helsinki, s. d. ; E. N. Setälä—V. Tarkiainen—V. Laurila, (réd.), *Suomen kansalliskirjallisuus*. Les volumes suivants : V. *Isovihan ajasta vuoteen 1809* (Du XVIIIe siècle à 1809), Helsinki 1930 ; — VI. *Suomennoksia kansanrunoudesta sekä eri kirjailijain tuotteista 1600-luvulta noin vuoteen 1809* (Poésie populaire et traduction finnoise d'œuvres littéraires écrites des années 1600 à 1809 environ), Helsinki 1931 ; — VII. *Kansallisia herättäjiä, romanttisia runoilijoita, tiedemiehiä ja tutkimusmatkoilijoita 1800-luvun alkupuolelta* (Les éveilleurs de la nation, poètes romantiques, savants et explorateurs au début du XIXe siècle), Helsinki 1931 ; — XI. *1880-luvun alkupuolen suomenkielisiä runoilijoita ja runokerääjiä, kirjailijoita ja kielimiehiä* (Poètes, collecteurs de la poésie populaire, écrivains et linguistes finlandais du début des années 1880), Helsinki 1932. Dans cette même série, le volume VIII (Helsinki 1932) présente les travaux originellement de langue suédoise de Snellman, le volume IX ceux de Runeberg et de Topelius.

[4] Par exemple : Martti Rapola, (éd.), *Suomen kirjaillisuus* (Littérature de Finlande). II, *Ruotsin ajan kirjallisuus* (La littérature de l'époque suédoise), Helsinki 1963 ; — Martti Rapola, *Suomenkielinen proosa Ruotsin vallan aikana* (La prose de langue finnoise à l'époque de la domination suédoise), Helsinki 1967 ; Väinö Kaukonen—Vilho Suomi, *Ruotsin ajan suomenkielistä runoa ja proosaa* (La poésie et la prose de langue finnoise à l'époque suédoise), Helsinki 1967. Cf. encore : Kai Laitinen, — Matti Suurpää, (éd.), *Suomen kirjallisuuden antologia* (Anthologie de la littérature finlandaise). I—II, Helsinki 1963.

de la littérature finnoise. Le changement principal est que ces manuels parlent de la continuité de la littérature de langue finnoise commencée plus tôt, et rattachent d'autre part sans équivoque les périodes de la littérature aux périodes de l'histoire de la société. La présentation séparée de la littérature de langue finnoise et de langue suédoise s'est faite de manière assez satisfaisante, et la poésie populaire elle-même est moins intemporelle qu'elle ne l'était dans les travaux précédents. Actuellement, on considère comme une période à part l'époque des Lumières qui commence vers 1770. En ce qui concerne la fin de cette période, les avis sont moins unanimes. En général, on y rattache encore le romantisme de *Turku*, mais le romantisme dit de Helsinki ou national qui commença vers les années trente *(kansallisromantiikka)* est déjà considéré comme une nouvelle période. Dernièrement[5] est née une conception encore plus proche de l'histoire de la société, qui veut que le XVIIIe siècle embrasse en gros une évolution homogène allant de la vision provinciale à la pensée nationale. En 1809 commence la période de l'oppression patriarcale tsariste, à l'intérieur de laquelle on distingue le romantisme, un mélange de libéralisme et de romantisme, puis dans la seconde moitié du XIXe siècle, la période d'étiolement du romantisme. Cette division n'est pas adéquate, car tout l'œuvre de Lönnrot par exemple rentre dans la période du premier romantisme. Une conception basée sur l'histoire de la société et sur la sociologie littéraire[6] est en train de se former. Là encore, c'est le début du XIXe siècle que l'on considère comme le tournant principal, mais sans établir une périodisation détaillée.

La conception estonienne traditionnelle suivit d'abord de façon stricte, mécanique les événements extérieurs de la vie littéraire, puis le positivisme élabora une nouvelle périodisation. Selon ce système[7] la période des « Lumières » commence dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et s'identifie en gros à la tendance littéraire du sentimentalisme. Le romantisme est le produit caractéristique d'une période plus tardive et ne devient un courant de quelque importance qu'à partir de 1838, lorsque se constitue l'organisation estonienne de littérature et de science : *Õpetatud Eesti Selts* (Société savante estonienne). La tendance dite de sociologie littéraire, née entre les deux guerres mondiales[8] établit les périodes d'après une sociologie du public assez sommaire, et au fond elle ne donna rien de bien nouveau. Selon la conception actuelle,[9] la période allant de la seconde moitié du XVIII[9] siècle aux années 1840 ne constitue qu'une seule grande époque, à l'intérieur de laquelle on en distingue deux plus petites : la littérature des Lumières du dernier quart du XVIIIe siècle aux années 1810, puis une deuxième période caractérisée surtout par l'intérêt porté aux questions de la civilisation, de la langue et de la société estoniennes. Le romantisme proprement dit est rattaché par cette conception à la période suivante.

On voit que la différence entre les diverses opinions est assez nette. On n'obtient pas non plus d'image plus claire en consultant les ouvrages qui ont donné de ces régions une histoire littéraire de proportions internationales. Leur nombre est d'ailleurs très réduit. L'histoire de la littérature finnoise esquissée par le positivisme allemand de la fin du XIXe siècle[10] distingue une période dite finnophile (*fennophil* 1642—1809) et l'époque du premier éveil national (1809—1835) ; par ailleurs, elle rattache le romantisme du *Kalevala* à la période suivante. A l'encontre de cette conception,

[5] Voir par exemple : Esko Ervasti—Pentti Karkama, *Suomen kirjallisuushistoria* (Histoire de la littérature finlandaise), Helsinki 1963.

[6] Antti Eskola—Katarina Eskola, *Kirjallisuus Suomessa* (La littérature en Finlande), Helsinki 1974.

[7] Par exemple : M. Kampmann, *Eesti kirjanduseloo peajooned* (Les principales caractéristiques de la littérature estonienne) I—II, Tallin 1912—1913. Quatrième (vol. I) et troisième (vol. II) éditions augmentées : sous le nom de Kampmann, Tartu 1932 et Kampmaa, Tartu 1938. Le terme « Lumières » des éditions précédentes est remplacé ici par le terme « sentimentalisme ».

[8] Cette conception caractérise les autres manuels de Karl Mihkla, qui ont vu le jour dans les années trente, par exemple : *Eesti kirjanduse ülevaade* (Panorama de la littérature estonienne), I, Tartu 1932. Cette édition fut suivie de plusieurs autres. Voir par exemple: H. Jänes, (éd.), *Eesti kirjanduslugu* (Manuel de la littérature estonienne) I, Tartu 1937.

[9] Voir : H(erbert) Salu, *Eesti vanem kirjandus* (L'ancienne littérature estonienne) Enskede 1953. Endel Sõgel (dir.), *Eesti kirjanduse ajalugu*, I. Tallin, 1965.

[10] Voir : *Die osteuropäischen Literaturen und die slawischen Sprachen.* Berlin—Leipzig 1908. (*Die Kultur der Gegenwart :* Teil I. Abteilung IX). C'est le professeur de linguistique Emil Setälä qui y donne le panorama de la littérature finnoise, et le poète Gustav Suits qui brosse le tableau de la littérature estonienne.

l'histoire littéraire estonienne se divise ici en périodes: catholique puis protestante (XVIe—XVIIIe siècles) et ne fait remonter la véritable littérature estonienne qu'au début du XIXe siècle, en soulignant l'influence de la philosophie rationaliste et de la libération des serfs en 1819. Elle fait durer cette époque jusqu'aux années trente du siècle dernier, date à laquelle commence une période difficile souffrant de la réaction extérieure, mais qui donna des œuvres grandioses *(Kalevipoeg)*. Il est curieux que, dans cette même conception, l'histoire des littératures lettone et lituanienne présente des périodes toutes différentes, sans aucune trace de perspectives réelles sur une histoire de la littérature baltique.

Dans les histoires contemporaines de littérature mondiale, les littératures finnoises et baltiques occupent également une place paradoxale. Les littératures scandinaves s'intéressent aux régions finnoises surtout à propos du Moyen Age. Quant aux spécialistes soviétiques, ils ne parlent qu'en grandes lignes des histoires de même type des peuples baltiques : au fond, il n'existe pas de littérature baltique comparée[11] et les périodes de la littérature finnoise, établies par les Soviétiques,[12] ne suivent pas non plus la règle générale.

La seule histoire moderne sérieuse de la littérature,[13] qui présente ensemble les littératures baltiques et finnoises baltiques (y compris la lituanienne, la lettonienne, l'estonienne et la finlandaise) ne donne en fin de compte de périodisation homogène. Dans la littérature estonienne, le tournant est « l'éveil national » des années 1840, et tout ce qui le précède doit être considéré comme antécédent. Sur ce même point, l'histoire de la littérature finnoise est similaire : l'éveil national sera annoncé par le *Kalevala*. Cependant les divers chapitres prouvent que la périodisation n'est pourtant pas si simple: la période qui va des années 1770 à 1809 se rattache à la littérature finnoise ancienne, alors que les décennies consécutives aux années 1809 figurent au début de la période suivante. Dans leur histoire de la littérature mondiale[14] les Finlandais ne savent guère comment opérer la périodisation : ils font remonter en général le romantisme à la fin du XVIIIe siècle, et ils traitent la littérature des années 1820—1830 sous le nom de « romantisme tardif ». En même temps, ils situent le romantisme nord-européen à une époque très tardive (au Danemark, aux premières décennies du XIXe siècle, en Suède et en Norvège à une date encore plus récente), et les années 1840 ne sont même plus considérées comme romantiques.

Le dernier ouvrage scandinave d'histoire littéraire[15] distingue trois périodes. Le « préromantisme » *(förromantiken)*, dont les débuts remontent à la réalisation d'une liberté de presse suédoise et danoise vers 1770, dure jusqu'aux années 1800 et coïncide avec le classicisme ; on y découvre déjà, en dehors des principes des Lumières, un certain intérêt pour la politique, et même pour les idéaux de la Révolution française ; les années 1800—1830, âge d'or du romantisme nordique, dont les caractéristiques sont à la fois les Lumières, le retour au passé et le romantisme national ; enfin les années 1830—1860 constituent une autre période, dans laquelle le romantisme revêt une forme

[11] Ceci est illustré avec nombre de traits négatifs par les manuels littéraires et les encyclopédies soviétiques, comme par exemple dernièrement, les huit volumes parus depuis 1962 de *Kratkaja Literaturnaja Encyklopedia*. (1975). Cf. les brefs résumés de Harri Jünger, (éd.) *Literaturen der Völker der Sowjetunion*. Leipzig 1967 faits d'après les sources soviétiques.

[12] Le travail le plus utile à cet égard est incontestablement la monographie en trois volumes d'Eino Karhu, qui se divise automatiquement en périodes de demi-siècle sans pour autant considérer celles-ci comme des limites historiques. L'ouvrage s'occupe surtout des rapports russes (et de Russie) de la littérature finnoise et, sans donner une histoire littéraire exhaustive, il contient, en particulier dans le premier volume, des faits et des argumentations fort importants pour nous.

[13] Giacomo Devoto, (dir.), *Le letterature dei paesi Baltici. Finlandia, Estonia, Lettonia, Lituania*. Deuxième édition corrigée. Florence—Milan, 1969. Il faut également mentionner l'ouvrage d'Aleksis Rabulis, *Baltic Literature*, Notre Dame, 1970, qui s'occupe des littératures finlandaise, estonienne, lettonienne et lituanienne, mais sans aucune périodisation vraiment historique.

[14] Rafael Koskimies, *Maailman kirjallisuus* III. 1700-luku — romantiika (Littérature mondiale. Les années 1700 et le romantisme), Helsinki 1964.

[15] Mogens Brøndsted, (éd.), *Nordens litteratur før 1860*. København—Oslo—Lund, 1972. L'histoire de la littérature mondiale en 12 volumes, qui paraîtra sous la direction de F. J. Billeskov Jansen, Hakon Stangerup et P. H. Traustedt, en langues danoise, norvégienne, suédoise et finnoise (sous le titre de *Verdens litteraturhistorie* — Histoire de la littérature mondiale) Stockholm. Vol. 6 : *Förromantiken* 1972. — Vol. 7 : *Romantiken* 1973. — Vol. 8 : *Realismen* 1973. — Vol. 9 : *Naturalismen* 1973.

nationale et rationnelle. Même en accentuant les différences entre les divers pays, il est clair que cette périodisation ne s'accorde pas en tous points avec les précédentes, encore que bon nombre des événements de la littérature finnoise découlent directement des événements littéraires scandinaves.

Tous comptes faits, nous pouvons dire qu'on constate une différence essentielle entre les littératures contemporaines estonienne et finnoise. Dans cette dernière, la période allant des années 1770 à la fin des années 1820 constitue un tout homogène, qu'on ne peut nommer les Lumières, mais qui ressemble le plus au romantisme du retour au passé selon le modèle suédois. Dans la littérature estonienne, il y a moins de continuité. On parlerait ici, jusqu'aux années 1830, plutôt d'une littérature des Lumières. Dans toutes les deux littératures cependant, l'évolution littéraire qui commence dans les années 1840 est de caractère analogue. L'époque étudiée correspond aux débuts de la littérature estonienne ; dans la littérature finnoise on connaît plusieurs antécédents. Comme c'est justement ensuite que les deux littératures se rapprochent essentiellement, il ne sera certainement pas inutile de passer en revue les traits caractéristiques de cette époque.[16]

Comme partout en général, cette périodisation est valable pour l'ensemble de la littérature et non seulement pour la poésie en vers. Jusqu'à présent, nous avons parlé de toute la littérature et en avons esquissé l'arrière-plan. Dans ce qui suit, il s'agira seulement de la poésie. C'est pourquoi il faut souligner que cette période ne fait pas de distinction nette entre les formes en vers et les formes en prose. Dans l'histoire littéraire d'Europe, c'est le baroque qui, le dernier, avait fait une distinction relativement stricte entre la poésie et les autres formes littéraires. A l'époque et sur le territoire en question, cette différence n'est pas essentielle. Il est caractéristique que l'Estonien Faehlmann publie d'abord en prose les mythes destinés à représenter la poésie populaire estonienne, et conçoit de la même manière le projet du *Kalevipoeg* (qui se base sur des textes de poésie populaire en prose), puis son disciple Kreutzwald les rédige en vers, probablement sur le modèle du *Kalevala*, écrit en vers, dont les antécédents folkloriques sont des œuvres de poésie populaire presque toutes en forme de vers.

CARACTÉRISTIQUES DE L'ÉPOQUE EN FINLANDE

Les événements sociaux et historiques indiqués dans ce qui précède donnèrent naissance à une vie intellectuelle très intéressante, très variée, et qu'il n'est pas facile d'apprécier dans l'ensemble.

En Finlande,[17] avant les années 1770, nous sommes témoins d'une époque à la fois de progrès et de déclin. Le centre de la vie intellectuelle est l'école supérieure, puis l'université (Åbo Akademi) de Turku, fondée en 1640. C'est là que se développent l'imprimerie, puis le théâtre, grâce aux étudiants, et c'est là le centre intellectuel de tout le pays.

La poésie de langue finnoise se limite presque exclusivement à l'usage religieux et elle est mise au service de « l'éveil précoce », de caractère sévèrement piétiste, datant de 1755. Elle s'inspire de modèles suédois et allemands, mais utilise les formes versifiées finnoises et se répand grâce à des publications populaires, rappelant les imprimés d'ouvrages de colportage. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la littérature religieuse est dans les mains des membres poètes de la famille Achrenius : leurs œuvres sont caractérisées par un sentiment sévère de culpabilité, des traits rhétoriques et,

[16] Pour être clair, nous devons noter que dans les grands ouvrages d'histoire littéraire comparée allemands, français, anglais, soviétiques et autres, les littératures finnoise et estonienne font totalement défaut. Il est déjà exceptionnel que Paul van Tieghem, par exemple, en parlant du romantisme européen, consacre quelques phrases à la littérature suédoise (!) de Finlande ; mais les données sur les littératures baltique et finnoise baltique manquent dans les synthèses faites jusqu'à ce jour (y compris les travaux soviétiques et est-européens) ; notons aussi que même les travaux préliminaires aux synthèses d'histoire littéraire européenne, entreprises récemment sous l'égide de l'AILC, ne font aucune allusion à ces littératures. Voir à ce propos les projets, comptes rendus, résumés publiés dans le numéro spécial de Neohelicon I (1973) 3—4 « Saeculum XVIII ». Les manuels de poétique et de théorie poétique internationaux sont également très laconiques à cet égard. Dans les colonnes de *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton 1965, éd. Alex Preminger) on ne trouve que des notes de quelques lignes sur la poésie estonienne et finnoise. Ailleurs encore moins. Cette circonstance explique les inégalités et les lacunes résultant du caractère forcément précurseur de notre travail.

[17] Cf. István Dolmányos, *Finnország története* (Histoire de la Finlande), Budapest 1972. Bibliographie à consulter.

suivant la tradition baroque, la peinture des horreurs. Aucune trace, dans cette poésie, de l'influence ou de la critique des Lumières.

Dans les cercles académiques survit la poésie de circonstance de langue latine (parfois grecque)[18] avec ses formes maniérées, à défaut d'un lyrisme plus important. Cependant, ce cercle manifeste un certain intérêt pour la langue et la poésie populaires finnoises, et même pour la traduction littéraire, qui s'enorgueillit de la connaissance de plusieurs langues. Tout ceci est en rapport avec l'épanouissement des sciences finlandaises : l'intérêt à l'égard des langues orientales, puis pour la philologie russe date de cette époque. Cette tradition n'est pas encore autonome, elle imite les courants suédois analogues.

La poésie de langue suédoise[19] s'épanouit et en même temps elle se rapproche de la mère-patrie. Son représentant le plus important est Gustaf Filip Creutz, né en Finlande, où il fait aussi ses études universitaires: il s'installe ensuite à Stockholm où il prend part aux publications du cercle littéraire *Tankebyggarorden* (Ordre des constructeurs de la pensée), puis *Witterhetsarbeten* (Ouvrages de belles-lettres) et devient l'un des poètes les plus importants du rococo suédois d'avant Bellman, en premier lieu par son épopée *Atis och Camilla* (1761). A partir de 1763, il est pendant vingt ans l'ambassadeur de Suède à Madrid, puis à Paris, il rend visite à Voltaire et suit avec sympathie les Lumières de France : mais comme il ne revient en Suède que dans les derniers jours de sa vie, son rôle d'intermédiaire est moins important qu'il n'aurait pu l'être. Il est curieux que ses contemporains suédois aient toujours insisté sur son origine finlandaise, mais son influence sur la littérature finlandaise est encore plus négligeable : ni le rococo, ni les Lumières ne jouent un rôle important dans la poésie de langue suédoise. En général, la littérature suédoise d'un esprit homogène semble d'ailleurs épuisée vers la fin du XVIIIe siècle : les nouveaux écrivains suédois de talent en Finlande servent désormais des idéaux nouveaux.[20]

Le développement de toute la vie scientifique du XVIIIe siècle était déterminé par l'intérêt pour les sciences naturelles et économiques. Carl Linné en est la figure la plus célèbre, mais non pas l'unique, et son rôle est essentiel dans la science suédoise. En Finlande, ce tournant est suivi avec quelque retard, après les années 1750, mais là il n'y a pas de figure centrale, et cette tendance ne prend un sens véritable que tout à fait à la fin du siècle (la Société Economique Finlandaise se forme en 1797). C'est alors que les sciences naturelles, l'expérimentation, les arguments scientifiques des Lumières se placent au premier plan.

Le courant dit finnophile était un phénomène finnois particulier, qui se répandit dès le début du XVIIIe siècle, surtout à la suite des travaux de Daniel Juslenius, professeur à Turku. Il est caractérisé par l'apparition de sujets finnois (la langue, dans une certaine mesure la poésie populaire, l'histoire locale, la vie misérable des hommes simples) et ceci d'un point de vue sientifique, mais sans que fût proclamée l'exigence du changement social et de l'indépendance nationale. Ces pensées changent d'un seul coup dans les dernières décennies du XVIIIe siècle, d'une manière qu'on observe le mieux dans l'activité de Henrik Gabriel Porthan.[21]

[18] Päivö Oksala, « Latinan- ja kreikankielinen ruonous uudella ajalla » (Poésie de langue latine et grecque à l'époque moderne), in Martti Rapola (éd.), *Suomen kirjallisuus*. II, *Ruotsin ajan kirjallisuus* (Littérature finnoise. II, Littérature de l'époque suédoise), Helsinki 1963, pp. 451—477 ; bibliographie à consulter.

[19] Les volumes II et III de *Suomen kirjallisuus* donnent également un panorama de la littérature suédoise de Finlande et une riche bibliographie. Signalons un travail de pionnier : Gabriel Legus, *De finsk-svenska littératurens utveckling* (Développement de la littérature suédoise de Finlande), Helsingfors 1866. Dans les grandes histoires littéraires suédoises, comme par ex. Henrik Schück—Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria* (Histoire illustrée de la littérature suédoise) II—III (en plusieurs éditions), ou *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria* (Nouvelle histoire illustrée de la littérature suédoise) I—II, Stockholm 1955—1956, les auteurs s'occupent en détail des écrivains suédois contemporains de Finlande.

[20] Gunnar Castrén traite ce thème dans deux monographies : *Stormakstidens diktning* (La poésie de l'époque de grande puissance), Helsinfors 1907 et *Gustav Philip Creutz*, Helsinfors 1917.

[21] C'est une monographie synthétique de l'époque, sur la trace de laquelle l'auteur a écrit également les chapitres du 2e tome de *Suomen kirjallisuus*: Rafael Koskimies, *Porthanin aika* (L'époque de Porthanin), Porvoo 1956. Cf. bibliographie. Il faut mentionner aussi : Rafael Koskimies, *Runebergin Suomi. Esseitä kansallisherätyksen vaiheilta* (La Finlande de Runeberg. Essais sur les principales caractéristiques du renouveau national), Helsinki 1977.

Sur le modèle de la société littéraire *Utile dulci* de Stockholm, s'organisa à partir de 1770 (et au fond jusqu'en 1778) la société *Aurora* d'Åbo (de Turku), *Aurora-Sällskap*, dont le but était de susciter une activité littéraire, musicale et artistique, et de cultiver la littérature suédoise ainsi que toutes les autres sciences, y compris la langue finnoise et l'histoire du pays. Ce mouvement, organisé sur le modèle des sociétés secrètes contemporaines, poursuivit une activité informative, sans sa variante expressément philosophique ou sociologique. Il était dirigé par Porthan qui publie, à partir de 1771, le journal connu sous le nom de *Åbo Tidningar*, bulletin scientifique et littéraire de la société. (Il parut sous cette forme, avec quelques interruptions, jusqu'en 1809, puis sous une forme différente au temps du régime russe.) Porthan est professeur de rhétorique à l'université, il dirige la bibliothèque et élève avec beaucoup de zèle et de succès la jeune génération. Il s'occupe en premier lieu de théorie poétique et de l'histoire de Finlande. L'académie et les cercles littéraires suédois le considèrent comme le leur. En 1779, après son voyage d'études en Allemagne, il adopte les méthodes de l'historisme de Göttingen, et plus tard il subit l'influence de la variante allemande du « préromantisme ».

Dans les cadres créés par Porthan fonctionne déjà une génération future de poètes. Kellgren, Choraeus, Clewberg qui devint plus tard le tout-puissant homme de théâtre de Stockholm, Tengström qui fut par la suite professeur de philosophie de l'université d'Helsinki, et avant tout le poète de langue suédoise le plus important de l'époque, Frans Mikael Franzén. La nouvelle génération représente déjà le préromantisme, elle s'enthousiasme pour Ossian et Kant, elle parcourt non seulement l'Allemagne, mais aussi l'Angleterre et la France (Clewberg séjourna à Paris en 1790 et au début des années 1800, Franzén en 1795—96) ; ces jeunes poètes se séparent assez nettement de la génération de Porthan, mais il ne se produit aucun conflit spectaculaire. Ils se considèrent comme des écrivains suédois, malgré toute la nostalgie de Franzén pour la Finlande du Nord. En fait, ce sont Franzén (successeur de Porthan à la chaire de rhétorique d'Åbo) et Tengström qui peuvent être considérés comme Finlandais. Leurs carrières bifurquent après la guerre de 1809. Franzén, après une période d'inclination vers la Russie, s'installe en 1811 en Suède et embrasse une carrière religieuse. Ses ouvrages en vers écrits après cette date semblent périmés à la génération plus jeune (celle de Tegnér et des « phosphoristes »), mais le poète, qui se tenait à l'écart des combats littéraires ne perçoit pas cette différence. Tengström œuvre à l'université de Turku puis à celle d'Helsinki, son activité se rattache à la période suivante.[22]

Etant donné cette succession de générations, le tournant de 1809 paraît tout à fait normal. Désormais, les problèmes qui s'étaient déjà posés plus tôt apparaissent sous d'autres formes. Ce sont surtout les historiens littéraires suédois qui soulignent qu'à la fin du XVIIIe siècle, par l'intermédiaire de la vie intellectuelle suédoise d'orientation française, Rousseau et les idées des Lumières pénétrèrent aussi en terre finnoise. L'influence anglaise se fait sentir par la popularité de Young et de l'ossianisme. La nouvelle philosophie empirique se propage à partir d'Upsala dès les années 1770, mais le kantianisme pratique ne trouve d'écho que dans la génération de Franzén ; Porthan et ses contemporains restent attachés à l'empirisme de Locke qui succéda au leibnizisme introduit par Wolff. Le cercle de Porthan établit des rapports avec les sciences allemandes, quant au sentimentalisme (avec *Werther*) il parvient bientôt dans le Nord aussi. En fait, en 1809 on trouve en Finlande les germes d'une vie intellectuelle, qui sont uniques en comparaison avec les autres parties de l'empire russe : les Lumières, le romantisme précoce apparaissent sans tendances révolutionnaires.

Le romantisme de Turku,[23] au sens strict du terme, ne comprend qu'une brève période médiane de l'époque allant de 1809 à 1827, et qui embrasse près de vingt ans. Après le changement de pouvoir, il fallut consacrer quelque temps à l'édification du nouvel appareil, et c'est seulement par la suite qu'on put penser à une vie littéraire plus animée. Les courants romantiques influencent la poésie

[22] Cf. Albert Nilsson, *Svensk romantik* (Le romantisme suédois), Lund 1924.

[23] Aarne Antilla, *Johdatus uudenajan kirjallisuuden valtavirtauksiin* (Introduction aux principaux courants de la littérature de l'époque moderne), Helsinki 1926. — Divers chapitres dans le 3e tome de *Suomen kirjallisuus* (Helsinki 1964), avec bibliographie.

indirectement, mais d'autant plus fort. Selon l'histoire littéraire suédoise, le romantisme allemand de l'époque peut être divisé en deux branches : l'école d'Iéna, de caractère métaphysique et philosophique, et le romantisme de Heidelberg, préoccupé par la poésie populaire et en général par les époques anciennes. Leurs équivalents exacts dans la vie littéraire suédoise sont le cercle de l'almanach *Phosphorus* d'Upsala (1810—1813), ou ce qu'on appelle « l'alliance gothique », et d'autre part le groupe de ceux qui recherchent le passé et s'unissent autour de la revue *Iduna*, sous la direction de Tegnér. Selon la conception traditionnelle c'est à ce dernier (et ainsi en dernière analyse au romantisme de Heidelberg) que correspond le romantisme de Turku. Néanmoins, ce n'est là qu'une formule simplifiée, mécanique : en fait, les tendances suédoises elles-mêmes sont déjà complexes (bien qu'assez opposées les unes aux autres) et sur le territoire finnois il ne naîtra qu'une seule tendance romantique, qui puise aux deux courants suédois ; il s'agit donc plutôt d'éclectisme que d'une aspiration à la synthèse, et c'est finalement là le trait le plus caractéristique.

La vie littéraire suit avec un peu de retard les événements et les idéaux suédois. Le disciple de Franzén, J. G. Linsén, ce poète lyrique ni dépourvu de talent, ni exceptionnel, deviendra une figure de proue. L'alliance Selma *(Selma-förbundet)*, qui doit son nom aux poésies *Selma* de Franzén, s'organise en 1815 à Åbo et publie en 1817 l'almanach intitulé *Aura* (ce nom est celui de la rivière qui traverse Turku). L'année suivante paraît un deuxième numéro, mais en fait le cercle de l'*Aura* se désagrège. Ses participants ne constituaient pas un véritable groupe, l'intérêt du public était également assez faible. Les publications de l'*Aura* sont au service de « la beauté, de la vérité et de l'art », nous y trouvons une littérature assez étrangère à la vie. Le contenu est donné par l'imitation de la poésie suédoise précédente et contemporaine, des traductions de textes allemands (Gœthe, Schlegel, plus tard des ouvrages de second ordre) et quelques poésies originales. Bien qu'Arwidsson, qui par la suite devint un politicien véhément, ait pris part à la rédaction des volumes, on n'y voit pas apparaître les problèmes de la société suédoise ou finnoise. Il est caractéristique que le phosphoriste Lars Hammarskjöld écrit dans sa critique : la littérature finlandaise devrait s'occuper de ses propres spécificités, de ses particularités intéressantes. C'est ainsi que cette proposition de se pencher sur les sujets finnois vint d'abord de l'extérieur, l'idée n'est adaptée qu'ensuite par la littérature finlandaise.

La période d'évolution suivante se rattache au romantisme d'Upsala. Après le changement de pouvoir, les étudiants finlandais y viennent en grand nombre, pour y entendre les chefs du romantisme, Geijer, Atterbom, Hammarskjöld et d'autres, qui les enseignent et les encouragent sciemment à orienter leurs recherches vers les époques finnoises anciennes. Arwidsson, Poppius, Gottlund et d'autres élaborent des sujets de poésie populaire ou d'histoire finnoise selon le souhait de leurs professeurs. Le folklore finnois se fraye une voie vers la littérature mondiale. Avec l'aide des Finnois qui vivent à Upsala, H. R. von Schröter y compose son recueil intitulé *Finnische Runen* (1819) qui, s'il ne connut pas le retentissement mondial du *Kalevala*, servit par exemple de modèle, pour la métrique (et le ton), au *Hiawatha* de Longfellow. Evidemment, le romantisme d'Upsala, s'intéressant au finnois, ne pouvait donner qu'une impulsion, les questions soulevées devaient être résolues en Finlande.

C'est à la fin des années 1810 que commence le processus qui aboutira à l'épanouissement du romantisme finnois. En 1810, Arwidsson quitte Upsala pour revenir à Åbo avec l'intention d'y fonder une revue ; il rejoint ensuite le cercle de l'almanach *Mnemosyne*. Dans cet almanach, rédigé par Linsén et Bergbom, on trouve des traductions des écrivains allemands (Gœthe, Schiller, Novalis, Schlegel) puis le panthéon littéraire romantique presque complet (Ossian, Moore, Madame de Staël, Byron, Lamartine), mais il contient également des œuvres de poètes suédois de Finlande et deux poésies en langue finnoise de la plume de Poppius. Le sujet principal des poésies et des articles écrits par les Suédois et en suédois est le patriotisme finlandais, le passé du pays finnois. La conception est romantique, dans son article *Om finsk nationalitet* Linsén nomme le peuple « individu collectif », dont la manifestation la plus importante est sa propre langue. Le romantisme national qui paraît ici de façon ésotérique et transposé aura bientôt une expression détaillée, multiple et plus concrète.

L'étape suivante est l'apparition de la presse. A partir de 1820 paraît le premier vrai journal en langue finnoise, un hebdomadaire rédigé par Reinhold von Becker *(Turun Viikko-Sanomat)*, qui

devient bientôt l'organe de la réforme de la langue, de la recherche de poésie populaire, de l'historiographie finlandaise. A partir de 1821, Arwidsson publie un journal du matin intitulé *Åbo Morgenblad*, quotidien franchement politique ; on y parle de sentiment national finnois, de liberté de presse, de droit constitutionnel et de droit religieux, de commerce libre. Le journal est supprimé, puis, à cause de ses articles publiés plus tard et ailleurs, Arwidsson est éloigné de Finlande, et en 1823 il part pour la Suède. La raison principale de son expulsion réside dans ses écrits libéraux pacifistes sur l'armée finnoise et en général sur les problèmes militaires. L'*Åbo Morgenblad* est important aussi du point de vue littéraire ; c'est surtout par ses critiques qu'il oriente l'intérêt vers les sujets finnois, il fait aussi connaître et commente en détail le romantisme suédois. Arwidsson suit avec intérêt, en Suède aussi, les événements de son pays. En 1827, 1845, 1858 il vient y faire des séjours, il publie des sources s'occupant de l'histoire finnoise et il exerce une certaine influence sur la vie intellectuelle finnoise, sans toutefois représenter un centre littéraire ou politique des émigrés. La cause principale en est que la Finlande connaît un développement littéraire et social continu, qui fixe sur place l'attention des intéressés.[24]

En ce qui concerne la littérature de langue finnoise proprement dite, cette période constitue un tournant. En 1820 naît l'idée que la langue littéraire utilisée à des fins religieuses doit être modernisée, et qu'il faut créer une nouvelle langue finnoise littéraire, apte à satisfaire tous les besoins de la vie culturelle et politique. Cette exigence date du changement de pouvoir, mais ce n'est qu'à cette époque qu'elle a mûri. Auparavant on avait proposé de créer une langue littéraire à partir de toutes sortes de dialectes fantastiques (l'intérêt pour les parlers régionaux de l'Est reflète naturellement l'orientation du pays), puis la solution convenable finit par prendre forme : il faut moderniser la langue littéraire ancienne, en y introduisant l'esprit politique. Au fond, c'est là le commencement d'un processus d'un demi-siècle, et le grand dictionnaire de la réforme de la langue, le dictionnaire finnois-suédois de Lönnrot, considéré alors comme définitif, n'est publié qu'entre 1866 et 1880.

Les travaux de recherches et le rassemblement des matériaux de la poésie populaire[25] commencent également. Dans les années 1770 et 1780, Porthan, Ganander et leurs élèves avaient déjà fait des enquêtes et analysé des phénomènes de poésie populaire. A présent, nous assistons à la naissance d'une nouvelle vague : Arwidsson entreprend en 1808 une brève enquête sur la poésie populaire, Sjögren parcourt en 1824—25 l'actuelle Karélie soviétique pour y entendre les chanteurs épiques, Gottlund rassemble, à partir de 1814, des données sur la poésie et la langue populaires finnoises orientales, puis quelques années plus tard, il apprend à connaître la poésie populaire et la situation sociale des Finnois dits forestiers, qui vivent en Suède. Ses publications sur la poésie populaire (à partir de 1817) sont des travaux anticipant l'avenir. Sakari Topelius (le père du poète) réunit et publie ses documentations précédentes (1822—1831). Ce sont eux les modèles de Lönnrot.

Jusqu'à cette date, certains poètes de langue maternelle suédoise (Poppius, Bergh-Kallio, Gottlund et d'autres) avaient écrit aussi quelques poésies finnoises. A cette époque paraît le premier poète écrivant en finnois, Jaakko Juteini.[26] Etudiant à Turku, il fait la connaissance des représentants du romantisme suédois, allemand et d'autres, particulièrement sur l'instigation et sous l'influence de son professeur Porthan. Entre 1810 et 1819 il présente au public, dans de nom-

[24] Outre les travaux historiques généraux, cf. von Bonsdorff, *Opinioner och stämningar i Finland, 1808—1814* (Vues et idées en Finlande), Helsinfors 1918 ; — Heikki Lehmusto, *Snellman ja suomalaisuus* (Snelman et le patriotisme finnois). Jyväskylä 1935 ; — John, H. Wuorinen, *Nationalism in Modern Finland*, New York 1931. — Lauri Aadolf, Putila, *Ruotsalaisuus Suomessa* (Le patriotisme suédois en Finlande), Helsinki 1944.

[25] Travaux de synthèse : Jouko Hautala, *Suomalainen kansanrunoudentutkimus* (Histoire des recherches en matière de poésie populaire finnoise), Helsinki 1954 ; — Annamari Sarajas, *Suomen kansanrunouden tuntemus 1500—1700 lukujen kirjallissuudessa* (Connaissance de la poésie populaire finnoise dans la littérature de l'époque 1550 à 1700), Porvoo 1956 ; — Jouko Hautala, *Finnish Folklore Research 1828—1918*, Helsinki 1969.

[26] Cf. Kuuno A. Talvioja, *Jaakko Juteini ja hänen kirjallinen toimintansa* (Jaakko Juteini et son activité littéraire), Heinola 1910—1915.

breuses petites publications, ses poésies de langue finnoise, qui sont caractérisées par le sentimentalisme et le romantisme. Un fait encore plus intéressant est qu'il est le partisan enthousiaste du tsar, en qui il voit le détenteur de la paix et le réanimateur de la Finlande. C'est dans son adaptation que l'hymne *God Save the King* deviendra un chant populaire finnois faisant l'éloge du tsar. Dans ses poèmes historiques, il est violemment anti-napoléonien ; il suit avec attention l'évolution du peuple finnois (et même finno-ougrien) depuis les temps primitifs, il vante son courage et sa persévérance, puise des sujets dans la poésie populaire finnoise, devenant ainsi le précurseur non seulement de Lönnrot, mais d'Alexis Kivi et du romantisme tardif. Il voudrait relever le peuple dans l'esprit du rationalisme et du déisme (il écrit des hymnes religieux pareils à des psaumes déistes) et c'est pour ces opinions qu'il sera persécuté par les autorités. Après plusieurs années de tergiversations, son volume de 1827 est brûlé publiquement, et Juteini aura beaucoup de mal à entrer de nouveau en contact avec le public (bien qu'à partir de 1833 il publie un nouveau journal). Afin d'élargir le champ de la littérature finnoise, il écrit en 1824 son récit *Nimipäivä, eli hyvä elämä hovissa* qui est la première œuvre en prose des belles-lettres finnoises. C'est à lui qu'on doit, en 1827, la première pièce de théâtre finnoise, *Perhe-Kunda*, comédie en trois actes sur les préjugés. Ses ouvrages sur l'orthographe et la pureté de la langue, ses recueils de dictons et de proverbes sont tous au service d'une culture populaire multiforme.

Les auteurs d'histoires littéraires traditionnelles croyaient que le grand tournant était constitué par le déplacement de l'université et des offices d'Etat de Turku à Helsinki. La cause principale résidait sans aucun doute dans ce changement, mais il faut attirer l'attention sur le fait que la grande génération du romantisme national finnois entreprend un travail d'envergure précisément à la suite de ce changement. Snellmann, savant et philosophe, Runeberg, poète d'expression suédoise, et Topelius font paraître leurs premières et principales œuvres dans les années quarante. Même Lönnrot ne reçoit à Turku que les premières impulsions, sa thèse sur Väinämöinen paraît en 1827. La période réceptive du romantisme de Turku, celle qui imitait des modèles étrangers, qui aligna toute une série de brèves expériences, et dont les contours sont assez flous, joue un rôle préparatoire. Le romantisme de Helsinki, lui, donne déjà des résultats : le romantisme finlandais et finnois devient indépendant, il acquiert une renommée nationale et internationale.

C'est une thèse généralement répandue que l'ensemble des belles-lettres finnoises procèdent du romantisme. Cette constatation peut être complétée par deux remarques. D'une part, c'est cette période qui marque la séparation entre la littérature de Suède et celle de Finlande.[27] Ceci est important surtout du point de vue de la recherche des traditions nationales. La littérature suédoise de Finlande s'appuie elle aussi sur les traditions finlandaises (plus tard sur les finnoises), alors que les traditions germaniques, gothiques n'apparaissent que de façon sporadique. (Le fait qu'il s'agit d'un phénomène général est attesté entre autres par l'activité d'Arwidsson, qui pendant son séjour en Suède fait des recherches sur la poésie populaire suédoise.) En revanche, à partir de l'époque du romantisme de Helsinki, l'idéologie suédoise de Finlande s'oriente elle aussi vers les peuples finno-ougriens, ouraliens, parfois même ouralo-altaïques (comme le prouve l'œuvre de Sjögren, Castrén et d'autres spécialistes de renom).[28]

D'autre part, la littérature finnoise en gestation, née du romantisme, diffère des littératures (par ex. allemande, ou même suédoise) dont les périodes antérieures avaient été également importantes. Sous cet aspect, le romantisme finnois peut être rattaché au type baltique du romantisme.[29]

[27] Voir les ouvrages cités sous la note 2.

[28] Synthèses récentes sur ce sujet, avec références aux ouvrages antérieurs : Michael Branch, *A. K. Sjögren Studies of the North*, Helsinki 1973 ; — Hannes Sihvo, *Karjalan Kuva* (Image de la Carélie), Helsinki 1973. — Cf. encore : E. G. Karhu, *Finlandskaja literatura i Rossija, 1850—1900.* (La littérature finnoise et la Russie), Moscou—Léningrade 1964.

[29] La bibliographie complète des travaux hongrois d'histoire littéraire et de folklore qui couvrent déjà cette période de la littérature finnoise est fournie, avec de bons commentaires, par Péter Domokos, *A finn irodalom fogadtatása Magyarországon* (La réception de la littérature finlandaise en Hongrie), Budapest 1972.

L'Estonie, comme unité politique et sociale, doit être conçue, à notre époque, dans le sens indiqué plus tôt.[30] Cette époque ne comporte pas de changements extérieurs, les guerres suédoises et napoléoniennes ne touchent guère directement les régions estoniennes. Cependant, le changement intérieur est important. Le règne de Catherine, l'expérience russe des Lumières, le soulèvement de Pugačëv, la Révolution française, le règne du tsar Alexandre, l'époque réactionnaire de la Sainte-Alliance, les antécédents du soulèvement décabriste étaient tous connus dans les provinces baltiques. Parmi les écrivains russes, ce sont surtout les décabristes (Pestel, Bestužev-Marlinskij, Küchelbecker) qui traitent des sujets baltiques : ils dénoncent le servage, puis après la libération des serfs, l'assujettissement des paysans. Les châteaux des territoires de Livonie et les guerres qui s'y rattachent rentrent dans la sphère d'intérêt du romantisme russe (nationaliste). Malgré tout, la vie littéraire estonienne (et lettonienne) appartient, à cette époque, toujours à la littérature allemande et non à la russe. Ce sont surtout les pasteurs baltiques d'origine allemande qui transmettent de manière continue les courants intellectuels nouveaux. Toutefois, comme la littérature laïque n'existe pratiquement pas, et que la poésie de langue nationale est tout juste en train de se dégager, l'aspect général de la littérature estonienne est en arrière par rapport à celle de l'Europe contemporaine. La première phase ne trouve guère d'écho : ce territoire donne des impulsions à l'Europe, qui lui en renvoie quelques-unes, mais les mouvements dans les deux sens ne se compensent pas. Le père des recherches historiques, Schlözer, vit dans les années 1870 à St-Pétersbourg, puis il retourne à Göttingen et s'y occupe de l'histoire de l'Europe orientale, mais il n'exerce que très peu d'influence sur le territoire en question. Kotzebue travaille à partir des années 1780 à St-Pétersbourg et à Tallin, comme directeur de la Maison allemande, mais tout ce qu'il fait pour promouvoir les débuts du théâtre estonien se limite à un intermède chanté en estonien dans son œuvre dramatique *Die väterliche Erwartung* (1789). Herder vit à Riga entre 1764 et 1769, et il y découvre des morceaux de la poésie populaire estonienne, qui sont devenus bien plus vite populaires à l'étranger que dans les régions baltiques. C'est un fait caractéristique que les poésies allemandes du poète estonien Peterson, parues en 1823 à Leipzig, dans la *Zeitung für die elegante Welt*, sont restées inconnues dans son pays pendant un siècle.

Tout ceci n'est pas étonnant, si nous savons à quel point les cadres de la vie littéraire se sont formés tard et à quel point ils étaient éloignés de l'intérêt du peuple.[31] L'école supérieure, puis l'université de Tartu fonctionnaient depuis 1632, la première imprimerie d'Estonie depuis 1633, et sur l'initiative des Suédois. L'enseignement populaire prend son véritable essor à partir des années 1680 (l'enseignement se fait aussi en estonien), et c'est en 1689 que paraît le premier journal, le *Revalsche Post-Zeitung* en langue allemande. Au début des années 1700, la guerre fait beaucoup de ravages parmi les trésors culturels, c'est surtout la destruction de Tartu en 1708 qui fut un événement à conséquences lointaines. En 1739 paraît une traduction de la Bible en langue nord-estonienne par Anton Thor Helle, et en 1737 le recueil de lectures en langue sud-estonienne de Quandt, destiné aux paysans. La division en deux langues s'étant maintenue, la langue littéraire estonienne homogène de nos jours ne se forme que dans la deuxième moitié du XIXe siècle, et non en dernier lieu comme conséquence du *Kalevipoeg* et des contes de Kreutzwald.

Dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, ce sont d'abord les représentants du piétisme et de la philanthropie attachée au progrès du peuple, puis ceux qu'intéressent les curiosités locales historiques et philologiques qui constituent des organes appelés à servir par la suite les buts de la littérature nationale. La topographie baltique donne de nombreux travaux, dont les plus renommés sont ceux de Hupel, né à Weimar (*Topographische Nachrichten von Lief- und Ehstland* 1774—1782 ; *Die*

[30] Ce sujet n'a pas été traité sous forme de synthèse détaillée. Outre les histoires littéraires nationales déjà indiquées, il faut mentionner encore Jaan Kross, (éd.), *Az észt irodalom kistükre* (Petit miroir de la littérature estonienne), Budapest 1969, avec morceaux choisis.

[31] Voir : *Eesti kirjanduse ajalugu* (Histoire de la littérature estonienne) I, Tallin 1965, ainsi que la bibliographie de l'ouvrage. Pour la vie sociale : Gustav Ränk, *Vama Eesti. Rahvas ja kultur.* (Le peuple estonien et sa culture), Stockholm 1949.—J. Kahk, *Rahutused ja reformid* (Evolution et réformes), Tallin 1961.

gegenwärtige Verfassung der Rigischen und der Revalschen Statthalterschaft 1789 ; *Nordische Miscellaneen* 1781—1798, etc.) dans lesquels l'auteur traite indissociablement les territoires lettoniens et estoniens de nos jours. C'est également lui qui écrit entre 1780 et 1818 la première grammaire estonienne « homogène ». D'autres publient des travaux de médecine et de sciences, de philosophie et d'histoire ; ils transmettent les idées de Montesquieu, Rousseau, Kant, Herder. A côté des œuvres de Wilde, Eisen, Jannau, Seume et d'autres, nous devons souligner particulièrement les noms de Garlieb Helwig Merkel et du Thuringien Johann Christoph Petri. Le premier écrit une monographie sur les Lettoniens (*Die Letten* 1796), un manuel d'archéologie et de préhistoire (*Die Vorzeit Lieflands* 1798—1799). En 1802, il publie à Leipzig sa légende intitulée *Wannem Imanta*, dans laquelle il décrit la lutte tragique des Lettoniens, au début du Moyen Age, contre les chevaliers teutoniques conquérants. Bien que cette œuvre écrite en allemand n'ait été traduite en lettonien qu'en 1905, elle fut le modèle des épopées nationales baltiques, et contribua à la formation du genre non seulement en Lettonie, mais aussi en Estonie.[32] Petri publie en 1802 son œuvre *Ehstland und die Ehsten . . . Ein Seitenstück zu Merkel über die Letten* qui, comme l'indique le titre, est un appoint au livre de Merkel, et comme tel le premier des travaux de description populaire et de folklore estoniens. D'ailleurs, Herder lui-même tenait déjà compte du folklore estonien, et en 1787 la revue de Weimar intitulée *Der Teutsche Merkur* publie 13 chants populaires estoniens.[33]

L'organisation de plusieurs imprimeries nouvelles contribue également à la propagation de la littérature dans les premières années du XIXe siècle. A côté des livres religieux paraissent de nouvelles formes. A partir de 1771, l'*Eesti-Ma-Rahwa Kalender* (Calendrier du peuple estonien), puis à la fin du siècle plusieurs autres calendriers et annuaires. A partir de 1806 paraît à Tartu le premier hebdomadaire estonien, sous le titre *Tarto maa rahwa Näddali-Leht*. Dans les catéchismes, les livres de lecture et les abécédaires, on voit naître un ton plus populaire, sous forme de récits et de narrations. La littérature narrative d'éducation populaire, qui vise à raffiner les mœurs et donne aussi parfois des conseils économiques, imite le modèle allemand ; ses représentants principaux sont Hehn (1778), Willmann (1782), Arvelius (1782), Luce (1807—1812), Holtz (1806) et d'autres. Ils écrivent des fables, des contes didactiques et parfois même des traductions (Gellert, Schiller, et même les écrivains allemands préromantiques). Leur langue est simple, proche des variantes locales de la langue populaire, et elle prépare les tendances des décennies suivantes, portant désormais sur les belles-lettres.

On observe quelques prémices très modestes de la poésie estonienne proprement dite. En 1779 paraît le premier almanach poétique sous le titre *Ehstländische poetische Blumenlese*. Nous n'en connaissons pas les auteurs, ni ceux de quelques autres poésies contemporaines. On trouve des chants populaires bien connus et peut-être transposés, dans le *Monned Laulud* de 1806, dans le recueil de chants édité par Winkler en 1807, dans celui de 1819 édité par Oldekop. Les éditeurs sont tous des pasteurs allemands, ce sont les thèmes laïcs qui comptent comme nouveautés dans ces éditions, les vers en sont frustes.

Avec les années 1810 commence une ère nouvelle, en premier lieu à l'issue des guerres et de la libération des serfs en 1816. L'activité de la presse et de l'université connaît un essor immédiat. C'est l'époque où les écrivains de la période suivante fréquentent l'université de Tartu (à partir de 1817 Faehlmann, de 1819 Peterson, de 1826 Kreutzwald et d'autres). Des sociétés littéraires se forment. En 1815, Luce organise l'*Arensburgische Ehstnische Gesellschaft* (dans l'actuelle île de Saaremaa), et en 1819 se constitue la société scientifique et littéraire estonienne qui plus tard aura un rôle dirigeant, l'*Ehstnische Gelehrte Gesellschaft* zu Dorpat (à Tartu). « L'épuration » de la langue estonienne commence, elle suit en premier lieu le modèle finnois, de même que l'exigence d'une réforme de l'orthographe, et ceci deviendra l'un des principaux sujets des journaux et des publications.[34] Le nombre des calendriers se multiplie vers la fin des années dix, et leur niveau s'élève. A partir de

[32] Antons Birkerts, *Garlibs Merkelis dzive un darba* (Vie et œuvres de G. M.), Riga 1923.

[33] Cf. E(duard) Laugaste, *Eesti rahvaluuleteaduse ajalugu* (Histoire des recherches en matière de poésie populaire estonienne), Tallin 1963, avec bibliographie.

[34] Cf. George Kurman, *The Development of Written Estonian*, Bloomington 1968. Sur le bilinguisme : Andreas von Weiss, *Hauptprobleme der Zweisprachigkeit. Eine Untersuchung auf Grund deutsch-estnischen Materials*. Heidelberg 1959.

1816 apparaît le théâtre de langue estonienne, encore que pendant longtemps il n'existe pas de salle de théâtre estonienne. A partir des années vingt, on édite plusieurs manuels scolaires. La presse assure aussi une rubrique à la critique littéraire.

L'activité scientifique revêt une forme littéraire, surtout à la suite de l'œuvre de Johann Heinrich Rosenplänter, Allemand de Lettonie. De 1813 à 1832, il publie en 30 volumes *Beiträge zur genauern Kenntniss der ehstnischen Sprache*. Il y rassemble, outre des sources linguistiques historiques estoniennes, des auteurs allemands et finnois (Arwidsson, Gottlund), des écrivains estoniens, environ 150 poésies populaires estoniennes. Au fond, les *Beiträge* remplacent aussi le centre littéraire qui fait défaut, et à partir de 1824, Rosenplänter commence à réunir les matériaux pour écrire une histoire de la littérature estonienne. (Nous lui devons ainsi les poésies inédites de Peterson.) En général, les activités scientifiques et l'information ne font qu'un à cette époque : c'est là le trait caractéristique des belles-lettres naissantes.

Les premières figures importantes de la vie littéraire estonienne sont, par suite des bornes indiquées, les Allemands baltiques : le prêtre Otto Wilhelm Masing et le comte Peter Mannteuffel, propriétaire terrien. Masing avait fait ses études à l'université de Halle, puis comme compagnon de Mannteuffel, il parcourut l'Europe. Il apprit (en dehors de l'estonien, de l'allemand, du suédois) le français, l'italien, le latin, le grec, le russe. A partir de 1788 il est pasteur en Estonie, et devient bientôt l'un des dirigeants du district ecclésiastique et d'enseignement de Tartu. En 1795 il publie son premier abécédaire, suivi en 1823 de deux livres semblables. Il prend part aux associations économiques de l'époque et rédige un bulletin à cet usage. Il participe à la réforme de l'orthographe, dans les volumes de *Rosenplänter Beiträge*, il fonde des journaux : en 1816 *Ehstnische Originalblätter für Deutsche*, en 1817 le *Kritisches Journal der ehstnischen Sprache und Literatur*, en 1821 le *Marahwa Näddala-Lehe* (Hebdomadaire du peuple) et en 1823 le Calendrier intitulé *Marahwa Kalender*. Parmi ses propres travaux, le plus important est son recueil de lectures du dimanche *(Pühhapäwa Wahhe-luggemissed* 1818). Dans tous ces ouvrages se manifeste l'esprit des débuts du rationalisme et de l'information populaire. Il souligne l'égalité en droits de tous les peuples, et entre en lice pour le développement des langues baltiques « non allemandes ». C'est pourquoi il publie des poésies et critique celles des autres, ainsi que les traductions. Il connaît assez bien la vie du peuple qu'il présente dans ses œuvres. Il est assisté dans cette activité par Mannteuffel, qui publie vers la fin de sa vie deux récits sur la vie du peuple, intitulés *Aiawite peergo walgussel* (1838) et *Willem Naavi ello-päwad* (1839). Il y donne une description exacte, mais idyllique de la vie du village estonien, avec quelques poèmes écrits à la manière des chants populaires. Dans sa jeunesse, Mannteuffel avait adressé quelques vers anacréontiques aux paysannes des environs.[35]

En fait, la première grande figure de la littérature estonienne moderne, Kristian Jaak Peterson est le précurseur d'une époque suivante, et ce n'est qu'à cause de sa mort précoce que nous pouvons le ranger dans cette période. Il naquit à Riga, en 1819 il entre à l'université de Tartu, où il fait d'abord des études de théologie pour devenir pasteur, puis il s'occupe des langues. Ce jeune homme très précoce fut un initiateur dans de nombreux domaines. Il a écrit plusieurs études de linguistique estonienne, surtout sur des questions de phonétique. Il a traduit des odes du grec (mal, selon la critique de Masing), entrepris des enquêtes de poésie populaire, écrit des poésies estoniennes et allemandes, traduit et complète la *Mythologia Fennica* écrite en 1789 (1822) par le Suédois de Finlande Christfrid Ganander. En ce qui concerne les idées de Peterson, elles sont très variées : culte de la liberté, sentimentalisme, classicisme, déisme s'entremêlent dans ses œuvres. Il connaît les événements principaux de la vie littéraire allemande mais aussi finlandaise. Son journal brosse un tableau précis, sa correspondance rend compte de sa conscience politique et littéraire. Cependant, aux yeux de ses contemporains, il n'est qu'une promesse, car, à cause de sa mort précoce, seule sa traduction de Ganander parut en imprimerie. Ses odes, ses pastorales reflètent l'influence du classicisme bucolique, mais aussi de grands sentiments patriotiques. Peterson réclame dans tous

[35] Un tableau commenté détaillé de la littérature et de la vie du peuple estonien pour toute la période est donné par la nouvelle traduction russe de Aiawite, cf. P. Mannteuffel, *Aiawite peergo walgussel*. Intr. et commenté par A. Annist, I. Levin, Moscou—Leningrad 1964.

les domaines l'égalité en droits des Estoniens. Il est probable que s'il avait vécu plus longtemps, nous pourrions le ranger dans la génération suivante, où son talent aurait pu s'épanouir.[36]

En général d'ailleurs, c'est à partir des années quarante que s'amplifie la poésie nationale estonienne, le courant qui donnera naissance aux travaux du romantisme européen, et même en comparaison avec la finnoise, la littérature estonienne est modeste. Les apparences sont toutefois un peu trompeuses : si, dans la littérature de la Finlande, sa voisine du nord, nous faisons abstraction des écrivains suédois, la poésie de cette région n'est guère plus avancée dans le premier tiers du XIXe siècle. La différence se manifeste principalement dans le fait que la littérature allemande d'Estonie sert au fond des buts locaux, et que les belles-lettres y sont pratiquement sans valeur. C'est tout de même elle qui prépare tout ce qui, dans la période suivante, réalisera la poésie estonienne autonome, ayant désormais une valeur complète.[37]

UNE NOUVELLE VISION DU MONDE

A la suite des changements historiques on éprouve le besoin d'une idéologie. Elle arrive du dehors. Les tendances d'instruire le peuple se manifestent surtout dans la littérature estonienne, le piétisme dans toutes les deux littératures. La protestation contre l'ordre existant est beaucoup plus énergique dans la littérature estonienne que dans la finnoise. Les Estoniens n'ont pas d'écrivains apologétiques ou apolitiques, on constate tout au plus la peinture idyllique dans les œuvres de Mannteuffel. On trouve une sévère critique du servage dans les travaux de Merkel et Masing. Elle n'est pas liée à des idées de politique et de politique d'Etat, on exige plutôt une émancipation radicale. Chez les Finnois, c'est Arwidsson qui va le plus loin : il s'attaque à la théorie d'Etat des premières décennies du XIXe siècle. Mais la véritable idéologie politique ne se manifestera que dans une période ultérieure, et surtout dans les travaux de Snellmann. L'idéologie religieuse se tourne vers le déisme, et il est curieux de voir qu'elle ne trouve que peu d'écho, tant parmi les Estoniens (Masing) que parmi les Finnois (Juteini).

La prédilection pour le Moyen Age s'observe chez les peuples baltiques dans la littérature topographique, dès les années soixante-dix du XVIIIe siècle. Comme la littérature médiévale ou renaissance des peuples baltiques finnois s'était manifestée soit dans la poésie religieuse, soit dans la poésie populaire, c'est vers ces domaines que se porte l'intérêt. Masing, dans son œuvre parue en 1830, et intitulée *Predigt am dritten Säcularfeste der Augsburgischen Confession* identifie le passé avec la Réformation, et chez Rosenplänter, ainsi que dans les tendances d'histoire littéraire d'autres auteurs, on observe également cette conception, pour le moment sans résultat notable. La découverte de la poésie populaire avance pas à pas, et son identification avec le Moyen Age se manifeste déjà dans l'activité de Merkel.

Parmi les Finnois, c'est Porthan qui, en fait, commence les travaux historiques, dont le sujet relève simultanément de l'histoire de la civilisation et de l'histoire de la poésie. Sa thèse en cinq parties, intitulée *De poesi Fennica*, parut entre 1766 et 1778. A partir de cette date, il publie tout une série de travaux, en partie en collaboration avec ses disciples, qui traitent des questions de bibliothèques, d'évêchés finlandais ou d'histoire des peuples finnois. Le premier chef-d'œuvre de la méthode historico-philologique en Finlande est l'édition critique de la « chronique épiscopale » *(Chronique Juusten)* entre 1784 et 1800. La série d'œuvres consacrées au folklore finnois (*De superstitione veterum Fennorum* 1782, *De fama magiae fennis attributae* 1789) méritent une attention particulière, elles continuent directement dans la période de Lönnrot. Du reste, le nombre des études consacrées au folklore finnois est très élevé : Christfrid Ganander écrit en 1783 son ouvrage in-

[36] Kristjan Jaak Peterson, *Laulud, päevaraamat ja kirjad.* Korraldanud ja redigeerinud A. Paltser (Chants, journaux et lettres. Réunis et réd. par . . .), Tallin 1922. La traduction de ses poèmes allemands : Looming 1961, no. 7, pp. 1046—1048.

[37] A ce sujet, en dehors des monographies d'histoire littéraire, voir *Fr. R. Kreutzwaldi maailmavaade ja tegevus.* Artiklite kogumik (Conception du monde et ouvrages de Fr. R. Kreutzwald. Recueils d'essais), Tallin 1953.

titulé *Aenigmata Fennica*, en 1789 un autre sous le titre *Mythologia fennica*. En 1818, Gottlund fait paraître *De proverbiis fennicis*, von Becker traite en 1820 de Väinämöinen. Plusieurs études s'occupent des Lapons, surtout de leur mythologie.

La conception poétique et théorique du Moyen Age se retrouve le plus nettement dans le mémoire d'Arwidsson, 1817 *(Ingenii romantici, aevo medio orti, expositio historica)*. Dans le mémoire d'histoire de la rhétorique de Franzén (*Historiola orationis humanae* 1791—1795), ce sont surtout les points de vue poétiques qui dominent. La philosophie pratique de Kant se répand elle aussi par l'intermédiaire de la génération de Franzén. Entre 1801 et 1811, il est à l'université comme professeur d'histoire universelle et de « philosophie pratique ». Cependant, les débuts de la philosophie finnoise proprement dite se situent à plus tard. Snellmann écrit en 1835 un mémoire sur Hegel, en 1836 un autre sur Leibniz, puis il s'occupe de logique, et en 1841 de théorie de la personnalité.

La nouvelle vision du monde, que nous pouvons considérer de caractère national-social-romantique, ne se dégage que vers les années 40 sur les territoires finnois et estoniens. Les sociétés économiques formées dans les années 1790 sont devenues à cette époque des associations protégeant l'industrie et exigeant des banques, les porte-parole des formes initiales du capitalisme. Ce changement n'a toutefois pas d'écho artistique direct. En Finlande, il existe depuis les années 1850 des associations ayant un caractère de parti politique. En Estonie, seule la première fête nationale du chant, en 1869, reflète les forces motrices sociales dont l'influence fut d'une certaine ampleur.

LA DIMENSION ESTHÉTIQUE DE LA POÉSIE

La théorie linguistique finnoise et estonienne de l'époque sert des intérêts pratiques : la réforme de la langue, la création d'une langue nationale. Il ne se dégage pas d'esthétique détaillée, nous n'observons de développement progressif que dans le domaine de la rhétorique. A la chaire de rhétorique de l'université de Turku se succèdent Hassel, son disciple Porthan, son disciple Franzén, son disciple Linsén, son successeur Runeberg (les deux derniers à l'université installée désormais à Helsinki). Nous savons parfaitement que Hassel a modifié à partir de l'année 1767—1768 l'enseignement de la rhétorique : les explications de Cicéron ont été remplacées par la poétique pratique. La rhétorique finnoise est en principe traditionnelle, les pensées nouvelles se manifestent dans la poésie et dans une certaine mesure dans les recherches de métrique. Il ne s'en dégage pas de système esthétique autonome. Cependant, il est frappant à quel point Porthan connaît déjà les travaux de théorie poétique de ses contemporains. Dans les derniers cahiers de l'ouvrage *De poësi fennica*, on retrouve outre les idées d'Horace, de Boileau et de Pope, celles de Macpherson et de Lowth. Franzén est le premier à se réclamer de façon conséquente de Herder (surtout sur les pages de *Historiola*) et à partir de cette date l'esthétique de l'époque est déjà influencée par le romantisme. Dans notre tour d'horizon historique, nous avons mentionné qu'à la fin des années 1810 il se produit un tournant très net vers la poésie du pays (finnoise) sous l'influence de l'esthétique suédoise. Il en résulte une séparation de la poésie et de la théorie poétique, qui jusqu'alors ne se distinguaient guère l'une de l'autre.

De ce point de vue, la poésie estonienne présente un tableau moins encourageant. La critique littéraire sous forme d'almanach n'est guère favorable à la formation d'une théorie esthétique conséquente. La rhétorique classique y survit évidemment de façon naturelle, mais à un niveau moyen. Herder et l'esthétique romantique y pénètrent en principe sans obstacle, mais dans la période en question il n'y a pas de vie littéraire, de production poétique qui puissent les mettre à profit. Masing lutte jusqu'à la fin de ses jours pour que soit créé à l'université de Tartu un lectorat estonien — mais sans résultat. Il n'en est pas moins apparent que, dans le cadre des traductions d'almanachs et des correspondances littéraires, un grand nombre de réflexions esthétiques se font jour. Même au cours de la réforme de la langue, on souligne sans cesse que l'émancipation des langues non-allemandes est nécessaire pour deux raisons : la participation du peuple à la vie sociale et la création d'une poétique souple.

Le trait esthétique le plus important de la poésie est la volonté d'être utile, la réalisation de buts pratiques. Cette attitude est caractéristique de toute littérature nouvellement créée. Ceux qui entrent en lice pour les droits de l'individu (Peterson, Franzén) servent dans ce sens des buts communs. Les sentiments et la personnalité sont la manifestation de la liberté.

LES GENRES LITTÉRAIRES

La prose d'intention didactique et pratique règne surtout dans la littérature estonienne, d'après des modèles allemands. Le récit *(juttu)* est une simple histoire[38] et il ne devient un produit autonome des belles-lettres que dans les époques ultérieures. Il s'y ajoute de brèves histoires en prose, des recueils de lectures distrayantes paraissant dans des almanachs et des journaux. Parfois, des morceaux de poésie populaire, des fables s'y introduisent également. La fable est le plus populaire dans ses variantes créées par Gellert. Dans la littérature finnoise, cette tradition est représentée dans une mesure bien plus modeste.

La correspondance littéraire ne produit pas de formes en vers. La poésie de circonstance suit des modèles plus anciens, elle s'exprime aussi en latin et en allemand. Sous l'influence du piétisme, le chant religieux renaît en Finlande comme corollaire de « l'éveil », mais sans force ni talent poétiques dignes de ce nom. C'est surtout dans la poésie finnoise que la poésie de colportage en est inséparable (*arkkiveisu*, l'équivalent de l'allemand *Flugblattlied*), ce genre qui s'est répandu à partir des petites imprimeries locales des premières années du XIXe siècle, et englobe aussi bien des poésies matrimoniales que des prières en vers, des histoires de couronnement, et même des recettes et des histoires d'épouvante.[39] Un trait particulier de la poésie finnoise est l'apparition des « forgerons du chant » ;[40] ce sont des paysans ignorants, qui amusent leur public plus ou moins grand par des vers propagés oralement, mais inventés par eux. C'étaient surtout les poètes vivant dans le village de Rautalampi qui jouissaient d'une grande renommée et qui, des années 1790 au début du XXe siècle, connurent beaucoup de gloire, récitèrent leurs vers même devant le tsar, et considérèrent Runeberg comme leur collègue. En Estonie, il n'y eut pas de phénomène semblable avant le premier tiers du XIXe siècle.

Dans la véritable poésie populaire cette période amena naturellement certains changements.[41] Dans la poésie populaire estonienne, comme corollaire direct du changement social, paraissent des produits d'un nouveau type : la poésie des domestiques et salariés agricoles, des valets et des serviteurs. Avec la propagation du service militaire paraît la poésie des recrues. D'Allemagne et de Suède la ballade parvient aussi dans ces régions (avec sa variante sentimentale que l'on nommerait romance dans la littérature). Le chant lyrique affranchi des règles habituelles naît également, avec une métrique différente. La poésie évoquant le chant épique et le chant de coutume des périodes antérieures avaient un accent tonique *(regivärsi)*, à présent paraît le chant à rimes *(loppiriimiline rahvalaul)*. Dans la poésie baltique, on voit naître sous l'influence allemande le *singe* sentimental de plusieurs strophes, qui n'a laissé que quelques traces dans l'estonien. Pour être exhaustif, il faut dire que dans la prose ce sont le conte dit réaliste et la nouvelle, l'anecdote et la farce qui se répandent et deviennent populaires. Le caractère anticlérical et antiféodal (!) se précise, mais la véri-

[38] Cf. le chapitre XI du Ier volume de *Eesti kirjanduse ajalugu* (Histoire de la littérature estonienne). op. cit.

[39] Cf. Arvid Hultin, *Luettelo Helsingin yliopiston kirjaston arkkikirjallisuudesta* (Listes des œuvres de colportage conservées à la Bibliothèque Universitaire de Helsinki) I—V, Helsinki 1929—1932.

[40] Vihtori Laurila, *Suomen rahvaan runoniekat* (Les « forgerons de chants » du peuple finnois), Helsinki 1956.

[41] Voir pour les détails et la bibliographie : « A balti népek finn folklórja mint az európai folklór része » (Le folklore finnois des peuples baltiques comme partie du folklore européen) I—II, *Ethnographia* 78 (1967), pp. 406—437, 79 (1968), pp. 37—61. (Par l'auteur.)

table critique sociale ou le « folklore ouvrier » ne se dégagent pas encore. En général, on assiste au développement du folklore : dans le deuxième tiers du XIXe siècle, ce sont surtout les genres en prose et les genres épiques pouvant être utilisés dans le *Kalevipoeg* qui connaissent la popularité; dans le dernier tiers ce sont les chansons populaires qui accèdent au premier plan, grâce aux fêtes du chant (pouvant être exécuté aussi en chœur). Sous ce rapport, le premier tiers du XIXe siècle est encore une époque d'investigations : pour les buts de la réforme de la langue, on préfère les dictons et les devinettes ; le romantisme cherche les chants épiques, mais ne trouve généralement que des fragments, des chants narratifs et quelques chants épiques de coutume. Les produits en prose et en vers sont interprétés comme des mythes. Les germes de cette conception se retrouvent déjà dans les œuvres de Masing et de Peterson, mais ils caractérisent plutôt la conception de Kreutzwald. Nous avons déjà parlé des motifs extérieurs qui sont à l'origine de la recherche de l'épopée populaire en vers. L'influence la plus directe n'en reste pas moins le *Kalevala* finnois : les chercheurs estoniens suivent très exactement leurs prédécesseurs finnois avec un retard d'un quart de siècle, bien que la matière folklorique de base dont ils disposent diffère de la finnoise.

A cette époque, la poésie populaire finnoise prend de l'ampleur. On y rattache la poésie populaire orientale (karélienne et dans une mesure moindre ingermanlandaise) alors que la poésie des autres peuples finnois baltiques et des peuples apparentés des régions situées plus à l'est est à peine connue et reste dans des horizons très lointains. Au tournant des XVIIIe et XIXe siècles, différents genres folkloriques se trouvent de façon assez capricieuse au centre de l'intérêt : devinettes, matériaux magiques ou mythologiques très divers (y compris les documents sur les guérisseurs populaires [!]), chants populaires, dans une proportion plus faible les contes. Au fond, ce n'est que vers les années 1820 que se dégage l'importance de la matière pouvant être utilisée par l'épopée en vers. Lönnrot poursuit son enquête qu'il répartit en deux grands blocs : les chants lyriques et les chants de coutume donnent la base du futur *Kalevala*, tandis que les chants considérés comme lyriques rentrent dans les cadres du futur *Kanteletar*. Ce sont les *Kantele taikka Suomen kansan sekä vanhoja että nykysempiä runoja ja lauluja*, parus en quatre cahiers entre 1828 et 1831, qui constituent le premier essai de répartition : ils distinguent les produits anciens des nouveaux, ainsi que les chants épiques *(runo)* des airs lyriques *(laulu)*. Les deux distinctions touchent à la fois le genre et la forme : elle différencient entre la métrique épique marquée sans rimes et le chant à strophes et à rimes. Au fond, la tradition ancienne est antérieure à la fin du XVIIIe siècle ; nous ne sommes pas à même d'indiquer l'origine de la nouvelle, mais au début du XIXe siècle elle commençait déjà à se répandre. Les territoires situés plus à l'est sont les plus archaïques, ils représentent des chants de coutume et épiques, et rien que pour cette raison il aurait été inimaginable de découvrir les valeurs de la poésie populaire finnoise sans que la limite d'intérêt ne se déplace à l'est à la suite du changement politique. Etant donné que les recherches des détails, distinguant aussi les genres, ne se feront dans ce domaine qu'au cours de la période suivante, à cette date des questions concernant la ballade et le chant populaire lyrique ne se posent même pas. La forme en prose des mythes est inconnue, les données qui les concernent sont empruntées à des sources littéraires anciennes ou à des chants épiques. L'intérêt de Porthan et de ses compagnons pour la poétique va forcément de pair avec la systématisation de la poésie populaire. L'ouvrage *De poësi fennica* est de ce point de vue un important travail de pionnier, même à l'échelle européenne : il est vrai qu'au début du dernier tiers du XVIIIe siècle, la poésie finnoise ne pouvait être illustrée que par les chants religieux et populaires, mais l'ouvrage n'en demeure pas moins une élaboration mythologique et poétique de la tradition d'un peuple et constitue un travail qui anticipe Herder et ses contemporains.

En ce qui concerne les genres de la poésie non populaire finnoise,[42] nous avons déjà parlé des genres religieux et de ceux qui jouissaient d'une grande popularité. Là et dans la poésie de circonstance, la différence des langues n'a au fond pas d'importance : ces genres ne s'écartent pas sensiblement des vers suédois et latins. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la seule différence qu'on y voit

[42] En général : *Suomen kirjallisuus* VIII, *Kirjallisuuden lajeja* (Littérature finlandaise. Genrer littéraires) (éd.) Pekka Tarkka, Helsinki, 1970. Pour la poésie patriotique, avec des citations sus une littérature plus étendue, cf. Pirkko Alhoniemi, *Isänmaan korkeat veisut* (Les psaumes sublimes de la patrie), Helsinki 1969.

est que les vers suédois sont plus libres, plus poétiques. Cependant la renaissance de la poésie religieuse de langue finnoise s'appuie également sur les moyens du classicisme, et l'on y trouve parfois des traits surprenants (comme par exemple chez Henrik Achrenius, qui traduit aussi l'air de danse rococo de Bellman). Néanmoins, dans la poésie de langue suédoise comme dans la finnoise, le poétisme est toujours au service de l'usage ecclésiastique. Il faut noter que, durant cette période, les belles-lettres sont pour ainsi dire inconnues, et que même leurs variantes divertissantes sont négligeables.

La seule figure finnoise importante de l'époque est le poète Juteini, qui crée son système de genre et de poétique dans les années 1810, sous l'influence de la poésie suédoise contemporaine. C'est chez lui qu'on retrouve les débuts conscients de la poésie finnoise savante. Ses nombreuses publications mineures (petits poèmes, vers en guirlande) représentent une transition entre la poésie de circonstance parue à part et les recueils de poésies qui parurent ultérieurement. Le ton patriotique revêt une forme lyrique : ceci est caractéristique même de la poésie finnoise et suédoise du romantisme de Helsinki. Les pensées qui devraient se présenter dans des odes selon la théorie des genres romantique apparaissent sous une forme plus lyrique, semblable au chant (par exemple *Laulu Suomesta*). Les chants brefs ne montrent pas nettement les cadres du genre, mais on observe cependant une certaine préférence pour les idylles, les chansons à boire, les tableaux de genre et les scènes de vie. Si l'on ne trouvait pas à côté de ces derniers des prières, des épitaphes, les produits variés de la poésie de circonstance du XVIIIe siècle (entre autres des poésies écrites en hommage du tsar), on pourrait considérer cette poésie comme du biedermeier. (Il est évident que ce style n'est pas le rococo, et le classicisme ne s'y présente lui-même que de façon très atténuée.) Du point de vue du mètre, elle est caractérisée par des formes, des rimes proches de la poésie populaire finnoise, ce qui est une innovation dans la poésie finnoise et constitue en même temps un retour aux chants lyriques finnois et à la poésie antérieure de langue suédoise. Il s'agit d'une forme de transition, dont la continuation se retrouve — de façon paradoxale — dans la poésie patriotique de langue suédoise de Runeberg. La poésie finnoise ultérieure, dans la seconde moitié du XIXe siècle, ne poursuit d'ailleurs pas directement cette conception, elle adopte les formes nationales suédoises plus proches du romantisme. En comparaison, Juteini est plus simple, plus gai, plus agréable. Le groupe suivant de poètes finnois (Kallio, Gottlund et d'autres dans les années trente) suivent encore sa tradition, mais le romantisme de Helsinki trouve nécessaire de l'ennoblir à l'aide de grandes formes : c'est ainsi que le problème central devient la recherche d'une épopée de langue finnoise (dont Gottlund fait une hypostase poétique et qu'il conçoit immédiatement comme étant de proportions homériques). Le grand poème épique est un but de caractère dominant pendant tout le XIXe siècle, et dès les débuts, on entend le rédiger par la juxtaposition de petits chants, de produits individuels. Lönnrot s'attaque par trois fois à cette tâche, et pendant vingt ans, de 1829 à 1849, il élargit sans cesse cette épopée. A l'époque que nous étudions, nous n'en trouvons encore que les antécédents : la collecte de chants populaires s'oriente en général vers les formes en vers, l'épopée n'est pas encore le but visé, mais à la suite de la théorie des bardes, la juxtaposition des diverses créations en une sorte de guirlande, de même qu'une certaine unité de ton commencent à se faire jour dans ces poésies historiques et épiques. L'idée qui veut que Väinämöinen soit une figure de poète primitif naît en cette période pour passer à l'époque du romantisme de Helsinki.

L'appréciation esthétique de la poésie finlandaise de langue finnoise de cette époque est au fond la tâche de l'histoire de la littérature suédoise. Ces poètes se distinguent de leurs contemporains suédois par leur talent et leur habileté poétique. Jusqu'aux années quatre-vingts du XVIIIe siècle, la génération représentée par Creutz s'exerce dans les genres du rococo. A partir des années quatre-vingt-dix, pendant vingt ans, Franzén, Choraeus et leur génération produisent une poésie beaucoup plus complexe. On voit paraître le rationalisme tardif (Franzén : *Menniskjans anlete*, *Lifvets stunder*) puis le « préromantisme » sous forme d'idylle, d'ode et d'élégie mélancolique. Un art presque trop raffiné de la forme donne à toutes ces œuvres un caractère stylisé, et l'on observe dans les poèmes d'amour comme dans ceux sur l'amitié la pensée résignée à la mort. Formellement règnent les vers métriques et harmonieux, parfois on remarque l'influence (plus d'une fois mal interprétée) du mètre finnois. Le cercle de l'*Aura* est novateur dans la lyre amoureuse, et c'est en premier lieu Franzén qui crée ses poésies idylliques à *Selma*. Plus tard, dans la période de *Mnemosyne*, ce type de vers paraît sous des formes moins exigeantes, il s'agit plutôt de pratique poétique que d'une

forme qui exprime réellement des sentiments. L'idéal du poète est le *skáld*, le poète de la poésie scandinave précoce, que l'on identifie à la figure romantique du barde. A cette époque comme plus tard, la poésie reçoit une dimension nouvelle : le recul, l'évocation. Il est caractéristique que Tegnér, de même que Runeberg, divisent leurs grandes compositions en plusieurs parties, en chapitres qui se distinguent aussi formellement, et dans chacun le récit évoque un passé qui nous semble lointain. Ceci diffère de la technique romantique finnoise, où le *Kalevala* par exemple, malgré tout son archaïsme, donne un récit plus proche de nous, dans lequel le recul poétique se limite tout au plus aux cadres extérieurs. C'est là la différence essentielle entre la poésie suédoise stylisée, plus développée, et la finnoise, plus simple, en voie d'épanouissement.

Comme nous l'avons dit, le seul poète estonien important de cette période est Peterson. Bien que ses poésies ne nous soient parvenues que sous forme de manuscrit, et que toute cette tendance soit caractéristique d'une période ultérieure, nous devons cependant esquisser ses principaux traits de poète. Dans ses traductions et ses propres poésies, c'est l'ode qui occupe la place centrale. Les sujets principaux sont l'homme, l'amitié, Dieu, la mort et le sentiment national. Son modèle est la poésie lyrique allemande de Klopstock. L'autre genre qui le caractérise est la pastorale, qu'il crée sous forme de citation de chant ou de conversation. Le ton populaire, proche du chant, s'accompagne d'éléments descriptifs réalistes. La rédaction ressemble à la poésie anacréontique. Peterson utilise la chanson à boire, son contemporain Mannteuffel suit l'anacréontique érotique. Un trait propre à Peterson est le rapprochement des genres de leurs modèles antiques, comme le montre la division en strophes (strophe, antistrophe, épode) ; les noms et les événements représentent des solutions idylliques et préromantiques. Probablement à la suite de leur isolement de la vie littéraire le ton des poèmes est simple, familier, dépourvu de tout maniérisme, malgré leurs modèles. C'est pourquoi il est habituel de considérer les poésies de Peterson comme des précurseurs lointains du réalisme poétique estonien. La poésie baltique se caractérise par un ensemble de tendances idylliques, classiques, réalistes : le récit de Kreutzwald pour l'amélioration des mœurs, le *Vina-katk* le reflète aussi bien que l'œuvre de Donelaitis, *Metai*: écrite dans le dernier quart du XVIIIe siècle, mais publiée seulement en 1818. En comparaison, la poésie idyllique de Peterson est un précurseur, bien qu'encore insuffisamment mûrie.

STRUCTURE DU POÈME

Au fond, toutes les variétés de composition se justifient dans la poésie, et on est rarement sûr de ce que les corrélations qu'on découvre ultérieurement ont été créées à l'avance et intentionnellement par l'artiste. Naturellement, la technique de composition traditionnelle survit encore à cette époque : on trouve un début et une fin dans les poèmes de longue haleine, les poèmes d'une seule strophe sont des variétés de chants ou d'épigrammes. Les strophes sont en général des unités autonomes ; on connaît la coutume de définir dans le titre et le sous-titre le sujet et les circonstances de la genèse du poème. On connaît aussi les précurseurs de la structure récurrente (strophe initiale—strophe finale). Les poésies se groupent en cycles, mais dans ce cadre règnent parfois la variété du mètre et plus rarement une hétéronomie métrique consciente. Les divers genres revêtent chacun une forme différente : les poésies de circonstance, les épitaphes décrivent des circonstances, les chansons à boire, les idylles présentent des situations, les poèmes d'amour et les odes évoquent des sentiments et des pensées. En général la nature apparaît dès l'introduction et on y ajoute des réflexions. La fin évoque de nouveau la nature. La finale épigrammatique est rare. C'est alors que se répand l'habitude de commencer le poème par un apostrophe, qui cependant n'est pas une nouveauté. Les types de poèmes didactiques sont moins fréquents. Les allégories et les fables se présentent surtout sous forme de prose, c'est là qu'on trouve les solutions indiquées et la finale construite sur une pointe.

Si nous essayons de définir quelques traits caractéristiques de cette période, nous observons d'abord des règles d'organisation. On emploie presque obligatoirement un vers d'introduction de thème général, jouant le plus souvent sur des sentiments nationaux et patriotiques, suivi d'une description de la nature (plus rarement d'une autre description), puis viennent les parties méditatives, enfin la poésie s'achève sur une note de nouveau nationale et morale. C'est là le schéma des poèmes

importants, d'une certaine ampleur. Les strophes nationales ont un ton personnel, celui de l'apostrophe, le sujet y est la patrie, la nation, le peuple, le paysage finnois ou estonien. La nature décrite y est presque toujours la forêt avec des eaux, du soleil ou de la neige, l'homme n'y paraît pas, il y règne plutôt une paix idyllique. Dans les parties méditatives, les facteurs les plus importants sont la mort et la beauté. La structure est celle du chant. Le vague de la ballade, le décousu de la rhapsodie ne s'y retrouvent jamais. Il y a peu d'élégies, ce sont surtout l'ode (la sublime y prend la forme du pathos national) et l'idylle que les poètes favorisent. La satire et le pamphlet sont inconnus, les tableaux de genre sont humoristiques sans être blessants, ils montrent plutôt de l'indulgence. Ces poèmes sont insérés dans des œuvres en prose ou des cycles. Ainsi, tous les cycles ont une composition analogue, les diverses parties sont remplacées par des poèmes entiers. Ce procédé peut être considéré comme dominant jusqu'aux années quarante (par ex. chez Runeberg, entre autres).

LE STYLE

Dans la poésie estonienne, les phrases constituent toute une série de longues juxtapositions. Le rapprochement de la langue parlée s'observe dans des apostrophes, des tours considérés comme familiers. Ceci s'accompagne aussi de répétitions et de parallèles. Toutefois, les constructions homosyntaxiques habituelles dans la poésie populaire ne s'emploient que dans les morceaux imitant directement les chants populaires. C'est là que surgit également le tralala construit sur des effets onomatopéiques, qui est une propriété caractéristique originale des chants populaires exécutés en groupe (le poéme de Peterson, *Enn ning Ellu*, Enn et Ellu). Le style sublime se rattache au sujet patriotique, mais là encore l'interprétation souple, proche du chant, est générale. On chercherait en vain le caractère abstrait du classicisme allemand ou le décousu du *Sturm und Drang*. Le style est descriptif, il donne une peinture exacte qu'il détaille, en juxtaposant et en ajustant les différentes parties, ce qui favorise la clarté de l'exposé. Le caractère mélodieux est plus apparent dans la poésie populaire que dans la poésie non populaire. Les poèmes littéraires dans lesquels il est fait allusion à la mélodie, rappellent la poésie populaire, le plus souvent selon la pratique *ad notam*. L'unité fondamentale de la syntaxe poétique est la strophe ou, à l'intérieur de celle-ci, des parties composées de quatre vers. Les grandes différences dans le nombre de syllabes des vers et le ton dithyrambique sont inconnus.

Dans la poésie finnoise, on retrouve sans exception tous les traits que nous venons de citer. La différence se manifeste dans les traits suivants. Dans la poésie finnoise non populaire, on avait déjà remarqué plus tôt la technique de composition à répétitions et à parallèles, caractéristique de la poésie populaire et empruntée à celle-ci, avec toutes les allitérations et les homotéleutons syntaxiques qui en découlent. La langue elle-même est plus proche de celle du peuple, précisément par suite de la plus grande différence de la langue « littéraire » religieuse finnoise. La forme des poésies détermine également la structure des phrases : celles qui sont des chants composés de vers assez courts présentent pour chaque ligne une unité syntaxique autonome, alors que les poèmes formés de vers plus longs contiennent souvent des phrases très amples qui serpentent d'une ligne à l'autre et englobent plusieurs vers. La structure des phrases est de caractère linéaire, les formes compliquées ou elliptiques ne sont pas fréquentes. Les exclamations représentent des encouragements ; la mise en relief de certains mots est en vogue surtout dans la poésie religieuse et dans les poèmes de circonstance. La poésie d'inscriptions (et quelques poèmes de circonstance) crée des phrases parfois incroyablement décousues, dont le but est d'exhiber les raffinements de l'art. Les jeux de mots, les rimes intérieures sont, de façon bizarre, l'apanage de la poésie religieuse et puisent moins dans le rococo que dans la pratique européenne du maniérisme (bien que dans la poésie finnoise il n'y ait naturellement jamais eu de période vraiment maniériste). C'est ici qu'il faut mentionner également la prédilection pour les proverbes et les tours populaires : ceux-ci sont en vogue surtout à la fin du XVIIIe siècle ; mais plus on s'approche du véritable romantisme, et plus cette solution disparaît. Avant la fin du XVIIIe siècle les poèmes sont très longs, leur valeur poétique restant modeste. La propagation de la composition en strophes condense les poèmes ; d'abord, ce sont les poètes suédois écrivant aussi en finnois, puis les Finnois eux-mêmes qui tentent d'imiter en

finnois également le ton harmonieux créé par Bellman.[43] Il est intéressant de noter que ce courant ne suit pas un chant populaire finnois quelconque bien connu : c'est le texte lui-même qui est harmonieux et qui se prête facilement à l'adaptation musicale. Si le créateur de la mélodie nouvelle qui accompagne le texte est rarement le poète lyrique lui-même, toutes les « sociétés » littéraires finnoises soulignent le rapport de la musique avec la poésie, et ceci relève déjà de la parenté entre poésie et musique non populaires. Le romantisme de Helsinki rompra avec cette pratique pour exploiter uniquement la valeur du texte. (Les poètes suédois empruntaient parfois des mélodies finnoises comme par exemple dans la poésie de Choraeus *Ord till en finsk melodi*, qui imite une mélodie finnoise sentimentale non populaire.)

Les poètes suédois de la Finlande de l'époque imitent la construction rococo de la phrase et de la strophe, dont les formes sont élégantes et pas trop compliquées. Les poèmes sont toujours clairement exposés. La description de la nature se rapproche de l'allégorie, mais doit être considérée bien plus comme emblème que comme symbole. Les poésies sont caractérisées par un langage qui est un peu éloigné de la vie quotidienne, et elles reflètent plutôt la langue littéraire suédoise de l'époque que la langue quotidienne suédoise de Finlande. La structure de la strophe devient plus organisée, plus artificielle, les poètes se réclament des formes du menuet et du madrigal, on y trouve la répétition soit présentée comme un refrain soit à la fin des vers. Quand les poètes de langue maternelle suédoise écrivent des vers finnois, la forme est beaucoup plus simple. Ceci ne s'explique que partiellement par une connaissance moins parfaite de la langue ; il est bien plus probable que les formes finnoises les aient attirés à cause de leur caractère plus simple, archaïque.

Les innovations poétiques faciles à repérer de la poésie de langue suédoise se rencontrent dans les œuvres de Franzén. Rimes élégantes, sens remarquable de la mélodie ; dans ses poèmes imitant le mètre greco-romain, les phrases sont compliquées, ailleurs leur sens est univoque. Au début ou à la fin des phrases (des strophes) on trouve des exclamations, des conclusions, mais ceci ne peut être considéré comme une manière sentencieuse. Il se sert d'un procédé qui consiste en ce que plusieurs strophes commencent par une même construction grammaticale (« Lors de . . . ») pour créer l'assonance de strophes entières ; les scènes décrites s'enrichissent ainsi d'un sens nouveau, qu'il serait cependant difficile de considérer comme une allégorie. (L'allégorie poétique est rare même dans la période du romantisme de Helsinki, on y voit plutôt surgir les échos politiques des phénomènes de la nature. La beauté du paysage finlandais par exemple n'est pas allégorique, c'est une description, et le rapport politique est exprimé par le poète même: « aimer ce beau paysage, mourir pour lui, est un devoir patriotique ».) Chez Franzén, nous trouvons parfois de petits ornements poétiques qui vont jusqu'à l'art de la forme. Ses disciples les répandront sans leur donner une force poétique solide de persuasion. La distinction également métrique des vers pair-impair, à laquelle s'ajoutent des différences de syntaxe poétique, est une technique stylistique caractéristique surtout de leur époque.

Comme il découle clairement de ce qui précède, nous devons chercher les innovations stylistiques de la poésie de langue finnoise chez Juteini. Dans ses poèmes paraît la métrique caractéristique aussi de la poésie populaire finnoise, de même que le style qui s'y rattache, mais avec la tentative d'adopter la forme plus évoluée de la poésie suédoise non populaire. La sytaxe du vers se divise, conformément à ce procédé, en parties parallèles, rarement coupées d'apostrophes et d'exclamations. L'exécution y est toujours intuitive, on n'y retrouve l'allégorisation des phénomènes naturels qu'à un degré primitif. (Ainsi, le poème intitulé *Matka-Miehistä* nous présente quatre voyageurs, qui parcourent d'un bout à l'autre toute la Finlande ; ce sont le printemps, l'été, l'automne et l'hiver. La poésie nous donne d'ailleurs les noms des saisons, mais les décrit comme des voyageurs, en détaillant leur costume de voyage.) Les traces d'une composition plus libre paraissent également. Bien que chaque strophe se répète exactement, la longueur des répliques de la poésie pastorale dialoguée est très diverse. Juteini utilise abondamment les éléments de la langue populaire qu'il rapproche de certaines formes littéraires ; ainsi les poésies, sans présenter un caractère dialectal

[43] Ce phénomène s'est déjà manifesté plus tôt et dure encore de nos jours ; il s'observe tant dans la poésie populaire que dans la poésie non populaire. Dernièrement, sur cette question : Ann-Mari Häggman, (éd.), *Visa och visforskning* (Chanson populaire et ballade, recherches sur le genre), Helsingfors 1974.

local, conservent le nature lde la langue parlée. Dans ces vers, on découvre des rimes renversées, des accords de polysyllabes évoquant des jeux de mots. Tout ceci rend la forme élégante, à un degré qu'on ne retrouvera plus chez les poètes finnois de la génération suivante. La description exacte domine encore, la musicalité est un élément non du contenu, mais de la forme.

En conclusion, nous pouvons dire que la poésie suédoise et finnoise de la Finlande de cette époque a formé un style élégant, né du rococo, avec des solutions caractéristiques de l'art de la forme. La variante finnoise est plus simple, plus populaire. Par contre, la poésie estonienne évoque la technique du classicisme. La poésie finnoise de même que l'estonienne sont propices à un développement romantique, qui toutefois ne se réalisera que plus tard. Le romantisme suédois de Finlande se fonde aussi sur cette période, mais dans les années 1840 c'est plutôt du romantisme suédois précédent (Tegnér) qu'elle s'éloigne le plus sciemment. Du point de vue européen, aucune de ces variétés formelles n'est vraiment neuve, il s'agit plutôt de la survivance d'une évolution latérale. Cependant, dans l'histoire littéraire des régions étudiées, c'est une nouvelle période du style: dans le cas de l'estonien, les antécédents certains de la littérature nationale autonome, dans la poésie finnoise, la première étape de l'indépendance, tandis que dans la poésie suédoise elle crée une tradition locale intéressante. Il est caractéristique en général que, dès le début du XIXe siècle, la poésie suédoise de Finlande représente souvent des solutions de style et de forme qui ne paraîtront que plus tard ou dans une mesure moindre dans la poésie de la mère-patrie. On peut observer le premier phénomène de ce genre dans la génération de Creutz, et ce processus n'a pas cessé avec la poésie d'avant-garde ou ouvrière de notre siècle.

Pour être complet, on pourra également noter que la poésie allemande baltique de cette époque n'est pas importante en tant que notion autonome. Les auteurs (par exemple Herder)[44] qui représentent sur ce territoire la poésie allemande, n'ont pas de style local. Les poètes allemands mineurs des pays baltiques se caractérisent par leur attachement au classicisme, sans obtenir, paraît-il, de résultats notables.

CHANGEMENTS DE VERSIFICATION ET DE PROSODIE

En parlant du style, nous avons touché pour ainsi dire toutes les propriétés de syntaxe poétique. En ce qui concerne la versification même,[45] dans la poésie populaire estonienne et finnoise, les formes lyriques remplacent de plus en plus les formes épiques. Il est tout à fait sûr que ce processus influence aussi la poésie non populaire, où il favorise également le développement des possibilités d'une métrique à rimes, non marquée. Dans la poésie estonienne non populaire, on aperçoit les traces de la métrique quantitative allemande et antique. Dans la poésie non populaire finnoise, la versification antique apparaît également, en particulier à la suite du suédois, le huitain à chute trochaïque. Cependant, la codification des métriques autonomes de la poésie populaire et non populaire finnoise et estonienne ne se produit que dans les étapes ultérieures du XIXe siècle. Il est caractéristique que le système des règles portant sur les formes estoniennes ou finnoises de la métrique classique ne s'est pas encore créé, et même dans les années 1840, l'hexamètre et le distique finnois par exemple n'en sont qu'au stade expérimental.

Une question importante de métrique est, à l'époque, la définition des caractéristiques de la poésie populaire et de la poésie à rimes finnoises. Grâce à de longs travaux de recherche scientifique, ce problème finit par se résoudre, mais beaucoup plus tard. Dès le XVIIIe siècle, on voit naître l'exigence d'une explication formelle du vers épique (il s'agit de la forme qui fut nommée plus tard mètre *Kalevala*). On le considère d'abord comme une métrique quantitative, puis à partir des an-

[44] La thèse d'Alfonsas Šešplaukis, *Herder und die baltischen Völker*, Innsbruck 1949, s'occupe de ce sujet.

[45] Cf. Matti Sadeniemi, *Metrikaamme perusteet ja soveluutusta moderneihin ja antiikin mittoihin* (Principes de la métrique finnoise et ses rapports avec les mètres antiques et modernes), Helsinki 1949. — Jaak Põldmäe, *Eesti värsisüsteemid ja silbilis-rõhulise värsisüsteemi arengujooni XX sajandil* (Les systèmes métriques estoniens et le développement du système syllabo-tonique au XXe siècle), Tartu 1971 (avec bibliographie et un compte rendu personnel); Põldmäe, *Eesti värsiõpetus* (Métrique estonienne). Tallin 1978. A propos des questions soulevées : «Recent Perspectives in the Study of Baltic Metrics », *Baltistica* XIII (1977), 2, pp. 158—166. (De l'auteur.)

nées 1830, comme une versification marquée. De nos jours, la tendance est de se rapprocher de nouveau des conceptions précédentes, tout en sachant que le problème essentiel, donc de savoir comment se développent les oppositions binaires dans un système phonétique particulier, restait caché, pour des raisons évidentes, aux yeux des chercheurs du XIXe siècle.[46] C'est pour ces mêmes raisons que la définition du mètre populaire estonien n'a pu être donnée que tout dernièrement, et dans la période que nous avons traitée, quelques réflexions seulement en font état.

Nous devons absolument remarquer que, si l'on ne trouve que des notes sporadiques à cette époque sur les problèmes de métrique de la poésie estonienne, la métrique et la poétique finnoises nous offrent une littérature extrêmement riche et fort intéressante. S'il n'est pas le tout premier à avoir parlé de la métrique finnoise, Aeshillus Petraeus n'en est pas moins le premier à l'avoir fait consciemment, dans son œuvre parue en 1649 et intitulée *Linguae Finnicae brevis institutio*, qui contient un chapitre à part consacré à la métrique. A l'université de Turku, le premier professeur de poétique est Eerik Justander (entre 1655 et 1660) ; nous ne connaissons cependant ses cours de versification que par des sources secondaires. L'initiateur classique est Porthan, dont l'ouvrage *De poësi Fennica* paraît à partir de 1766, suivi des mémoires de ses disciples, qui traitent les questions de forme de la poésie populaire finnoise et des poèmes religieux et profanes non populaires qui se fondent sur elle. Les poètes et les philologues se sont penchés à plusieurs reprises sur les problèmes de métrique, et un intérêt croissant se manifeste à partir des années 1810 pour les études de métrique s'appuyant sur des connaissances professionnelles. Dans le volume de 1819 de *Mnemosyne*, Renvall publie son essai *Försök till Finsk Prosodie*; dans sa grammaire finnoise de 1824, von Becker développe ses vues sur le mètre *Kalevala*, provoquant une discussion qui dure encore de nos jours, et au cours de laquelle les systèmes de métrique de la poésie populaire finnoise ont été examinés à plusieurs reprises et sous divers aspects ; les résultats ont généralement servi de modèle aux recherches de métrique estonienne (encore que la tentative d'une explication réelle de la parenté de la métrique estonienne et de la finnoise ne puisse être faite tout au plus qu'à l'heure actuelle). Cet intérêt prolongé a eu comme résultat cette espèce d'analyses de métrique minutieuses qui n'ont guère leurs pareilles dans le folklore européen. Les discussions portaient en premier lieu sur la rime, en second lieu sur l'aptitude de l'ictus ou de la longueur à créer le mètre. Il est curieux que les questions portant sur une métrique plus compliquée de poésie populaire (comme par exemple la versification de la poésie post-romantique de la seconde moitié du siècle dernier) aient été pendant longtemps à l'arrière-plan et insuffisamment éclairées.

Il n'y a pas eu de recherches de métrique spéciales pour la poésie suédoise de Finlande, mais il serait aussi difficile de fixer des règles à part. Nous savons, par les poèmes de langue finnoise des poètes suédois, qu'ils avaient découvert, tout au moins empiriquement, les possibilités métriques de la poésie populaire finnoise. La liaison directe entre les métriques suédoise et finnoise s'établit néanmoins dans la poésie non populaire, lorsque les poètes suédois et finnois essaient de transposer en finnois des mètres suédois (quantitatifs, mais s'adaptant à des motifs musicaux). Au fond, on observe même dans la poésie religieuse finnoise l'influence des chants religieux suédois.[47] Etant donné qu'il s'agit cependant de l'interaction de plusieurs facteurs (le mètre quantitatif du texte suédois est généralement rendu par la longueur sous l'influence de l'ictus, la mélodie d'origine suédoise peut se modifier fortement dans l'interprétation finnoise, ce qui influence à son tour le texte) que nous ne connaissons pas exactement du point de vue historique, une mise au point moderne de ce thème, pour des raisons évidentes, se fait attendre. En bref, nous pouvons dire que l'analyse métrique comparée finnoise et suédoise de la poésie suédoise de Finlande serait une tâche très intéressante du point de vue des recherches modernes de métrique.

Traduit du hongrois par József Erdődi

[46] Penti Leino, « Kalevalamitan ongelmia » (Problèmes de la métrique du Kalevala), *Kalevala-seuran Vuosikirja* 54 (1974), pp. 243–269.

[47] Les rapports estoniens de la question ont été mieux étudiés : Uku Masing—A. Soosaar, « Kolme sajandi eesti värsistatud lauluraamatust » (Les chants ecclésiastiques estoniens de trois siècles), in *Eesti Evangeeliumi Luteriusu Kiriku Aastaraamat* 1956, Tallin 1957, pp. 49-74.

Endre Bojtár

POÉSIE DE LANGUES BALTIQUES

La poésie lituanienne et lettone se divise à l'époque des Lumières en deux périodes nettement distinctes, dont la limite est marquée par l'année 1795, celle du troisième et définitif partage de la Pologne. C'est alors que s'acheva le processus amorcé au début du siècle, qui permit à la Russie de s'emparer des territoires lettons (en 1710 elle occupa Riga, en 1723 elle annexa la Livonie, en 1772 le Latgale, en 1795 elle entre en possession de Kurland (Kurzeme), et c'est aussi à ce moment-là qu'une partie des territoires lituaniens passa de la Pologne à la Russie, étant donné que la part de la Prusse n'était pas beaucoup plus grande que ce qui correspondait à la Prusse orientale, la Petite Lituanie qui y était déjà rattachée.

Le fait que la grande majorité des Lettons et des Lituaniens dut se plier sous le joug russe eut une importance non seulement politique, mais aussi culturelle : l'orientation allemande et plus généralement occidentale fut interrompue et remplacée par une influence différente, nettement est-européenne, au moment même où les idées des Lumières commençaient à se propager et où la conscience nationale bourgeoise aurait pu se développer.

Particulièrement précaire était la situation des Lettons protestants qui n'avaient jamais formé un Etat indépendant et ne possédaient pas, par conséquent, de traditions s'y rattachant. Ils étaient à la merci des Russes, bien que le tzar ait assuré des privilèges spéciaux aux hobereaux baltiques, appelés 'barons noirs', et en dépit de l'abolition du servage qui eut lieu sur les territoires lettons entre 1816 et 1819, à l'exception toutefois de la province de l'Est, le Latgale.

Quant aux Lituaniens, ils étaient dans une certaine mesure protégés par leur culture étroitement liée à celle des Polonais, encore qu'ils se voyaient obligés de mener d'âpres luttes contre les Polonais pour assurer leur propre indépendance linguistique et littéraire.

La particularité la plus frappante des Lumières lettones et lituaniennes est par conséquent qu'elles s'éteignirent par deux fois, avant même d'être véritablement nées : la première fois en 1795, puis (et cela s'applique surtout au développement lituanien riche en promesses) entre les frontières de la Russie, dans cette prison des peuples. Comme date de cette seconde extinction on peut admettre 1815, date à laquelle le tzar Alexandre Ier commence à ôter son masque de monarque libéral éclairé, ou 1825, année de la défaite de la conspiration des décabristes, ou encore — et c'est ce qui semble le plus justifié — 1830, année de l'écrasement de la révolte polonaise. Cet événement marque en effet le raffermissement définitif de la réaction tzariste qui rendra impossible pour vingt ou trente ans toute aspiration éclairée.

LES LUMIÈRES JUSQU'EN 1795

La littérature lettone

Comme nous venons de le dire, la période qui s'étend jusqu'en 1795 était dominée par l'influence allemande. C'est parfaitement évident dans le cas de la littérature lettone, puisqu'à ses débuts, dans la seconde moitié du XVIe siècle, elle est centrée sur les livres de caractère religieux des pasteurs allemands, et ce sont encore eux qui les premiers cultivent la littérature laïque dans la seconde moitié du XVIIIe. Cette littérature didactique doit son existence au désir explicite des pasteurs allemands de maintenir les fidèles lettons sous leur autorité et de contrebalancer la riche littérature

folklorique. Le père de la littérature lettone, E. G. Stender (le Vieux) est lui-même d'origine hollandaise ; il fut formé à des universités allemandes et dut apprendre le letton, mais fit écrire sur son épitaphe qu'il avait été letton. Au cours d'une activité de cinquante ans qui lui permit de publier toute une série de livres allemands et lettons, Stender à lui seul mena à bien le travail d'une génération. Chacune de ses œuvres est imprégnée de l'esprit des Lumières pour lequel le principal moyen du perfectionnement de l'homme est la culture et l'instruction. Loin de vénérer uniquement la raison, son idéal est l'homme instruit guidé par des « sentiments doux », dont le seul ennemi est la nature brutale et sauvage, qui se dissimule en lui-même ou dans le monde. C'est contre cette rusticité naturelle de la langue populaire qu'il élabora sa grammaire, du reste non exempte de germanismes, et ses dictionnaires, et qu'il jeta les bases de la langue littéraire.

Il serait vain de vouloir analyser le contenu idéologique des volumes de prose et de vers de Stender et d'y rechercher l'idée de la nation ou les répercussions de la réalité de son époque, tout cela ne s'y traduisant que de façon tout à fait indirecte ; la grande majorité de ses œuvres est constituée de morceaux de littérature rococo, de traductions de Brockes et de Gellert, et doit être considérée comme une espèce d'exercice.

Littérature lituanienne

L'esprit allemand prédomine jusqu'en 1795 aussi dans la littérature lituanienne. Au XVIIIe siècle les Lituaniens avaient deux patries : la république polono-lituanienne, la *Rzeczpospolita* (traduction littérale du terme Respublica), la Lituanie proprement dite, qui cessa d'exister en 1795 pour près de 150 ans, et la Petite-Lituanie, la Prusse orientale qui relevait du royaume de Prusse.

De la seconde moitié du XVIIe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle la littérature lituanienne fut insignifiante et s'assimila de plus en plus au polonais. Dès 1697 la langue officielle devint le polonais, et en vain le Comité National de l'Education fit-il de son mieux pour promouvoir l'enseignement — qui, effectivement se généralisa dans le dernier tiers du siècle et passa de plus en plus des mains du clergé dans celles des laïques — en Lituanie cela ne fit que renforcer la polonisation. Il est vrai qu'en 1775 on publia le premier livre de lecture lituanien qui connut quatorze éditions au cours du même siècle, et c'est un fait aussi que l'Académie de Vilnious fut transformée en 1783 en école supérieure, mais tout ceci n'eut aucune répercussion sur la littérature et on ne connaît de cette époque aucun écrivain tant soit peu important.

Il en va tout autrement pour la Prusse orientale, appelée Petite-Lituanie. Les Prussiens baltiques, la population autochtone disparue ou germanisée, n'ont légué à la région que leur nom, car la grande majorité des habitants était encore au début du XVIIIe siècle constituée de Lituaniens. L'épidémie de choléra qui ravagea le pays en 1701 extermina plus de la moitié de la population de la Prusse orientale, et les colons allemands qui vinrent occuper leur place, les hobereaux allemands, ne respectèrent absolument pas les cadres traditionnels de la vie patriarcale lituanienne. La masse des serfs, la population des villages était resté, bien entendu, lituanienne, de sorte que les pasteurs de campagne reçurent une formation dans laquelle la connaissance de la langue lituanienne occupait une place importante. De plus, dès le début du milieu du siècle, lorsque la nation moderne commence à se constituer, le gouvernement, désireux de réveiller une certaine forme de la conscience nationale prussienne, protège volontiers la culture lituanienne apparentée à celle des Prussiens. Ainsi par exemple, le roi se fit couronner non pas à Berlin, mais à Karaliaucius (Königsberg—Kaliningrad), « capitale » de la Prusse orientale, et les universités de Halle et de Königsberg avaient des instituts de lituanien. Aussi la culture lituanienne s'y développa avec bien plus de dynamisme que dans la Lituanie ravagée par la guerre et l'anarchie intérieure où, en plus, la noblesse appellée à développer la vie culturelle s'était complètement polonisée.

Il n'est donc nullement surprenant que le premier livre à sujet laïque, la traduction des fables d'Esope ait été publié en Prusse orientale en 1766, et que c'est là que parurent pour la première fois dans la littérature lituanienne des genres tels que l'épigramme et l'épître en vers, et que finalement c'est sur ce territoire que naquit, entre 1765 et 1775, le poème épique intitulé *Metai* de Kristijonas Donelaitis, probablement la plus grande œuvre de la littérature est-européenne du XVIIIe siècle et certainement le sommet de la production littéraire lituanienne jusqu'à ce jour.

Metai, pas plus que les six poèmes didactiques à la manière d'Esope, écrits également en hexamètres, qui nous sont parvenus de l'œuvre de ce pasteur confiné dans un trou de province, n'ont été publiés de son vivant. L'œuvre parut pour la première fois en 1818 grâce à L. Rèza qui donna un titre au poème et lui adjoignit une traduction allemande. Donelaitis avait à l'origine écrit quatre idylles, chacune consacrée à l'une des quatre saisons ; il les envoya, comme lettres littéraires à ses amis et en inséra certaines parties dans ses sermons du dimanche.

En ce qui concerne ses sources, on peut les identifier sans peine. Donelaitis qui avait étudié à Königsberg et qui en dehors des auteurs antiques, Hésiode et Virgile, connaissait fort bien les œuvres classiques françaises et allemandes de son époque, semble avoir été inspiré par *The Seasons* de J. Thomson et *Der Frühling* d'Ewald von Kleist.

La discussion concernant la place de *Metai* dans l'histoire de la littérature est loin d'être terminée : d'aucuns rattachent le poème au classicisme, d'autres au courant sentimental. Quoi qu'il en soit, il est certain que Donelaitis a choisi consciemment le genre de l'idylle qui, dans la sévère hiérarchie des genres poétiques du classicisme, relevait presque de la haute littérature. Tout en conférant un certain rang à son œuvre, l'idylle permettait à l'auteur de faire valoir ses points de vue didactiques. Toutefois, le classicisme et l'idylle connurent la même altération que subirent en général tous les courants et genres littéraires en Europe orientale : ils devinrent plus voyants, plus tapageurs, plus incisifs et se remplirent d'un contenu d'ordre social. Le schéma de l'idylle classique voulait que le poète présente, sur une toile de fond montrant la calme perfection de la nature, l'homme simple et harmonieux qui passe ses jours dans un bonheur bucolique que nulle ombre ne vient troubler. Et que voyons-nous dans *Metai*? La misère annuelle d'un village de serfs. Les couleurs riantes, caractéristiques du genre, ne cessent de se ternir : après deux vers baignant dans les rayons du soleil, on est replongé dans des horreurs sans fin, la famine, l'alcoolisme, des maisons croulantes, les vexations venant des flagorneurs fainéants, les abus d'autorité des *Amtsrat*, la prison. De ce point de vue Donelaitis anticipe sur le réalisme du siècle suivant.

Le sujet fondamental lui-même est transformé, puisque les quatres idylles ne relatent pas les alternatives des saisons, du moins pas en premier lieu, ne suivent pas le rythme de la nature, puisque le printemps n'y représente pas un sommet et l'hiver n'est pas le point le plus bas de l'année. En effet, au printemps les paysans souffrent généralement de la faim, faute de vivres, tandis que l'automne et l'hiver ramènent les festins et les noces joyeuses. Le poète envisage la vie sous l'angle des travaux agricoles, et le poème constitue, de ce point de vue aussi, probablement le premier produit typique et homogène des sociétés paysannes d'Europe orientale.

Le style de *Metai* n'a plus rien de la mesure classique. Une des sources de son effet esthétique est l'emploi fréquent de l'exagération romantique. Sa composition est relâchée et ses proportions sont légèrement compromises par les intermèdes didactiques.

LES LUMIÈRES ENTRE 1795 ET 1850

Littérature lettone

La figure la plus marquante des Lumières lettones d'après 1795 est G. Merkel. Ce partisan des changements sociaux, de l'affranchissement des serfs, des idées jacobines n'écrivit jamais une seule ligne en letton, et ses livres rédigés en langue allemande et publiés à l'étranger n'ont été traduits en letton qu'en 1905. (*Die Letten*, 1796 ; *Die Vorzeit Lieflands* I—II, 1789—1799 ; *Wannem Imanta* — légende historique, 1802.)

En dehors de Merkel dont les œuvres qui attaquent les Allemands au nom de la justice et non du point de vue de l'idée nationale, et qui, dès le moment de leur parution, à mesure que l'influence allemande allait en s'affaiblissant au profit de la russification, devinrent de plus en plus anachroniques — on trouve des poètes paysans engagés dans la voie du Vieux Stender : Indrikis l'Aveugle, Ansis Liventals, Jànis Rugēns, Ansis Leitans, le traducteur des récits sentimentaux allemands, tous ceux qu'on a l'habitude d'appeler Anciens Lettons, face aux Jeunes Lettons qui entrent en scène dans la seconde moitié du siècle. Ces écrivains attachés au sentimentalisme conservateur étaient entièrement soumis à l'influence des pasteurs allemands, tout comme l'ensemble de

la vie culturelle qui cherchait à s'affirmer était presque entièrement dirigée par des Allemands. Ils étaient directeurs des premiers journaux lettons qui parurent dès 1822 et 1832 respectivement, et ils tenaient entre leurs mains la *Lettisch-Literarische Gesellschaft*, fondée en 1824, qui cependant encouragea aussi les études du folklore letton.

En ce qui concerne ses genres et groupes de genre, la littérature lettone n'était au début que peu différenciée : la première pièce de théâtre traduite en 1790 ne fut pas suivie d'autres, on cherche en vain le roman parmi les genres en prose, et quant à la poésie, elle continuait à être dominée par la chanson littéraire de plus en plus fine et musicale, plus ou moins inchangée depuis les idylles rococo du Vieux Stender.

Le seul domaine où l'activité des auteurs mentionnés marque un progrès est celui de la forme linguistique des œuvres. Ces écrivains, issus en majorité du petit peuple, se servaient avec aisance des tournures de la langue populaire, et leur style est libre des germanismes de la période précédente.

La littérature lituanienne

Après 1796 le centre de gravité de la littérature lituanienne se déplace de la Prusse orientale en Lituanie. Malgré la censure instaurée par les autorités russes dès le début des années 1790, les idées maîtresses de l'époque des Lumières se propagent, les guerres napoléoniennes aidant, de plus en plus rapidement. Le Duché de Varsovie érigé en 1807 sous la protection de Napoléon engloba aussi les territoires lituaniens enlevés à la Prusse, et en 1810, à l'époque de la campagne de Russie, Napoléon, à Vilnious, favorise même la constitution d'un gouvernement provisoire du Grand-Duché lituanien indépendant.

L'école supérieure de Vilnious promue en 1803 au rang d'université, deviendra à son tour un des centres d'une franc-maçonnerie très vigoureuse et de différentes sociétés radicales comptant parmi leurs membres en premier lieu des écrivains polonais (ainsi Mickiewicz et Słowacki), mais qui ne manquèrent pas de stimuler l'intelligentsia lituanienne et biélorusse. Ce centre constitué par l'université de Vilnious exista jusqu'au début des années 1820, lorsque les autorités russes décidèrent de liquider les différentes sociétés en envoyant leurs membres en prison ou en exil. En 1832 enfin l'université elle-même dut fermer ses portes.

C'est à Vilnious, foyer de la culture polonaise de l'époque, que naquit, à l'instar de l'historiographie polonaise, le premier ouvrage historique de langue lituanienne, de la plume de Š. Daukantas. Parmi les quelques poètes lituaniens de l'époque, citons S. Stanevicius.

Un autre centre, plus important, de la littérature lituanienne se constitua sur les territoires nord-ouest, la province dite Jemaitia. Les écrivains : A. Klementas, D. Poška, S. Valiunas, etc. jouissaient de la protection de J. Giedroyc, évêque de Jemaitia, amateur de littérature. Les membres de ce cercle sortaient, presque sans exception, des rangs de la petite noblesse appauvrie.

Indépendant des écrivains de Vilnious aussi bien que de ceux de Jemaitia, A. Strazdas, issu d'une humble famille de serf, publie en 1814 un mince volume de poèmes, le premier recueil de poésie de la littérature lituanienne imprimée, qui lui assure incontestablement la place principale parmi les poètes de cette période.

C'est dans les ouvrages des écrivains intellectuels de la noblesse que s'amalgament pour la première fois les idées des Lumières et la conscience nationale ; le résultat en est un effort permanent à démontrer le caractère ancien de la langue lituanienne et, ce qui s'ensuit, le droit ancestral du paysan lituanien à la terre. Tous ces poètes étaient conduits surtout par des buts didactiques, ce qui explique la popularité des genres tels que la fable d'Esope, l'épître en vers et l'épigramme. La poésie d'amour ne dépassait pas les idylles sentimentales. Deux circonstances formaient obstacle au rayonnement de leur poésie : le fait qu'ils ne réussirent à publier que fort peu, ainsi que le dialecte dans lequel elle était écrite et qui était fort éloigné de la langue littéraire qui allait se développer par la suite à partir du dialecte haut lituanien.

Strazdas en revanche écrivait d'emblée dans le dialecte en question, et fut, à d'autres égards aussi, le premier poète lituanien — abstraction faite de l'œuvre isolée et non encore continuée de K. Donelaitis — qui illustra les possibilités poétiques de la langue lituanienne. L'esprit et le ton de

ses poèmes sont proches de la poésie populaire. Une recherche des effets musicaux prime l'intention didactique, ce qui valut à nombreux poèmes de Strazdas d'avoir été adoptés parmi les chansons populaires.

Les poèmes de Strazdas représentent aussi le sommet de la versification lituanienne : c'est lui qui a su le mieux mettre en valeur les possibilités offertes par l'accent variable du mot dans les cadres du système syllabo-tonique en train de naître dans la poésie lituanienne, sans aucune préparation théorique du reste. La poésie de Strazdas se distingue de ce point de vue aussi de celle de ses contemporains, les poètes de Jemaitia dans les poèmes desquels le système syllabo-tonique ne fait que très rarement éclater les cadres de la versification syllabique empruntée à la poésie polonaise.

Le seul domaine de l'expression littéraire dans la Lituanie de l'époque est la poésie. On ne connaît ni d'ouvrages en prose ni d'œuvres dramatiques nés dans cette période.

Traduit du hongrois par Éva R. Szilágyi

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Berziņš, L., *Latiešu tautas dzeja Stendera ir Herdera laikmeta* (Versification nationale lettone à l'époque de Stender et de Herder), Riga 1927.

Bleze, Ernesto, *Storia della letteratura lettone* in *Storia delle letterature baltiche*, Milano (Nuova Accademia Editrice) 1969.

Kristijonas Donelaitis. Vol. VII de la série *Literatura ir kalba* (Littérature et langue), Vilnius (Vaga) 1977.

Gineitis, L., *Klasicizmo problema lietuvių literature* (Le problème du classicisme dans la littérature lituanienne), Vilnius (Mokslas) 1972.

Idem, *Kristijonas Donelaitis ir jo epocha* (Kristijonas Donelaitis et son époque), Vilnius (Mokslas) 1964.

Istorija latvijskoj literaturi (Histoire de la littérature lettone), vol. I., Riga (Zinatne) 1971.

Istorija litovskoj literaturi (Histoire de la littérature lituanienne), Vilnius (Vaga) 1977.

Latviesu literaturas vesture (Histoire de la littérature lettone) vol. I., Riga (Akademijas izdevnieciba) 1959.

Lebedys, Jurgis, *Senoji lietuvių literatura* (L'ancienne littérature lituanienne), Vilnius (Mokslas) 1977.

Lietuvių literaturos istorija (Histoire de la littérature lituanienne) vol. I, Vilnius (Mokslas) 1957.

Lietuvių literaturos istorija (Histoire de la littérature lituanienne), éd. K. Korsakas, vol. I, Vilnius (Mokslas) 1957.

Prande, A., *Latviešu rakstnieciba portretas* (Portraits d'écrivains lettoniens), Riga 1926.

Senn, Alfred, « Storia della letteratura lituana », in *Storia delle letterature baltiche*, Milano (Nuova Accademia Editrice) 1969.

Borbála Horváth-Lukács (I)—Mária Tétényi (II)

POÉSIE RUSSE

I

Pendant la période étudiée, la Russie, vue de l'Europe occidentale, apparaît stable, aussi bien dans son ordre social que dans son régime politique. Mais les dates qui limitent à peu près cette période sont marquées par des changements importants : 1774/75, la révolte des serfs menée par Pugačëv, et 1825, la révolte des décabristes. Au cours des dernières années du XVIIIe siècle, le féodalisme continue de se propager. Sur les terres immenses de la Russie, certains paysans libres ne connaissent la condition de serf qu'à partir de ce moment-là.

En 1762 la tzarine Catherine II abolit l'obligation du service militaire pour la noblesse et elle interdit aux serfs, par le décret de 1767, de porter plainte contre leur seigneur. Les idées motrices de la révolte de Pugačëv sont caractéristiques de l'idéologie des guerres paysannes : les paysans croient devenir libres en tuant leurs seigneurs. Pugačëv se déclare être le nouveau tzar : il se fait appeler Pierre III.

Pourtant le caractère et les tendances de la différenciation sociale annoncent une évolution de type bourgeoise. L'évolution industrielle se présente à ses débuts comme un mouvement au sein de la noblesse, ce qui marque fortement les tendances culturelles de l'époque. Les centres industriels, devenus si importants par la suite, commencent à s'émerger (surtout dans l'Oural), l'industrie manufacturière prend un essor rapide dans la sidérurgie, dans l'industrie textile et dans l'industrie minotière. Mais la fortune des grandes familles aux noms historiques (Demidov, Stroganov) continue, au XVIIIe siècle, à reposer sur le travail des serfs, de ceux que l'on « comptabilise » *(pripisnye)* dans la même rubrique que les usines et les mines, que l'on déplace de force, dont les révoltes fréquentes se mêlent aux révoltes des serfs agriculteurs.

Dès le début du XIXe siècle, cependant, l'économie marchande prend une part considérable dans l'agriculture. La nécessité impérieuse d'une évolution bourgeoise se traduit dans les difficultés de vente, aussi bien que dans les difficultés de production. A côté des industries traditionnelles du XVIIIe siècle, de nouvelles industries apparaissent, comme l'industrie du papier, mais leurs produits entrent difficilement en compétition avec les produits de provenance étrangère. Dans les industries traditionnelles où l'on emploie des serfs, dans les usines, la productivité est, bien entendu, extrêmement faible. Les deux à trois cent mille ouvriers salariés ne constituent pas un facteur important, à côté des 9 millions de serfs. Mais peu à peu la manufacture à caractère capitaliste gagne de l'importance. Au début du XIXe siècle, 48% environ des ouvriers sont des ouvriers salariés.

Après la répression de la révolte de Pugačëv, le pouvoir despotique du tzar apparaît de plus en plus comme l'expression de la volonté centralisée de la noblesse. Le sort des seigneurs pendus par les serfs prouve que le pouvoir nobiliaire ne peut se maintenir que sous une forme centralisée et l'enthousiasme des seigneurs échappés au massacre élève Catherine II, « ce Tartuffe en jupons » (selon le mot de Puškin), à des hauteurs mythiques. Il est de notoriété publique que son successeur, Paul Ier (1789—1801) était faible d'esprit. Mais le fait qu'il ait voulu voir une allusion au parlementarisme dans une phrase appelant les forêts « les premiers représentants de la région transouralienne », en dit involontairement long sur le caractère social de sa maladie. Son fils, Alexandre Ier (1801—1825) supprime le despotisme devenu insupportable même aux couches supérieures de la noblesse, et dans la première période de son règne il fait quelques concessions libérales, même

si ce n'est que d'une façon timide et contradictoire. Puškin parle du « début merveilleux des journées d'Alexandre ».

Speranskij est chargé par le tzar d'élaborer un projet de constitution et quelques mesures très prudentes mais qui n'en visent pas moins la préparation d'une éventuelle émancipation des serfs. Beaucoup d'exilés, dont Radiščev, bénéficient d'une amnistie. A partir de 1801, des roturiers sont autorisés à acheter des terres inhabitées. En 1803 les seigneurs obtiennent l'autorisation d'émanciper leurs serfs contre rachat, même si cette mesure reste pratiquement lettre morte. En 1804 Alexandre diminue quelque peu la censure par un nouveau règlement.

Au centre des tendances réformatrices libérales se trouve la volonté de limiter l'arbitraire du pouvoir et d'abolir le servage. Les idées soulignant ouvertement ou de manière voilée la rationalité de l'abolition du servage et parlant en faveur du travail salarié libre, apparaissent dès la fin du siècle et se font plus fréquentes au début du XIXe, ainsi, après Radiščev, les écrits de Pnin en 1804, de Popugaev en 1807, parus sans nom d'auteur, les projets de Kajsarov en 1806 et de Speranskij en 1809. En 1816, Mordvinov élabore une proposition visant la création de banques privées et N. I. Turgenev écrit un mémoire antiféodal à propos des principes de l'imposition, en 1818.

Les expériences de la guerre contre Napoléon, en 1812, et des campagnes à l'étranger dans les années 1814/15, sont favorables à la propagation des tendances libérales ; ces guerres faisant participer de plus larges couches de la petite noblesse à l'activité politique, elles leur donnent la possibilité de comparer les différents régimes sociaux et contribuent à la formation d'une conception libérale de la conscience nationale. Mais il n'y avait pratiquement pas de voies légales pour le mouvement social antiféodal. Dans la politique des débuts du règne d'Alexandre Ier, entrent en collision les tendances contradictoires de l'économie marchande qui se développe au sein de la féodalité. « Les seigneurs russes avaient besoin de la liberté du commerce pour pouvoir vendre dans les meilleurs conditions possibles les produits d'une économie basée sur le servage » — écrit Pokrovskij, et il ajoute que l'économie marchande agit contre l'économie du servage. Dans ces contradictions, le féodalisme, pendant assez longtemps encore, prendra le dessus. Les historiens font dater le tournant réactionnaire d'Alexandre Ier de 1813/14 c'est-à-dire du moment où la victoire sur Napoléon rend la réforme sociale superflue, pour ne pas dire pesante et menaçante à l'intérieur. Le pouvoir d'Arakčeev, qui devient tout-puissant par la suite, augmente dès 1807. Speranskij est exilé en 1812. En 1815, au moment de la Sainte Alliance, l'absolutisme russe est une des bases de la réaction internationale. Tandis qu'en 1815 Alexandre est obligé d'accepter une quasi-constitution en Pologne, en Russie il abandonne, dans sa politique intérieure, les projets constitutionnels et va jusqu'à mettre fin à un semblant de libéralisme. La peur d'un mouvement révolutionnaire éventuel, dans lequel se mêlent les souvenirs de la révolte de Pugačëv et de 1789, incitent Alexandre Ier à créer, dès 1810, les « colonies militaires » de triste réputation, et les méthodes utilisées dans ces colonies sont une réplique exacte des procédés pathologiques de Paul Ier, abolis à peine dix ans auparavant. Alexandre frappe d'interdiction toutes les sociétés secrètes en 1822, y compris la franc-maçonnerie.

Mais le barrage des voies légales ne peut plus mettre un frein définitif au mouvement social antiabsolutiste. On voit apparaître, dans les années 1815/16, les premières sociétés politiques secrètes, d'où naîtra plus tard le décabrisme, et qui reflètent davantage qu'une simple ambiance oppositionnelle de la noblesse féodale. C'est le moment où la tendance antiféodale et antiabsolutiste russe se fait mouvement politique et tradition.

TENDANCES LITTÉRAIRES DE L'ÉPOQUE, PASSAGE DU CLASSICISME AU ROMANTISME

Au tournant du siècle des Lumières le classicisme russe perd sa position dominante, traverse une crise, se colore de sentimentalisme et cède enfin la place au romantisme.

La vision classicisante traditionnelle et la vision romantique se sont affrontées de la manière la plus spectaculaire dans la réception critique des poèmes épiques de Puškin au début des années

vingt, mais le terrain était préparé par une longue suite de polémiques, par l'interpénétration de phénomènes classicisants, sentimentaux et romantiques. L'article de Vjazemskij, écrit en 1824, en préface à *Bahčisarajskij fontan*, avait plutôt mis fin à ce processus qu'il n'en fut l'initiateur. Les porte-drapeaux du romantisme s'opposaient souvent non pas, ou pas uniquement, au classicisme, mais à ce qui l'avait immédiatement précédé, au sentimentalisme. Dans leurs discussions et dans leur pratique poétique, les traditions classicisantes commencent à faire partie intégrante de la vision romantique (Küchelbecker, Gnedič).

En Russie, un classicisme relativement prématuré, différencié et assez durable, était apparu au cours du XVIIIe siècle. Son importance sur le plan de la littérature internationale ne se trouvait pas nécessairement dans ses apports esthétiques, mais plutôt dans le fait qu'il servit de préparation aux œuvres d'une valeur réelle. Ce classicisme avait créé de la littérature et de la théorie littéraire modernes en Russie. L'esprit et la structure de ce classicisme reflètent en partie la conception de la noblesse à l'égard de l'absolutisme national, et sa crise ne fait que traduire la crise durable de la conception féodale. Les traditions du classicisme tardif avaient survécu, mais pas en tant que tendances constituées. C'est à partir de 1803 que se manifeste le groupe conservateur de *Beseda*, dont le programme est constitué par les œuvres de Šiškov, où la vision littéraire hiérarchique du classicisme s'allie au nationalisme féodo-patriarcal, et qui refuse, par réaction à la Révolution française toute influence française ou simplement moderne, venant de la littérature de l'Europe occidentale. Par ailleurs, c'est souvent sous le signe du classicisme que se place l'expression poétique de l'atmosphère politique oppositionnelle, étroitement rattachée aux théories sociales des différentes couches des Lumières (par ex. Knjažnin, la poésie de Radiščev, et partiellement le jeune Puškin, Küchelbecker, Katenin). C'est ce fouillis de tendances qui fait que certains historiens de la littérature mettent en doute les notions même de classicisme et de romantisme dans l'histoire littéraire russe et qu'ils proposent plutôt les catégories d'« archaïsant » et de « novateur ».

L'afflux et le mélange des phénomènes du classicisme, du sentimentalisme et du romantisme précoce rappellent aussi des analogies en Europe centro-orientale à partir des années quatre-vingts, mais surtout à partir du début du XIXe siècle : les tendances nouvelles apparaissent relativement tard et elles se développent avant tout, quoique non exclusivement, dans la vision du monde de la noblesse. En même temps, l'évolution sociale s'est différenciée plus rapidement en Russie et l'évolution littéraire y est plus rapide et plus intense que chez les nations de l'Europe centro-orientale. Le fait qu'en régime tzariste les forces progressistes se trouvaient affrontées à un absolutisme exercé au nom de la nation régnante constituait un facteur important.

Le nationalisme nobiliaire traditionnel pesait encore d'un poids considérable dans la littérature de l'époque, mais le patriotisme bourgeois s'est rendu plus vite compte du caractère social des collisions provoquées par l'évolution. Les phrases d'un nationalisme cocardier, porteuses de réminiscences classicisantes dans la tragédie *Dmitrij Donskoj* d'Ozerov, faisaient pleurer et se déchaîner le public en 1807. Mais dès les années dix, le conflit du « tyran » et de « l'opprimé », sujet cher aux Lumières, revient au premier plan dans une acception purement sociale. (Puškin: *Liciniju* 1815, *Vol'nost'* 1817, *Derevnja* 1819).

La grande épopée historique de conception nobiliaire, telle qu'on la retrouvera chez les nations de l'Europe Centrale et Orientale, naquit en Russie dès le XVIIIe siècle, sur une base rigoureusement classique (*Rossijada* de Heraskov 1772—1779). Les influences du *Sturm und Drang* étaient très fortes au tournant du siècle. Le jeune Karamzin était un ami personnel de l'Allemand J. Lenz, et cette amitié n'est probablement pas étrangère au culte qu'il a voué à Shakespeare. La pièce de Narežnij, *Dmitrij Samozvanec* écrite en 1804, reflète l'influence des *Räuber* de Schiller. Les théories dramatiques du jeune Schiller exercèrent une forte influence sur la conception de Turgenev au début du XIXe siècle (haine des tyrans). Mais un art qui rappelle le *Sturm und Drang* ne pouvait plus se constituer. Les auteurs des œuvres de théorie esthétique restèrent encore longtemps partisans des doctrines du classicisme (Ostolopov *Slovar' drevnej i novoj poezii*) et cela même à un moment où la conception littéraire romantique avait déjà un large public. Si Novikov, Krylov ou Deržavin n'étaient pas encore des réalistes, il est néanmoins certain que la tendance à la représentation objective et concrète des collisions sociales et à la dissolution de la critique moraliste est apparue dès le XVIIIe siècle.

Le fait que c'est la satire qui devient prépondérante dès les années soixante/soixante-dix du XVIIIe siècle, montre bien la crise du classicisme russe et le déplacement des accents. Bien que la satire soit un produit typique du classicisme, ses sujets et son esprit — du moins dans les œuvres les plus importantes — laissent entrevoir l'affaiblissement de la critique rationaliste-moraliste abstraite, et le renforcement de la conception antiféodale. La satire bénéficia pendant un certain temps du soutien de Catherine II, dans les limites raisonnables de sa pensée modérément éclairée.

Entre 1769 et 1774, de nombreuses revues satiriques furent fondées, dont la première *(Vsjakaja Vsjačina)* était dirigée anonymement, mais au su de tous, par Catherine II. La plupart des revues ne dépassaient pas des limites bien définies, mais les moyens de la satire offraient des possibilités de développement à la critique sociale. Les revues les plus importantes étaient celles de Novikov (*Truten'* 1769—1770, *Živopisec* 1772—1773, *Košelek* 1774) et plus tard celles de Krylov (*Počta duhov* 1789, *Zritel'* 1791) dont l'esprit ne pouvait être maintenu dans le carcan étroit de la féodalité, qu'au prix d'interdictions réitérées. Novikov n'était pas un esprit révolutionnaire, mais sa philanthropie courageuse exempte de tout idyllisme sentimental, centré sur la destinée des serfs et sur la critique de la noblesse, reflétait l'influence de la conception sociale des Lumières.

La satire permit l'épanouissement littéraire du caractère national. Dans les genres « sérieux » (comme les épopées de Heraskov ou même les tragédies les plus importantes de Knjažnin, par exemple *Vadim Novgorodskij*), le sujet national introduit une problématique d'intérêt national, mais la peinture panoramique de la société russe avant Radiščev relevait avant tout des possibilités de la satire. A part les comédies de Novikov, ce sont celles de Fonvizin (*Brigadir*, autour de 1768, *Nedorosl'* 1782) et de Kapnist (*Jabeda* autour de 1796) qui reflètent une vision critique de la réalité russe, qui s'épanouira pleinement dans le style et dans la peinture des caractères chez Krylov au début du siècle. Les situations, les personnages et les types d'action — noblesse de province, sort des serfs, problème de l'éducation des jeunes nobles, bureaucratie, etc., — apparus pour la première fois chez Novikov, Fonvizin et Kapnist, trouvent une première synthèse dans les œuvres de Radiščev et acquièrent une portée universelle dans la littérature russe du XIXe siècle avec Griboedov, Puškin et Gogol'.

Le déclin du classicisme eut des effets immédiats à la fin du siècle. Les manifestations de ce déclin sont : l'affaiblissement des idéaux littéraires classicistes et l'apparition de genres nouveaux de caractère « anticlassique » comme par ex. l'opéra-bouffe, les recueils de chansons et de chansons populaires, la comédie larmoyante, les fables antididactiques et le roman picaresque, comme celui de Čulkov : *Prigožaja povariha.*

Mais ce sont les tendances internes qui, dans la période du début, jouèrent le rôle le plus important dans le déclin du classicisme, cela probablement parce que le changement de la vision du monde s'était opéré au sein même de la noblesse. Les genres traditionnels du classicisme, en particulier l'ode, perdirent leur sens. Heraskov, qui dans sa *Rossijada* prenait encore soin de ne pas enfreindre les nombreuses règles de bienséance de l'épopée classique, dans les œuvres où il dépeignait la vie privée, s'approcha très tôt du sentimentalisme, en laissant de côté les règles du genre (*Venecianskaja monahinja* 1758, *Bezvožnik* 1767). Dans l'art de Deržavin on assiste à un mélange de plans qui traditionnellement devaient rester séparés, qu'il s'agisse de l'ambiance ou du style (1782: *Felica, Na smert' knjazja Meščerskogo, Videnie murzy* 1783—1790). Des éléments personnels et même des moments autobiographiques font intrusion dans sa poésie, ainsi que les tableaux de la vie campagnarde et de la nature russe. Les cadres classiques de sa poésie cèdent sous la pression du pessimisme et des tentatives d'évasion dans la religion *(Bog)*, et avant tout dans la vie des hobereaux *(Evgeniju. Žižn Zvanskaja)*.

A partir des années quatre-vingt-dix du XVIIIe siècle, les éléments du déclin du classicisme font place à des tendances distinctes.

Le sentimentalisme russe portait en lui, dès le début, des tendances divergentes. L'œuvre principale de Radiščev (*Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* 1788), s'attache par plusieurs liens au sentimentalisme : par le genre même du voyage, ou plus précisément par l'imitation délibérée de son modèle anglais, Sterne, par la description sentimentale à l'extrême de ses expériences (voir au chapitre « Klin » la description du mendiant) ; par le culte de l'amitié et aussi par le programme affirmé par l'auteur. Il est vrai que la conception de Radiščev était un phénomène relati-

vement isolé à son époque, mais son radicalisme, ses tendances antiféodales et antiabsolutistes, ses personnages (nobles, serfs, fonctionnaires, commerçants) sont si caractéristiques et anticipent sur tant de traits de l'évolution philosophique et littéraire du XIXe siècle, qu'il faut considérer l'auteur à part, sans le confondre avec les écrivains du sentimentalisme nobiliaire conventionnel.

Le représentant le plus important d'une autre tendance du sentimentalisme russe est Karamzin. Contrairement au sentimentalisme de Radiščev, de Rousseau ou de Gœthe, le sentimentalisme russe, à ses débuts, montre de fortes tendances de la noblesse à se retirer dans la vie privée. Karamzin reprend la conception rousseauiste de la vie, de la nature, mais refuse les éléments démocratiques de la pensée de Rousseau. L'idéal de la valeur humaine indépendante de l'appartenance sociale de l'homme apparaît sur un plan moralisateur ou sur celui de l'idylle philanthropique dans son œuvre *Bednaja Liza* (1792).

Dans de nombreuses œuvres, Karamzin attaque le classicisme de front (*Pis'ma russkogo putešestvennika* 1791). Un de ses recueils porte le titre provocateur de *Moi bezdelki* (1794). Ces traductions sont également révélatrices, sa première œuvre parue était une idylle de Gessner (*Derevjannaja noga* 1783) et en 1787 il traduit les écrits de Jules César.

Le sentimentalisme fait passer de nouveaux genres au premier plan et élève le roman à un rang littéraire. Dmitriev, son représentant le plus célèbre aux côtés de Karamzin, annonce déjà la ballade historique *Ermak* 1794 ; ses chansons ayant un caractère enjoué tant dans leur sujet que dans leur conception et leur style, gagnent en popularité. L'attitude élégiaque (adoptée par Žukovskij et Batjuškov) et l'atmosphère mélancolique (Karamzin: *Melanholija* 1802) étaient extrêmement caractéristiques du sentimentalisme russe et d'une des branches du romantisme des débuts.

Les symptômes de la crise se font de plus en plus nets dans le sentimentalisme russe pendant et après les guerres napoléoniennes, dans les années 1800 à 1810. Les sujets et le climat du sentimentalisme deviennent de plus en plus maniérés (Puškin: *Delvigu*) et le déséquilibre romantique grandit (chez Batjuškov). L'itinéraire poétique de Karamzin est un bon exemple de l'évolution des tendances littéraires. La vie publique n'est pas un sujet nouveau dans sa poésie puisque, dès 1797, son poème *Tacit* dénote un ton critique qu'on retrouvera chez Puškin (*Liciniju* 1815), mais ce n'est qu'après 1800 que l'histoire passe au premier plan, que les destinées individuelles évoluent en fonction de l'histoire *(Marfa-Posadnica ili pokorenie Novagoroda 1803)*. C'est en 1803 que Karamzin se mit à écrire l'histoire de la Russie, dont 8 tomes parurent jusqu'en 1818. L'ensemble est conçu dans un esprit proche de l'absolutisme, mais quelques chapitres, les portraits des tzars Ivan le Terrible et Boris Godunov, sont riches en effets d'un romantisme dramatique.

La lutte des tendances littéraires devient plus violente. Le sentimentalisme se heurte d'abord au nationalisme officiel, féodal et conservateur : c'est en 1803 que Šiškov attaque la réforme stylistique du karamzinisme *(Rassuždenie o starom i novom sloge rossijskogo jazyka)*. En 1811 il fonde la société littéraire *Beseda ljubitelej russkogo slova* dont l'esprit trahit un conservatisme officiel. Pour défendre les tendances novatrices libérales, le camp des libéraux littéraires est relativement uni entre 1815 et 1817. C'est en 1815 que s'affrontent pour la première fois, deux sortes de goûts, le goût plus enclin au mysticisme, plus « allemand » de Žukovskij et celui de Katenin, plus naturel et plus populaire, soutenu par Griboëdov et aussi, plus tard, par Puškin. La discussion tournait autour des ballades *Ljudmila* de Žukovskij et *Ol'ga* de Katenin, toutes deux adaptations de la ballade *Lenore* de Bürger.

Le début du romantisme de Žukovskij est daté de la parution en 1808 de la première variante de sa traduction *(Ljudmila)* dont le caractère pessimiste, mystérieux et tragique est la preuve certaine d'une conception romantique. L'atmosphère dominante dans la poésie de Žukovskij est celle du désir inassouvi, de la nostalgie, du renoncement au bonheur terrestre et de la justification mystique de ce renoncement (*K mimoproletevšemu znakomomu geniju* 1819, *Nevyrazimoe* 1819). La majeure partie de ses œuvres se compose en fait de traductions, mais ces traductions sont plutôt des adaptations de l'original conformes à la vision du traducteur. Il traduit Schiller dans un esprit romantique et il est un des meilleurs traducteurs de Byron. Il crée une langue poétique dont la polysémie nuancée, l'atmosphère délicate et la sensibilité permirent à Puškin de devenir le poète qu'il fut. Il est néanmoins caractéristique de l'évolution du romantisme russe que

ce n'est pas cette conception encline au mysticisme qui est devenue la tendance la plus autonome représentant une valeur universelle, mais celle de Puškin, dont la vision du monde s'enracine dans les Lumières.

L'œuvre de Batjuškov était plutôt une transition vers le romantisme, mais les traits romantiques en sont de plus en plus nets après 1812. On considère en général ses poèmes justifiant l'existence de la poésie «légère» comme une formation précoce des tendances romantiques. Les traits épicuriens sont très marqués dans sa poésie, ses modèles littéraires sont Horace, Tibulle, Pétrarque et Parny (*Moi penaty* 1811). A partir de 1814—15, le besoin de formuler une théorie de la vision romantique se fait de plus en plus fort.

La période qui débute dans les années 1815—16 se termine en 1824—25, mais la tendance puškinienne du romantisme s'affirme dès 1820—21. (*Čornaja šal'* 1820 *Kavkazskij plennik* 1820/21, *Brat'ja-razbojniki* 1821/22, *Bahčisarajskij fontan* 1822, *Cygany* 1824.)

ÉCHOS LITTÉRAIRES DES RÉVOLUTIONS AMÉRICAINE ET FRANÇAISE ET DES GUERRES NAPOLÉONIENNES

C'est dans l'œuvre de Radiščev que les échos littéraires de la révolution américaine sont les plus importants. La victoire de la révolution américaine est une des expériences décisives qui déterminèrent la formation de la vision du monde de Radiščev avant 1789. La révolution américaine avait prouvé la possibilité d'une transformation bourgeoise de la société. Les enseignements et exemples de cette révolution apparaissent dans plusieurs passages du *Voyage* et dans la grande ode de Radiščev, *Vol'nost'*.

К тебе душа моя вспаленна,
К тебе, словутая страна,
Стремится, гнётом где согбенна
Лежала вольность попрана;
Ликуешь ты! А мы здесь страждем!
Того же, того ж и мы все жаждем;
Пример твой мету обнажил;[1]
(строфа 46)

L'œuvre de Raynal, *L'histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens et des deux Indes* (1770) avait exercé une influence considérable sur la conception politique de Radiščev. Raynal considérait la révolution américaine de 1776 comme une affaire de première importance pour l'humanité entière, Radiščev dans *Vol'nost'* et dans le dernier chapitre de *Putešestvie* cite souvent Raynal mot à mot.

La Révolution française est encore plus importante pour l'histoire littéraire russe. 1789 n'est pas une des influences lointaines, un des objets dignes de méditation littéraire : la Révolution française avait renversé les rapports de forces européens, l'existence et la situation du tzarisme apparurent sous un jour différent, l'interprétation de cette révolution joua un rôle de catalyseur dans les processus internes de la littérature russe.

En 1803, avec la publication du programme de l'orthodoxie littéraire russe *Rassuždenie o starom i novom sloge rossijskogo jazyka*, Šiškov fit plus que militer en faveur du classicisme, il amalgama le classicisme avec une conception féodale particulière. Il emprunta à la conception

Mon âme enflammée
Vole vers toi, pays célèbre,
Où courbée sous l'oppression
Gisait la liberté piétinée ;
Tu es en fête ! Et nous souffrons ici !
Nous aspirons au même but ;
Ton exemple a montré la voie; (strophe 46.)

classique de la littérature la hiérarchie rigide des styles, dans laquelle il voyait se refléter la hiérarchie sociale, et il ajouta à cette conception un patriarcalisme féodo-national spécifique.

Toute sa conception était basée sur l'idée que «l'horrible» Révolution française, cette *čudovišnaja francuzskaja revoljucija* était un défi qui ne pouvait pas être laissé sans réponse littéraire de la part de l'absolutisme féodal. Šiškov considérait l'évolution récente de la littérature comme la conséquence directe de la Révolution française et il s'attaquait pour des raisons politiques à la réforme de Karamzin. Il opposait au style porteur d'influences occidentales néfastes sa propre conception réactionnaire, pravoslave.

Mais la Révolution française avait aussi modifié les idées des couches plus libérales de la noblesse russe. Ce changement se manifeste d'une manière caractéristique dans les lettres littéraires de Karamzin qui, au moment de la Révolution, se trouvait à Paris. Il n'avait que de l'incompréhension pour les événements, mais sa première réaction fut moins violente que ses positions ultérieures. (Voir un de ses articles écrits en français en 1797.) La conscience que Karamzin eut de l'importance de la Révolution s'effaça plus tard, probablement à la fois sous les pressions extérieures et en conséquence de sa propre conviction, car il était partisan résolu du servage. Il condamnait la violence et n'en comprenait pas les raisons. «Tout bouleversement violent entraîne la destruction et tous ceux qui se révoltent se construisent à eux-mêmes un échafaud.»; «... le pauvre se trouvait du pain, le riche jouissait de sa fortune. Mais les téméraires levèrent la hache contre l'arbre sacré en disant : nous en ferons un meilleur.» Dans l'édition de 1797 de ses lettres il modifia ses comptes rendus de la Révolution française, sa condamnation se fit plus résolue, mais il put mieux évaluer l'influence de la Révolution. Sa conception était devenue plus pessimiste dans l'ensemble. La question paysanne apparut dans ses œuvres après 1789, mais empreinte de la sensiblerie qui dilue les contradictions dans un style moralisateur.

Bien entendu, les échos des guerres napoléoniennes sont beaucoup plus grands dans l'opinion publique et dans la littérature que ceux de la Révolution française. 1812 est une date qui a fait époque dans l'histoire et dans la littérature russes et qui a été à l'origine d'une extraordinaire activité sociale. La poésie patriotique passa au premier plan, mais derrière son unité apparente, la lutte des tendances, loin de cesser, ne fit que s'accroître. Certains cercles libéraux espéraient qu'Alexandre Ier consentirait à donner une constitution au pays après la guerre et à émanciper les serfs, qui avaient porté les plus lourdes charges dans la guerre. Ces espoirs s'avérèrent vains, la réaction se fit plus forte et plus ouverte. Ainsi les guerres napoléoniennes devinrent une sorte de pierre de touche dans l'évolution littéraire ultérieure.

Les traditions du sentimentalisme sont affaiblies, l'évasion devient maniérée dans les conditions de la guerre, l'idylle n'est plus possible. Sous l'influence littéraire des guerres napoléoniennes, les éléments du classicisme ressuscitent provisoirement (le sujet monumental, le style sublime et le genre de l'ode) mais ils sont transitoires et laissent apparaître des tendances à un assouplissement. Deržavin écrit un hymne lyrico-époque, Batjuškov, dans son épître célèbre intitulé *K Daškovu*, reconsidère les idéaux du sentimentalisme et dans l'éclairage cru de la guerre les tendances romantiques prennent de l'essor :

Мой друг! Я видел море зла
И неба мстительного кары:
Врагов неистовых дела,
Войну и гибельны пожары.
Я видел сонмы богачей,
Бегущих в рубищах издранных,
Я видел бледных матерей,
Из милой родины изгнанных ...
Лишь угли, прах и камней горы,
Лишь груды тел кругом реки,
Лишь нищих бледные полки
Везде мои встречали взоры! ...
Велишь мне петь любовь и радость...
Среди военных непогод,

При страшном зареве столицы
На голос мирныя цевницы
Сзывать растушек в хоровод![2]

L'influence des guerres napoléoniennes était si forte qu'elle inspira des poèmes politiques à Žukovskij qui était pourtant bien loin de ce genre de sujet *(Pevec vo stane russkih vojnov)*.

Les guerres avaient mis en évidence les contradictions internes de l'évolution et des perspectives du pays, ce que les officiers ayant participé à des campagnes menées à l'étranger, pouvaient constater par eux-mêmes. Cette constatation eut des répercussions extraordinaires dans le pays jusqu'alors isolé. On insistait de plus en plus sur l'originalité nationale. Cette exigence romantique fut formulée en 1814 par Gnedič, tandis que F. Glinka réclamait une histoire originale de la guerre, une histoire dont le style suivrait celle des chroniques et des chansons populaires *(O neobhodimosti imet' istoriju Otečestvennoj vojnyh 1812 goda)*. Dépassant le plan concret des événements, le sujet et les dilemmes de la Révolution française, les guerres napoléoniennes et la figure de Napoléon apparaissent chez Puškin sur le plan historico-philosophico-littéraire (*Napoleon na El'be* 1815 et *Napoleon* 1821). Dans le premier poème, le poète voit encore en Napoléon un tyran qui attaque les monarques légitimes et contre lequel l'Europe entière s'unit à bon droit. Le deuxième poème fut écrit à l'occasion de la mort de Napoléon, et le personnage de l'empereur y est beaucoup plus complexe. Dans le premier poème c'est plutôt la situation de l'empereur qui est romantique ; dans le deuxième c'est le caractère même :

Властитель осуждённый,
Могучий баловень побед. . .
изгнанник вселенной[3]

Derrière la reconsidération du caractère c'est la reconsidération de la Révolution qui se fait sentir :

Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И день великий, неизбежный,
Свободы яркий день вставал.[4]

2 Mon ami ! J'ai vu un océan de mal
Et les châtiments du ciel vengeur :
Les actes des ennemis féroces,
La guerre et les incendies destructeurs,
J'ai vu le tumulte des riches
Qui fuyaient en haillons,
J'ai vu les pauvres mères
Chassées de leur patrie bien-aimée *
Mes yeux ne virent
Que des restes carbonisés, de la poussière
Et des amas de pierres,
Des corps entassés autour de la rivière,
Des milliers de mendiants pâles partout ! . . .
Tu m'enjoins de chanter l'amour et la joie . . .
D'appeler, au milieu de la tempête
A la lueur de l'incendie de la capitale,
Les bergères danser la ronde
Aux sons de la flûte paisible !

3 Souverain condamné,
Grand favori des victoires . . .
Exilé de l'univers

4 Lorsque sur la place révoltée
Le corps du souverain gisait dans la poussière,
Et le grand, l'inévitable jour,
Le jour glorieux de la liberté arriva.

La conception que se fait Puškin de la tragédie de Napoléon, ressemble à celle du Hongrois Berzsenyi :

Тогда в волненье бурь народных
Предвидя чудный свой удел,
В его надеждах благородных
Ты человечество прозрел. . .
Тебя пленило Самовластье
Разочарованной красной[5]

Dans ce poème, la Russie fait figure d'avant-garde dans la lutte pour la liberté, mais on y chercherait en vain le nom du tzar, circonstance qui s'explique évidemment par les tendances décabristes de Puškin à cette époque.

SURVIVANCE D'IDÉAUX TRADITIONNELS, APPARITION D'IDÉAUX NOUVEAUX

Les idéaux traditionnels et nouveaux s'intègrent aux différentes tendances en mutation de la vision du monde. Aussi la présence en elle-même de certains idéaux ne détermine pas encore nécessairement le contenu des tendances. L'interprétation d'un même concept ou d'une même notion peut être diamétralement opposée d'une tendance à l'autre. Ainsi par exemple la notion de populisme *(narodnost')* dans la tendance de la *Beseda* revêt une signification concervatrice, pravoslave et féodale, hostile à toute influence étrangère et réduit le populisme aux éléments populaires de la langue russe. Son objectif est de sauvegarder les idéaux patriarcaux. Le populisme dans les tendances libérales ou proches du décabrisme, au contraire, se base sur la conception herdérienne du peuple-nation, et ses représentants, Turgenev, Gnedič, Bestužev, Vjazemskij désirent assurer l'originalité non pas par l'exclusion de la littérature moderne, mais au moyen de son assimilation. Ces deux tendances peuvent avoir quelques points en commun (l'importance qu'ils accordent aux anciennes chroniques et à la langue du peuple), mais leur contenu est décidément contradictoire.

L'idéal nouveau le plus important est le produit de la conscience nationale : c'est une littérature originale de caractère national ou populaire. Dès le XVIIIe siècle on cherchait à renforcer le caractère national dans la littérature russe, face aux influences étrangères. Novikov condamnait la gallomanie, Radiščev exigeait l'enseignement de la langue nationale et la traduction des œuvres étrangères. Mais ce n'est qu'au XIXe siècle que le principe « narodnost' » devient mot d'ordre et mouvement. A. Turgenev, en 1801, Gnedič, en 1814, se fixent comme idéal d'exprimer l'esprit national. Selon A. Turgenev, la littérature doit refléter l'esprit du peuple, c'est pourquoi elle doit prendre comme source des chansons populaires et traiter des sujets historiques. D'après Gnedič la littérature doit être digne de la nation qui sortit victorieuse des guerres napoléoniennes. Avec le mot d'ordre de l'originalité littéraire, la tendance officielle de Šiškov refusait les idées des Lumières françaises ; au nom de cette même originalité, les penseurs libéraux refusaient les normes du classicisme français. O. Somov identifie, en 1823, l'art romantique à un art national, indépendant des modèles antiques (*O romantičeskoj poėzii*).

5 Dans la fluctuation des tempêtes du peuple
Prévoyant ton lot merveilleux,
Dans ce noble espoir
Tu méprisais l'humanité . . .
Le despotisme t'avait ravi
Par sa beauté désabusée

Ces aspirations sont résumées par Vjazemskij dans son introduction au *Bahčisarajskij fontan* en 1824. Mais le même idéal est réalisé dans la pratique poétique de Puškin en 1820, dans *Ruslan i Ljudmila*, et même si la conception moderne de la science littéraire y découvre de nombreux motifs traditionnels, le public contemporain saluait son caractère national et populaire. Puškin reviendra souvent sur ce sujet, dans ses œuvres ultérieures.

Dans la conscience nationale en formation, les traits antiabsolutistes deviennent de plus en plus importants. Ceci se manifeste dans le culte de la liberté et de ses champions, ainsi que dans l'opposition de la tyrannie et de la liberté où se mêle souvent la pensée de la nécessité de l'émancipation des serfs. Cette pensée vient de Radiščev, dont l'ode *Vol'nost'* (1789) sert de modèle à Puškin (*Vol'nost'* de 1817). L'idée de la « servitude » de la nation fait une brêche dans l'idylle seigneuriale et nobiliaire et finit par la détruire, comme Puškin le décrit dans *Derevnja* (1819) :

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:
Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде невежества убийственный позор . . .
Здесь *барство* дикое, без чувства, без закона
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца.
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
Здесь рабство тощее влачится по браздам
Неутомимого владельца.[6]

La peinture allégorique de l'oppression nationale et de l'exploitation coloniale vise également la condamnation de la tyrannie (Gnedič : *Peruanec k ispancu* 1808). La tendance allégorique dans l'expression de l'idéal de la liberté reste longtemps forte, d'une part pour des raisons de censure, d'autre part pour pouvoir interpréter cet idéal dans l'esprit des Lumières (voir la traduction du *Cinna* de Corneille par Katenin). Dès le début du XIXe siècle se développe dans la poésie de Born et de Popugaev, plus tard chez Puškin et chez les décabristes, une phraséologie éclairée antidespotique, dont les mots clés représentatifs sont : le *malfaiteur*, l'*innocent*, le *riche*, le *pauvre*, le *fort*, le *faible*, la *captivité*, le *tyran*.

Un des signes de la propagation de la mentalité bourgeoise est l'apparition de l'idéal humain indépendant de la hiérarchie sociale, qui va de pair avec une peinture nuancée de la personnalité. Dans sa forme moins radicale cet idéal a un caractère philanthropique. Les serfs ne sont plus exclus de la littérature, ils jouent d'abord le rôle de personnages comiques, ou bien le héros noble utilise un travestissement de serf (mais la vérité éclate au grand jour et plus rien ne s'oppose au bonheur des amants). Plus tard, les serfs poursuivis par le « méchant seigneur » trouvent leur bonheur grâce au noble généreux. Cet idéal apparaît dans *Bednaja Liza* de Karamzin d'une manière représentative. La « pauvre Lisa » devient malheureuse pour des raisons sociales, son amoureux noble l'ayant abandonnée pour épouser une femme riche, mais le dénouement de l'œuvre se perd dans un moralisme fade, et le personnage touchant de Lisa n'a rien de commun avec la réalité russe. Il n'en reste pas moins que la condition paysanne de l'héroïne est un signe de changement. La crise de la conception nobiliaire apparaît dans l'idée du bonheur strictement privé (Deržavin, Karamzin),

6 Une pensée effrayante obscurcit l'âme ici :
Dans les vallées en fleurs et les montagnes
l'ami de l'humanité relève tristement
La honte meurtrière de l'ignorance . . .
Le féroce seigneur a exproprié ici,
Sans merci, sans loi, avec son bâton impitoyable
Le travail, la possession, le temps du laboureur.
Penché sur une charrue étrangère, obéissant aux fouets
Les prisonniers émaciés se traînent
Sur les sillons des propriétaires impitoyables.

dans le culte de l'amitié et l'insistance sur le caractère éphémère des choses de ce monde. Batjuškov chante dans *K drugu* (1815) :

«Скажи, мудрец младой, что прочно на земли?
Где постоянно жизни счастье?
Мы область призраков обманчивых прошли,
Мы пили чашу сладострастья.»[7]

DÉSINTÉGRATION DE LA CONCEPTION STATIQUE DU MONDE ET CRITIQUE DE L'ORDRE SOCIAL

Le changement dans la vision du monde se manifeste de différentes façons en poésie. Vers la fin du siècle, on voit se généraliser le sentiment que tout est passager, éphémère, même là où l'on ne peut guère parler d'une critique de l'ordre en place. L'aversion pour la conception exclusive du classicisme ne cesse de grandir. L'impression dominante dans la poésie de Muravëv est celle de l'instant qui fuit *(Vremja)*. L'ébranlement de la certitude trouve son expression dans les progrès de la poésie anacréontique chez Muravëv, chez Deržavin et chez Batjuškov, dans l'éloge des plaisirs du moment chez le jeune Puškin. Le changement est le motif fondamental dans la poésie de Deržavin *(Vodopad, Na smert' knjazja Meščerskogo)*.

Toutefois, ce n'est pas cette perception des changements, mais plutôt le développement de la critique sociale et des tendances antiféodales et antiabsolutistes, qui caractérise l'époque. Ce développement se reflète dans le changement et la désintégration de la conception sociale complexe des Lumières. Pour montrer combien cette conception était complexe dès le début, il suffit de rappeler que même Catherine II avait été sensible à certaines idées des Lumières ; il serait néanmoins plus que risqué de mettre au même diapason sa vision du monde et celle de Diderot la tzarine avait repris surtout les idées de Montesquieu, non sans les avoir transformées à ses fins, pour chercher une justification au despotisme.

La tendance antiféodale va de la critique des phénomènes isolés jusqu'à la condamnation totale du système. Novikov critique le mode de vie de la noblesse campagnarde, mais ce n'est pas seulement pour leur vulgarité, leur manque de culture et leur fatuité qu'il condamne les propriétaires terriens, mais avant tout pour la manière dont ils traitent leurs serfs *(Pis'ma k Falaleju)*. Kapnist donne une critique satirique des procès dans sa comédie, *Jabeda*. Cette tendance aboutira à un antiféodalisme révolutionnaire dans l'œuvre de Radiščev au XVIIIe siècle. Ses épisodes réalistes offrent un tableau de toute la Russie provinciale avec ses petits fonctionnaires tyranniques, ses commerçants corrompant tout le monde, avec la fatuité des seigneurs et la «santé populaire», et enfin la peinture des serfs entièrement livrés à leurs maîtres. «Le paysan est mort dans la loi», écrit Radiščev. Le rêve allégorique dans son œuvre étend cette critique à l'ensemble du tzarisme, pour la première fois dans la littérature russe.

Dans le sentimentalisme de Karamzin ou de Dmitriev on ne peut parler de critique de l'ordre en place, il s'agit plutôt de la défense consciente de cet ordre. Mais l'attention accordée à la personnalité humaine à une époque où la personnalité n'avait aucune valeur propre, (puisque même les grands étaient ballotés entre les faveurs et la disgrâce), était un résultat dont l'importance ne peut pas être mise en doute *(Bednaja Liza, Frol Silin, Natal'ja — doč' bojarskaja)*. Les poèmes du jeune Puškin entre 1815 et 1820 offrent en premier lieu une critique sociale. Son poème *Liceniju* attaque directement le favori d'Alexandre Ier, Arakčeev, mais sur un plan plus général, c'est la morale publique du despotisme qu'il critique du point de vue du «sage éclairé». Les cibles de ses poèmes ultérieurs sont le servage, le despotisme, la situation générale et même le tzar. *(Derevnja, Vol'nost', K Čaadaevu, Skazki, Orlovu)*. C'est à cette même époque que se forme la conception sociale des décabristes et des écrivains proches du décabrisme.

[7] Dis-moi, jeune sage, qu'est-ce qui dure dans le monde ?
Où est le bonheur permanent de la vie ?
Nous avons traversé le royaume des esprits trompeurs,
Nous avons vidé la coupe des jouissances.

C'est dans la poésie de Karamzin que ce culte est le plus manifeste et le plus systématique. Il est dirigé contre les éléments un peu plus radicaux des Lumières, tout en exprimant certaines tendances philanthropiques et antiaristocratiques par exemple dans *Razgovor o sčastii :* « Aristocrates, vous proclamez que vous devez être forts et riches pour consoler les pauvres et les faibles, rendez leur donc plaisantes la pauvreté et la faiblesse ! On ne peut rien prouver contre le sentiment : on ne peut convaincre l'homme affamé de l'utilité de la faim. Donnez-nous des sentiments, non des théories ! » Le culte du sentiment chez Karamzin fait partie de la grande découverte poétique de la psychologie de l'individu, par opposition au culte du héros, cher au classicisme officiel de l'absolutisme. La poésie de Karamzin n'est pas une apologie philosophique des instincts (Karamzin n'avait pas un esprit de philosophe), elle offre plutôt la peinture de certains sentiments ou d'états d'âme, tels que l'amour, l'amitié et la tristesse. La poésie de Dmitriev brode sur ces mêmes sujets, qui trouvent leur expression la plus réussie, un peu plus tard, chez Batjuškov. « Oh, mémoire du cœur ! Tu es plus forte que la triste mémoire de la raison » — écrit celui-ci dans *Moj genij.*

Le culte du sentiment chez Radiščev (*Putešestvie)* en premier lieu n'est pas l'élément d'une attitude antirationaliste, dirigée contre les théories, car il est notoire que Radiščev avait encore plus d'attaches avec des Lumières que Karamzin. Radiščev réagit d'une manière particulièrement sensible à cette marée de cruautés et de souffrances que l'on ne remarquait même plus dans la Russie du XVIIIe siècle. Il verse des larmes sur chaque famille de serfs dont les membres sont vendus aux quatre coins du pays, il ne cesse de faire appel aux sentiments pour qu'ils viennent en aide de la pensée humanitaire. Cette attitude exprime un idéal humain nouveau qui n'a guère de place dans une philosophie irrationaliste.

RECHERCHE D'IDÉAUX DANS LA POÉSIE DU MOYEN AGE ET DANS LA CULTURE POPULAIRE

En Russie, comme partout en Europe orientale, l'influence de Herder est très sensible. Dans la conception de la littérature « ancienne » ou « populaire » de caractère national, le populaire et l'archaïque forment un tout indissociable, mais on commence à s'efforcer de les soumettre à une analyse méthodique. Un intérêt conscient pour les chansons populaires se manifeste dans le sentimentalisme. On publie des anthologies, comme L'vov les *Sobranie narodnyh russkih pesen s ih golosami* en 1790, puis les *Karmannyj pesennik ili sobranie lučših svetskih i prosto narodnyh pesen*; on écrit de nombreuses imitations de chansons populaires (Neledinskij-Meleckij : *Vyjdu li ja na rečen'ku*; Merzljakov : *Sredi doliny rovnyja*; Dmitriev : *Sizyj golubček*).

A la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe on se tourne vers la poésie populaire ou vers les anciennes traditions « nationales » dans un esprit de plus en plus scientifique, et les éditions de textes se multiplient. De ce point de vue, l'événement le plus important à la charnière des deux siècles est l'édition du *Dit d'Igor* en 1800 (*Pesnja o polku Igoreve*), l'édition des vieux chants historiques en 1804 étant une autre date marquante de l'histoire littéraire (*Drevnie rossijskie stihotvorenija Kirši Danilova*). Cette tradition « archaïque » est à la fois l'objet de recherches et de créations nouvelles.

Les recherches dans le domaine de la poésie nationale ancienne servent de base au programme de deux tendances. Le populisme patriarcal de Šiškov cherche un appui idéologique dans un passé féodal idéalisé, tandis que les représentants de la tendance libérale en plein développement veulent trouver des sources populaires « naturelles » pour remédier aux raffinements de la noblesse. Ces recherches reflètent une conception assez peu différenciée de la nation, mais elles ont néanmoins apporté des résultats scientifiques notables. Vostokov analyse d'une manière scientifique la versification rythmique populaire dès 1812 *(Opyt o russkom stihosloženii)*. Dans les adaptations littéraires, les motifs folkloriques se mêlent aux sujets traditionnels de la littérature du XVIIIe siècle, comme dans *Bova* de Radiščev et même dans *Ruslan i Ljudmila* de Puškin. C'est à cette époque que commencent les recherches systématiques pour rassembler les produits de la poésie populaire.

Kajsarov se consacre à l'étude des poésies populaires russe et serbe au début du siècle. A. Turgenev et Gnedič de leur côté, formulent l'exigence théorique d'une littérature nationale et populaire. Parmi les genres de la poésie populaire, la ballade est celui qui sert surtout de modèle (Žukovskij et Katenin). Les sujets antiques prennent une teinte nationale avec Gnedič.

Dans cette conception nationale et populaire, ainsi que dans l'intérêt porté au Moyen Age, l'ossianisme, ou comme on l'appelle souvent dans les recherches plus récentes, le « scandinavisme » joue un rôle particulier. Dans la littérature russe on considérait l'ossianisme comme une tradition nationale, les discussions autour de l'origine éventuellement scandinave de l'Etat russe n'étant pas encore closes. On considérait la poésie scandinave, l'*Edda*, les sagas irlandaises du même œil que l'Ossian : ces poésies étaient toutes « populaires », « gothiques », « nordiques », leurs sujets, paysages et dates historiques faisaient partie de la notion d'alors du passé national russe.

La première traduction en prose d'Ossian parut en 1792. Les influences ossianiques se manifestent dans des œuvres de Deržavin, de Karamzin, de Žukovskij, de Batjuškov et du jeune Puškin. L'interprétation de l'ossianisme variait suivant les tendances. Dans la tragédie sentimentale d'Ozerov (*Fingal* 1805) c'est l'amour qui se trouve au premier plan. Chez Batjuškov *(Na razvalinah zamka v Švecii)* c'est la peinture du début du Moyen Age. Selon Deržavin la « littérature scandinave » est une des plus attirantes de la poésie populaire du monde entier.

Le culte du populisme dans la littérature russe n'est pas simplement l'expression de l'esprit romantique aspirant aux idéaux lointains : il fait partie intégrante de la lutte menée pour le caractère national de la littérature.

MODIFICATIONS DE LA CONCEPTION PHILOSOPHIQUE

La thèse selon laquelle la tendance dominante de l'époque serait le désenchantement face à la philosophie rationaliste n'est pas valable pour la nouvelle vision du monde qui s'élabore entre 1770 et 1820 dans la littérature russe.

L'évolution intellectuelle russe n'avait pas encore sa propre expression philosophique, ce n'est qu'avec Herzen que la philosophie russe trouvera sa voix. Durant la période en question, la philosophie apparaît plutôt comme un des éléments de la vision du monde du poète, et cette vision du monde contient les influences les plus diverses dont l'origine se trouve dans les philosophies d'Europe occidentale. Cette vision du monde est loin d'être homogène, et les tendances qui se font jour à partir des années 1790, s'appuient sur des opinions contradictoires. Les modèles philosophiques varient suivant les tendances, mais il en va de même pour leur interprétation. Ainsi par exemple, Karamzin se laisse influencer par le sentimentalisme et le culte de la nature de Rousseau, mais à peine par sa conception démocratique de la société. Tandis qu'en Allemagne la bourgeoisie parvient à être une force spirituelle autonome, malgré l'état social arriéré, en Russie les tendances spirituelles de l'évolution bourgeoise sont représentées par une mince couche de la noblesse.

La conscience de la crise a des effets multiples sur cette couche. Le recul du rationalisme classique n'a pas conduit à un irrationalisme systématique, mais il a été à l'origine du développement d'une pensée rationaliste et matérialiste, dont les racines se trouvent dans les idées des Lumières. (Les méditations anti-mystiques de Radiščev dans le *Voyage*, l'athéisme du jeune Puškin en sont des exemples.) Mais d'un autre côté, les tendances mystiques ne manquaient pas d'attrait, la religion apparaissait comme un refuge dans l'incertitude qui grandissait après la révolte de Pugačëv et aprés la Révolution française. Faute de possibilités d'une action directe dans la société, les tendances anti-absolutistes et oppositionnelles se groupèrent parfois également dans les loges.

Fonvizin et Novikov, ainsi que Karamzin dans sa jeunesse étaient étroitement liés à la franc-maçonnerie. C'est elle qui permit à Novikov d'exercer son activité d'éditeur quand ses revues satiriques furent frappées d'interdiction. La forte aversion des milieux maçonniques pour les Lumières françaises radicales reflétait d'une manière paradoxale non seulement la faiblesse des forces pro-bourgeoises, mais aussi un certain anti-aristocratisme. L'aristocratie était influencée par des tendances voltairiennes, non pas par leur athéisme politiquement conséquent, mais par leur conception hédonistique. Les critiques les plus violents des années soixante-dix, Novikov et Fon-

vizin, n'étaient pas athées, ce qui était dû dans une certaine mesure à l'aristocratisme voltairien de l'époque de Catherine II.

Au XIXe siècle la tendance religieuse trouva son expression la plus forte dans la poésie de Žukovskij. Cette tendance visait à diluer les contradictions de la réalité sociale dans la religion, c'est pourquoi Puškin s'y opposait, tout en étant d'ailleurs un admirateur de la poésie de Žukovskij. Le poème *Ruslan i Ljudmila* est, en partie, une parodie du mysticisme de Žukovskij tel qu'il s'exprime dans *Dvenadcat' spjaščih dev*. La poésie de Batjuškov, surtout après 1815 est marquée par une conception romantique de la religion. Dans ces œuvres se retrouvent les couples d'oppositions romantiques habituelles : raison et foi, Lumières et christianisme, éloge de l'ascétisme religieux face aux premières tendances vers l'épicuréisme.

L'HISTORISME ET SA FORMATION

A partir des années 1770 l'histoire est l'objet de recherches scientifiques et un des sujets de la création artistique. Mais le sujet historique était loin d'impliquer l'historisme. La célèbre épopée de Heraskov, *Rossijada*, reflète l'image statique et intemporelle d'une noblesse idéalisée. L'esprit des œuvres à sujet historique, qui se multiplient à la charnière des deux siècles, reste ahistorique (Ozerov, *Dmitrij Donskoj*, 1807). Ce sont les problèmes de leur propre époque que les auteurs situent dans le passé, comme par exemple la question du pouvoir centralisé et de la révolte dans le cas de la pièce de Knjažnin, *Vadim Novgorodskij* (autour de 1789). Cette vision proche de l'allégorie est encore renforcée par les contraintes dues à la censure. Mais le simple fait que l'intérêt artistique et scientifique se porte vers le passé est d'une importance considérable. Catherine II charge Musin-Puškin de rassembler les vieux manuscrits et, en dépit du fait que la majeure partie des manuscrits soit restée bloquée jusqu'au XXe siècle, ou même jusqu'en 1917, on en publie suffisamment pour que la conscience nationale naissante puisse en faire sa base. L'activité de recherche ne se limite pas à l'assemblage du matériel, mais elle s'étend à l'élaboration de systèmes. C'est à partir des années 1770 que l'on commence à faire des mises au point dans l'histoire littéraire russe, ainsi par exemple celles de Novikov : *Opyt istoričeskogo slovarja o rossijskih pisateljah* (1772), de Heraskov : *Rassuždenie o rossijskom stihotvorstve*, de Karamzin : *Panteon rossijskih avtorov* (1802), d'I. Born : *Kratkoe rukovodstvo k rossijskoj slovesnosti* (1808).

C'est à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles qu'apparaissent l'imitation et la stylisation des souvenirs littéraires du passé tandis que l'esprit historique s'incarne avant tout dans les œuvres narratives. Dmitriev avait déjà fait son essai de ballade historique en 1794, *Ermak*, Žukovskij et Batjuškov voulurent écrire des épopées historiques romantiques, mais leurs plans ne se réalisèrent pas. Les décabristes montrent un intérêt particulier pour l'histoire. En même temps, la vision de l'histoire devient de plus en plus romantique à partir du début du XIXe siècle, surtout après 1812. Déjà la longue nouvelle de Karamzin, *Marfa-Posadnica*, témoigne d'une tension toute romantique, du culte des caractères extrêmes. Sa grande œuvre, son histoire de la Russie, *Istorija gosudarstva rossijskogo*, contient des moments proches du romantisme. Outre la très grande valeur documentaire de cette œuvre, c'est certainement sa manière presque romantique qui en fit la popularité.

II

LES GENRES POÉTIQUES

Quand on étudie les genres poétiques russes des dernières décennies du XVIIIe et du début du XIXe siècles, il faut prendre en considération le fait que la poésie, au sens moderne du terme, n'était apparue dans la littérature russe que dans le courant du XVIIIe siècle, et ceci pour des raisons non encore tout à fait éclaircies.

On ne peut donc parler des progrès de la poésie, pour l'essentiel, qu'à partir du milieu du siècle et à la suite de l'activité poétique de Sumarokov. Sumarokov élabora les genres littéraires pour la

littérature russe en se basant sur les canons de l'esthétique classique occidentale, avant tout française. Son prédécesseur et adversaire, Lomonosov, écrivait presque exclusivement des odes : Sumarokov s'essaya dans presque tous les genres poétiques, pour prouver que l'on pouvait écrire des madrigaux, des sonnets, des églogues, des odes et des chansons aussi bien en russe qu'en d'autres langues. Dans les domaines de la structure poétique, du rythme et du style les poètes ne furent pas en mesure, pendant longtemps, d'apporter des innovations sans suivre les traces de Sumarokov. Sa poésie et ses travaux philologiques, dans lesquels il attaquait souvent le style baroque de Lomonosov, servirent de base à l'évolution ultérieure de la poésie classique russe. (Voir ses épîtres en vers : *O russkom jazyke, O stihotvorstve* 1748). Il fit école dans la poésie russe. Parmi ses adeptes et partisans, V. Majkov, I. Bogdanovič, et M. Heraskov, dont la poésie connut son épanouissement dans les années soixante-dix, devaient leurs connaissances théoriques et pratiques des genres littéraires à Sumarokov, lui-même disciple de Boileau. Les principes du classicisme se firent surtout valoir dans l'épopée nationale russe.

M. Heraskov qui, à la fin de son long itinéraire poétique, se rapprocha du sentimentalisme, écrivit dans les années soixante-dix son épopée nationale intitulée *Rossijada* (1771—1779), considérée longtemps comme le sommet du classicisme russe ; et ce n'est qu'au cours des vingt premières années du XIXe siècle qu'on se mit à douter de sa valeur poétique. Dans ses dernières œuvres, Heraskov allie les traditions de la poésie classicisante aux éléments préromantiques. Ce n'est pas par hasard que dans une lettre à Lavater le jeune Karamzin cite Heraskov parmi les meilleurs poètes russes.

Parmi les genres traditionnels du classicisme, celui des *fables* connut une popularité extraordinaire. Presque tous les poètes russes en écrivirent, après les années soixante-dix du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, mais le recueil d'I. Hemnicer *Basni i skazki* (1779) éclipsa ses prédécesseurs. Dans les fables de Hemnicer la pointe satirique est moins forte que dans celles de Sumarokov, l'auteur y traite des défauts humains en général, tandis que dans son deuxième recueil (publié en 1782) il est beaucoup plus près de la réalité russe. Hemnicer s'efforce d'éviter le naturalisme linguistique, tout en revêtant sa langue poétique d'un vernis populaire par l'utilisation de proverbes et de dictons. Ecrit dans un « style moyen », ses fables sont d'un didactisme modéré, ce sont les conseils d'un homme de grand expérience à son public.

Une preuve de la popularité des fables nous est fournie par le fait que même des poètes qui se distancient sciemment du classicisme, ne se refusaient pas à en écrire. C'est ainsi par exemple que la carrière poétique de Muravëv débuta par la publication d'un recueil de fables *Basni v stihah* (1773). Le poète du sentimentalisme russe, I. Dmitriev traduisit de nombreuses fables de La Fontaine et s'efforça de garder la souplesse de style des œuvres françaises. Dmitriev voulait faire de la fable le genre des salons, et débarrasser sa langue de toute « vulgarité » populaire. Il insiste sur le fond philosophique, et l'enseignement moral y trouve souvent une expression élégiaque : *Niščij i sobaka, Nadežda i strah*, etc. Des traditions classiques il avait gardé les iambes à syllabes variables, propres aux fables russes.

Pour ce qui est de l'élaboration et de la popularité de la fable russe, c'est à Krylov que revient la première place. Krylov était un auteur dramatique et un publiciste connu à la fin du siècle, et s'est muni de nombreuses expériences littéraires et d'une profonde connaissance de la vie qu'il consacra au genre de la fable. Il publia ses premières fables en 1806 : *Dub i trost'*, *Razborčivaja nevesta*.

Il utilisa et transforma pour son propre usage les traditions occidentales et russes du genre, et même les sujets qu'il avait empruntés à d'autres sont devenus caractéristiques de la vie russe. Le mordant de sa satire, ses liens étroits avec la réalité russe ont fait de ce genre un des éléments les plus populaires et les plus progressistes de la littérature du début du siècle. Le contenu politique n'apparaît pas directement dans ses fables : Krylov conduit son lecteur pas à pas vers la découverte de l'enseignement moral, vers la formulation d'une vérité plus générale. Contrairement à ses prédécesseurs russes, il accordait beaucoup d'importance à l'individualisation des personnages, à la mise en valeur de leurs traits caractéristiques, ce qui fait que les personnages de ses fables sont très vivants : *Larčik* (1808), *Dem'janova uha* (1813), *Triškin kaftan* (1815), et vont souvent bien au-delà des convictions de Krylov, qui, au début du XIXe siècle, n'étaient pas dépourvues de traits

artificiels et d'un certain conservatisme (cf. *Vodolazy* de 1813 et *Kon' i Vsadnik* de 1814). Krylov accordait une grande importance aux détails soignés, son langage devait beaucoup aux contes, proverbes et dictons, ce qui augmentait considérablement sa popularité ; il formulait l'enseignement de ses fables en tenant largement compte des particularités stylistiques et syntaxiques. En ce qui concerne leur forme, ses fables étaient en général dialoguées. Parmi les prédécesseurs de Puškin seul Krylov s'était sciemment efforcé de rapprocher la langue littéraire de la langue du peuple.

Dans l'évolution de la poésie russe l'*épigramme* eut moins d'importance que la fable. Malgré le nombre limité des épigrammes figurant dans les anthologies, il faut se rappeler néanmoins qu'elles servirent d'arme dans les luttes littéraires de l'époque. Les auteurs importants de ce genre furent M. Muravëv et, au début du XIXe siècle, Batjuškov.

Au XVIIIe siècle les recueils ne contenaient qu'un nombre modeste d'épigrammes qui, de plus, se rattachaient presque sans exception aux controverses littéraires. Le genre ne prit de l'importance qu'au début du XIXe siècle, en particulier après les discussions portant sur la réforme de la langue. L'épigramme joua un rôle important déjà dans la poésie de Batjuškov ; Vjazemskij, à son tour, en écrivit tout un cycle. En ce qui concerne la poésie de Puškin, c'est à partir du milieu des années dix que les épigrammes à contenu politique y acquièrent de l'importance, entre autres *Dvum Aleksandram Pavlovičam* (1813) et les épigrammes contre Arakčeev en 1818 et 1820.

Grâce à leur caractère actuel, leurs pointes spirituelles et leur niveau poétique, les poèmes satiriques deviennent particulièrement populaires auprès des poètes et des lecteurs. Voici quelques exemples caractéristiques du genre : *Videnie na beregah Lete* (1809) de Batjuškov, poème dirigé contre le conservatisme des fidèles de Šiškov et les épigones de Karamzin ; les satires en vers de Vjazemskij; et, en particulier, le poème intitulé *Ten Fonvizina* (1815) de Puškin. Les auteurs des poèmes satiriques recoururent aux traditions des odes satiriques classiques, ainsi Puškin dans *Liciniju* (1815) et Ryleev dans *K vremenščiku* (1820).

Les genres de la poésie pastorale furent présentés au public russe au milieu du siècle, par Sumarokov. Pour ses églogues et ses idylles, il recourut à une forme qui n'était pas étrangère à celle des chansons, ce qui contribua considérablement à leur succès surtout auprès de la noblesse de province. A partir des années soixante, le genre connut un lent déclin, il ne survit que dans les recueils manuscrits de chansons, mais même dans ces recueils, les idylles cèdent petit à petit la place aux chansons populaires. L'intérêt porté à la poésie pastorale connaîtra un renouveau à l'époque du sentimentalisme russe, toutefois avec un contenu différent. C'est avant tout la poésie, mais aussi la prose de Karamzin qui témoignent de l'implantation de l'idylle. La popularité de Gessner en Russie avait tiré le genre de l'oubli. Cette popularité, un « gessnerisme » russe spécifique atteignit son apogée dans les années quatre-vingt-dix, encore que les œuvres de Gessner aient été connues dès les années quatre-vingts et que les premières traductions en aient déjà paru dans la revue de Heraskov : *Večera* dont l'esprit était assez proche de la franc-maçonnerie russe. Les idylles en vers et en prose foisonnaient, marquant ainsi les débuts du sentimentalisme russe. Leur influence, à la fois thématique et stylistique, se traduit dans la poésie et dans les nouvelles sentimentales. Dans l'article où il expose son programme d'écrivain *Što nužno avtoru* (1793) Karamzin accorde beaucoup d'importance à la personnalité et à l'activité poétique de Gessner, il loue la simplicité et la facilité de son langage et rend hommage à son humanisme. Dans le poème intitulé *Poèzija* (1787, publié en 1792) il énumère ses modèles, parmi lesquels les auteurs classiques et modernes de la poésie pastorale occupent une place particulièrement importante. L'idylle de Gnedič *Rybaki*, une œuvre importante paraît un peu plus tard (1832).

Sumarokov, actif dans tous les genres, élabora aussi les normes de l'*épopée comique*, mais V. Majkov dans son poème héroï-comique, *Elisej, ili razdražennyj Vakh* (1771) s'efforce d'assouplir les cadres rigides du genre. Il utilisa et adapta à la fois les expériences du *Lutrin* de Boileau et du *Virgile travesti* de Scarron. Bacchus et les autres dieux figurent dans son poème au même titre que la « pègre » de Petrograd. Majkov recourait volontiers aux éléments de la langue du peuple et aux motifs de la poésie populaire qui ne cessaient de gagner de l'importance dans la poésie russe des années soixante-dix. En reprenant l'œuvre de Scarron, il ne fait que réagir aux luttes littéraires de l'époque : il dénonce à la fois dans son œuvre la traduction de l'*Enéide*, par V. Petrov, qui jouissait des faveurs de la cour, le style ampoulé des épigones de la tradition classique et enfin le

goût littéraire pompier. L'utilisation du procédé scarronien est donc une allusion aux luttes littéraires de son temps.

La crise des genres traditionnels du classicisme trouve son expression dans la poésie de I. Bogdanovič, en premier lieu dans son œuvre *Pohoždenija Dušen'ki* (1776), qui porte le sous-titre de « vieux conte », ou « vieille histoire » pour mieux montrer que l'auteur rompt avec les sujets et les genres traditionnels. *Dušen'ka* est une adaptation de l'histoire d'Amor et de Psyché, dont la source immédiate était *Les amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine. Ce roman en vers se rapproche dans une certaine mesure des poèmes héroï-comiques, bien qu'il n'appartienne pas à ce genre. Décrivant les aventures de *Dušen'ka*, Bogdanovič reprend souvent les motifs des contes de fées russes. Ses dieux et ses rois ont tous la même simplicité que l'héroïne, une simplicité sans la moindre vulgarité. Les nuances de la langue russe sont rendues et s'expriment à travers les motifs des contes populaires, sans aucun recours au naturalisme linguistique comme dans le poème héroï-comique de Majkov. Contrairement aux alexandrins du poème héroï-comique, l'œuvre de Bogdanovič est écrite dans des ïambes à syllabes variables, utilisés dans les contes populaires. L'histoire galante, le style léger, souple, presque élégant de l'œuvre de Bogdanovič lui assura une grande popularité et un public étonnamment nombreux pour l'époque. Les efforts novateurs de Bogdanovič étaient appréciés par les auteurs du sentimentalisme, qui le considéraient, justement à propos de cette œuvre, comme leur précurseur spirituel.

En 1820 paraît *Ruslan i Ljudmila*, l'admirable œuvre de Puškin. Par son essence il pourrait être encore mis au nombre des genres classicisants, mais par sa langue où se mélangent les différents niveaux de style, et par sa conception, il en dépasse les cadres. Cette dualité montre l'épuisement des possibilités de l'épopée classique.

Dans les dernières décennies du XVIIIe siècle le besoin de rompre avec le classicisme, d'assouplir les cadres rigides des genres, trouva son expression la plus déterminée et la plus consciente dans les *odes*. Les causes de ce phénomène se trouve dans la polémique menée par Sumarokov contre Lomonosov, ainsi que dans l'activité poétique même de ces auteurs. L'ode est le genre dont les règles furent le plus soigneusement élaborées par Sumarokov, en raison de sa place traditionnellement importante parmi les genres de la poésie russe.

Les odes de Kapnist, *Na rabstvo* (1783, publiée en 1806) et de Radiščev, *Vol'nost'* (env. 1783, publiée en 1790) apportaient du nouveau surtout pour ce qui est du choix du sujet. Ces auteurs faisaient l'éloge de l'idéal de la liberté, rompant ainsi avec les louanges traditionnels en l'honneur du tzar, de ses œuvres ou de ses généraux. C'est cela qui explique pourquoi leurs œuvres sont restées si longtemps inédites. Mais les sujets nouveaux ne signifiaient pas pour autant une rupture totale avec les normes du genre. Le style, la structure de ces odes continuent la tradition classique ; le langage et la syntaxe sont fortement archaïques, les strophes sont de 10 vers, les rimes et le nombre des ïambes dans les vers suivent tous le schéma traditionnel. L'ode intitulée *Vol'nost'* (1817) de Puškin, publiée en 1856 à l'étranger et en 1880 seulement en Russie, retrouve les accents de l'ode de Radiščev et s'appuie sur les traditions de celle-ci.

L'assouplissement des cadres rigides des genres qui occupent des places différentes dans la hiérarchie des genres, le mélange des genres dans une seule et même œuvre, l'opposition consciente à l'esthétique classique, telles sont les principales caractéristiques des œuvres de Deržavin, qui ne cesse de s'efforcer de renouveler la poésie de son époque.

L'œuvre de Deržavin marque un tournant dans la poésie russe. L'auteur était conscient de son importance, une preuve nous en est fournie dans son poème *Pamjatnik* (1795), qui est d'ailleurs une paraphrase réussie de l'ode à Melpomène, œuvre de son poète préféré, Horace. Deržavin trouva son propre style vers 1779, après avoir découvert la poésie de Young et les chants d'Ossian. Les poèmes qui témoignent de l'influence de Young sont les odes *Ključ* et *Na smert' knjazja Meščerskogo* écrites en 1779. Cette dernière, surtout par le ton élégiaque et par l'exposition d'une pensée philosophique, montre que le genre est en pleine mutation. Deržavin médite sur la fragilité des choses et sur sa peur de la mort dans l'esprit des *Night Thoughts* de Young, mais pour dissiper un peu l'atmosphère tragique, il termine son poème par un appel à jouir de cette vie éphémère, à la façon d'Horace. Dans son ode *Bog*, écrite entre 1780 et 1784, il traite de Dieu, sujet tradition-

nel du classicisme russe. Mais les considérations sur la vie humaine dans ce poème sont une fois de plus l'écho de la pensée de Young.

L'exemple le plus net de son éloignement du classicisme, ou plutôt de son refus de l'esthétique classique est l'ode *Felica* (1782, parue en 1783), dans laquelle il fait valoir les nouveaux traits de sa poésie dans les cadres d'un genre traditionnel. Notons qu'il fit publier cette ode élogieuse anonymement de peur que l'objet de l'éloge, Catherine II, ne prenne ombrage de ce poème dont le style était si différent des odes écrites en honneur des tzars. Deržavin décrit la tzarine non seulement dans son rôle de souveraine, mais aussi dans son activité quotidienne, il peint ses habitudes et compare sa façon de vivre à celle des courtisans et à la sienne propre :

Мурзам твоим не подражая
Почасту ходишь ты пешком. . .
Подобно в карты не тграешь
как я, от утра до утра. . .
Не слишком любишь маскарады;
И в клоб ступишь и ногой; . . .[8]

La rupture avec le solennel du style sublime, obligatoire dans les odes, était une innovation courageuse pour l'époque. Deržavin a recours aux moyens de la satire et il fait courageusement alterner les éléments du style sublime et du style. Il trace les portraits des courtisans non sans traits satiriques et ironiques et à sa propre manière de vivre il ne fait pas grâce non plus. La satire joue un rôle d'arrière-plan dans cette ode, elle fait mieux ressortir la vie active et intelligente de Catherine II, le profil d'une souveraine éclairée. Deržavin oppose la souveraine à d'autres tzarines, ses comparaisons proviennent des contes populaires, ce qui était une nouveauté non moins téméraire que l'alternance du style sublime et du style bas. Tels sont par exemple les éloges faits à Catherine II :

Как волк овец, людей не давишь. . .
Медведице прилично дикой
Животных рвать и кровь их пить. . .[9]

Parmi ces comparaisons figurent aussi des tournures élogieuses traditionnelles « kto blagost'ju velik, kak bog ». Cette ode nous montre combien Deržavin est attiré par le style des « tableaux de genre » qui, en tant que poèmes autonomes, joueront plus tard un rôle important dans sa poésie, ou qui figureront en tant que chapitres indépendants dans ses œuvres plus longues. (L'innovation se trouve encore dans l'utilisation des éléments des fables orientales qui remplacent la mythologie obligatoire du classicisme, par ex. dans le poème *Felica*.)

Les poèmes de circonstance de Deržavin témoignent également de ses efforts pour trouver une nouvelle voie poétique. L'ode écrite à l'occasion de la mort du prince Meščerskij, *Na smert' knjazja Meščerskogo* (1779) incite le poète à méditer sur les questions de la vie et de la mort, sur sa peur devant la mort. Le ton de l'ode, les phrases tourmentées, inachevées préfigurent l'atmosphère des élégies romantiques russes.

«Здесь персть твоя, а духа нет
Где ж он? — Он там. — Где дам? — Мы не знаем.»[10]

8 Tu n'imites pas des Mirza
tu vas souvent à pied, . . .
de même tu ne joues pas aux cartes
du matin au matin, comme moi . . .
Tu n'aimes point le carnaval et
ne mets pas les pieds au club.

9 Tu n'opprimes pas les hommes, comme le loup les brebis . . .
Il ne sied qu'à l'ourse de dévorer
les animaux et de boire leur sang.

10 Voici ton doigt, mais tu n'as pas d'âme
Où est-elle ? — Là. — Où là ? — Nous ne le savons pas.

Dans quelques poèmes de circonstance, *Na vzjatie Izmaila* (1790), ou *Na perehod Alpiskih gor* (1799) Deržavin allie les traditions de l'ode classicisante aux images, aux éléments stylistiques des chants d'Ossian.

Dans les années quatre-vingt-dix, les poèmes autobiographiques prennent une importance centrale dans la poésie de Deržavin. Ils exigent souvent des commentaires, car le poète fait de presque tous les événements de sa vie le sujet d'un poème. Dans ces « petits poèmes », ou selon le mot de Deržavin, poèmes anacréontiques, il parle de sa vie privée, de ses idées sur le monde, et de la poésie. Il publie ses poèmes anacréontiques en 1804 dans un recueil intitulé *Anakreontičeskie pesni*. La partie principale du recueil est constituée par un cycle autobiographique. Les traductions de N. L'vov, *Anakreontovy stihotvorenija* avaient exercé une forte influence sur la poésie de Deržavin. N. L'vov était son ami et conseiller poétique. L'expérience des poèmes autobiographiques se fait sentir même dans les poèmes d'une période ultérieure. Dans l'œuvre intitulée *Evgeniju Žizn' Zvanskaja* (1807), ce n'est plus le culte de l'Antiquité qui se trouve au centre des aspirations, ce n'est plus l'idéal antique que le poète désire atteindre ; son idéal, c'est de mener une vie dans sa propriété de province. Ce poème est l'expression des nouvelles aspirations poétiques du début du siècle, il allie les éléments de l'idylle populaire du sentimentalisme et de l'élégie romantique.

Deržavin continue à écrire des odes traditionnelles dans les dernières années du XVIIIe siècle, ainsi *Vel'moža* (1793), ou *Vodopad* (1794), où il met l'accent sur le côté élégiaque de la nature, sur l'émerveillement de l'homme devant ses splendeurs (cf. la description de la chute d'eau dans le poème). Cette ode élégiaque est considérée, même de nos jours, comme une de ses œuvres les plus réussies.

Le passage du classicisme au romantisme, l'ambition de renouveler la poésie sont également les principales caractéristiques de M. Muravëv, considéré par Karamzin comme son maître. A ses débuts, Muravëv était un poète classicisant, comme ses recueils *Basni v stihah* (1773) et *Ody* (1775) en témoignent. La révolte de Pugačëv, en 1773, et sa répression impitoyable font chercher au poète désabusé le calme et la consolation dans la solitude de la campagne. L'objet de sa poésie devient la beauté de la nature, la vie campagnarde, l'amour. On pourrait appeler ses poèmes des autobiographies lyriques. Muravëv les nomma odes, mais il était particulièrement incapable de déterminer le genre exact de ses œuvres, il appelait indifféremment odes ses tableaux de genre, ses élégies et ses épîtres. Conscient de cette contradiction, il fit enlever la désignation d'ode des titres de la deuxième édition de son recueil.

L'activité créatrice de Muravëv est très importante du point de vue de l'évolution ultérieure de la poésie russe, car il était constamment à la recherche de nouvelles voies, de nouveaux genres, de nouveaux moyens d'expression, aptes à exprimer les sentiments de l'homme, ses réactions face au monde qui l'entoure. C'est Muravëv qui fit les premiers pas pour créer une poésie lyrique. Selon lui, la poésie n'a pas à s'occuper des choses du monde, sa seule tâche étant d'exprimer le monde intérieur de l'homme. La poésie de Muravëv est manifestement indifférente à réalité extérieure. Quelques-uns de ses poèmes rappellent ceux de Žukovskij, dont le sujet est l'envoûtement éphémère de l'instant.

Un genre cher à Muravëv était l'*épître poétique*, qui devait avoir une très grande importance dans la poésie du sentimentalisme et plus tard dans celle du romantisme. Dans ses épîtres il parle de lui-même, de ses sentiments, des beautés de la poésie (par ex. *K Hemniceru*, *K Feone*, *K tvorcu Istorii gosudarstva rossijskogo*). Toute la poésie de Muravëv préparait l'avènement du romantisme russe dans les domaines de la sémantique, de la syntaxe et du lexique. Mais en même temps, il ne réussit jamais, malgré tout, à rompre avec le rationalisme. L'élaboration de nouveaux genres et du langage poétique, le renforcement de la réflexion rattachent Muravëv au sentimentalisme russe et aux débuts du romantisme. Son style et les genres dans lesquels il s'était exercé trouvèrent un continuateur dans Batjuškov, ses essais dans le domaine de la prose survivent dans les nouvelles de Karamzin. Sa nouvelle intitulée *Oskol'd* témoigne de l'influence de l'ossianisme et de l'utilisation des motifs de la poésie populaire. La poésie de Parny exerça une grande influence sur celle de Muravëv, surtout par son cycle poétique *Pièces fugitives*.

Dans la poésie et dans la prose de I. Dmitriev, l'ami de Karamzin, un des personnages les

plus importants de ce cercle d'écrivains, les nouvelles aspirations littéraires se manifestent également. De nombreux poèmes de Dmitriev sont caractérisés par le style sublime qui était de règle dans la poésie classique, mais des éléments stylistiques contraires au classicisme se retrouvent souvent dans le même poème. L'importance de Dmitriev n'est pas comparable à celle de Deržavin, il faut pourtant noter, car c'est dans ses œuvres que l'on peut le mieux les constater, le refus des éléments rhétoriques, la prédominance des éléments épiques et la disparition de l'allégorie au profit des descriptions concrètes. Notons encore de ce point de vue les œuvres *Ermak* (1794) et *Osvoboždenie Moskvy* (1795) dans lesquelles il garde le style sublime, tout en préparant, par ses images, le romantisme des poètes décabristes. Ces poèmes ne peuvent pas être appelés odes, ni dans l'acception de Lomonosov, ni dans celle de Sumarokov, ils se rapprochent plutôt d'un genre appelé « douma » par Ryleev. Les épîtres poétiques de Dmitriev parlent de l'amitié, des beautés de la vie sur un ton élégiaque, leur tristesse devant l'idée de la mort et de la séparation indiquent la voie de l'élégie romantique.

L'activité poétique et réformatrice de Karamzin marque un tournant dans la littérature russe. Sa prose et sa poésie se présentaient en se réclamant d'un courant littéraire nouveau. Karamzin se fixa pour objectif de créer une poésie lyrique russe. Pour cela il transforma radicalement la langue littéraire, afin de la rendre apte à exprimer des sentiments, des atmosphères et des processus psychologiques.

Les objectifs poétiques de Karamzin sont formulés dans son poème *Poèzija* (1787). Dans ce poème il énumère et caractérise ses modèles poétiques, parmi lesquelles nous retrouvons Thomson, Gray, Young et Gessner. Il accorde une importance particulière à Thomson et Gessner. De nombreuses œuvres de Gessner ont été traduites par Karamzin (nous avons parlé plus haut de l'influence de Gessner). L'influence de Gessner est sensible non seulement dans la poésie, mais aussi dans la prose de Karamzin. La poésie française joue un rôle bien moindre dans son art, bien qu'elle ait servi de modèle dans l'activité réformatrice de Karamzin. L'influence littéraire française se manifeste dans les « genres mineurs », ainsi par ex. dans les morceaux de *Moi bezdelki*.

Les premiers essais dans le domaine de la *ballade* sont également faits par Karamzin : *Graf Gvarinos* (1789), *Raisa* (1791). C'est encore Karamzin et quelques poètes du sentimentalisme qui ont élaboré le genre de la *chanson* dans la poésie russe. Les chansons populaires du sentimentalisme n'ont rien de commun avec les chansons de Sumarokov. La popularité de la chanson était encore augmentée par la découverte récente de la beauté poétique des chansons populaires. L'anthologie de Čulkov *Sobranie raznyh pesen* (1770—1774) avait considérablement contribué à cette découverte, puisqu'elle contenait, outre des chansons de poètes russes, de nombreuses chansons populaires. Cette anthologie connut plusieurs rééditions, mais elle n'est pas la preuve unique de la popularité des chansons populaires, car N. L'vov publia aussi une anthologie, intitulée *Sobranie narodnyh russkih pesen* (1790).

Le classicisme russe découvrit également les motifs de la poésie anacréontique, mais ceux-ci ne s'implantèrent dans la littérature russe que dans les années de la désintégration du classicisme, à l'époque qui favorisa l'essor de la poésie lyrique intime, les petites formes. Kapnist, traducteur d'Horace contribua fortement à la popularité du genre par exemple, grâce à ses odes anacréontiques, tel le poème élégiaque intitulé *Na smert' druga moego* (1803), mais plus importante encore fut la poésie anacréontique de Deržavin, poésie qui montre en même temps un certain détachement des sujétions du classicisme et l'intérêt qui se manifeste pour une poésie d'un caractère nouveau. Les poèmes anacréontiques de Batjuškov traduisent déjà le climat du romantisme ; leur sujet est l'amitié et l'amour. Ils influencèrent Puškin qui ajouta aux motifs en question celui de la mort inexorable (par exemple dans *Grob Anakreona*, 1815, *Želanie*, 1816, ou *Unynie*, 1816).

La popularité du genre est liée au sentimentalisme dans la poésie russe. Les chansons de Karamzin, mais avant tout celles de Neledinskij-Meleckij et de Dmitriev ont joué un rôle important dans l'évolution de la culture musicale russe. Dmitriev appela sa chanson *Stonet sizyj goluboček* un vieux chant populaire, et même si ceci ne correspond pas à la réalité, il est indiscutable que quelques-unes de ces chansons sont considérées comme des chansons populaires authentiques comme par ex. *Vyjdu li ja na rečen'ku*, ou *Oh tošno mne na čužoj storone* de Neledinskij-Meleckij.

Les genres caractéristiques des débuts du romantisme russe sont l'épître poétique, la ballade, la chanson et l'élégie.

L'*élégie* est le genre de la méditation lyrique chez les poètes des débuts du romantisme russe, celui qui leur permet d'exprimer leur mal de vivre. Dans le genre de l'élégie ils ne s'appuyaient donc pas sur les traditions de l'élégie classique, mais sur les œuvres des auteurs occidentaux : leurs modèles dans la littérature russe furent les œuvres de Muravëv et de Karamzin. Dans la littérature d'Europe occidentale ce sont les mêmes poètes qui sont proches d'eux aussi bien que de Karamzin et de ses amis : Gray, Thomson et Young. La première œuvre de Žukovskij fut également une traduction *(Sel'skoe kladbišče* de Gray, *Elegy Written in a Country Churchyard)*: Les élégies et chansons de Žukovskij parlent, avec des nuances jusqu'alors inconnues dans la littérature russe, des sentiments du poète, de ses souffrances et de son monde intérieur. La poésie de Žukovskij se développa sous l'influence de Karamzin et ce fait fut déterminant pour le caractère de son romantisme, ajoutant une teinte de sentimentalisme à ses élégies ; celles-ci sont souvent des méditations philosophiques conçues dans un esprit romantique (*Teon i Èshin, Slavjanka,* 1815). Parmi les poèmes méditatifs de Žukovskij l'élégie *Nevyrazimoe,* de 1819, est celle qui exprime le mieux son esthétique romantique et son but poétique : dire l'indicible. Les œuvres les plus autonomes de Batjuškov, ami de Žukovskij sont également des élégies. Ses élégies sont en quelque sorte le contrepoint des élégies de Žukovskij, qu'il soit heureux ou triste, leur héros est toujours actif. Batjuškov mit fin au caractère fermé de l'élégie en écrivant tout une série d'élégies à sujet historique : *Na razvalinah zamka v Švecii* (1814), *Perehod črez Rejn* (1816—17). Ses meilleures élégies sont : *Moj genij* (1813) et *Tavrida* (1817). La guerre de 1812, la vision de la destruction de Moscou lui avaient laissé des souvenirs angoissants et exercèrent une forte influence sur sa poésie. Les motifs de la joie de vivre, de l'espérance se trouvaient remplacés par ceux de la déception, de l'amertume. Le poète déçu par l'esprit des Lumières françaises laissait prévaloir une atmosphère pessimiste dans quelques-unes de ses élégies, comme *Razluka* (1812—13), *Ten' druga* (1814), ou *Probuždenie* (1815). Le destin tragique du poète est le sujet d'une de ses élégies les plus réussies : *Umirajuščij Tass.*

L'*épître poétique (poslanie)* est un autre genre favori du « préromantisme » russe que Žukovskij et Batjuškov considéraient tous deux comme un genre intime, et qui prit une importance particulière dans la poésie de Batjuškov. Ses épîtres les plus importantes sont *Moi penaty* (1811—12), dans lesquelles il médite sur les questions philosophiques et esthétiques qui le préoccupent et sur sa propre conception de la vie. A la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles nous retrouvons les œuvres de ce genre chez presque tous les poètes. Le genre est devenu particulièrement important après les années vingt, parmi les poètes décabristes et dans la poésie de Puškin ensuite.

L'épître poétique doit sa popularité à Batjuškov qui en écrivit à Žukovskij, Vjazemskij et Puškin. Son épître *Moi penaty* a exercé une certaine influence sur celle intitulée *Gorodok* (1815) de Puškin, les ïambes utilisés par Puškin sont d'ailleurs devenus traditionnels dans le genre de l'épître en vers russe. Dans la poésie du jeune Puškin l'épître en vers occupe une place particulièrement distinguée, il en écrivit un grand nombre, à des amis, à des femmes, mais aussi sur des questions politiques, dont la plus importante est *K Čaadaevu* (1818).

Les poètes du sentimentalisme, avant tout Karamzin, avaient été les premiers à découvrir la *ballade,* mais leurs œuvres n'avaient pas dépassé le niveau des expériences artistiques. Dans la littérature russe, la ballade peut être considérée comme un genre romantique, lié surtout à la poésie de Žukovskij. Au XIXe siècle, Žukovskij était tenu pour un spécialiste du genre. Nous pouvons dire que si la ballade est devenue populaire dans la poésie russe, c'est grâce aux traductions, adaptations et œuvres originales de Žukovskij. Un nombre considérable de ses ballades reprennent les ballades étrangères et manquent d'éléments originaux (par ex. *Svetlana*). Pourtant l'activité de Žukovskij est tout aussi décisive pour ce genre, car il parvint à assimiler toutes les influences. « Chez moi tout vient d'autrui et pourtant tout est le mien » — dit-il de sa propre poésie. Ses ballades sont très importantes, car ce n'est pas le sujet des ballades allemandes et anglaises qui intéressait l'auteur, mais les possibilités psychologiques qui s'y trouvaient. Le héros de ses ballades est toujours un homme condamné à périr, incapable d'affronter sa destinée à la volonté divine et aux jeux des circonstances. Ce motif caractéristique de ses ballades apparaît aussi dans ses élégies.

La première ballade de Žukovskij, intitulée *Ljudmila* (1806) constitue, comme nous l'avons déjà indiqué, une adaptation russifiée de la ballade *Lenore* de Bürger. Son importance réside dans le fait qu'elle introduisait les poètes et les lecteurs russes, par le truchement d'un nouveau genre, dans un univers inconnu.

Le sentiment d'être condamné d'avance est le motif de la résignation passive et du ton tragique de ses ballades. Son poème écrit en 1814, *Èolova arfa*, décrit un paysage nordique, froid et gris, l'amour tragique des héros reflète le sort et l'amour malheureux du poète, et pour cette raison, il n'y a pratiquement pas d'action dans cette ballade. Les sentiments personnels deviennent prédominants, le ton est élégiaque. Les limites du genre deviennent indécises. Le même phénomène peut être observé dans la ballade *Uznik* (1819). Une des ballades les plus belles et les plus caractéristiques de Žukovskij est *Ahill* (1812—14), dans laquelle le poète fait allusion à certains motifs de l'épopée grecque, sans en reprendre directement les éléments. Il s'intéresse à la tragédie dans la destinée d'Achille, ce héros qui vivait et agissait, parfaitement conscient de sa fin inévitable. Achille est pour Žukovskij l'homme souffrant et conscient, qui accepte de plein gré la mort prématurée.

La poésie de Žukovskij en général et ses ballades en particulier étaient sujettes à discussion entre 1810 et 1820. Katenin écrivit même une ballade polémique *Ol'ga* (1816) pour répondre à la ballade *Ljudmila* de Žukovskij. Cette discussion enflammée au sujet de la ballade, à laquelle participaient des poètes importants du début du siècle, fut d'une importance capitale dans l'évolution ultérieure de la littérature russe.

LA RÉFORME DE LA LANGUE LITTÉRAIRE RUSSE

Les nouvelles aspirations littéraires du XVIIIe siècle (Deržavin, Muravëv, Dmitriev) se heurtaient aux sujétions des différents niveaux de styles correspondant à la hiérarchie rigide des genres du classicisme. Une réforme de la langue s'imposait d'une manière de plus en plus impérative. L'élaboration d'une nouvelle langue littéraire est liée au nom et à l'activité littéraire de Karamzin.

Dès le début de sa carrière, Karamzin avait senti les insuffisances de la langue littéraire russe, aussi œuvrait-il sciemment et systématiquement à son enrichissement et à son développement, voulant la rendre apte à exprimer d'une manière nuancée la pensée et les sentiments des hommes. Il considérait la division tripartite du style, le « style sublime » orienté vers la langue de l'Eglise, comme des entraves à l'évolution littéraire, qui n'ont aucun rapport avec la langue parlée et constituent, de plus, la base du provincialisme culturel.

« L'hérésie occidentale » de Karamzin l'avait exposé aux attaques des orthologues russes, et la lutte entre orthologues et néologues ammorcée au début du XIXe siècle se poursuivit pendant plus de quinze ans dans des revues et dans des cercles littéraires.

Le début de cette polémique remonte à 1803, date de l'édition de l'œuvre de Šiškov *Rassuždenie o starom i novom sloge rossijskogo jazyka*, dans laquelle l'auteur attaquait vivement les jeunes écrivains qui s'étaient proposé de réformer la langue russe en se basant sur la littérature et la langue françaises, et propagaient des idées étrangères « aux coutumes et à la foi de nos ancêtres ». Dans cette œuvre Šiškov prenait la défense de la théorie des trois styles, élaborée par Lomonosov, et de la séparation rigoureuse des genres littéraires. Il souhaitait résoudre la question par l'utilisation de la langue de l'Eglise slave, qu'il identifiait à la langue russe, ou autrement dit, il considérait le russe comme un des dialectes de la langue slave de l'Eglise. En 1811, au moment où la polémique devenait plus virulante, Šiškov organisa la société *Beseda ljubitelej russkogo slova*, qui rassemblait les écrivains dans la lutte contre la gallomanie, contre les idées occidentales néfastes, pour le développement des traditions nationales.

Deržavin, Krylov, Dmitriev et d'autres faisaient partie de cette société, attirés davantage par le désir de protéger la culture nationale, le refus des exagérations des néologues et de la gallomanie de plus en plus à la mode, que par une opposition de principe à la réforme de la langue.

Karamzin ne prit pas personnellement part à la discussion, il ne s'y fit représenter que par ses écrits, mais ses activités d'écrivain et de réformateur de la langue en firent le chef de file des

néologues. Face à l'œuvre polémique de Šiškov, les néologues (Makarov, Dačkov) et plus tard les poètes du cénacle *Arzamas* luttaient pour la défense des efforts novateurs de Karamzin et de leur propre groupe.

Karamzin créa de nombreux mots et des composés nouveaux pour exprimer des notions qui existaient dans la langue littéraire française, mais qui étaient inconnues dans la langue russe. Il rendait souvent certaines notions par des calques linguistiques, ainsi par ex., *obščestvennost'* (vie publique), *čelovečnyj* (humanitaire), *obščepoleznyj* (d'utilité publique), *promyšlennost'* (industrie), *vljublennost'* (amour). A d'autres mots déjà existants, il donna un sens nouveau, leur ajouta une nouvelle nuance affective, ainsi par exemple le sens littéraire du mot *obraz* (image), ou aux mots *potrebnost'* (prétention), *razvitie* (développement), *tonkost'* (finesse), etc. Il transforma radicalement aussi la syntaxe. Moyennant ces transformations, il élabora une langue souple, coulante et, avant tout, unifiée, aux fins de la littérature russe. Il jeta par là les bases de la langue du romantisme et prépara la langue de la poésie de Puškin, assurant les fondements des transformations radicales que celui-ci put ensuite apporter à la langue.

Traduit du hongrois par Katalin Fenyves

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Aleksejev, M. P. (éd.), *Ot klassicizma k romantizmu*, Leningrad 1970.
Aleksejev, M. P. (éd.), *Epoha romantizma*, Leningrad 1975.
Blagoj, D. D., *Istorija russkoj literatury XVIII. veka*, Moskva 1945.
Gukovskij, G. A., *Istorija russkoj literatury XVIII. veka*, Moskva 1939.
Gukovskij, G. A., *Puškin i russkie romantiki*, Moskva 1965.
Istorija russkoj literatury v trëh tomah, (Histoire de la littérature russe en trois volumes), I—II, Moskva—Leningrad 1968.
Istorija russkoj poèzii, *I—II*, Leningrad 1968
Pokrovskij, M. N., *Izbrannye proizvedenija* (Œuvres choises), I—IV, Moskva 1966—1967.

Teresa Kostkiewiczowa

LA POÉSIE POLONAISE

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Les idées des Lumières ont commencé à se manifester dans la vie intellectuelle et littéraire de la Pologne dans les années quarante du XVIIIe siècle et étaient, dès le début, liées aux tendances de réforme politique, économique et culturelle et de renouveau du pays. Au début du siècle, sous le règne de la dynastie saxonne, s'étaient manifestés en Pologne des symptômes de dégénérescence des formes institutionnelles traditionnelles de la démocratie nobiliaire et de l'idéologie sarmate. Ces phénomènes s'accompagnaient de la régression économique et culturelle et d'une isolation culturelle considérable par rapport à l'Europe occidentale. Le tournant des Lumières, intervenu dans la culture polonaise, s'est exprimé par des activités visant des réformes intérieures dans un esprit proche des idées philosophico-sociales des Lumières européennes; en même temps, la culture polonaise s'appropriait aussi bien les traditions du classicisme français du XVIIe siècle (au XVIIe siècle régnait en Pologne surtout le baroque), que les nouvelles tendances littéraires du XVIIIe. La littérature, engagée dans l'assainissement du pays, s'attaquait aux problèmes politico-sociaux actuels. On y voyait présentés les événements des démembrements successifs, tellement tragiques pour l'histoire de la Pologne, ainsi que les activités politiques (réforme des institutions, Diète de Quatre Ans) et les actions militaires (insurrection de Kościuszko, guerres napoléoniennes) entreprises pour sauver l'Etat en perdition. Le troisième partage de la Pologne (1795) stimula l'expression de contenus patriotiques et nationaux dans la poésie à laquelle s'imposait le devoir de soutenir l'esprit national et le sentiment du caractère national des Polonais privés de leurs institutions étatiques.

Les Lumières ont favorisé l'épanouissement en Pologne de différents genres littéraires et du journalisme, mais la poésie y eut aussi une place très importante. Parmi les 530 écrivains environ enregistrés pour cette époque par la bibliographie, plus de la moitié pratiquait la poésie. Parmi eux se trouvaient de nombreux auteurs dont les œuvres égalaient par leur art la glorieuse tradition renaissante de Jan Kochanowski (très apprécié au XVIIIe siècle et invoqué comme le modèle de la poésie lyrique). Les poésies de poètes tels qu'Ignacy Krasicki, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Franciszek Karpiński, Stanisław Trembecki, étaient de leur vivant traduites dans d'autres langues (entre autres en français, allemand, tchèque, russe).

VISIONS POÉTIQUES DU MONDE

Des tendances au renouveau de la poésie polonaise s'étaient déjà dessinées dans les années cinquante du XVIIIe siècle chez des auteurs tels que Józef Andrzej Załuski, Józef Epifani Minasowicz et Elżbieta Drużbacka — une poètesse de talent, s'apparentant aux tendances rococo et à la poésie arcadienne italienne, auteur d'un *Zbiór rytmów* édité en 1752. La production poétique connut cependant son plus grand épanouissement à partir de l'avènement de Stanisław-Auguste (1764) qui déploya des activités culturelles multiples. Une importance particulière revient ici aux revues littéraires, surtout les *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne* (1770—1777) et le *Monitor* (1765—1785), qui publiaient les œuvres des poètes appartenant aux orientations esthético-littéraires les plus diverses. Dans un premier stade, la poésie s'efforçait d'assumer des tâches didactiques et moralisatrices, donnant ainsi sa contribution à la mise en œuvre du programme des trans-

formations politiques, culturelles et morales de la société nobiliaire qui prisait par-dessus tous les principes traditionnels de la « liberté d'or » et de la culture du baroque sarmate. La transformation de la conscience pour laquelle les valeurs les plus grandes étaient l'amour de la liberté anarchique et un mode de pensée déterminé par les catégories des intérêts privés, devait s'appuyer sur une vision du monde mettant l'accent sur la supériorité du général et du social par rapport à l'individuel. L'on s'efforçait d'inculquer une idéologie où les catégories publiques prenaient le dessus sur les catégories individuelles, et qui apprenait à connaître par la raison l'univers de la nature et à œuvrer dans un monde social d'ordre garanti par des lois rationnelles. Présentant à ses lecteurs un tel tableau du monde, la poésie d'Ignacy Krasicki, d'Adam Naruszewicz et d'autres poètes de ce temps, trouvait appui et justification dans la littérature de la Rome antique et dans la tradition philosophique du classicisme, développées par des inspirations puisées dans le physiocratisme français. Le concept suprême, organisant non seulement l'image du monde et de l'homme, mais même la sphère du lexique poétique de ce courant, était enfermé dans les mots : ordre et droit. On voyait une manifestation des lois stables, éternelles, tant dans la nature que dans la société. A ces idées correspondait une image idéale de l'homme en tant qu'être rationnel, dont les activités mènent au bonheur équivalant au bien général. Le concept de l'individu humain subordonné à la loi universelle et nécessaire et constituant une parcelle de la collectivité, était une composante des visées éducatives des hommes éclairés polonais. D'après eux, l'essence de l'homme parvenait à sa forme achevée dans les devoirs et les droits sociaux, dans ses liens institutionnalisés avec la société qui apparaissait comme « une chaîne d'êtres ». La poésie avait pour tâche de préparer l'individu au rôle d'« homme sociable » et d'indiquer les défauts et les erreurs de conduite allant outre aux droits sociaux, présentés souvent sous le concept général de vertu. Cette image du monde et de l'homme était présente dans la poésie des Lumières polonaises dans les vingt premières années du XIXe siècle encore, notamment dans les œuvres du dernier classique Kajetan Koźmian, et devint l'objet d'attaques violentes de la part des jeunes romantiques.

En même temps, cependant, que cette vision du monde assise sur l'ordre rationnel se formait dans la poésie polonaise une orientation pour laquelle les concepts suprêmes permettant de connaître et de comprendre le monde étaient traduits par les mots : sentiment et cœur. Elle correspondait aux idées sensualistes de la théorie de la connaissance et à l'anthropologie contenue dans les œuvres de J.-J. Rousseau, et véhiculait une proposition, nouvelle sur le terrain polonais, d'expliquer le monde. Ce qui ici devenait dominant, c'était la perspective de l'homme individuel, dégagé en quelque sorte de la vie collective et des obligations qui en découlaient. L'intérêt se portait sur l'homme concret, doté de sentiment et de cœur considérés comme les principaux instruments de la connaissance du monde et au moyen desquels il entrait en contact avec les autres. Le cœur sensible était entendu comme l'attribut fondamental, naturel de l'homme, comme une capacité spécifique de mouvements sensibles, d'émotions et de réactions provoquées au contact avec le monde extérieur. Le héros de ce courant poétique — l'homme sensible — critiquait souvent le monde social parce que les hommes qui y vivaient avaient perdu le don naturel du sentiment, avaient accepté le monde des liens fallacieux, inauthentiques, et des valeurs apparentes. La poésie exprimait maintes fois la discordance existant entre l'individu et le monde social, elle montrait l'homme solitaire et égaré, malheureux, profondément pénétré de l'imperfection du monde (on y voyait intervenir certaines analogies avec la poésie de E. Young). La fonction de la poésie fut de sonder les mouvements du cœur humain, de tendre à l'introspection subjective et à l'analyse du seul sentiment. Un tel programme poétique avait été formulé dans les poèmes et opuscules théoriques de Franciszek Karpiński, et réalisé dans les œuvres de Franciszek Dionizy Kniaźnin, Maria Wirtemberska et autres, et, au début du XIXe siècle, dans les écrits poétiques et théoriques de Kazimierz Brodziński. Dans la poésie s'accomplissait une opposition constante du monde social de la civilisation — mauvais et inhumain — au monde intérieur de l'individu sensible, attaché à la nature. Cette opposition pouvait emprunter des formes diverses, par ex. l'opposition de la ville en tant que lieu d'étouffement, foyer des phénomènes nocifs de la civilisation — à la campagne, symbole de la situation naturelle ; la mise en contraste de l'enfance idyllique, naturelle, avec l'âge mûr de l'homme mettant en déroute les idéaux ; l'opposition entre le monde social et l'individu sensible avec sa vie intérieure et ses sensations. Le tout s'accompagnait de l'apologie des liens naturels,

authentiques entre les hommes, garantis par l'amitié, les sentiments familiaux, les contacts humains privés, non institutionnalisés. La critique du monde de la culture prit aussi la forme de visions utopiques de la vie humaine, opposées à la réalité vicieuse. A la différence des utopies de type rationaliste, intervenant principalement dans les romans (Ignacy Krasicki, Dymitr Michał Krajewski), qui montraient les réalisations idéales sur le plan social du droit naturel universel, les utopies poétiques peintes dans les vers de Karpiński par exemple *Szczęście czyli opisanie raju* de 1783) et de Kniaźnin (des fragments du poème *Balon* de 1784) se référaient aux mythes arcadiens, ou au mythe de la vie au paradis, donnant le bonheur à l'individu. Une autre manifestation de tendances analogues était l'intérêt porté à la nature, concrète et non embellie, perçue dans la richesse de ses formes et entrant dans des relations émotionnelles avec l'homme.

Un pays idéal dans lequel se réfugiait l'homme tendre était offert aussi par le passé. L'intérêt porté à l'histoire se tournait à l'origine vers l'atmosphère spécifique d'insolite qui s'en dégageait (ce qui était proche des tendances du gothicisme) ou visait à montrer l'histoire de la nation dans une approche émotionnelle, dans une optique personnelle, grâce à quoi le passé devenait en lui-même une valeur spécifique. De telles présentations des motifs historiques intervenaient vers 1770 dans les poésies de Karpiński, et, un peu plus tard, dans celles de Kniaźnin. Les intérêts de ce type avaient aussi leur source dans l'inspiration venue des œuvres d'Ossian, traduites en polonais à cette époque. Mais dès le déclin de années quatre-vingts, interviennent — à côté des approches poétiques — des orientations philosophico-scientifiques débouchant sur l'historisme et ayant une grande importance pour le développement de la littérature. L'on commença à accumuler le savoir historique et ethnographique sur les peuples et les nations et on se livrait à des considérations sur leur différenciation culturelle. Les œuvres de Hugo Kołłątaj (*Rozbiór krytyczny zasad historii* écrite entre 1799 et 1802), de Stanisław Staszic (*Ród ludzki*, 1791) et de Jan Potocki (*Essai sur l'Histoire Universelle* 1789), jetaient les bases d'une explication par l'histoire de l'homme et de la société, contestaient la conviction quant à l'universalisme et l'immuabilité des lois régissant l'univers humain. Le conflit ressenti entre le droit naturel et de l'histoire annonçait et préparait la problématique philosophique du romantisme. Ce sont surtout les œuvres de Jan Potocki qui s'écartaient du droit naturel des Lumières axé sur l'homme, et montraient la multiplicité et la différenciation des natures humaines dans le cadre d'une société humaine développée.

En même temps qu'était aperçue la différenciation historique des cultures humaines, on vit augmenter le rôle de la tradition historique en tant que facteur déterminant l'identité nationale. Cette question est devenue particulièrement importante après les partages de la Pologne, quand les puissances copartageantes eurent supprimé les liens institutionnels unissant la nation. Dans cette conjoncture, la tradition historique devenait un argument de survie et renforçait le sentiment de communauté. On vit s'accroître le rôle des souvenirs historiques qui devenaient des symboles de l'ancienne gloire et unité de la nation ; l'on érigeait des panthéons de souvenirs nationaux (p. ex. le Temple de Sibylle dans la résidence des princes Czartoryski à Puławy). On vit aussi paraître des œuvres littéraires relatant les moments les plus éclatants de l'histoire nationale, par exemple des sortes de ballades historiques qu'étaient les *Śpiewy historyczne* de Julian Ursyn Niemcewicz (1808—1811).

Simultanément, on commença à rechercher le savoir historique sur la passé de la nation dans la création populaire — les chants de guerre et les chants historiques. On arriva à la conviction que la spécificité de la nation est due non pas aux couches supérieures cosmopolites, mais au peuple qui conserve ses traits spécifiques et originaux. Les milieux littéraires ont commencé à s'intéresser à la création populaire authentique (collecte et conservation des textes populaires) et à l'utiliser dans la poésie artistique. Zorian Dołęga Chodakowski — un collectionneur et un pionnier de l'ethnographie — opposait, dans son *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (1818) à l'idée d'universalisme culturel la spécificité tribale des Slaves, conservée par le peuple et sa force créatrice. Ces tendances ont porté des fruits dans les théories poétiques et dans la pratique. Les écrits esthétiques de Kazimierz Brodziński (notamment *O klasyczności i romantyczności ˙tudzież o duchu poezji polskiej*, 1818) donnèrent une définition du caractère national formé par la tradition agraire slave, dont les traits étaient la douceur, la simplicité et l'idyllisme. Brodziński mettait l'accent sur la genèse populaire de la poésie et voyait en elle une façon d'exprimer les émotions humaines. Le développe-

ment de la poésie dépendait, d'après lui, des circonstances historiques de la vie de la nation. Il considérait la poésie idyllique comme une manifestation de l'individualité nationale, cette poésie offrant des tableaux de l'état idyllique, du bonheur dans la privation. Cette tradition devait avoir une suite dans les idylles de Brodziński qui présentaient des personnages populaires idéaux ayant gardé les traits des ancêtres.

Des connexions très diverses entre la poésie populaire et la création artistique était cependant intervenues déjà beaucoup plus tôt. La poésie du sentimentalisme et du rococo renouait avec la versification et la stylistique populaires, avec les images de la chanson populaire. Les stylisations populaires de la poésie de Józef Szymanowski, dues à l'intérêt esthétisant porté au folklore, servaient à enrichir les conventions poétiques reçues. Dans les comédies et les opéras comiques versifiés, les citations empruntées au folklore servaient à caractériser les personnages et à présenter le milieu rural et ses mœurs, mais aussi une idéologie démocratique (entre autres dans les œuvres de Wojciech Bogusławski *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale*, 1794 et *Zośka czyli wiejskie zaloty Stanisława Szymańskiego*, 1779). Les stylisations populaires ont surgi aussi dans la poésie du temps de l'insurrection de Kościuszko pour les fins de l'agitation, et dans les œuvres adressées au peuple, sous forme de refrain populaire. L'inspiration folklorique a été utilisée de la manière la plus novatrice dans les œuvres lyriques de Franciszek Karpiński (dans les années 1770—1790), puis dans les idylles de Kazimierz Brodziński (entre 1815 et 1820). Elles ont fait entrer dans l'univers poétique un nouveau héros représentant la façon populaire de voir le monde, les normes morales et le parler populaires, et qui était en plus daté d'un sentiment profond. Une manière analogue de présenter la vision folklorique du monde et de la nature caractérisait un genre poétique spécifique dit « douma » qui, au début du XIXe siècle, préparait le terrain à la ballade romantique.

Les tendances évolutives esquissées de la vision du monde des Lumières, telle qu'elle se manifestait dans la poésie, ébranlaient l'image statique de la nature et de la société, mettaient en doute la supratemporalité et l'immuabilité des lois de la nature et des règles régissant la vie sociale. Dans la vision du monde qui cristallisait dans la pensée philosophique et scientifique et dans la poésie, on a commencé à mettre l'accent sur ce qui différencie la nature, les sociétés et les hommes, on valorisait la diversité et l'originalité, l'individuel prenait le pas sur le général et l'imitable.

CHANGEMENTS DANS LES IDÉES ESTHÉTIQUES

La nouvelle vision du monde a trouvé son expression aussi dans des idées esthétiques et dans la conscience littéraire formulée. Jusqu'à l'époque des Lumières, les idées sur la poésie subissaient en Pologne la forte emprise de la tradition poétique de l'Antiquité et de la rhétorique d'Aristote et d'Horace. Les notions fondamentales dans ce courant d'imitation, de règles, de modèles et de styles rhétoriques, continuaient à être invoquées dans les énonciations théoriques au seuil des Lumières (par exemple *O nauce wierszopiskiej*, 1762, de Wacław Rzewuski). Mais dans les traités et dissertations, très nombreux à l'époque, sur la création poétique, les catégories traditionnelles étaient discutées et leur interprétation changeait — souvent sous l'influence des nouvelles idées proclamées par l'esthétique européenne (tout d'abord de Du Bos, Batteux, Marmontel et, au début du XIXe siècle, de Herder, Schiller et l'esthétique allemande plus récente). Ainsi se modifiait l'interprétation traditionnelle de la notion d'imitation. La dissertation de Franciszek Karpiński, *O wymówie w prozie albo w wierszu* de 1782, qui formulait les premières théories du sentimentalisme polonais, rejetait l'imitation fidèle des modèles anciens, reconnaissant comme objet de représentation dans l'art la nature dans toute sa richesse et sa diversité, vue par les yeux de l'homme sensible. Karpiński niait le besoin des règles classiques de composition et de style, qu'il considérait comme gênantes pour la libre expression des sentiments et des impressions. Pour les théoriciens partant des principes classiques (par exemple F. S. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, 1788) la poésie restait toujours un art de composition des vers et d'application de règles constantes. Mais même certains représentants de ce courant accordaient de plus en plus d'importance au rôle de l'imagination dans le processus créateur et associaient l'essence de la poésie à l'imagination. L'auteur du traité *O wymówie i poezji* (1786), Filip Neriusz Golański, écrivait : « La poésie . . . règne dans l'imagination comme dans son propre pays ». Dans les vingt dernières années du XVIIIe

siècle et les deux premières décennies du XIXe, la problématique de l'imagination et des autres catégories esthétiques était l'objet de nombreux traités et discussions esthétiques. Les tenants de l'esthétique rococo préféraient aux règles et au principe de l'imitation les catégories de la grâce et du goût qui devaient assurer les valeurs artistiques à l'œuvre littéraire. L'on accordait aussi beaucoup d'attention aux catégories de génie, de l'inspiration, de l'originalité, du sublime. Tout d'abord le génie était interprété dans le sens rationaliste en tant qu'un pouvoir particulier de la raison (*Myśli o geniuszu* de M. Mniszech, 1779) ; avec le temps on commença à y voir un don créateur exceptionnel, hors du commun, propre uniquement aux artistes les plus éminents. En 1790 paraissait la dissertation de M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymówie i tłumaczeniu*, où l'auteur formulait précisément de telles idées. S. K. Potocki, à qui l'on doit le traité *O wymowie i stylu* (1815), écrivait que « Le génie possède le pouvoir de trouver et de créer (. . .); il crée le nouveau et le présente de la manière la plus apte à produire une grande impression sur l'imagination ». Parmi les représentants de l'orientation classique on vit également réapparaître les catégories — tirées de l'esthétique néo-platonicienne — de l'inspiration, du sublime et de la spécificité esthétique de la poésie. Le rôle de l'inspiration entendue comme un don poétique divin était relevé par Franciszek Wężyk (*O poezji w ogólności*, 1815), alors que Ludwik Osiński considérait, dans ses *Wykłady literatury porównawczej* (1818), que la sublimité du style était l'attribut indispensable de l'œuvre d'art et de l'acte créateur. Dans sa dissertation *Uwagi nad poezją i wymową* (1820), Leon Borowski s'oppose à toute imitation et aux modèles ; là aussi, les postulats d'originalité ont été le plus fortement exprimés dans la poésie : l'auteur voyait en elle la voix libre de la nature, l'expression d'un mode spécifique et unique de voir le monde, et d'une vérité poétique particulière. Une des manifestations des changements essentiels intervenus dans la façon de comprendre la poésie était la place privilégiée qui lui était accordée parmi les productions humaines. Située tout d'abord parmi les belles-lettres estimées incomparablement plus bas que les sciences, la poésie est devenue la reine des arts, le domaine le plus parfait de la création humaine. Même le tenant des idées du classicisme tardif Euzebiusz Słowacki écrivait que la poésie « est l'art premier qui devient la source et le principe de chacun des beaux arts » (*Prawidła poezji i wymówy*, 1811). De telles idées préparaient le terrain au couronnement romantique de la poésie.

Les discussions sur la poésie, et l'évolution des idées sur son sujet concernaient aussi la question de la langue poétique et se trouvaient liées aux discussions, très vivantes au XVIIIe siècle, sur l'origine et la nature de la langue en général. Conformément aux convictions traditionnelles en Pologne, on appliquait à la poésie les règles rhétoriques des trois styles définissant les modes d'organisation du discours. Cependant les postulats des Lumières relatifs au renouveau de la création s'opposaient à la tradition stylistique du baroque vicié, caractérisé par une ornementation exagérée et l'abondance des métaphores et autres figures de style. C'est ces traditions que visaient les traités de Stanisław Konarski (*De emendandis eloquentiae vitiis*, 1741 et *De arte bene cogitandi ad artem dicendi bene necessaria*, 1767) portant sur le style rhétorique. La théorie de Konarski se rapprochait des traditions de la logique et de la grammaire de Port-Royal, considérait la langue comme un instrument de la pensée, construit d'après des principes généraux valables pour toutes les langues nationales. Konarski posait en principe la subordination des énoncés linguistiques aux catégories de la pensée logique, de la communicabilité et de la persuasion ; tout en conservant les principes du style rhétorique, il exigeait la simplicité et la clarté. Sur la même ligne pour ce qui est de la langue polonaise se situe Onufry Kopczyński, l'auteur du cycle de manuels de grammaire de la langue polonaise (*Gramatyka języka polskiego*, 1778) et d'une dissertation intitulée *O duchu języka polskiego* (1804). Ces idées correspondaient à la façon de comprendre la poésie comme un ensemble de textes servant à l'argumentation et à la persuasion. Partant du principe de la séparabilité de l'objet de l'énoncé qui est la pensée, et de la manière de parler, on envisageait le style comme un ornement extérieur de la pensée possédant une existence distincte.

Cependant les Lumières devaient donner naissance à une nouvelle conception de la langue ayant des origines attachées à l'apparition de la vie sociale et au besoin naturel de l'homme de s'exprimer. Rien ne prouve que l'on ait connu en Pologne au XVIIIe siècle les œuvres de G. Vico et J. Herder sur cette question; au début du XIXe siècle en revanche, les problèmes de la poéticité des langues primitives et de leur métaphoricité s'imposèrent ici dans toute leur netteté. Cependant

la conviction que la langue est par sa nature capable d'exprimer et d'éveiller des sentiments, que l'expressivité et l'émotivité appartiennent à ses principales propriétés, était déjà formulée dans les années quatre-vingt dans les dissertations théoriques de Karpiński et de Fijałkowski. Ces idées avaient une immense importance pour la compréhension de l'essence de la poésie et de son style. Leurs conséquences les plus apparentes étaient les théories proclamées dans les deux premières décennies du XIXe siècle par Kazimierz Brodziński et Leon Borowski qui mettaient l'accent sur l'impossibilité de répéter et de traduire la langue de la poésie, où les images verbales sont l'équivalent et l'expression de la vérité sur le monde individuellement vécue.

LES GENRES POÉTIQUES

Les changements dans les idées esthétiques et littéraires trouvaient leur expression dans la pratique poétique des Lumières polonaises. Au seuil de l'époque, le renouveau de la poésie était lié à une subordination aux règles des genres littéraires traditionnellement distingués et reconnus, ceux surtout qui pouvaient le mieux servir la réalisation des tâches didactiques et moralisatrices de la littérature. Sous la plume de poètes tels que p. ex. Adam Naruszewicz (actif depuis 1765, édition collective de ses poésies en 1778) et nombre d'autres, se développait la poésie de circonstance, principalement sous forme d'ode, célébrant le roi, les hommes politiques les plus remarquables, ainsi que les événements politiques et culturels polonais les plus importants. Les fonctions didactiques étaient aussi assumées par la satire (p. ex. *Satyry* 1re partie 1778, 2e partie 1781 d'Ignacy Krasicki) ; très abondante était la production de fables dont les plus artistiques étaient celles de Krasicki (*Bajki i przypowieści*, paraboles écrites en 1776—1778, *Bajki nowe*, entre 1779—1800), ainsi que l'idylle traitée à l'époque comme un instrument moralisateur (*Sielanki* de Naruszewicz ou de Franciszek Zabłocki). C'est à des fins didactiques et au divertissement que servait le genre de l'épigramme pratiqué par de nombreux poètes. Cependant, même les genres codifiés subissaient à l'époque diverses modifications. La satire qui, d'après les théories formulées par le classicisme, devait relever les vices et les défauts typologiquement entendus du comportement humain tout en ménageant les personnes, devenait graduellement plus concrète, se muait en tableau pittoresque des mœurs, rempli de détails pris dans la réalité, servait à stigmatiser des milieux sociaux définis (p. ex. dans l'œuvre, proche du rococo, de Tomasz Kajetan Węgierski et de Jan Ancuta), épiait les modes et tendances dans la société et les mœurs, et, enfin, dans les années des ardentes luttes politiques du temps de la Diète de Quatre Ans, des partages et de la trahison de Targowica, elle s'est transformée — sous la plume de Zabłocki — en pamphlet politique stigmatisant les traîtres à la nation. La fable, toujours sous la plume de Krasicki, a estompé la netteté univoque de la morale pour devenir une réflexion philosophique sur les possibilités de connaître le monde, sur la valeur des affirmations formulées par l'homme, sur la relativité des jugements et appréciations.

Les transformations touchèrent pourtant le plus l'ode et l'idylle. Les théories et programmes du classicisme polonais éliminaient tout motif personnel et toute émotion de la poésie qui devait principalement instruire et éduquer. Dans cette situation, certains poètes s'efforçaient de dissimuler des contenus lyriques sous le masque pastoral. Ainsi exploitée dans l'œuvre sentimentale de Franciszek Karpiński (*Zabawki wierszem*, 1780, *Zabawki wierszem i prozą* t. Ier 1782—1787), de Franciszek Dionizy Kniaźnin (*Wiersze*, 1783) et d'autres, l'idylle perdit graduellement ses traits génologiques typiques pour devenir un texte lyrique, exprimant les émotions et les sentiments. Le décor arcadien conventionnel était aussi remplacé par des éléments concrets du paysage local qui sollicitaient l'expérience humaine quotidienne. L'idylle adoptait aussi des traits de la poésie populaire. Elle devint surtout un poème lyrique dépourvu de caractères génologiques nets. Elle mettait en scène un type spécifique de héros lyrique idéal, sensible et vertueux, se distinguant par la simplicité et la douceur de ses sentiments et sa pureté morale, capable d'entretenir des liens avec la nature. Le héros ainsi caractérisé était reconnu par Kazimierz Brodziński (*O idylli pod względem moralnym*, 1823) comme le représentant du caractère national et l'idylle comme un genre indigène dans lequel s'exprimaient le mieux les vertus des ancêtres. Ainsi entendu, ce genre devait être illustré par les idylles de Brodziński.

Le nom d'ode, dont on désignait originellement uniquement les œuvres de circonstance ou philosophico-morales écrites dans un style noble, commença à s'appliquer également aux poèmes réflexifs et personnels où le sujet lyrique avait tendance à s'individualiser, où entraient des contenus émotionnels. Ces processus intervenaient dans l'œuvre de Kniaźnin (*Poezje*, 1787) et d'autres auteurs. Avec le temps, le nom d'ode perdit dans la conscience des théoriciens et des lecteurs son univocité génologique et était employé comme synonyme de poésie lyrique. Il arrivait même qu'on rejetât les règles rigides, et les différences génologiques s'estompaient dans tout le champ des œuvres lyriques, p. ex. entre l'ode, l'idylle, les poèmes anacréontiques. On voyait s'estomper les traits de l'élégie, de l'épître, où pénétraient des contenus lyriques. Ce trouble s'introduisant dans les divisions génologiques était encore approfondi par l'entrée dans la poésie de genres d'origine populaire, non codifiés dans les arts poétiques, par exemple les chansons (dans l'œuvre de Karpiński), les « doumas » (Niemcewicz). Aussi certains théoriciens de la poésie (par exemple Golański, *O wymowie i poezji*, 1786) proposaient-ils de se servir, à côté des appellations génologiques théoriques, de la notion de « poème » pour désigner toutes sortes d'œuvres lyriques. Golański écrivait que « ce qui n'appartient pas aux autres genres de poésie, nous l'appelons d'une manière générale poème ». De même, Krasicki avait intitulé un recueil de ses menues pièces lyriques tout simplement *Wiersze* (1784). C'était une marque visible du rejet des divisions et règles génologiques strictes, de la formation du concept de poésie lyrique au sens moderne. On voyait même apparaître des tendances à parodier les conventions de l'ode noble, surtout chez les poètes du rococo (par exemple chez Kniaźnin, Albert Mier). Des tentatives de renouvellement de la tradition de l'ode noble de circonstance avec ses traits caractéristiques d'enthousiasme, de transport et de désordre lyrique, se manifestaient dans l'œuvre des poètes du classicisme tardif au début du XIXe siècle (par exemple les odes napoléoniennes de K. Koźmian, écrites entre 1806 et 1814).

Des changements divers affectaient aussi les genres épiques. Bien que portée au plus haut rang, l'épopée n'était pas souvent pratiquée à l'époque des Lumières polonaises : l'unique réalisation — *Wojna Chocimska* — sortie de la plume de Krasicki (1780), n'était pas hautement prisée. En revanche le poème héroï-comique connaissait un immense développement : Krasicki (*Myszeida*, 1774, et *Monachomachia*, 1778), T. K. Węgierski (*Organy* écrites entre 1775 et 1777), J. Jasiński (*Sprzeczki*, 1791) en sont les plus illustres représentants, sans compter les nombreux auteurs du XIXe siècle. Ces poèmes étaient une satire de certains phénomènes choisis de la vie contemporaine (surtout une critique des moines) et une parodie du style noble et des normes génologiques de l'épopée. Un des phénomènes essentiels était la manière dont était conduite la narration et présenté le narrateur de l'œuvre. Les poèmes qui renouaient avec la tradition d'Arioste disloquaient la construction cohérente de l'affabulation et signalaient la présence du narrateur qui devenait le sujet concrétisé de l'énoncé — et cela au moyen de nombreuses digressions, insertions et de commentaires lyriques n'ayant rien à voir avec le sujet principal de la narration. Le caractère digressif et lyrique des poèmes héroï-comiques (surtout de Jasiński et de Węgierski) constituait une précieuse expérience pour les futurs poèmes romantiques. De nouvelles tendances stylistiques et narratives se manifestaient aussi dans le poème descriptif. Son développement était dû à l'intérêt porté à la nature, à l'art des jardins (plusieurs poèmes narratifs polonais ont été consacrés au jardins, notamment *Powązki*, 1774 et *Sofiówka*, 1804 de Trembecki), ainsi qu'aux visées moralisatrices et au désir de créer des modèles personnels de propriétaires terriens, auxquels les représentants du classicisme accordaient leur préférence après les partages de la Pologne (*Ziemiaństwo polskie* de K. Koźmian, 1802—1812).

Les transformations touchant le système génologique classique dans les Lumières polonaises étaient déterminées par les principes supérieurs des courants littéraires en place, et surtout par les tâches assignées à la poésie. Celle-ci évoluait par le rejet progressif des normes classiques rigoureuses régissant ses différents genres, et des « normes d'intimité » qui limitaient la thématique de la poésie aux problèmes généraux, liés à la sphère de l'activité et de la position sociales de l'homme. L'admission, sur les feuillets des œuvres poétiques, des affaires peu importantes, fugitives, quotidiennes, et surtout leur transformation en moyen d'expression émotionnelle, conduisirent à l'ébranlement des divisions traditionnelles en genres, à la formation d'un sens nouveau de la poésie lyrique.

MODIFICATION DES PRINCIPES DE COMPOSITION DES VERS LYRIQUES

La formation de nouvelles tendances esthétiques et génologiques trouvait son expression dans la pratique poétique, notamment dans les modes de construction du « moi » lyrique et de composition de l'énoncé lyrique. A la poésie reconnaissant l'exclusivité des affaires de portée universelle et devant assumer des fonctions éducatives et moralisatrices, correspondait une construction où le personnage parlant se présentait comme un orateur s'adressant à son auditeur avec autorité, nanti en quelque sorte d'un savoir complet sur les questions traitées et autorisé à proclamer publiquement des jugements fondés sur ce savoir. L'émetteur de la communication restait anonyme, un personnage abstrait, son rôle se limitant à proclamer des formules générales, sous forme de sentences, qui devaient fonctionner non en tant qu'expression des convictions individuelles du sujet parlant, mais comme des jugements de valeur universelle. L'œuvre lyrique commençait généralement par une invocation rhétorique adressée à quelque personnage important ou à une notion personnalisée ; elle était composée sous forme de discours succinct contenant une argumentation logique d'une thèse, conduite conformément aux principes de la rhétorique (p. ex. les épîtres et certaines satires de Krasicki), ou encore comme un ensemble de tableaux développés venant les uns à la suite des autres, qui, coexistant avec les sentences généralisatrices, servaient à la persuasion poétique (dans les odes de Naruszewicz). Les principaux changements intervenus dans la poésie lyrique des Lumières polonaises se sont exprimés dans la rupture avec les normes rhétoriques de construction du monologue lyrique. Dans le courant rococo on se référait donc souvent au lyrisme du rôle, ou du masque, par exemple pastoral (notamment chez J. Szymanowski), on recourait aux stylisations populaires ou imitait dans la poésie les formes d'énoncé utile, comme le dialogue de société, la lettre privée, le compliment de salon ou le billet doux (ainsi dans les poésies de A. Mier).

La poésie lyrique s'écartait cependant le plus des normes rhétoriques quand son sujet était l'homme tendre, dont l'attitude était dominée par la subjectivation du monde représenté et l'accentuation de la perspective individuelle des points de vue et des appréciations. Ceci conduisait à mettre en relief le « moi » parlant, soit par une valorisation émotionnelle directe des problèmes présentés, soit par la composition d'un tableau poétique subordonné à la perspective subjective. Dans quelques rares œuvres seulement (par exemple chez Kniaźnin) l'énoncé adoptait la forme de monologue-confession direct. L'énoncé était souvent adressé au destinataire et comportait principalement des déclarations émotionnelles et une situation d'émission-réception présentée dans l'œuvre et soigneusement motivée. Cela pouvait être une situation de souvenir des impressions passées, adressée à quelqu'un de proche, une situation d'apostrophe à un ami, à Dieu, ou une motivation au moyen de phénomènes se produisant dans la nature de la réflexion personnelle. Particulièrement important était la communication de contenus sentimentaux par l'intermédiaire des formes du lyrisme indirect : dans les idylles modelées à la manière lyrique et dans les vers à construction narrative-descriptive, où la perspective émotionnelle du « moi » parlant déterminait le sens du tableau et la composition de l'énoncé monologué. L'exposé rhétorique de persuasion en était entièrement rejeté et la construction du vers cernait de près le cours naturel de l'énoncé parlé et non prononcé. La fonction de facteur développant l'énoncé et lui conférant une composition cohérente était dévolue aux parallélismes, répétitions, refrains, qui servaient en plus à mettre en relief la valeur émotionnelle, qui était la dominante de l'œuvre. Les techniques indiquées témoignaient que l'on se référait à la poésie populaire et aux modèles fournis par la construction des œuvres musicales vocales. Les modèles étaient aussi bien les chants populaires (p. ex. dans les *Pieśni nabożne* de Karpiński) que les formes propres à l'opéra (par exemple la composition de l'idylle de Karpiński *Laura i Filon*, d'après les principes de construction de l'air d'opéra et du duo dialogué, qui déterminent la composition du contenu et la teneur émotionnelle de l'œuvre). La composition lyrico-narrative des chants déterminait à son tour la construction des doumas. En résultat des changements intervenant dans la poésie de l'époque, la composition de l'œuvre ne dépendait plus des règles de la persuasion logico-rhétorique. Sa construction était régie par les facteurs du développement naturel de la trame lyrique, de la tension émotionnelle et du contenu.

Au seuil des Lumières polonaises le renouveau et le développement de la poésie empruntaient le sillage du renouveau de la langue littéraire polonaise et de son émondement des caractères stylistiques du baroque dégénéré. Les principales exigences stylistiques formulées à l'adresse des œuvres littéraires portaient sur la clarté, la pureté de la langue et le respect des règles de convenance dans le cadre des trois styles rhétoriques. L'on préférait cependant les styles moyen et bas qui évitaient l'ornementation excessive et subordonnaient l'organisation stylistique de l'énoncé aux rigueurs de l'entière compréhension, celle-ci permettant de réaliser les objectifs moralisateurs et persuasifs. Ces propriétés stylistiques caractérisaient en principe le courant de la poésie classique (Krasicki, Trembecki), bien que certains poètes eussent tenté d'adapter aux besoins du moment les traditions du style baroque. Il en était ainsi notamment dans les odes d'Adam Naruszewicz qui usait du style orné, recourait à la métaphore et aux figures de style traditionnelles d'origine antique, pour créer des tableaux poétiques développés ; il introdusait des systèmes syntaxiques différenciés : l'inversion, l'apostrophe, la périphrase, les reprises rhétoriques. La tendance dominante dans le courant classique était cependant de rapprocher les normes de la langue poétique du langage libre, d'éviter l'ornementation excessive et l'exagération stylistique dans le vers. A la construction logico-rhétorique du monologue convenaient avant tout le lexique notionnel et abstrait, la définition et la sentence poétiques, une phraséologie conventionnalisée, le mot étant traité comme une entité notionnelle, sans recourir aux associations sémantiques les plus diverses qui résident potentiellement en lui. Il est caractéristique que l'on traitait la métaphore avec la prudence la plus extrême (par exemple la grammaire de O. Kopczyński traite les tropes, à la suite de du Marsais, comme des éléments d'ornementation stylistique qui, si on en abuse, obscurcissent le discours et le rendent incompréhensible). En syntaxe on préférait les constructions ramassées, les phrases d'une construction claire, non compliquée. Il faut attendre les dissertations théoriques (E. Słowacki, S. Potocki) et les œuvres poétiques (K. Koźmian) du classicisme tardif du début du XIXe siècle pour constater une revalorisation de l'ornementation de la langue poétique, de la tendance à la rendre sublime et peu ordinaire.

Très importantes sont pour l'enrichissement de la langue polonaise et la libération des normes rigides des styles rhétoriques les expériences stylistiques réalisées dans le cadre des genres « bas » : la satire, la fable, le poème héroï-comique, ainsi que des œuvres descriptives et de la menue production lyrique génologiquement non codifiée (par exemple les poésies de Krasicki). Les satires et les fables narratives (ainsi *Bajki nowe* de Krasicki) offraient une occasion d'élargir le canon du lexique poétique en y faisant entrer les mots désignant les choses et les propriétés concrètes. Les menus vers lyriques devenaient une occasion de mettre au point la technique de l'ironie, du sarcasme, ils brisaient la tonalité homogène du style poétique. Les visées parodiques des poèmes héroï-comiques démasquaient le caractère conventionnel du décor stylistique en perturbant à dessein l'harmonie entre l'objet du récit et son ton linguistique.

Les plus importantes transformations stylistiques dans la poésie polonaise se sont accomplies cependant dans les courants qui rejetaient la classification traditionnelle, rhétorique, des trois styles, et façonnaient la langue de la poésie à partir des normes de la langue parlée, de la langue de communication courante. Il en était ainsi dans l'œuvre des poètes sentimentaux (Karpiński) et de certains représentants du rococo (Węgierski, Reklewski). Le style de la poésie lyrique se caractérisait par la tendance à la simplicité mise conséquemment en œuvre sur le plan lexical — par l'introduction dans les vers des mots de la langue courante, quotidienne (à l'exclusion toutefois des modes « grossiers » du parler) et de mots d'une forte charge émotionnelle ; sur le plan syntaxique — par le rejet de la syntaxe de la période rhétorique et des figures de construction, telles que l'inversion ou la périphrase. Dominée par la tendance à la simplicité et à la tendresse, la poésie lyrique sentimentale ne manifestait guère d'intérêt pour l'exploitation des possibilités d'expression poétique résidant dans la sphère des modifications sémantiques des mots, dans celle de la métaphore expressive et du langage imagé. Elle accordait une position privilégiée aux épithètes émotionnelles, souvent conventionnelles. Par principe programmatique, elle éliminait entièrement du langage poétique la métaphore

conventionnelle fondée sur la tradition mythologique. Une certaine tendance toutefois à mettre en relief les valeurs poétiques du mot se manifestait chez certains poètes (par exemple F. D. Kniaźnin, I. Bykowski), cela par l'actualisation des tableaux couramment utilisés, gravés dans l'imagination collective et dans la langue parlée, véhiculant une signification symbolique, invoquant des phénomènes émotionnellement valorisés, p. ex. ténèbres—clarté, orage—beau temps, le noir—le blanc (la blancheur). Les réalisations artistiquement les plus parfaites de ce courant comportaient des embryons d'un nouveau style poétique, celui des images évoquant des contenus lyriques d'une manière allusive, subtile et plurivoque. Cette tendance à la construction allusive des énoncés lyriques, à l'attribution aux mots et images de multiples perspectives sémantiques, s'est le mieux manifestée dans les œuvres de Karpiński (par exemple *Do Justyny. Tęskność na wiosnę ; Tęskność do kraju*) et de Kniaźnin (*O Teonie, Do Nocy, Do Róży*). Le mode allusif de communiquer des contenus lyriques était aussi pratiqué après les partages — pour des raisons de censure — dans les poèmes lyriques patriotiques. Les formulations théoriques les plus nettes sur la langue poétique, différente de celle de la prose, servant à l'expression entièrement libre des sentiments individuels, uniques, sont contenues dans l'étude de Borowski, *Uwagi nad poezją i wymową*. Borowski mettait l'accent sur le caractère non ordinaire de l'énoncé lyrique et sur « la force expressive et le mot foudre » qui le caractérisent. Ces postulats ne furent pleinement réalisés que par la poésie lyrique romantique.

CHANGEMENTS DANS LES STRUCTURES DE VERSIFICATION

Dans la poésie des Lumières polonaises prédominait le vers syllabique régulier, pleinement développé en ce qui concerne ses traits essentiels (de 13, de 11 et de 8 syllabes) depuis la Renaissance. Les Lumières ont perfectionné ces formats et les ont nettement répartis entre les différentes variantes de poésies. La construction du vers devait servir l'idéal de la clarté et de la compréhension de l'énoncé, ce que l'on obtenait avant tout en respectant le principe de la correspondance entre la subdivision en vers et les membres de la phrase. De ce fait on évitait l'enjambement (seuls étaient admissibles les enjambements nettement motivés par le sens) et l'on employait la construction du vers en hémistiches avec une césure correspondant à une pause syntaxique plus faible qu'en finale du vers. La rime féminine, paroxytone, était considérée comme un ornement indispensable du vers et le point d'appui de son expression rythmique.

Le vers de 13 syllabes était la principale forme de l'épopée, mais il était aussi utilisé dans la satire et dans les poèmes lyriques de tonalité sublime. Le vers de 11 syllabes était celui de la poésie lyrique et il était employé dans les poèmes héroï-comiques en strophes d'octave. Le vers de 8 syllabes est devenu la forme par excellence de la poésie lyrique simple, tendre, d'œuvres peu nombreuses et de vers stylisés sur le modèle populaire. Les Lumières ont introduit des différenciations essentielles entre les formes versifiées en fonction du genre littéraire auquel elles devaient servir. Ainsi par exemple le vers de 13 syllabes était plus rigoureusement soumis, dans l'épopée et le poème lyrique sublime aux principes de correction énumérés que, par exemple, dans la satire ou la comédie. Les soins apportés à la clarté de la forme versifiée trouvaient également leur expression dans les constructions strophiques, les strophes de construction nette ayant la préférence. Les plus populaires étaient les strophes de quatre vers, surtout de 10 syllabes (5 + 5), mêlés d'octosyllabes à trois accents. La strophe ainsi construite reçut le nom de strophe stanisławienne. Populaires furent aussi le huitain et le sixain.

La littérature des Lumières polonaises ignora la forme de la prose poétique ; on recourait en revanche, surtout dans la satire et l'épître ménippéenne, au vers mêlé de prose (par exemple *Wiersze z prozą* de Krasicki, écrits entre 1782 et 1788). La recherche de nouveaux moyens d'expression aboutit à la formation de nouveaux systèmes de versification — le vers irrégulier et le vers syllabotonique. Le premier — consistant en un entrecroisement désordonné de vers de diverse longueur syllabique, intervenait surtout dans les fables narratives (Krasicki, Trembecki) où il devenait l'équivalent de la liberté, du naturel du récit. Il était aussi utilisé dans les dialogues dramatiques et d'opéra. Intervenant à plusieurs reprises dans les cantates, les drames d'un seul acteur et les

odes, le vers irrégulier devait être le reflet de la variabilité des sentiments forts, violents. Les expériences réunies dans la construction du vers irrégulier étaient essentielles du point de vue de la formation du vers libre romantique.

Le système syllabotonique tirait son origine de la nécessité de répartir d'une manière égale les accents des mots dans les formats syllabiques brefs, sous l'influence des mélodies des œuvres musicales vocales populaires (opéra, cantate), ainsi que de la tendance à renforcer le rôle de l'accent en tant qu'élément rythmique dans certaines formes syllabiques, surtout l'octosyllabe. Le « syllabotonisme » avait commencé avec la forme trochaïque de l'octosyllabe, utilisée dans le chant lyrique et renouant avec les modèles populaires. Avec ces processus coïncida l'intérêt porté par la théorie à la construction prosodique de la langue et du vers. La dissertation d'Adolf Nowaczyński *O prozodii i harmonii języka polskiego* (1781) attira l'attention sur le rôle de l'accent dans la langue polonaise et montra les caractères spécifiques de l'accentuation de l'énoncé. Ce qui contribua considérablement à faire entrer de plein droit le « syllabotonisme » dans le vers polonais, c'étaient les traductions des vers syllabotoniques allemands, textes destinés à être chantés, ainsi que, dans une moindre mesure, les tentatives d'imitation de la métrique de la poésie antique. La popularisation du nouveau type de vers et, avec lui, de la rime masculine expressive, s'accompagnait d'énonciations de théoriciens (par exemple Józef Franciszek Królikowski, *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką*, 1817) sur les liens de la musique et de la poésie et sur la musicalité et le chant de la poésie (opposée au ton sublime rhétorique) en tant que valeurs fondamentales de celle-ci et modes d'expression émotionnelle. Ainsi donc, dans le domaine de la versification également, les théories et la pratique du vers des Lumières contenaient des phénomènes précurseurs des tendances évolutives du vers romantique.

Ce qui était caractéristique et essentiel pour la situation culturelle polonaise dans le développement de la poésie des Lumières, c'était la coexistence de divers tendances et de courants différents. Cette diversité se manifestait aussi bien dans la sphère des principes idéologiques les plus généraux que dans la conscience esthétique, dans le choix et les modifications des genres littéraires, ainsi que dans les éléments stylistiques, de composition et de versification, déterminant la construction des œuvres poétiques. Les manifestations les plus précoces du renouveau de la poésie à l'époque des Lumières intervenaient sous les auspices des principes esthétiques et littéraires du classicisme ; presque en même temps se formèrent des idées théoriques et parurent des œuvres littéraires qui modifiaient, voire même rejetaient le système des règles traditionnelles de la création et des modèles littéraires. L'abandon progressif des canons, la revalorisation de l'individuel, de l'unique et de l'expressif, ainsi que la recherche de la spécificité de la tradition culturelle nationale — tous ces phénomènes qui se manifestaient de plus en plus nettement dans le processus évolutif de la poésie des Lumières polonaises, préparaient le terrain d'un nouveau système littéraire — le romantisme.

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

C. Backvis, *Un grand poète polonais du XVIIIe siècle : Stanislas Trembecki*, Paris 1937.

W. Borowy, *O poezji polskiej w XVIII wieku* (De la poésie polonaise au XVIIIe siècle), Cracovie 1948.

T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego* (Le modèle de lyrisme sentimental dans l'œuvre de Franciszek Karpiński), Wrocław 1964.

S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu* (Doctrine littéraire du classicisme polonais), Wrocław 1966.

Z. Libera, *Problemy polskiego Oświecenia* (Problèmes des Lumières polonaises), Varsovie 1969.

T. Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny* (Kniaźnin en tant que poète lyrique), Wrocław 1971.

M. Klimowicz, *Oświecenie* (Les Lumières), Varsovie 1975

T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko* (Classicisme, sentimentalisme, rococo. Esquisses sur les courants littéraires des Lumières polonaises), Varsovie 1975.

J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia z literatury porozbiorowej* (Sentimentalisme et préromantisme. Etudes sur la littérature au lendemain des partages. 1795—1822), Cracovie 1975.

Z. Kopczyńska, *Język a poezja. Studia z dziejów swiadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu* (La langue et la poésie. Etudes sur l'histoire de la conscience linguistique et littéraire des Lumières et du romantisme), Wrocław 1976.

La Littérature des Lumières en France et en Pologne. Esthétique. Terminologie. Echanges, Varsovie—Wrocław 1976.

Słownik literatury polskiego oświecenia (Dictionnaire de la littérature des Lumières polonaises), sous la dir. de T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977.

Richard Pražák

LA LITTÉRATURE TCHÈQUE A L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES

Ce n'est qu'à l'époque des Lumières, au tout début de la renaissance nationale, que s'établirent les bases d'un mouvement national et se créèrent les conditions nécessaires à l'essor et à une plus large utilisation de la langue nationale, de la science et de la culture en milieu tchèque. Le mouvement national tchèque s'imprégna progressivement de l'influence idéologique générale des Lumières, qui l'entraîna à des positions sociales avancées.

Les racines idéologiques et sociales du mouvement national en Europe centrale rattachent les débuts du mouvement national tchèque à l'héritage de la Révolution française et des philosophes progressistes d'Europe occidentale, au refus du servage, à l'exemple de Montesquieu, à l'encyclopédisme clérical et au matérialisme rationnel de Diderot, indirectement accessible le plus souvent aux Tchèques par l'intermédiaire de l'Allemagne, l'Autriche et même la Pologne. Elles le rattachent aussi aux tendances contre-révolutionnaires de la monarchie autrichienne qu'encouragent, dans l'espoir d'une amélioration de leur condition, les couches moyennes du pays (bourgeoisie, petite noblesse, paysannerie riche). Ces couches redoutent la révolution et souhaitent un remaniement des états autrichiens tel qu'il leur permette de réaliser leurs exigences nationales, politiques et économiques dans le cadre de l'empire des Habsbourg et au moyen d'une démocratisation progressive de la société féodale. Le désir de changement bourgeois n'apparaît qu'après 1830.

La Révolution française et les courants radicaux de la philosophie des Lumières exercent une influence tardive sur le peuple tchèque, à la charnière des XIXe et XXe siècles ; on assiste alors à un renouveau des sectes religieuses populaires diffusant des idées d'égalité sociale, et exigeant, à l'exemple des Français, l'abolition des privilèges féodaux.

Les idées démocratiques d'égalité en droit des nations « jeunes » contenues dans l'œuvre de Herder, imprégnèrent puissamment, bien qu'indirectement, le mouvement national tchèque, comme elles influencèrent toute l'Europe orientale. Ces idées donnèrent l'impulsion au plus large effort des peuples pour leur émancipation nationale et sociale, comme l'indique la célèbre définition kantienne des Lumières qu'il étend précisément aux éléments éclairés des petits peuples d'Europe centrale.[1]

Les nouveaux rapports sociaux dus au passage du féodalisme au capitalisme économique et les nouveaux courants d'idées nés de l'extension des Lumières créèrent (encore) des conditions favorables au développement de la littérature tchèque contemporaine qui dans cette phase de transition entre classicisme et romantisme, confère à la poésie une place particulière. L'état de la littérature au début de cette époque, au cours des années quatre-vingts du XVIIIe siècle, était peu satisfaisant : en effet, les années qui suivirent la bataille de la Montagne-Blanche (1620) ne renforcèrent pas seulement l'asservissement national, elles virent aussi se ralentir le développement de la culture tchèque dont la base sociale était très faible dans les couches cultivées.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à l'aube de la renaissance nationale, la poésie de type folklorique domine pourtant la poésie tchèque ; il ne s'agit pas seulement de création populaire (poésie des *písmaci* et chanson populaire), mais aussi de poésie semi-populaire (chansons de colportage etc.) connaissant alors sa plus grande floraison. Le « style de colportage », existant déjà

[1] Je renvoie à Kant, « *Was ist Aufklärung* », 1784. Cf. Karl Eger, *Der Liberalismus in Altösterreich*, Vienne—Munich 1955, p. 30.

dans des parallèles au caractère non obligatoirement génétique, devient une composante régulière des œuvres semi-populaires. Ces compositions supplantent les cantiques spirituels, si répandus autrefois, mais que l'on retrouve encore, sous une forme remaniée, dans la poésie de colportage (*Písně o Jenovéfě*, *Písně o posledním soudu*, etc.) et dans la production religieuse populaire commune (chants destinés à diverses processions et fêtes, etc.). Ici, cependant, s'affirme fortement l'influence des Lumières qui oriente les chansons de colportage vers une thématique non religieuse, mais plus mondaine (chansons nuptiales, martiales, chants à l'usage des jeunes gens et jeunes filles, etc.)[2]

A l'origine des tentatives d'élaboration de la poésie tchèque moderne, nous trouvons les *Básně v řeči vázané* (: poésies en langue versifiée), publiées en deux recueils en 1785 par Václav Thám, deuxième édition élargie en 1812). Dans le prologue, leur éditeur remercie l'empereur Joseph II d'avoir favorisé, par ses mesures éclairées, une nouvelle floraison de la langue et de la littérature tchèque, alors que l'époque précédente des « ténèbres », selon le mot du célèbre écrivain, Alois Jirásek, essaya « d'extirper de pensée et de notre cœur la culture profonde et les capacités multiples de nos pères, de nous affubler de maladresse grossière et de stupidité et de nous laisser ainsi jusqu'à la fin de nos jours ».[3] Thám fait remarquer que la plupart des grands noms de l'âge d'or de la littérature tchèque aux XVIe et XVIIe siècles, l'élève de Melanchthon, Matouš Collinus z Chotěřiny, l'illustre éditeur tchèque Daniel Adam z Veleslavína, Jan Ámos Komenský (Comenius) et bien d'autres, se trouvaient, encore sous Marie-Thérèse, à l'index, et le retour à cette grande époque de la littérature tchèque est pour lui comme le point de départ d'une nouvelle poésie tchèque.

L'almanach de Thám[4] est déjà imprégné de classicisme rococo. La poésie allemande anacréontique à la mode occupe alors la première place en Bohême (Gleim, Weise, Kleist, Hagedorn) — « poésie galante » — dans l'esprit de laquelle Thám refond *Zdoroslavíček* de Kadlinský (le « Contre-Rossignol », d'après l'œuvre du mystique baroque allemand Friedrich Von Spee, intitulée *Trutznachtigall*). Il retrouve par là la tradition bucolique antique reprise par la poésie rococo. De même, les fragments de Bürger ont ici un caractère anacréontique idyllique, et le public tchèque ne connut que plus tard ses ballades au ton plus grave. Le trait anacréontique, pastoral qui domine l'almanach de Thám n'y est dérangé que par une ode de Václav Stach, dans le goût de Klopstock, *Na smrt Marie-Terezie*. Stach est aussi l'auteur d'un poème classique, *Umírající ke své duši*, selon le modèle d'Alexandre Pope. Thám présente ici les anciens poètes tchèques (Jan Ámos Komenský, Kristof Harant z Polžic a Bezdružic, etc.) comme des traducteurs d'autres auteurs antiques (Caton, Lucain, Ovide) plutôt que comme des personnalités poétiques originales.

Les deux volumes de l'almanach de Thám *Básně v řeči vázané*, publié en 1785, sont encore écrits en vers « syllabiques » comme aux plus anciennes époques de la poésie tchèque, alors que l'Humanisme a introduit dans la littérature tchèque le vers métrique, chez Zigmund Hrubý z Jelení par exemple : exceptionnellement le mètre apparaît dans l'almanach de Thám, dans la traduction de Caton par Comenius et dans le poème mentionné de Stach sur la mort de Marie-Thérèse. Ces deux systèmes, syllabique et métrique, basés sur des principes opposés, ne purent former une culture de style unifiée qui eût permis de réaliser une proposition métrique précise de la poésie tchèque, issue des spécificités de la langue. La traduction d'œuvres de littératures étrangères contraignit les poètes tchèques à s'accomoder des principes métriques les plus divers, ce qu'ils n'auraient pu faire dans le cadre du vers syllabique ou métrique. Ce n'est que Josef Dobrovský qui, le premier, chercha à

[2] Sur les problèmes de la littérature tchèque semi-populaire et ses rapports au folklore, voir Bedřich Václavek, *Písemnictví a lidová tradice* (Littérature et tradition populaire), Prague 1938 ; idem, (en collaboration avec Robert Smetana), *Lidová slovesnost v českém vývoji literárním* (La poésie populaire dans l'évolution de la littérature tchèque), Prague 1937, et plus récemment, Bohuslav Beneš, *Světská kramářská píseň* (Chansons de colportage), Brno 1970.

[3] Václav Thám, *Basně v řeči vázané* (Poèmes en vers métriques), éd. : Václav Brtník, Prague, 1916, p. 27.

[4] Le premier qui tenta de dégager la caractéristique profonde de l'almanach de Thám fut Jaroslav Vlček, dans *První novočeská škola básnická* (La première école poétique nouveau-tchèque), Prague 1896 ; à comparer avec l'histoire plus récente de la littérature tchèque (*Dějiny české literatury* (Histoire de la littérature tchèque), vol. II, Prague 1960, et *Stati k národnímu obrození* (Etudes sur le réveil national), Prague 1972.

établir, par des critères classiques, une proposition métrique régulière dont les principes ne s'opposeraient pas au naturel et à la clarté d'expression de la langue versifiée.

Dobrovský, dans sa *Böhmische Prosodie*, qu'il publia en 1795 comme postface à l'écrit de Pelcl *Grundsätze der böhmischen Grammatik*, pose les règles du vers syllabotonique dans lequel il voit l'agent fondamental pour l'articulation interne du vers au moyen de l'accentuation, l'alternance des syllabes accentuées et non-accentuées permettant de réaliser un mètre défini (trochaïque, ïambique, dactylique, mixte.) Dès la seconde édition de la grammaire de Pelcl, de 1798, Dobrovský, laissant la composition syllabique des mots tchèques, s'intéresse aux genres versifiés (il y a là des chapitres sur le vers trochaïque, ïambique, dactylique, dactylotrochaïque et sur l'hexamètre). C'est l'intérêt pour la côté artistique de la poésie qui prédomine déjà ici et Dobrovský, en élaborant sa théorie prosodique, peut déjà s'appuyer sur l'activité poétique du groupe de Puchmajer.[5]

Le groupe rassemblé autour du poète Antonín Jaroslav Puchmajer, constitue la première des écoles poétiques tchèques modernes cohérentes.[6]

Au cours des années 1795—1814, Antonín Jaroslav Puchmajer édita cinq almanachs poétiques (*Sebráni básní a zpěvů* en 1795 et 1797 — recueil de poèmes et de chansons — et *Nové básně* en 1798, 1802, 1814) contenant des exemples de ce type de poésie tchèque qui prédomina au seuil du XIXe siècle, avant les grandes œuvres poétiques et les traductions de Josef Jungmann et de ses amis.[7]

La gamme étroite des formes poétiques du cercle de Thám qui, outre les chants anacréontiques et les épigrammes, cultivait encore les vers didactiques moralisant et certains genres classiques comme l'idylle, l'élégie et l'ode, fut enrichie, grâce au groupe de Puchmajer, par d'autres genres lyriques et épiques : envoi, fable en vers, romance, ballade. Ce groupe s'essaya également à des formes épiques plus difficiles, comme l'épopée historique et sa parodie, l'épopée burlesque héroï-comique. Dans l'esprit de la poétique classique dont eux aussi se réclamaient, les membres de ce groupe mirent l'accent sur une classification par genre des créations poétiques ; mais les tendances de la poésie folklorique pénétrèrent fortement à l'intérieur des schémas classiques et, avec les initiatives théoriques de Dobrovský, influencèrent beaucoup le groupe de Puchmajer dans son attirance pour le système prosodique accentué.

Deux tendances principales sont à remarquer chez les représentants de ce groupe. L'une, qu'incarnent Puchmajer lui-même, Jan Nejedlý et, dans une moindre mesure, Vojtěch Nejedlý, son frère, s'efforce de relier la culture contemporaine classique, dans ce qu'elle a de plus haut, au programme de renaissance nationale tchèque, en s'appuyant (bien que les membres du groupe soient issus surtout de couches populaires, bourgeoises ou paysannes) sur la noblesse et sur les couches cultivées, considérées comme le soutien principal du mouvement national tchèque. Il s'agit donc ici d'une sorte de palier de transition vers le programme de l'école de Jungmann qui cherche à rendre la langue tchèque accessible aux plus hautes formes de la culture de l'époque. La seconde des tendances du groupe de Puchmajer annonce le second des éléments fondamentaux de l'école de Jungmann et son orientation immédiate sur les couches populaires. Elle est le fait de Šebestián Hněvkovský, de Prokop Šedivý et d'autres encore, auxquels il faut joindre Vojtěch Nejedlý qui balance entre ces deux tendances et participe aux deux.

A cela répond le caractère différent de la poésie de chacune de ces deux tendances. A. J. Puchmajer et ses proches cherchent à acclimater les genres traditionnels de la poésie classique, et notamment les odes qu'ils connaissent par l'intermédiaire des Russes et des Polonais (Heraskov,

[5] Sur la prosodie de Dobrovský, cf. Jan Mukařovský, « Dobrovského České prosodie a prosodické boje jí podmíněne » (La prosodie tchèque de Dobrovský et sa lutte pour la prosodie), *Česká literatura* II, 1954, pp. 1—29.

[6] Sur la poésie du groupe de Puchmajer, cf. les travaux cités dans la note 4. D'autres ouvrages sont plus anciens, telle la monographie de Jan Máchal, *A. J. Puchmajer. Příspěvek k dějinám české literatury* (A. J. Puchmajer. Contribution à l'histoire de la littérature tchèque), Prague 1855. Parmi les travaux plus récents, voir en particulier l'étude de Karel Horálek, « K poetice A. Puchmajera a jeho školy », (Sur la poétique de A. Puchmajer et son école), *Slovesná věda*, 1948—49, no 3—4, pp. 160—169, et id., « Počátky novočeského verše » (Débuts de la nouvelle poésie tchèque), Prague 1956.

[7] Jaroslav Vlček a édité les almanachs d'Antonín Jaroslav Puchmajer, I—IV, dans la *Novočeská knihovna* nº 2, 4, 5, 6, Prague 1917—1921.

Kniaźnin). En 1807, à partir de la paraphrase polonaise de Szymanowski, Puchmajer traduisit (en remplaçant l'alexandrin polonais syllabique et rimé par l'alexandrin accentué) le roman galant en vers de Montesquieu *Le Temple de Gnide*, accompagnement poétique des tableaux rococo de Watteau. Le groupe de Puchmajer emploie l'ode classique à la gloire de la langue tchèque et du passé national (*Óda na Čechy* de Jan Nejedlý, 1798 et *Óda na Jana Žižku z Trocnova* de Puchmajer, 1802).

A l'aide des fables de La Fontaine qu'il connaît encore une fois grâce aux Polonais Kniaźnin et Krasicki, Puchmajer tente d'exprimer didactiquement, sous la forme d'allégories animalières, l'état de la société, même s'il s'agit davantage d'un jugement classique conventionnel sur les défauts et les faiblesses humaines que d'une critique offensive anti-féodale.

La seconde tendance poétique du groupe de Puchmajer est plus étroitement rattachée aux couches et à la création populaires. Elle est surtout représentée par Šebestián Hněvkovský auteur de ballades burlesques d'inspiration historique dans le style des œuvres de colportage et de paraphrases sentimentales et rococo des chansons populaires, suivant l'exemple de Gleim. La plus importante de ses œuvres reste cependant l'épopée héroï-comique *Děvín* (1805) amazoniade tchèque, qui porte un regard éclairé sur les contes et légendes historiques, comme Voltaire dans la *Pucelle d'Orléans*, et célèbre à la fois le passé le plus reculé du pays ; la matière des vieilles chroniques tchèques (Dalimil, Hájek) y est travaillée dans le style des travesties éclairées de l'*Enéide* dans les pays de l'Est de l'Europe et, dans les pays tchèques, de la célèbre *Enéide* de Blumauer. Sur le plan des idées, *Děvín* exprime la résistance à la réaction montante dans la monarchie des Habsbourg après la mort de Joseph II et la Révolution française (ainsi ces vers : « Plus douce est la liberté après l'esclavage, mais plus terribles les liens après la liberté. »[8])

C'est dans l'opposition apparente de la poésie légère anacréontique et de la pénible réalité sociale au temps des guerres napoléoniennes que se trouve la clef du caractère particulier de l'anacréontisme tchèque. Ce n'est pas une simple imitation de l'anacréontisme allemand de Hagedorn et de Gleim, de cinquante ans plus ancien ; c'est un choix international de formes déjà vieillies, sorte d'hygiène mentale au milieu des horreurs de la guerre et des difficultés économiques. Ces traits se trouvent consciemment renforcés dans la poésie tchèque par un des proches du groupe Puchmajer, un des partisans tchèques, jusqu'ici oublié, de Gessner, Josef Heřman Agapit Gallaš, comme l'illustre son ode idyllique : *Budíček k radosti a odlevě mysle člověka v chudobě a starostech postaveného* (*Múza moravská v Brně* 1813, pages 82—85).

Dans certains cas, et avant tout dans les poèmes de Šebestián Hněvkovský, Vojtěch Nejedlý et Josef Rautenkranc, la conception anacréontique se mêle à des éléments venus de la poésie folklorique. Le mérite de ce rapprochement de l'anacréontisme et de la création populaire revient partiellement à certaines adaptations des poèmes de Bürger, œuvre de Puchmajer et d'autres encore. Le groupe de Puchmajer rapproche consciemment la poésie galante rococo des chansons folkloriques, on peut même parler d'un populisme sentimental et rococo à propos de la poésie des amis de Puchmajer. Ce trait est éclatant dans le *Dvanáctero písní českých* (1800), mis en musique par l'auteur de la célèbre Messe de Noël tchèque *(Česká vánoční mše)*, Jan Jakub Ryba, sur les motifs à caractère populaire des poèmes de Šebestián Hněvkovský, Vojtěch Nejedlý, Antonîn Puchmajer, etc. L'arrangement musical de Ryba, de style rococo sentimental — mais encore fondamentalement classique — n'en est pas moins une étape importante vers les futurs arrangements romantiques, plus connus, des chansons populaires ; il est un élément de continuité dans le processus de passage du classicisme au romantisme qui, dans la poésie tchèque, ne dépend pas seulement de l'évolution littéraire, mais aussi de l'essor musical et du développement global du folklore oral et musical jusqu'aux sphères supérieures de la culture.

Cependant, à la différence de la poésie populaire, la poésie du groupe Puchmajer est toujours dominée par un élément rationalisant ; l'expression du sentiment amoureux est toujours mise en relation avec des qualités et des vertus communes, et la construction de l'image poétique repose

[8] *Děvín* — Poème héroï-comique en 12 chants, édition précédée par une introduction historico-littéraire de František Strejček, Prague 1905, 3e chant, strophe 27. Dans le contexte comparatif plus large de l'épopée héroï-comique, Karel Krejčí traite de *Děvín* de Hněvkovský dans son livre *Heroikomika v básnictví Slovanů* (Le poème héroï-comique dans la poésie slave), Prague 1964.

entièrement sur un mot d'esprit généralisateur, sur une déclaration spirituelle ou moralisante.[9] Sur le plan du style poétique et des différents types de vers, le groupe de Puchmajer emploie surtout la *pictura* (et surtout Vojtěch Nejedlý) ; la *sententia* est plus fréquente chez A. J. Puchmajer que chez les autres poètes du groupe.

Le vers de Puchmajer, héritier immédiat du système syllabique — dont il se trouve en même temps à l'opposé par sa prosodie accentuée — conserve l'isosyllabisme et la division en fragments de deux syllabes (pieds) ; mais il introduit aussi une stricte répartition des syllabes accentuées, exagérément mise en évidence par la fréquente coïncidence de l'étendue du mot et de celle du pied. La différenciation rythmique se trouve ainsi affaiblie et la tension entre le schéma métrique et le matériau linguistique supprimé. Mais le vers de ce type était uniforme et sans possibilité d'évolution ultérieure. Sa stabilité fixait strictement des limites à la pratique poétique. Lorsqu'il devint le type prédominant, on commença à tenter de renouveller la différentiation rythmique.[10]

Nous rencontrons ce souci chez Milota Zdirad Polák, le premier des poètes tchèques d'importance réelle à l'époque de la renaissance nationale, promoteur d'un progrès artistique au cours du passage du classicisme au romantisme de la poésie tchèque. Premier dans la poésie tchèque moderne, Polák tenta de dominer les grandes formes de la poésie lyrique ; son grand poème lyrique descriptif *Vznešenost přírody* (1819) fut publié en fragments dès 1813 sous le titre *Vznešenost přirozenosti* dans la revue *Prvotiny pěkných umění aneb literární přílohy k. c. k. Vídeňským novinám*, éditée par Jan Nepomuk Hromádko, professeur de langue et de littérature tchèque à l'université de Vienne.

The Seasons, œuvre de Thomson (1730), lui servit de modèle, mais trouva surtout un écho auprès des tenants du déisme naturaliste allemand tels que Brockes, Haller et Ewald Kleist, dont se réclame Polák. L'appréciation esthétique des beautés naturelles des montagnes alpines contenue dans le poème de Haller, *Les Alpes* influença, c'est indéniable, l'éloge que fit Polák des Monts des Géants dans *Vznešenost přírody* — même si ce dernier ne concevait pas seulement son poème comme la négation de la poésie, jeu de la raison et de l'esprit, manifestation de la réaction anglaise sentimentale contre la sobriété classique que l'on retrouve chez les continuateurs anglais de Thomson et leurs contemporains germaniques.[11]

Le poème de Polák se distingue absolument des pâles valeurs intellectuelles et formelles de la poésie tchèque contemporaine du groupe de Puchmajer, du classicisme sentimental et de l'anacréontisme rococo ; avec lui, un pas décisif est fait sur le chemin du romantisme. Pourtant, en choisissant dans les principales parties descriptives de *Vznešenost přírody* l'emploi du trochée accentué à huit pieds, Polák conserve la tradition de Puchmajer. Dès la première audition, néanmoins, son vers se différencie des trochées « puchmajeriens » par son rythme beaucoup plus varié.[12]

A l'aide de mots de quatre syllabes, Polák masque l'aspect brisé du vers trochaïque et renforce, par tous les moyens de style et de lexique qui lui sont offerts, l'impression première de grandeur ; il n'emploie pas pour cela les manières classiques, mais, grâce à une progression dramatique interne et au lyrisme du contenu, il s'efforce de saisir « la grandeur de la nature » dans sa dimension cosmique et surhumaine. Cette impression de grandeur est renforcée par le poétisme, par de nombreux néologismes et par le choix particulier des mots — ce qui donne au texte un caractère abs-

[9] Cf. *Dějiny české literatury* (Histoire de la littérature tchèque). Prague 1960, pp. 78—79.

[10] Voir Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* (Chapitres de la poétique tchèque), vol. 2, Prague 1948, p. 129.

[11] La « généalogie littéraire » de Polák fut déjà étudiée par Jaroslav Vlček dans sa *Literatura česká devatenáctého století* (La littérature tchèque du XIXe siècle), Prague 1903 et dans son étude, « Milota Zdirad Polák » in *Několik kapitolek z dějin naší slovesnosti* (Quelques chapitres de l'histoire de notre littérature) Prague 1912, où il conteste le jugement favorable porté sur le poème de Polák « Vznešenost přírody » (La grandeur de la nature) lors de la renaissance nationale. Malgré toutes les réserves critiques que l'on peut faire, Jan Mukařovský, dans « Polákova Vznešenost přírody », in *Kapitoly z české poetiky*, vol. 2, Prague 1948, pp. 91—176, reconnut au poème sa haute valeur en analysant sa structure poétique. *Dějiny české literatury* (L'Histoire de la littérature tchèque) II, Prague 1960, approfondit encore le caractère positif de cette appréciation, en s'intéressant de plus près aux aspects idéologiques de l'œuvre de Polák. Un recueil des poèmes de Polák, *Básnické spisy M. Z. Poláka* (Œuvres poétiques de M. Z. Polák) fut publié à Prague en 1907.

[12] Cf. Jan Mukařovský, op. cit., p. 130.

trait, mais, tout à la fois, une atmosphère vibrante à l'éloge de la nature, lien entre l'homme et l'univers ; et la tentative de l'auteur s'ouvre ainsi à une vaste perspective dépassant le temps et l'espace qu'il s'est assignés.

Au premier abord, le lecteur ne remarque pas les manquements de l'auteur à la perfection classique, les désaccords de l'articulation rythmique et syntaxique ou la complication de l'expression ; il se laisse aller avant tout au rythme émouvant des vers et du mouvement grandiose — et la poésie devient avalanche de sensations, inspiratrice de grandes pensées informulables. En ce sens, sur le plan artistique, Polák est le plus remarquable prédécesseur de Mácha, l'auteur d'une œuvre romantique qui insuffle une puissante impulsion à la poésie de la renaissance nationale.[13]

Par sa recherche d'une poésie réellement artistique, Polák se place aux côtés de Josef Jungmann et de son école. Josef Jungmann,[14] brillant représentant des sciences de la renaissance nationale tchèque et organisateur du mouvement néologique qui est le fondement de la deuxième étape de la renaissance nationale, exerça encore une forte influence sur l'évolution du renouveau politique tchèque avant tout par ses traductions de poésie.[15] Parmi celles-ci, la traduction du *Paradise Lost* de Milton (publié en 1811, établie en 1800—1804) est la plus importante. Jungmann essayait d'y démontrer la capacité qu'a le tchèque de dominer des formes poétiques ambitieuses comme la grande épopée de Milton sur le destin du genre humain. L'épopée de Milton, connut une large diffusion au cours du siècle des Lumières, lorsque se préparait intellectuellement la Révolution française. Ce n'est pas un effet du hasard si les textes sur lesquels Jungmann s'appuya pour sa traduction étaient, à l'exception de l'original de Milton, la traduction polonaise de Jacek Przybylski de 1791, et la traduction allemande de Samuel Gottlieb Bürde de 1793 — des textes, donc, datant d'immédiatement après 1789, année de la Révolution, et qui, dans l'esprit de cette Révolution, faisaient revivre cette grande œuvre dont l'idée révolutionnaire n'en était pas moins claire au lecteur du XVIIIe siècle. Par sa résistance titanesque, sa moralité puritaine et son orientation antimonarchique, elle renforça les courants progressistes démocratiques de la pensée contemporaine et les caractéristiques romantiques de l'évolution littéraire de l'époque. Ce n'étaient donc pas seulement les valeurs esthétiques, si importantes autrefois, mais, en premier lieu, les idées qui guidèrent Jungmann lorsqu'il choisit l'épopée de Milton pour la plus importante de ses traductions poétiques en tchèque moderne.

« Arrêté sur la terre, désormais je ne serai plus ravi au-delà du pôle, avec plus de sécurité je chanterai d'une voix mortelle : ma voix n'est devenue ni rauque ni muette, quoique je sois tombé dans de mauvais jours, oui, tombé dans de mauvais jours, au milieu de langues pernicieuses, dans les ténèbres, abandonné, environné des périls et de la solitude . . . » (Livre VII vers 26—31) (*Le Paradis perdu*, trad. par de Pongerville. Paris 1885). — Josef Jungmann fit siens ces mots lourds de sens de l'épopée de Milton, lui qui tenta d'arracher la nation tchèque des fers de la réaction habsbourgeoise contre-révolutionnaire et de l'isolement culturel où elle se trouvait, pour lui donner un nouvel élan culturel et linguistique, condition du renouveau futur et de l'émancipation politique. Jungmann substitua au vers blanc ïambique de Milton le trochée de onze syllabes non rimé à finale masculine, le vers trochaïque étant aussi habituel en tchèque que le vers ïambique en anglais.

[13] Voir le jugement de Jungmann dans *Krok I*, Prague 1821, p. 150, et la lettre de Palacký à Šafařík, « Počátky novočeského básníctví obzvlášte prosodie » (Les débuts de la poésie moderne tchèque et de la prosodie en particulier), cinquième lettre, *Drobné spisy* (Œuvres mineures) *de Františka Palackého* (Œuvres mineures de F. P) Palacký III, Prague, 1902 p. 55. Voir encore Jan Mukařovský, op. cit., p. 93.

[14] Pour la biographie de Josef Jungmann, citons ici : Václav Zelený, *Život Josefa Jungmanna* (Vie de J. J.), Prague 1873 ; Emanuel Chalupný, *Josef Jungmann*, vol. 1—2, Prague 1908—1909 ; Aleksander Sergeevič Myl'nikov, *Jozef Jungman i ego vremja* (J. J. et son époque), Moscou 1973. Julius Dolanský dans son livre intitulé *Jungmannův odkaz* (L'héritage de J.), Prague 1948 esquisse une vue d'ensemble des conceptions littéraires de Jungmann et de la problématique des divers jugements portés sur lui par la recherche littéraire tchèque. Est importante encore la monographie de Alois Jedlička, *Josef Jungmann a obrozenecká terminologie literárně vědná a lingvistická* (J. J. et la terminologie littéraire et linguistique de l'époque de la renaissance nationale), Prague 1949, et, pour la comparaison de l'activité de l'école de Jungmann avec le groupe hongrois de Kazinczy, voir la monographie de Henrik Becker, *Zwei Sprachanschlüsse*, Berlin—Leipzig, 1948. Il convient encore de mentionner le recueil d'études *Josef Jungmann dnešku* (1773—1973) (J. J. actuel), Prague 1973.

[15] Cf. l'édition critique Josef Jungmann, *Překlady* (Traductions), vol. I—II, Prague, 1958.

Jungmann dut encore remplacer d'autres particularités de l'original, afin d'en exprimer le fond. La syntaxe de Milton riche en divers types de tension stylistique, est encore renforcée dans sa complexité par des enjambements *(run-on-lines)* qui sont l'un des traits les plus caractéristiques de l'art de Milton. Jungmann se livre à des substitutions volontaires, lorsqu'il s'agit notamment de séparer, au moyen de l'enjambement, l'adjectif du substantif. Il se sert de l'enjambement d'une façon différente de celle de Milton. Dans la syntaxe, l'enjambement lui sert à distinguer les divers éléments du prédicat de ceux du thème, à séparer le verbe du complément, l'enclitique du verbe etc. En ce sens, la tension ainsi établie entre les procédés syntaxiques employés et le vers est, sur le plan des moyens linguistiques, beaucoup plus curieuse et originale que chez Milton.

Un des caractères spécifiques des vers de Jungmann dans cette traduction est l'émiettement des pieds. C'est sur ce plan que Jungmann, influencé par la prosodie tchèque de son époque, s'écarte le plus de l'original, et il conçoit ici la traduction de façon absolument classique. Il oppose ainsi un rythme descendant au rythme ascendant de Milton. Chez Milton, la ligne musicale continue ne met en évidence que les mots d'un sens particulièrement important ; chez Jungmann, en revanche, le mot est fortement isolé. Au contraire de la liaison des vers de l'original, les vers sont ici strictement séparés les uns des autres du fait de la cadence dactylique.[16]

En 1807, Jungmann rapprocha étroitement du sentiment historique tchèque la célèbre *Elegy Written in a Country Churchyard* de Thomas Gray, *Elegie na hrobkách veských*, en substituant aux noms de Milton et de Cromwell, qui évoquaient dans le texte original le passé révolutionnaire, ceux des grands Hussites Jan Rokycana et Jan Žižka de Trocnov. Par son caractère classique, bucolique, virgilien, par son idéologie populaire, démocratique et antiféodale, ce poème correspondait parfaitement à l'esprit de l'époque. Sur le plan formel encore, c'est une des meilleures traductions de Jungmann par le dynamisme de l'action et de la sonorité et par la construction des vers ; à la différence de l'original, Jungmann y fait alterner rimes masculines et rimes féminines, atténuant ainsi le caractère ïambique de la composition au profit du caractère trochaïque.

Jungmann traduisit encore de l'anglais, outre les œuvres du classique Alexandre Pope, la romance *The Hermit* d'Oliver Goldsmith (*Poustevník* 1797). Les poèmes anglais classiques et sentimentaux du XVIIIe siècle, de par leur diction classique ancienne, leur stylistique et leur vocabulaire simples, étaient plus accessibles à Jungmann que les œuvres des grands classiques allemands, précurseurs du romantisme, Friedrich Schiller et Johann Wolfgang Gœthe, que leur orientation philosophique, la construction réaliste de leur action et de leur contenu et leur psychologie rendaient plus difficiles. Schiller surtout, était, pour Jungmann, particulièrement ardu. Les traductions que celui-ci fit des poèmes de Schiller *(An die Freude, Der Handschuh, Das Lied von der Glocke)* n'atteignent pas le niveau d'Antonín Marek, « le meilleur émule tchèque de Schiller », qui sut, dans ses traductions de Schiller, mieux tirer profit de la langue populaire que Jungmann, et ne se perdit jamais dans d'artificielles abstractions philologiques. Mais le mérite durable de Jungmann est d'avoir introduit dans la littérature tchèque Gœthe, alors ignoré en Bohême.[17] Dès le milieu des années dix du XIXe siècle, Jungmann fit son œuvre favorite de l'épopée idyllique *Hermann und Dorothea*; il en établit une traduction, la meilleure qu'il fit de toute l'œuvre de Gœthe. Jungmann fait glisser l'idylle bourgeoise de Gœthe sur le terrain de l'apothéose nationale et renforce ainsi

[16] Cf. l'analyse de la traduction de Jungmann du *Paradis perdu*, faite par Ladislav Cejpo en conclusion de l'édition des traductions de Jungmann (*Josef Jungmann Překlady*, I, Prague 1958, pp. 361—430). Josef Hrabák analysa minutieusement le vers de Jungmann dans la traduction du *Paradis perdu*, dans son étude « O verši Josefa Jungmanna », in *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* (Publications de la faculté philologique de l'Université de Brno) VII/1958, tome 5, pp. 55—56, puis dans son *Studie o českém verši* (Études sur le vers tchèque), Prague 1959, pp. 183—204.

[17] Oldřich Králík analyse les traductions que fit Jungmann de l'allemand dans l'édition des traductions de Jungmann (*Překlady*, II, Prague 1958, pp. 500—576). Nous trouvons encore dans la même publication (pp. 493—499) une brève étude de Ladislav Cejpo sur les traductions de l'anglais, de moindre importance, de Jungmann. Les traductions de Jungmann intéressèrent encore Josef Hrabák dans ses études mentionnées à la note 15, et Jiří Levý dans la synthèse *České teorie překladu* (La théorie tchèque de la traduction), Prague 1957, pp. 95—124. Karel Polák étudia Jungmann, sa conception de Gœthe, dans un article du même titre (« Jungmannovo pojeti Goethe » Les opinions de J. sur Gœthe), *Slavia* 18, 1947, pp. 193 et suiv.

l'effet idéologique de l'œuvre. Mais sur le plan formel, il échoue entièrement, face à la riche langue de Gœthe. La traduction de cette œuvre était pour beaucoup motivée par des raisons métriques.

Dans la lutte pour le nouveau style de la langue littéraire, les poètes purent recourir avec profit à la traduction que Jungmann fit de la ballade intitulée *Lenore* de Bürger et qu'il publia en 1806 sous le titre *Lenka*. Le motif principal de *Lenore* avait déjà surgi dans la littérature de colportage allemande et tchèque du XVIIIe siècle, son modèle archétypique était la Lenore du poème *Margaret's Ghost* de Mallet pour lequel le poète anglais s'était servi de la vielle ballade anglaise intitulée *Fair Margaret and Sweet William*. La situation y est toute pareille à celle de la ballade intitulée *Der Bruder Graurock und die Pilgerin* également de Bürger qui passa à la fin du XVIIIe siècle en Bohême et qui revient dans toute une série de chansons tchèques, mais qui ne fut traduite qu'en 1818 par Josef Rautenkranc à partir de l'original allemand. Plus tard Josef Mirovít Král et František Ladislav Čelakovský en exécutèrent une seconde traduction. De toutes les œuvres de l'époque du classicisme allemand, ce furent les ballades de Bürger, en particulier *Lenore* et *Der Bruder Graurock und die Pilgerin* qui contribuèrent le plus puissamment au renforcement à la tendance romantique dans la littérature tchèque. De ce point de vue, la littérature semi-populaire tchèque a également joué un rôle important.[18]

La littérature de colportage tchèque a présenté les œuvres importantes de la littérature mondiale bien plus tôt à son public que les belles-lettres; ainsi par exemple les lecteurs tchèques purent lire le roman *Die Leiden des jungen Werthers*, sous forme versifiée dans une chanson de colportage tchèque de 1807.[19] Ce sont précisément ces adaptations libres d'œuvres littéraires, nombreuses dans la littérature tchèque semi-populaire et dans la poésie du groupe de Puchmajer, que persuadèrent Josef Jungmann de la nécessité d'entreprendre, pour le public tchèque cultivé, une traduction fidèle des œuvres étrangères. Jungmann contribua ainsi, avec son programme de traductions, à jeter les bases de la poésie moderne tchèque — puisqu'il démontra de la sorte sa capacité à accueillir les initiatives les plus marquantes de la poésie mondiale de l'époque et des siècles précédents.

Ceci explique que l'activité de traducteur de Jungmann ait eu beaucoup plus d'importance pour le renouveau de la littérature tchèque que son œuvre poétique originale.[20] Après avoir publié après 1795, quelques petits épigrammes et sonnets dans les almanachs de Puchmajer, Jungmann s'essaya, au début du XIXe siècle, à des compositions poétiques plus exigeantes. Il faut en retenir surtout la romance historique *Oldřich a Božena* (1806), sujet favori du démocratisme des Lumières où l'on voit le Přemyslide Oldřich prendre pour femme une fille issue d'une simple famille de paysans. De par son contenu, cette œuvre propageait parfaitement les buts et les idées fondamentales de l'école de Jungmann. La romance *Oldřich a Božena*, avec ses vers ïambiques et logaédiques de sa conclusion où voisinent le dactyle et le ïambe, représente une expérience rythmique très audacieuse ; elle sert du reste d'exemple à un nouveau style poétique employé plus fréquemment par la génération romantique suivante et par Čelakovský notamment.[21]

[18] Miloslav Hýsek étudia Bürger et son écho dans la littérature tchèque dans un article du même titre (« Bürgerovy chlasy v české literatuře » *Listy Filologické* 35,1908 pp. 106—121, 235—259). Les variations sur la ballade de Bürger *Der Bruder Graurock und die Pilgerin* dans la littérature tchèque semi-populaire et la chanson de colportage firent l'objet des recherches de Bedřich Václavek, « Prispevky k osudu balady "Poutnice" » (Contribution à l'histoire de la ballade de la femme pélerine), *Časopis pro moderni filologii a literaturu* (Cahiers de philologie et de littérature moderne) IX, 1923, pp. 193—202) et plus récemment : Bedřich Václavek et Robert Smetana, *O české písni lidové a zlidovělé* (Sur la chanson populaire et semi-populaire tchèque), Prague 1950, pp. 44—45).

[19] Voir Bedřich Václavek, « Ohlas Gœthova "Utrpení mladého Werthera" v Kramařské písni české » (Les répercussions de 'Leiden des jungen Werthers' dans la chanson de colportage tchèque), in *Gœthův sborník*, Prague 1932, pp. 301—302.

[20] Les poèmes de Jungmann furent publiés dans les recueils *Sebrané spišy veršem a prosou* (Ecrits en vers et en prose), Prague 1841 et *Sebrané drobné spišy veršem a prosou* (Recueil d'écrits en prose et en vers de moindre longueur), vol. I—III, Prague 1869, 1873. Plus récemment, partiellement avec *Josef Jungmann, Boj o obrození národa* (J. J. Lutte pour le réveil national), extraits de son œuvre, Prague 1948.

[21] Cf. Josef Hrabák, « O verši Josefa Jungmanna » (Sur le vers de J. J.), *Sborník praci filosofické fakulty brněnské university*, VII/1958, tome 5, p. 72.

Parmi les amis de Jungmann, Antonín Marek surtout, fut un poète connu.[22] Il était d'avis que les nations slaves de la monarchie des Habsbourg devaient attendre de la Russie tsariste une aide à leur développement national et politique, et dans cet esprit, il élargit encore plus systématiquement l'idéologie slave de Jungmann. Marek exprime le mieux la conception de l'idée slave dans ses *Básnířské psání* de 1811. Dans ce morceau et dans le poème sous forme de lettre *Poslání k J.* de 1817, Marek s'exerce à une nouvelle division interne du vers de treize syllabes, à l'exemple de la littérature polonaise. Certes, ce vers ne connut pas dans la littérature tchèque une faveur telle que chez les Polonais, et l'alexandrin moderne n'apparaît que plus tard, dans les travaux des cercles de Ruch et de Lumír, d'importation française et sans rapport avec la littérature de la renaissance nationale ; l'on peut cependant voir dans l'effort que fit Marek pour donner une certaine ampleur, par rapport à l'époque précédente, à la forme de la lettre en vers, un effet de l'élargissement des possibilités de la création littéraire, que donna en dot à la littérature tchèque l'école de Jungmann. C'est encore à Marek que l'on doit d'avoir introduit, dans la poésie de la renaissance nationale, l'élégie aux sites et aux châteaux-forts de l'histoire de Bohême (poèmes *Na Trosky* de 1812, *Na Veliš* de 1818), joignant l'éloge de la nature à la défense patriotique du célèbre passé du pays et annonçant les tendances analogues de la littérature romantique tchèque d'avant 1848. A la racine de ces efforts, il y a la traduction de la célèbre invective de Schiller contre les seigneurs féodaux, *Die schlimmen Monarchen* qu'Alois Svoboda établit en 1812 sous le titre *Zlí mocnářové*.[23]

Le programme humaniste de Jungmann, avec son idée d'un redressement moral de la nation, condition de la liberté nationale et politique future, s'exprime le plus nettement dans le poème de Josef Liboslav Ziegler *Kdo jest svoboden* (1813),[24] première étape de l'évolution du lyrisme politique tchèque de la renaissance nationale, au contenu déjà romantique et avec la vision romantique de « l'homme libre » insensible à la contrainte et à la violence.

Les années 1817—1818, où l'on découvrit les célèbres mystifications littéraires que sont les manuscrits de Dvůr Králové et de Zelená Hora, représentent sans nul doute, une date-charnière dans l'évolution de la poésie tchèque. Ces œuvres poétiques importantes, que l'on prit, tout d'abord, pour des monuments de la poésie du moyen-âge, dépendent encore, très curieusement, de l'époque qui nous intéresse par la date de leur création ; cependant, leur orientation et l'influence qu'elles exercèrent les rattachent entièrement à l'époque romantique. Elles influencèrent alors non seulement le développement de la poésie romantique tchèque, mais encore les sciences et la culture du moment et rencontrèrent un écho inhabituel à travers toute l'Europe, le milieu slave ainsi qu'en milieu allemand, anglo-saxon et roman.[25] Les manuscrits de Dvůr Králové et de Zelená Hora in-

[22] Voir les synthèses de Jan Jakubec, *Antonín Marek*, Prague 1896 et de Jaromir Plch, *Antonín Marek*, Prague 1974. Cf. encore les études de détail de Jiří Krystýnek, « Slovanská idea u Antonina Marka » (L'idée slave d'A. M.), en l'honneur du soixante-dixième anniversaire de Frank Wollman, Prague 1958, pp. 100—114, ainsi que Josef Hrabák, « Trinácti-slabičný vers Antonina Marka » (Le vers de 13 syllabes d'A. M.) in *Studie o českém verši* (Etudes sur le vers tchèque), Prague 1959, pp. 227—238. Jan Jakubec publia les poèmes choisis d'Antonín Marek à Prague, en 1935 et František Šimek en publia une seconde édition élargie (Prague 1953).

[23] Antonín Boháč (« Zapomenuté básně a překlady Václava Aloise Svobody » — Poèmes et traductions oubliés de V. A. S., in *Literární archiv* 5, Prague 1970, pp. 280—283), publia ce poème d'après le manuscrit de Svoboda, conservé aux Archives littéraires du Památník narodního písemnictví de Prague (Strahov). Svoboda publia plus tard ses traductions tchèques de Schiller dans le volume *Výbor básní Friedricha Schillera*, Prague 1847.

[24] « Prvotiny pěkných umění neb Literární přílohy k c.k. Víděnským novinám » (Les débuts des beaux-arts ou annexe au journal K.u.K. de Vienne) de 1813, première partie, vol. 1, n° 12, p. 48. Antonín Rybička fit réimprimer par la suite ce poème (« Josef Liboslav Ziegler », ČČM 43/1869, p. 70).

[25] La publication *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání* (Les manuscrits de Dvůr Králové et de Zelená Hora. L'état actuel des recherches), Prague, 1969, rassemble une littérature extraordinairement étendue, avec une note ciritique et des jugements de valeur. Parmi les publications les plus récentes consacrées aux *Manuscrits*, les meilleures monographies sont celles de Julius Dolanskỳ et, surtout, *Neznámý jihoslovanský pramen Rukopisů kralovédvorského a zelenohorského* (Quelques sources slaves du Sud des manuscrits de Dvůr Králové et de Zelená Hora), Prague 1968, ainsi que *Ohlas dvou ruskchý básníků v Rukopise královédvorském a zelenohorském* (Echos de deux poètes russes dans les manuscrits de Dvůr Králové et de Zelená Hora), Prague 1969.

carnèrent l'idéal artistique de la poésie nationale tel qu'il se forma en Bohême au début du XIXe siècle avec la génération de Jungmann — génération à laquelle appartient certainement l'auteur ou les auteurs inconnus des manuscrits (à la lumière des recherches actuelles, il est douteux qu'il s'agisse de Václav Hanka et de Josef Linda).[26] Ces manuscrits sont le fruit éminent de l'historisme romantique ; ils relèvent l'idée de la personnalité et du glorieux passé de la nation.

Le manuscrit de Dvůr Králové contient six longs chants épiques à thématique historique s'inspirant des IXe—XIIIe siècles, deux poèmes lyrico-épiques et six poèmes lyriques se rattachant à la tradition de la chanson populaire. Le manuscrit de Zelená Hora est composé du *Jugement de Libuše* sujet mythologique connu de la querelle qui divisa Chrudoš et Štohlav au sujet de l'héritage paternel. C'est à ces manuscrits que l'on doit d'avoir posé les bases de la langue poétique tchèque moderne. Ils retiennent notamment l'attention par leur puissante force d'évocation émanant de la représentation littéraire d'événements passés, par la richesse de leurs moyens artistiques, que renforcent des néologismes bien choisis (magistrales combinaisons de noms propres et de noms de lieux) et l'expression pleine d'émotion, et enfin par leur large stylisation de tous les procédés accessibles de la langue et de la syntaxe poétique. Le fréquent usage de phrases introduites par un verbe d'action colore le texte d'un caractère solennel. Si les auteurs des manuscrits refusèrent la rime, ils firent un ample usage des assonnances et ne dédaignèrent point les effets euphoniques et imitatifs.

Au nombre des sources lyriques et lyrico-épiques des manuscrits, on compte le recueil de chants russes de Čulkov et le *Pesennik* de Moscou et, parmi leurs sources épiques de quelque importance, le *Razgovor* de Kačić. Mais le premier modèle des manuscrits est Ossian, vraisemblablement à travers les traductions allemandes de M. Denis et russe de J. Kostrov, qui datent du début des années quatre-vingt-dix du XVIIIe siècle.

Néanmoins, les documents les plus intéressants sont ceux qui témoignent de la parenté des manuscrits avec d'autres œuvres de l'école de Jungmann. La confrontation parallèle des manuscrits et de l'usage poétique de l'école de Jungmann fait apparaître de nombreuses similitudes de motifs, de contenu et de style. Ainsi, les poèmes païens du manuscrit de Dvůr Králové ont la même façon de mesurer le temps, selon le soleil et la lune, que la traduction de Jungmann de l'*Atala* de Chateaubriand ; nombre d'images et de représentations poétiques des deux manuscrits se retrouvent chez Hněvkovský *(Děvín)* chez Milota Zdirad Polák (*Vznešenost přirozenosti* édition de 1813) et encore dans d'autres œuvres de la littérature tchèque contemporaine (comme Jaroslav Šternberk, *Vítěz nad Tatary* — victoire sur les Tatars —, qu'évoque le long poème épique de Jan Nejedlý, *Bitva černopolská* dans le troisième volume de l'almanach de Puchmajer).

Les manuscrits de Dvůr Králové et de Zelená Hora atteignent un des sommets artistiques de la poésie tchèque à l'époque qui sépare les Lumières du romantisme. Ils s'ouvrent en même temps sur une nouvelle étape de l'histoire de la littérature tchèque : le romantisme. Ce n'est qu'à l'époque du positivisme que deux savants tchèques, Jan Gebauer et Tomáš Guarrigue Masaryk démontreront que les manuscrits sont les produits des premières années du XIXe siècle.[27]

Traduit du tchèque par Hana Jechová

[26] Pour les remarques les plus récentes sur la question des auteurs des *Manuscrits*, voir Karel Krejčí, « Některé nedorešené otázky kolem RKZ » (Quelques problèmes non encore résolus dans les RKZ), *Slavia* 43/1974, n° 4, pp. 378—386.

[27] Les résultats de ces recherches sont réunis dans le chapitre « RKZ v kontextu obrozenské literatury » (RKZ dans le contexte de la littérature narrative) du volume *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, Prague 1969, pp. 114—146.

Horálek, Karel, *Počátky novočeského verše* (Les débuts de la nouvelle versification tchèque), Prague 1956.

Jungmann, Josef, *Slovesnost aneb zbírka příkladu s kratkým pojednáním o slohu* (Belles-lettres ou recueil de traduction avec une brève étude sur le style), Prague 1820.

id., *Dějiny literatury české* (Histoire de la littérature tchèque), 2e éd. Prague 1849.

Jakubec, Jan, *Dějiny literatury české* (Histoire de la littérature tchèque), 2e éd. Prague 1934.

Král, Josef, *O prosodii české* (De la prosodie tchèque), Prague 1923.

Koci, Josef, *Naše národní obrození* (Notre réveil national), Prague 1960.

Literatura českého klasicismu obrozenského (La littérature classique de l'époque de la renaissance nationale tchèque), Prague 1933.

Lyrika českého obrozeni (La poésie lyrique de la renaissance nationale tchèque) (1750—1850), Prague 1940.

Mukařovský, Jan, *Kapitoly z české poetiky* (Chapitres de la poétique tchèque), Prague 1948.

Počátky novočeského básnictvi (Les débuts de la nouvelle poésie tchèque), Prague 1950.

Pražák, Albert, *České obrození* (La renaissance nationale tchèque), Prague 1948.

Rybička, Antonín, *Přední křisitelé národa českého* (Les pionniers du réveil national tchèque), vol. I—II, Prague 1883, 1884.

Stati k národnímu obrození (Etudes sur la renaissance nationale), Prague 1972.

Studie o jazyce a literatuře národního obrození (Etudes sur la langue et la littérature de la renaissance nationale tchèque), Prague 1959.

Vlček, Jaroslav, *První novočeská škola básnická* (La première école poétique nouveau-tchèque), Prague 1896.

idem, *Dějiny české literatury* (Histoire de la littérature tchèque), II, 1, 2, Prague 1898, 1901.

Wollman, Frank, *Slovanství v jazykově literárním obrození u Slovanů* (Les Slaves dans leur renaissance littéraire et linguistique), Prague 1958.

Dějiny české literatury devatenáctého století (Histoire de la littérature tchèque au XIXe siècle) vol. I—II, Prague 1902.

Dějiny české literatury (Histoire de la littérature tchèque) II, Prague 1960.

István Fried

ASPECTS DE LA POÉSIE DES LUMIÈRES SLOVAQUES

Les historiens de la littérature slovaque ne considèrent l'époque des Lumières nullement comme une période autonome, mais bien plus comme une préparation de l'époque appelée « réveil national ». A l'intérieur de l'époque des Lumières même, ils distinguent une étape classicisante et une étape « préromantique ». La deuxième période du « réveil national » et qui voit s'épanouir l'ensemble de la littérature, est celle du romantisme, représenté par les poètes de l'époque de Štúr, et tous les antécédents sont généralement considérés comme des étapes sur le chemin qui y conduit.

Même si l'on adopte le point de vue solidement établi des sciences littéraires slovaques (et aussi tchèques et croates) sur la période en question identifiées avec celle du « réveil national » il faut insister dès maintenant sur le fait que le réveil national n'est qu'une des caractéristiques — certes d'une importance fondamentale — de notre époque. En effet on voit surgir, surtout dans les ouvrages des historiens et des linguistes, de nouveaux éléments de la conscience nationale que les idées des créateurs du « slavisme baroque », n'avaient pu mettre en valeur, d'autre part, les idées éclairées, contribuent vigoureusement à l'évolution vers une existence nationale. En voici quelques-unes à titre d'exemple : le renouvellement des traditions de l'Empire de Grande-Moravie dans un esprit national slovaque, les aspirations visant à créer une langue littéraire, l'organisation de sociétés scientifiques, et ainsi de suite. Les points de vue didactiques de l'instruction nationale et populaire passent au premier plan. Ce processus détermine la littérature dont le rayonnement, cependant, reste faible du fait de l'absence d'une langue littéraire codifiée.

La littérature des Lumières slovaques eut à faire face simultanément à deux tâches difficiles : elle devait créer et retrouver les traditions tout en essayant de se tenir au niveau des littératures de son époque. Et il ne faut pas oublier qu'on ne peut guère parler de conscience littéraire slovaque unie avant les années 1830 ; les quelques lettrés slovaques étaient fortement divisés quant à la religion, et cette division impliquait des différences idéologiques et linguistiques.

Les luthériens parlaient et écrivaient dans la langue de la bible tchèque de Kralice, une langue ecclésiastique qui, à la fin du XVIIIe siècle constituait une entrave pour le développement de la langue et de l'écriture laïques. Cette sorte de tradition réduisait les possibilités de la poésie, d'autant plus que la seule carrière qui s'offrait aux luthériens slovaques désireux de servir leur peuple, était le sacerdoce. A peu près tous les poètes devinrent pasteurs. Et bien qu'une quantité notable de matériaux littéraires se soit accumulée au cours des siècles, leur mise à jour se fit encore attendre. La situation des Slovaques catholiques n'était guère meilleure, les cadres de l'Eglise ligotant là aussi les talents qui auraient pu introduire des innovations. Et quoique dans leur cas il n'y eût aucune nécessité de farcir la langue de « slovaquismes », afin de la rendre plus compréhensible, puisque leur langue n'avait jamais été parlée par le peuple, l'état informe des matériaux, le manque de goût au provincialisme exigaient impérieusement une réforme de la langue. Les Slovaques catholiques ne pouvaient pas s'appuyer sur une tradition poétique vivante, il n'y avait guère que des poèmes de circonstance et des chants populaires baroques qui se propageaient en manuscrit et auraient pu inspirer aux rares poètes des œuvres nouvelles.

Voilà les antécédents de la situation de départ qui caractérisaient les premières décennies de la poésie des Lumières slovaques.

Les Lumières, encore que leurs idées se soient propagées dans un cercle relativement large d'intellectuels, n'impliquaient pas nécessairement l'avènement du classicisme. Les éléments baro-

que survivent très longtemps, et la variante du classicisme qui se réalise enfin est populaire, didactique et cherche à se rattacher d'une manière plus organique aux traditions. Ce sont les Slovaques luthériens qui — grâce à leurs études aux universités d'Allemagne, le plus souvent à Iéna et à Gœttingue — font la connaissance les premiers de la philosophie des Lumières allemandes et anglaises. Les nouvelles idées teintes de traditions piétistes non seulement leur inspirent une poésie souple et sentimentale, mais sont directement responsables de l'éclecticisme de leur univers poétique et philosophique. Les modèles des poètes des Lumières slovaques sont Schiller, les membres du *Hainbund*, Pope, Lyttleton, Goldsmith, Boileau. Il n'existait cependant aucune maison d'édition slovaque, de sorte que les poètes écrivant dans la langue de la bible tchèque ne pouvaient faire paraître leurs œuvres que dans des almanachs de Prague. Leurs poèmes fournirent un apport à la discussion sur la prosodie en cours dans la vie littéraire de Bohême, et la matière des almanachs et des périodiques tchèques déterminait dans une certaine mesure leur production poétique. Il ne faut pas non plus oublier qu'en dehors de la poésie tchèque et allemande (dans une moindre mesure anglaise, française et italienne) la poésie hongroise n'était plus inconnue aux poètes slovaques ; ils subirent surtout l'influence de Mihály Csokonai Vitéz et Sándor Kisfaludy qui essayèrent de réaliser la synthèse d'une part du classicisme et du sentimentalisme, d'autre part du classicisme et de la poésie populaire, ainsi que l'influence de János Kis, dont les poèmes sont caractérisés par un rationalisme plutôt sec.

Pour comprendre la littérature slovaque de l'époque il ne suffit pas toutefois de connaître les influences qu'elle accueillit. Bien plus important est la manière dont les poètes cherchèrent à profiter des impulsions reçues.

Trois poètes de l'époque méritent d'être étudiés plus à fond : Juraj Palkovič, Bohuslav Tablic et Samuel Rožnay. En ce qui concerne son importance numérique, leur production est plutôt modeste. Rožnay écrivit au moins autant en allemand qu'en slovaque. Les trois poètes cultivaient la poésie classicisante, mais par endroit on rencontre dans leurs poèmes des solutions qui anticipent sur le romantisme dans le domaine du genre ou de la forme.

Juraj Palkovič, directeur de la chaire de slovaque créée en 1803 au lycée luthérien de Presbourg, inscrivit son nom par un seul volume de poésies dans l'histoire de la littérature slovaque. Le recueil publié en 1801 sous le titre *Múza se Slovenských hor* contient en dehors de la traduction (surtout de l'allemand) des poèmes originaux assez effacés — odes, romances et chansons bachiques — conçus dans l'esprit de la poésie lyrique classicisante tchèque (telle qu'elle nous apparaît dans les almanachs de Puchmajer). En poésie et jusque dans ses poèmes anacréontiques il fait volontiers figure de moralisateur au ton à peine léger. Tout cela n'exclut point que le rationalisme de sa poésie se colore parfois de sentimentalisme ; la chanson enserrée dans un schéma et présentée sans la moindre émotion gagne en authenticité du fait que le poète plonge son regard dans le monde intérieur de l'homme. Ailleurs la brièveté des vers, des rimes alertes prêtaient à sa poésie une certaine vivacité qui n'est pas sans évoquer le caractère enjoué des chansonniers manuscrits.

Un des traits caractéristiques de la poésie de Palkovič est la vivacité artificielle du début des vers ; c'est surtout dans ses poèmes appartenant au genre de l'ode qu'il recourt volontiers à l'exclamation, mais même les pièces d'un ton plus tendre commencent souvent par une interpellation. La structure du poème ne présente pas de problèmes pour Palkovič, puisqu'il suit généralement la marche logique des vers telle qu'il l'a apprise dans les cours de poétique : le poème — contrairement à l'exclamation ou à l'interpellation initiale, qui témoignent d'une certaine agitation, est une succession logique de pensées, de sentiments développés, argumentés et motivés. Il se laisse peu souvent aller à dévoiler son être, c'est pourquoi on ne sent dans ses vers que rarement une vraie poésie. Même le contenu de *Oda na mladosť* — qui de par son caractère plus intime demanderait en réalité un genre élégiaque — est constitué en majeure partie de lieux communs horatiens, et c'est à peine si l'on entrevoit les contrées du pays natal. Mais c'est dans ce poème qu'apparaît pour la première fois un couple de rime promis à une belle destinée *(háj-máj)*, non pas sous une forme monosyllabique, mais comme adverbe *(v háji—ve kvetlém máji)*: (sous la tonnelle — au mois de mai fleuri).

Bohuslav Tablic était un poète plus ouvert que Palkovič à la nouveauté et s'essaya à plusieurs styles. Pasteur de province, il était obligé — comme les autres compagnons-poètes — de mettre à profit dans la poésie (plus d'une fois cachées dans des poèmes de circonstance conçus dans le

style du baroque tardif) les valeurs spirituelles qu'il s'était acquises au cours de ses études dans les universités allemandes. A la différence de Palkovič, Tablic tenta d'implanter dans la littérature slovaque en dehors de la poésie lyrique allemande, tout ce qui dans la littérature française et anglaise lui semblait offrir de nouvelles possibilités d'expression. Ce dont témoigne la traduction qu'il fit de la *Henriade*, la variante slovaque de l'*Art poétique* de Boileau et l'adaptation de l'*Essay on Man* de Pope. Dans ce troisième cas il s'agit réellement d'une adaptation, puisque l'œuvre slovaque est écrite en hexamètres. La plus grande partie du volume publié sous le titre *Anglické múzy v česko-slovenském oděvu* est constituée par *Zkaušku o člověku* l'adaptation de Pope. Plus ample, plus diffus que l'original, il introduit une note populaire dans le ton philosophique du poème. Cela vaut aussi pour l'adaptation du monologue de Hamlet dans le recueil intitulé *Poezye* (vol. I.: 1806, II: 1807, III: 1809, IV: 1812) publié à Vác, près de Pest-Buda.

Tablic, à la différence de Palkovič, s'essaie à plusieurs genres, il écrit des ballades, des idylles, des poèmes philosophiques plus ou moins longs, des chansons sur un ton populaire, des élégies, des chants bucoliques, des poèmes anacréontiques, didactiques, des épigrammes. Tablic présente un vaste panorama de l'histoire culturelle, où il envisage aussi l'histoire de la Royaume de Hongrie d'un point de vue slovaque, n'excluant nullement le sentiment d'une patrie multi-nationale commune, comme en témoigne le parallèle entre le roi Mathias Corvinus de Hongrie (1458–1490) et Auguste de l'ancienne Rome. Le poème de circonstance à l'occasion de la fondation de la chaire slovaque à Presbourg devient panégyrique, célébrant l'événement sur le ton pathétique d'un poète qui s'est fait le champion de la lutte pour une culture de langue nationale.

Le dernier volume de *Poezye* contient le poème intitulé *Slávia věncem ozdobená* qui, comme presque tous les poèmes de Tablic, suit dans sa forme (structure de poème et allégories mythologiques) les instructions des poétiques classicisantes, mais suggère une idée qui deviendra un facteur décisif de la conscience slovaque et plus généralement slave. Le terme slave remontant selon son poème au terme *sláva*, c'est-à-dire « gloire », lorsqu'il dit slave, il pense à l'ensemble des Slaves. Voilà la première apparition — ébauchée et émaillée d'éléments éclairés (peut-être herdériens) — de la théorie d'une réciprocité littéraire slave qui sera développée plus tard par Kollár. Il est surprenant de constater combien le ton du poète rationaliste devient chaleureux lorsqu'il parle des langues slaves et des qualités des peuples slaves. Malgré l'idéal classicisant de sa méthode créatrice, l'allure des iambes décasyllabiques, les vers condensés indiquent que Tablic s'est constitué poète de la conscience nationale slovaque.

Tablic n'est pas un poète de grande envergure, plutôt un historien de la littérature fort instruit, qui, ayant fait l'inventaire du legs poétique du passé, cherche à accélérer par des moyens littéraires la naissance de la poésie de langue slovaque.

Samuel Rožnay sentait également les lacunes de la littérature slovaque et — à l'instar de Tablic — cherchait à les combler par des traductions. Il publia des poèmes d'Anacréon traduits dans la langue de la bible tchèque et s'appliquait à découvrir dans les littératures voisines tout ce qui valait la pleine d'être traduit. Il s'orientait en premier lieu vers la poésie polonaise et hongroise, et publia ses traductions en allemand. Il écrivit des articles dans des revues de Vienne et d'Allemagne sur la poésie populaire et la littérature hongroise et polonaise, et en littérateur compétent il tourna son attention vers des monuments (genres) situés en dehors du classicisme, comme par exemple le *Dit du Prince Igor* ou la ballade populaire serbo-croate intitulée *Hasanaginica*, devenue célèbre grâce à la traduction de Gœthe. Rožnay publia cette dernière en langue tchèque dans une revue de Bohême.

La production littéraire des catholiques slovaques se situe plutôt à la deuxième moitié du XVIIIe siècle. L'ouvrage le moins éphémère est peut-être le roman de Jozef Ignác Bajza, intitulé *René mládťenca príhodi a skúsenosti* (1783—1785) et dans lequel on reconnaît un écho des romans d'Etat des Lumières. L'auteur est un critique sévère des circonstances sociales et politiques de sa patrie. Ce même Bajza devint par ses épigrammes peu originales un pionnier de la versification slovaque d'une plus grande souplesse. Dans un volume intitulé *Slovenské dvojnásobné epigrammata, jednako koncohlasné a zvuko-mírné* (1804) il s'essaye à la fabrication d'hexamètres et de distiques slovaques. Il construit ses épigrammes d'après la méthode des poètes antiques (Martial) et cherche à développer le contenu — ses pensées éclairées et humanistes — sous une forme spirituelle et avec

une pointe d'ironie bien tournée. Son talent, il est vrai, est limité, les pointes ne sont pas toujours des plus réussies, le lyrisme est subordonné au didacticisme et à la clarté du développement. Anton Bernolák, mieux formé en matière de langue et d'une conception plus moderne, fut le codificateur de la langue littéraire des catholiques slovaques. Quoi qu'il en soit, la littérature catholique slovaque ne pouvait s'engager dans la voie frayée par Bajza ; seule la versification quantitative qu'il avait appliquée eut un retentissement durable et se para dans les années 1830 d'une beauté poétique. C'est à cette époque que Ján Hollý, partant d'un style ecclésiastique baroque tout en adoptant les résultats du classicisme, écrivit des poèmes épiques sur l'histoire nationale et la préhistoire — dans la langue slovaque catholique codifiée par Bernolák.

C'est également dans l'inventaire du classicisme qu'il faut ranger le livre intitulé *Tatranská múza s lýrou slovanskou* de Pavel Jozef Šafárik (en tchèque Šafářík) paru en 1814. Le jeune Šafárik qui deviendra par la suite savant, spécialiste de la préhistoire, commence par considérer la situation du peuple slovaque — tout comme ses contemporains — avec les yeux de Palkovič et de Tablic. Ce qui le distingue de ses contemporains, c'est son idéal de l'Antiquité qu'il emprunte à Gœthe et à Schiller et sa connaissance des nouveaux courants du classicisme (néo-classicisme). C'est ainsi qu'il ménage une place importante dans son œuvre au sonnet dont la structure contraignante amène le poète à accorder et à mettre en équilibre le sentiment et la raison. Ses connaissances de la littérature allemande furent complétées par l'étude de la poésie polonaise. Son biographe, Karel Paul signale l'importance que s'acquirent dans sa poésie les poèmes anacréontiques polonais, ainsi que l'œuvre de Karpiński et de Kniaźnin. Le mince recueil contient en outre des odes et des chansons ; après Palkovič et Tablic, Šafárik écrit également une chanson de mai *(Zašlý a vzešlý máj)* dans laquelle il joue sur les mêmes cordes que firent raisonner ses prédécesseurs.

A la limite de l'époque on voit surgir Ján Kollár : ses premiers poèmes sont des sonnets perpétuant un amour, ensuite des épigrammes, des élégies, des odes et des idylles. Dans le recueil de poèmes intitulé *Básně Jana Kollára* publié en 1821 à Prague, le futur apôtre de l'idée de la réciprocité des littératures slaves fait encore figure de représentant du classicisme : la structure de ses poèmes, les manières allégorisantes, la primauté du contentu discursif au détriment de la beauté poétique font de lui un gardien de la tradition qui n'a rien d'un novateur. Seul le poème lyrico-épique intitulé *Slávy dcera* (1824—1852) l'élève au-dessus de ses prédécesseurs, en synthétisant la poésie des luthériens slovaques. Toute la nostalgie du passé, la quête et la création des traditions, la conscience slave et slovaque qui se dissimulaient derrière les manières objectives du classicisme éclairé, jaillissent avec une force élémentaire dans ce poème slovaque commençant par un distique et composé d'une série de sonnets. Les initiatives de Palkovič, Tablic, Rožnay et Šafárik, les innovations introduites par Bajza en versification, les nouveautés de genre et de présentation amènent la poésie lyrique slovaque, par l'intermédiaire de Kollár, au seuil de la poésie romantique qui lui permettra de rejoindre le niveau de la poésie d'Europe centro-orientale.

Traduit du hongrois par Ádám Rozgonyi

BIBLIOGRAPHIE

L'auteur a utilisé, dans la mesure du possible, la première édition des ouvrages.

Bernolákovské polemiky. Edične pripravil, poznámky a vysevtlívky napísal Imrich Kotvan (Les polémiques de Bernolák. Publ. avec notes et explications par I. K.), Bratislava 1966.

Bogdanov, Ju. V.—Nikol'skij, S. V.—Šerlaimova, S. Á. (éd.), *Istorija slovackoj literaturi* (Histoire de la littérature slovaque), Moskva 1970.

Brtáň, Rudo, Bohuslav Tablic, *Život a dielo* (Bohuslav Tablic. Vie et œuvres), Bratislava 1964.

Brtáň, Rudo, *Pri prameňoch slovenskej obrodeneckej literatúry* (Le réveil slovaque dans ses sources littéraires) Bratislava 1970.

Dejiny slovenskej literatúry (Histoire de la littérature slovaque), éd. par Milan Pišút, Bratislava 1962.
Kochol, Viktor, *Problémy a postavy slovenskej obrodeneckej literatúry* (Problèmes et figures du réveil littéraire slovaque), Bratislava 1965.
Kotvan, Imrich, *Literárne dielo Jozefa Ignáca Bajzu* (L'œuvre littéraire de J. I. B.), Bratislava 1975.
Paul, Karel, *Pavel Jozef Šafařík. Život a dílo* (Pavel Jozef Šafařík. Vie et œuvre), Prague 1961.
Pišút, Milan—Rosenbaum, Karol—Kochol, Viktor, *Literatúra narodného obrodenia* (Littérature du réveil national), Bratislava 1960.
Rosenbaum, Karol, *Poézia narodného obrodenia* (Poésie du réveil national), Bratislava 1970.
Sborník Šafárikovský. (Volume sur Šafářík). Dir. Štefan Tóbik. Bratislava 1963.
Šmatlák, Stanislav, *150 rokov slovenskej lyriky* (150 ans de poésie lyrique slovaque) Bratislava 1971.
Sziklay, László, *A szlovák irodalom története* (Histoire de la littérature slovaque), Budapest 1962.
Vyvíjalová, Maria, *Juraj Palkovič*, Bratislava 1968.
Zielinski, Andrzej, *Storia delle letterature polacca-ungherese, ceoslovacca*, Milano 1970.

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

LA POÉSIE HONGROISE

CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES DE L'ÉPOQUE

Comme point de départ nous comptons indiquer clairement où nous situons le commencement et l'aboutissement de l'évolution de l'étape dont nous donnons un aperçu. Nous commençons par la poésie de Ferenc Faludi, mort en 1779, et nous terminerons par les premières œuvres de Mihály Vörösmarty dans les années vingt du XIXe siècle. Il serait à ce moment simple de commencer notre époque par les années soixante-dix quand György Bessenyei et sa génération déploient leur activité sous le signe des Lumières. Avec quelques précurseurs immédiats nous les considérons à juste titre comme les initiateurs de l'époque. Au nombre des sujets à traiter, nous avons pourtant admis la poésie de Faludi, et ceci pour deux raisons : Bessenyei et ses compagnons écrivirent surtout des mémoires, leurs poèmes descriptifs et didactiques sont loin d'atteindre la valeur poétique des plus beaux poèmes de Faludi ; il est donc facile de comprendre que le plus important poète de la fin du siècle Mihály Csokonai Vitéz pouvait davantage apprendre de lui, en ce qui concerne certains composants de la langue poétique (comme la métaphore) ou les types de poèmes (p. ex. la tranche de vie), que de certains écrivains des années soixante-dix. La poésie hongroise a subi un changement considérable entre Faludi et Vörösmarty. A certains égards nous pourrions nous référer à l'expansion de la poésie rimée et prosodique et à celle de la poésie gréco-latine (prosodie antique) d'après 1780, mais le changement qualitatif affectant toutes les couches de la poésie n'a eu lieu qu'après 1820, lorsque Vörösmarty créa, bien entendu non sans antécédents, mais néanmoins de manière inopinée et essentiellement seul, les images poétiques, la diction, quelques types de poèmes et une vision romantique du monde. Nous pouvons donc caractériser notre époque très brièvement en disant que c'est par Faludi que commence le renouvellement partiel de la poésie hongroise, et elle se termine par le renouvellement qualitatif touchant toute la poésie de Vörösmarty.

En Hongrie la période baroque a été extrêmement longue (sous une forme réduite), de sorte que la conception normative de l'existence et de la poésie basée sur des principes de la Renaissance et du classicisme, et les influences tendant à désintégrer le système clos du classicisme se sont manifestées en même temps. Nos auteurs ont appris à la fois que l'homme a une place dans la chaîne de l'Être, indépendamment de lui-même, que l'essence de l'existence humaine n'était pas déterminée par une hiérarchie objective, mais par le monde subjectif. Aussi cherche-t-on en vain en Hongrie une forme pure du classicisme. La poésie hongroise de la fin du XVIIIe siècle, comparée à la poésie anglaise et allemande, était quelque peu en retard, parce que la vision romantique de l'infini se manifestant dans le fini et la structure métaphorique qui l'accompagnait sont apparues tard, notamment dans la poésie de Vörösmarty *(A Délsziget* et *Előszó)* et chez Sándor Petőfi l'auteur de *Felhők*, de *Tündérálom* et de *Az apostol*. Mais leur poésie n'était plus en retard par rapport à toutes les poésies d'Europe occidentale. Csokonai et Dániel Berzsenyi comprennent mieux l'ontologie de Rousseau et ils composent de meilleures métaphores à sens voilé — considérées par Herder et Gœthe comme un trait dominant de la poésie — que Chénier et Delille.

VISION POÉTIQUE DU MONDE

a) *Relation du moi et du non-moi*

Une des thèses fondamentales de la vision du monde de la fin du siècle : l'opposition de la vie extérieure et intérieure du moi comme illusion et comme réalité, apparaît déjà dans la poésie de Faludi (p. ex. *Remete*), bien que de cette opposition abstraite manquât encore la concrétisation, formulée pour la première fois par Lőrinc Orczy — sans doute sous l'influence de Rousseau. Orczy, contrairement au rationalisme cartésien, prétend que le devoir suprême n'est pas de connaître le monde, mais de se connaître soi-même. Il exige au nom de la sagesse la profondeur et non pas l'extension des connaissances, parce que « l'homme est le plus grand secret pour soi-même » (*Bessenyei Györgynek*, 10. 11. 1772). C'est probablement Orczy qui a exercé l'influence la plus durable sur la pensée de Bessenyei. Il ne nie pas la légitimité de la chaîne de l'Être, il ne prêche pas la résignation, mais il décrit les maux de la condition humaine. Il compare l'homme en contact avec le monde extérieur à l'ombre et il considère le calme intérieur comme valeur suprême. Selon lui le savant diffère de l'homme de tous les jours, en ce qu'il comprend que « dans les lois de ses pensées et de ses sentiments chaque homme est un monde total pour soi-même » *(Az elménck hánykodásirul)*. Tandis que l'époque classicisante décrit les hommes comme les mailles de la chaîne de l'Être, analogue à la hiérarchie sociale *(Tom Jones)*, Bessenyei partant de la nature universelle de l'homme, postule l'égalité des hommes. Cette idée sera le point de départ de l'interprétation ontologique de Csokonai qui, contrairement à Bessenyei — représentant d'une conception nettement féodale — applique l'égalité à toute la société. Bessenyei désignait comme essence intérieure humaine la sensibilité, qui correspondait à un ensemble d'associations d'idées, et déterminait le vocabulaire de base de la poésie. Puisque la base de la diction poétique hongroise dans la période entre Faludi et le jeune Vörösmarty était la théorie associative interprêtée différemment, au début d'une manière plutôt objective, et plus tard de manière subjective, cette période correspond dans la poésie hongroise à l'époque de la sensibilité située entre le classicisme et le romantisme.

La valeur esthétique de la poésie de la sensibilité est moins grande que celle des grandes œuvres du classicisme ou du romantisme, parce que ce courant était incapable de créer une poétique cohérente, et parce que sa catégorie centrale, à cause des notions psychologiques très incertaines de l'époque, était pleine d'antagonismes. Bessenyei sous l'influence de Rousseau, préconisait, à côté des idées progressistes, l'idée même qui a fait naître la plus mauvaise poésie de la fin du siècle, pas uniquement en Hongrie, mais dans toute l'Europe. Fidèle inconditionnel de l'intellectualisme systématique, il était quelquefois hanté par l'excès : de l'opposition du cœur sensible et de l'esprit spéculatif il tire la conclusion que la connaissance intellectuelle du monde n'est possible que par la seule introspection sentimentale sans le contrôle de l'intellect *(Az elménck hánykodásirul)*. Traduit dans le langage poétique, cela signifie que le poème est bon parce et lorsqu'il exprime des sentiments sincères. Le but de Bessenyei est l'expression de soi-même, c'est-à-dire qu'il professe la concéption poétique ultérieure de *A boldog szerelem* de Sándor Kisfaludy, il tient la joie de la douleur pour le sentiment suprême à exprimer. Comme plus tard Shelley, Musset — et pendant une période transitoire de sa carrière, Petőfi — il compare déjà le poète au rossignol qui pleure des larmes de sang.

Le poète Bessenyei exige une explication méthodique du monde, mais ses idéels sur cette relativité sensuelle-sentimentale, le « autant d'homme, autant de lois » *(A lélekrül, Er agadtatás)* ne pouvaient pas harmoniser avec la conception de la grande chaîne de l'Être. Ábrahám Barcsay se trouve face à des tentations contradictoires : Alexandre le Grand en rejetant son milieu a perdu l'intégrité de sa personnalité, Diogène vivant dans le tonneau se prive du contact humain et s'abîme dans l'autoréfléchissement (*Bessenyei Györgynek*, 15. 2. 1882).

Comme jusqu'à Csokonai personne n'avait développé les idées de Bessenyei sur la solitude, l'ontologie poétique des quatres dernières décennies du siècle variait le cliché ancien, celui du passeur supportant stoïquement la tempête et le nouveau cliché du rossignol trouvant de la joie dans la douleur. Parmi les deux clichés, l'ancien a fait naître une meilleure poésie. Pál Ányos a fait de la mer toujours en mouvement, représentant le monde extérieur, la métaphore du changement incessant et il interprêta l'asservissement au changement continu comme une apparence

(Érzékeny gondolatok). Pour lui la réalité n'est autre que l'au-delà purement spirituel. Dans son texte *Egy kis-asszonynak levele a kedveséhez* il se réfère à Descartes et à l'Apocalypse. Sa vision du monde, son ontologie, révèlent l'influence de Descartes, des néo-platoniciens chrétiens et celle de Rousseau. Il considère comme essence de la nature humaine la liberté, avec laquelle l'âme vivant dans le corps fini est capable de devenir l'infini — sur ce point il suit Rousseau, en nette contradiction avec tous les autres représentants des Lumières, et, en Hongrie il est même le premier à évoquer la vision de l'épiphanie romantique. *(Az isteni gondviselés)*. Ányos est le premier poète hongrois chez qui la possibilité de l'interprétation tragico-ironique de l'existence apparaît dans l'angoisse continue de la détresse humaine, expression qui dominera dans la période suivante, dans les poèmes tardifs de Vörösmarty et de Petőfi.

János Batsányi est amené par des circonstances extérieures à se défaire de son optimisme et à reconnaître que le monde extérieur est démoniaque. Contrairement à celle de Rousseau, sa solitude est entièrement forcée, c'est la solitude de la victime, du souffre-douleur. Il n'est pas à même de trouver en lui-même un monde qui pourrait lui assurer une compensation. Le ton de ses poèmes tardifs est celui de l'amertume, du non-accomplissement.

L'ontologie stoïque aux tons tragiques créa une valeur poétique importante pendant les dernières décennies du XVIIIe siècle. Le sentimentalisme par contre n'en créa aucune à cette époque. C'est facile à comprendre, car on ne peut imaginer de conception poétique aussi fausse. Même l'œuvre principale de József Gvadányi qui est une vision rétrograde du monde, en a subi l'influence. Dans *Egy falusi nótáriusnak budai utazása*, le héros principal qualifie toute activité intellectuelle d'apparence à condamner et ceci de façon conséquente, car, quand il rencontre le berger, il reconnaît que son propre parler latin est un camouflage à proscrire tout autant que le théâtre. Il représente l'agnosticisme d'origine émotionnelle, caractéristique de la sensibilité hongroise.

Seul Sándor Kisfaludy a montré qu'on pouvait sur des vérités banales construire une conception du monde organique, qui est plus que l'amas des parties. Dans *A boldog szerelem* vie est opposée à vivre ; ce dernier signifie que le moi contemple le monde extérieur de l'apparence de son univers intérieur, comme l'extrapolation de l'âme. L'opposition d'Alexandre le Grand et de Diogène figure également ici (chanson 169), mais nettement en faveur du dernier. Au départ, la conception de Sándor Kisfaludy est plus proche de la conception romantique que de celle des autres poètes mentionnés. Il considère les sentiments profonds comme la plus grande valeur humaine, parce qu'ils ne ressemblent qu'à eux mêmes (*A kesergő szerelem*, chanson 93). Le poète se tourne avec nostalgie vers l'enfance comme vers un état purement émotionnel. Il est probablement le seul parmi ses contemporains à reprendre la question du démêlé du sentiment et de la morale, après les écrivains des années 1770. Il se réfère à Valmont, même à Lovelace, à la préimage richardsonnienne du satanisme de Sade et de Byron (*A boldog szerelem*, chanson 28). Son moi lyrique dans *A kesergő szerelem* prend plaisir à la douleur, de sorte qu'il fait aussi entrevoir un instant l'idée de la beauté du crime. Il n'exclue même pas le danger que la vie purement émotionnelle conduise l'homme à l'état de mort-vivant. Mais dans *A boldog szerelem*, l'amour heureux, ces initiatives non dégagées et la transformation purement sentimentale de l'ontologie de Rousseau prévalent. Le chantre insiste sur la nécessité de vivre le présent de tous les temps, de manière absolue, mais uniquement sur le plan émotionnel. Le sentimentalisme hante même la poésie de Csokonai. L'épigraphe de son volume *Lilla*, empruntée à La Harpe résume la conception du chantre de *A boldog szerelem* aussi :

J'obéis à mon cœur, j'obéis au délire,
Sans étude et sans soin.
Au tribunal des arts je craindrais la censure,
Je chante ici pour moi, je chante la nature,
Et je l'ai pour témoin.

Csokonai dépasse de loin ses contemporains. Dans ses œuvres de maturité, la voie de l'homme est conçue comme un mouvement giratoire, la vie même comme passage d'une condition originelle à un état nouveau, puis retourne à l'état originel. La question déchirante est de savoir lequel des deux états est une apparence, lequel est la réalité. Il qualifie le début et la fin comme l'état d'inconscience, mais il trouve que notre présence sur terre est également une existence de rêve ;

l'homme y ressemble à une cygogne qui ne peut pas voler *(A lélek halhatatlansága)*. Csokonai prend de nouvelles initiatives tout en résumant ce que ses meilleurs précurseurs avaient affirmé à propos de l'existence humaine. Est-ce que l'existence sur terre peut être une réalité, puisqu'au fond elle est inaccomplie :

. . . karjaim kinyúlnak,
De csak sovány homályba nyúlnak[1]

(Még egyszer Lillához)

L'existence en ce monde est caractérisée par la transformation continuelle : cette thèse de Ányos et de Dávid Baróti Szabó reçoit une vraie signification en tant qu'ontologie *unifiée*, caractéristique des meilleurs œuvres de Csokonai. Dans sa poésie, les unités de signification sont continuellement en transformation : le lit devient cercueil, puis canot *(Tüdőgyulladásomról)* et la solitude — selon les lois de la théorie de l'association — s'identifie aux éléments d'un vaste cercle de notions, tels que sage (poète), peur (peine), ennui, tranquillité, sentiment, morale, sincérité, infini, rêve, mort *(A magánossághoz)*. Csokonai hésite finalement, comme son contemporain Blake, entre deux interprétations de l'existence ; il arrive presqueà l'idée que dans l'existence terrestre, c'est la dialectique de l'apparence et de la réalité qui prévaut ; le symbole en est le carnaval, le développement du symbole des jeux de Pope, mais l'auteur revient sans cesse à l'idée néo-platonicienne chrétienne du corps et de l'âme. Pour voir la dialectique dans sa totalité, il aurait eu besoin d'une philosophie de l'histoire. Son initiative reste très importante, même si la formule poétique de la dialectique n'a pu être établie que par Gœthe, le plus grand des contemporains.

Après avoir résumé les aspirations antérieures, Csokonai enrichit le caractère philosophique de la poésie hongroise ; dans le cas de Berzsenyi, un point de départ insolite aboutit au même résultat. Parmi ses contemporains Berzsenyi était le seul à résister à la vague du sentimentalisme ,— c'est pourquoi il a pu devenir le précurseur du romantisme hongrois. Bien que dans ses œuvres relativement tardives il ait exprimé une conception explicitement rationnelle, (voir *Episztola Kazinczy Ferenchez*), et prêché que l'homme diffère des autres êtres par sa liberté, il souligne l'importance des contacts humains. Il est le seul poète de l'époque des Lumières, qui au lieu d'opposer, relia l'enseignement de Rousseau aux vues de Diderot sur la nature humaine. Il voyait deux mouvements dans l'âme : d'une part un processus allant du monde extérieur vers le sujet et qui n'arrive jamais à l'accomplissement :

Ithakám partját elértem
S ah, hazámra nem ismértem ![2]

(É letfilozófia)

Dans son poème *Barátomhoz*, la brièveté extraordinaire, l'irrévocabilité apparaissent comme la loi principale du monde : le poème intitulé *Horácz* prouve l'impossibilité de la tranquillité, de la permanence, de la continuité ; dans *Barátnémhoz* et *Magányosság* le poète compare la vie humaine à un voyage ambivalent ; il voit l'histoire comme « péripéties turbulentes » dans *(A magyarokhoz)* et n'exclue point la possibilité de la mort de la nation, du tragique sans solution, de la catastrophe moralement non justifiée. Son poème *Életfilozófia* exprime l'idée d'un mouvement cyclique implacable :

Pályám vége közelít ;
Hol a gigászi örök vár
S chaoszába elmerít,
Mint egy cseppet az óceán,
Mint egy sóhajtást az orkán.[3]

[1] . . . mes bras s'étendent,
Mais ne s'étendent que dans des ténèbres maigres
[2] J'ai atteint les bords de mon Ithaque —
Mais mon pays, je ne l'ai reconnu
[3] La fin de ma carrière s'approche,
Où le gigantesque éternel m'attend
Et me plonge dans son chaos,
Comme une goutte dans l'océan,
Comme un soupir dans l'ouragan.

L'idée élégiaque fondamentale de Berzsenyi est que l'idylle de la sphère intime devient impossible. Il a également des poèmes dans lesquels la chose désirée est tellement lointaine, la non-désirée est tellement proche et le chemin de la vie humaine un tel labyrinthe, que le sujet est envahi par le sentiment d'une frustration totale *(A közelítő tél)*. Par contre, le moi ne subit pas exclusivement son destin, mais crée aussi le monde qui l'entoure *(Himnusz Keszthely isteneihez)*, et les deux mouvements se réalisent toujours à la fois, le poète se retire, mais cela signifie également qu'il juge le monde du côté de la sphère intime. Dans cette opposition des valeurs, le petit devient grand et le grand devient petit *(Osztályrészem)*; Berzsenyi tout comme Csokonai, mais en partant d'un autre point, finit donc par deviner la dialectique.

Jusqu'à Vörösmarty aucun poète hongrois n'a élaboré une image de l'existence aussi homogène et autonome que les deux auteurs précités. Ferenc Kölcsey qui est très proche de l'image de l'existence romantique dans sa prose dissertative, hésita dans sa poésie entre la conception stoïque et sentimentale, et ce n'est que sur un seul point, dans l'interprétation de l'aliénation *(Vész, Átok)* et celle du néant et de l'abandon total qu'il se rapproche de l'initiative romantique de Csokonai et de Berzsenyi. Károly Kisfaludy, par contre, a délié le sentiment de l'étrangeté : pour son vagabond, l'aliénation est la situation d'existence transitoire avant d'arriver au but *(A vándor)*.

Mihály Vörösmarty est le poète qui construit une vision du monde fondamentalement nouvelle. Son développement répète celui de Csokonai, mais à un degré plus élevé : après avoir résumé les idées antérieures, il réussit à construire une image autonome de l'existence humaine. Ce sont Csokonai et Berzsenyi qui, à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, comprirent le mieux la conception d'aliénation de Rousseau, le premier à cause de sa situation marginale par rapport à la hiérarchie féodale, le deuxième (tout comme Bessenyei et Kölcsey), à cause de l'aliénation du mode de vie traditionnel de la noblesse, mais ce n'est que Vörösmarty et Petőfi, auteurs de *Az emberek* et *Az apostol*, qui réussiront à traduire toute cette conception dans la langue de la poésie. Il est facile d'en comprendre la raison : Vörösmarty et Petőfi sont les premiers poètes hongrois qui connaissent la philosophie de l'histoire constituant les bases idéologiques du romantisme.

En résumé : à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, pendant la période de la sensibilité, deux types de conception de l'existence se réalisent dans la poésie hongroise, celles du stoïcisme et du sentimentalisme.

Cette période prépare la suivante, parce qu'elle soulève la question de l'aliénation et de la possibilité de l'interprétation dialectique du monde.

b) *Conception de l'histoire*

On ne peut parler dans la poésie hongroise de conception de l'histoire au sens philosophique, avant la seconde moitié du XVIIIe siècle. Ce qui en existe n'est qu'une conception du passé. Cela n'implique point de retard : à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, l'histoire jouait un rôle beaucoup plus central dans la poésie d'Europe orientale, que dans la littérature française ou anglaise.

On trouve une interprétation des processus de développement conçus historiquement dans les églogues de Faludi, mais il ne les rapproche pas encore de l'histoire d'une nation. La conception historique est sans doute plus concrète chez Bessenyei, mais en même temps, plus contradictoire. Le poète des Lumières de l'Europe orientale est obligé de faire face au dilemme suivant : il doit découvrir le passé national que les poètes d'Europe occidentale avaient traduit depuis longtemps dans leur langue, mais en même temps, il doit dénoncer les superstitions archaïques.

La particularité des littératures d'Europe orientale est la caractérologie des nations, élaborés par Temple, Montesquieu, Rousseau et Herder qui dès la seconde moitié du XVIIIe siècle exerçait sur elles une influence prépondérante. Il est indéniable que le caractère de la nation hongroise préoccupait déjà les écrivains de la période des Jagellon au début du XVIe siècle, mais la base même de l'histoire philosophique faisant encore défaut, la question de la tension entre le caractère national et l'histoire universelle ne pouvait pas être soulevée. La caractérologie nationale homogène et philosophique n'a pas encore, même chez Bessenyei, de fonction importante ; à partir de Barcsay,

cependant tous les poètes hongrois choisissent cette question comme point de départ, lorsqu'ils sont mis en présence du problème de la relation de la nation et du progrès.

« L'Europe ou nous-mêmes » : c'est Ányos qui vécut le dilemme de la façon la plus douloureuse *(A régi magyar viseletről)*. Le caractère hongrois national présente un défaut fatal, c'est Baróti Szabó qui exprime pour la première fois cette idée en poésie: *Egy ledőlt diófához*. Csokonai essaye de trouver la raison de cette insuffisance dans la situation géographique, Kölcsey relie les deux idées *(Himnusz, Zrínyi dala, Rebellis vers)*, en préparant indirectement l'idée de la mort de la nation, qui devient un des noyaux de la littérature romantique hongroise. Même les écrivains d'histoire érasmistes tenaient compte du danger menaçant l'existence des Hongrois (la conquête turque), mais avant la fin du XVIIIe siècle les poètes hongrois n'envisagent pas la possibilité de la mort intérieure de la nation.

Les plus grands poètes préoccupés par la mort de la nation, Vörösmarty et Petőfi, font déjà entrer l'histoire des Hongrois et celle de l'humanité dans une même unité dialectique. Nous en retrouvons le germe surtout dans l'œuvre de Batsányi et de Berzsenyi. Pour Batsányi le déclin des Hongrois n'est pas dû aux influences étrangères portant atteinte à leur caractère national, mais il craint que le peuple hongrois ne reste à un niveau que les autres nations ont déjà dépassé depuis longtemps. C'est cette idée qui est développée chez Berzsenyi: il attribue la mort intérieure à une espèce de sclérose de la nation qui a perdu l'énergie nécessaire à sa transformation.

Quelle est la régularité qui doit prévaloir dans l'histoire ? Cette question préoccupe également les poètes hongrois dès la fin du XVIIIe siècle, influencés par les penseurs des Lumières. Si un état naturel, que l'on peut considérer comme réalité, a précédé l'apparence existante des choses, il faut retrouver les lois de l'état primitif afin de les mettre en valeur dans l'avenir. Les poètes de l'époque interprétèrent le droit naturel de plusieurs façons. Batsányi, dont la conception s'est formée pendant la période radicale des Lumières hongroises, salua la réalisation du droit naturel, tandis que Csokonai après la condamnation des jacobins hongrois Martinovics et de ses compagnons en 1795, proscrit la manifestation du fanatisme au cours de la Révolution française comme violation du droit naturel *(Az igazság diadalma)*. Ce changement n'était pas uniquement fonction du développement idéologique de l'Europe orientale, mais s'explique en partie par les événements de la Révolution française. Rien ne le prouve mieux que la poésie de Worsdworth, où les deux conceptions apparaissent successivement.

La Révolution française a exercé une double influence sur la conception du droit naturel des poètes hongrois. D'une part, elle leur a enseigné à chercher — à l'exemple de Bessenyei — non pas la réalisation concrète de la loi, mais sa formulation générale. C'est Mihály Fazekas qui représente le plus purement cette conception en proclamant le bien public. D'autres estimaient que le droit naturel ne saurait être défini, parce que l'on ne peut définir la liberté, seulement ce qui ne l'est pas. Il est clair que les représentants de cette conception se détournaient de l'interprétation du droit naturel des Lumières au profit du libéralisme romantique. La poésie hongroise suit sur ce point également l'évolution internationale, puisqu'il est évident que John Stuart Mill, dans ses réflexions sur la libéralisme, développe les idées qui se trouvent suggérées dans *Wilhelm Meister*. Kölcsey et Berzsenyi firent le premier pas vers ce libéralisme, en condamnant Bonaparte comme ennemi de la liberté. Des deux poètes, c'est Berzsenyi qui voyait l'exemple à suivre dans le développement anglais.

L'idée du droit naturel entre dans la littérature hongroise avec un certain retard, mais son interprétation qui permit au libéralisme d'acquérir un rôle dirigeant changea en quelques décennies à tel point que la conception d'histoire de la poésie hongroise des années 1820 ne suivit plus d'exemples étrangers, mais se développa parallèlement à son homologue d'Europe occidentale. En peu de temps la poésie rattrapa un retard important en ce qui concerne la profondeur des idées et la modernité. La question est de savoir si cela est également valable pour les aspects poétiques.

Parmi les genres existant en Hongrie à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle nous distinguons trois groupes. Au premier appartiennent les genres qui se formèrent sous l'influence du classicisme : comme ils sont restés pour l'essentiel intacts, le romantisme les dévalua ; dans le deuxième groupe nous énumérons ceux qui ont subi un changement fondamental au cours de la période étudiée ; enfin, le dernier groupe comprend ceux qui dès leur apparition consacrent la rupture avec le classicisme.

Les genres classicisants entrent dans les catégories suivantes : poèmes allégoriques, poèmes de circonstance et poèmes didactiques. Dans l'archétype de l'allégorie, dans les fables, les poètes hongrois ne créèrent rien de valable. C'est compréhensible, puisque la hiérarchie sociale d'origine téléologique correspondant au pouvoir absolu du roi et qui avait servi de base idéologique aux fables de La Fontaine était dépassée par l'idée de l'histoire. Après la Révolution française, l'allégorie ne pouvait exister que sous une forme voilée. C'est ce qu'on voit chez Fazekas et chez Kölcsey, c'est ce qui marque toute l'activité poétique de Károly Kisfaludy et qui hante Vörösmarty pendant la première moitié de sa vie.

L'allégorie va de pair avec l'enseignement moral; ce qui explique que Ferenc Kazinczy, Benedek Virág, László Ungvárnémeti Tóth et János Kis étaient non seulement les poètes les plus allégoriques, mais également les plus didactiques. Baróti Szabó se tourne vers les genres allégoriques et didactiques à la fois, sous l'influence de Kazinczy. C'est Csokonai qui avance au rythme de ses contemporains européens : au cours de sa progression il s'éloigne de plus en plus de la poésie de sentences, enseignée au collège de Debrecen.

Les exemples les plus purs de cette poésie scolaire de sentences sont les épigrammes et les poèmes écrits pour des albums. Dans la plupart des cas, leur structure est tellement figée que ce genre vécut longtemps sous une forme inchangée, bien que *Huszt* de Kölcsey diffère déjà sensiblement des morceaux de *Tövisek és virágok* de Kazinczy ; même *Pályalombok* de Vörösmarty est marqué par la tendance didactique du classicisme. Ce n'est que *A Guttenberg albumba* (Vörösmarty) et surtout *Felhők* (Petőfi) qui présentent les signes de la transformation complète du genre ; en effet pour modifier la structure du poème, toute la langue poétique avait dû changer.

Le genre non-dramatique le plus important du classicisme français et anglais est la satire urbaine. En Hongrie il n'a pas produit une seule œuvre réussie. Cela prouve la faiblesse du classicisme en Hongrie et en même temps montre le retard de la civilisation urbaine. Parmi les genres dominants du classicisme, les poètes hongrois emploient le plus souvent celui des poèmes de circonstances, qui était le moins apprécié par les poétiques du classicisme. Une grande quantité de poèmes de circonstance non structurés nous a été léguée ; même une partie des poèmes de Csokonai entre dans ce groupe. Tant que le romantisme ne les dévalue pas, tous les poètes en écrivent, seul Berzsenyi ne participe pas à cette fabrication de rimes, ce qui n'est pas dû à des circonstances extérieures, mais prouve sa force linguistique et sa maîtrise de soi. D'autre part, il est aussi vrai que les poèmes de circonstances, du fait du caractère flou du genre, favorisèrent le déclin des normes poétiques et contribuèrent ainsi indirectement à la transformation des genres.

Le seul grand genre épique de l'époque, l'épopée comique changea en deux directions par rapport au modèle de Boileau et de Pope : d'une part, elle s'acquit une structure plus fermée et plus profonde. *Dorottya* de Csokonai, *Lúdas Matyi* de Fazekas préparent le chemin à des œuvres romantiques dans lesquelles la structure métaphorique prend la place de l'action *(A Délsziget)*. D'autre part, l'incertitude du point de vue du narrateur *(Egy falusi nótáriusnak budai utazása)* attire l'attention sur la question du rapport de la narration et de l'histoire, question qui deviendra la pierre angulaire du grand genre épique de l'époque romantique. L'anecdote a également subi une transformation, d'une part, en se rapprochant du tableau de genre (*Az együgyű paraszt* de László Szentjóbi Szabó), d'autre part, en créant un ton lyrique imprégné d'éléments personnels (Csokonai : *Anakreoni versek*). Les églogues bucoliques généralement sous forme dialoguée permirent à Faludi et à Baróti Szabó de valoriser les éléments des tableaux de genre. Les portraits de Faludi *(Szakácsének)* et de Csokonai *(Zsugori uram, A gazdag, Cigány)* deviennent les précurseurs des images de

caractère populaires de Petőfi, tandis que chez Kazinczy on trouve les précurseurs des chansons de situation, des *Rollengedichte (Katonadal)*.

La direction de l'évolution des genres poétiques se traduit par leur ton de plus en plus lyrique et réflexif. Parmi les genres proches du poème de circonstance, ce sont le poème funèbre, la lettre poétique et les chansons à boire qui illustrent le mieux cette tendance. Le poème funèbre sur l'immortalité de l'âme, *A lélek halhatatlansága*, de Csokonai, devint le plus grand poème de caractère méditatif de cette période. L'épître subit jusqu'à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, l'influence d'Ovide, puis celle de l'histoire médiévale d'Abélard et des romans en lettres ; plus tard Kazinczy *(Vitkovics Mihályhoz)* l'a revêtu d'un caractère personnel réprobateur qui anticipe sur l'art poétique de caractère provocant de Vörösmarty *(A hivatlan dalosok)*, de Petőfi *(Csalogányok és pacsirták)* et de János Arany *(Vojtina ars poétikája)*. Un ton mélangé caractérise également la chanson à boire, d'une diction tantôt trop élevée, tantôt trop basse — ce qui déroge aux normes classiques —, à partir de laquelle les poètes de la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles formèrent une variante plus spéculative du Rollengedicht. Fazekas *(Jó a bor)* et Csokonai *(Miért ne innánk?)* préparèrent le tragicomique chez Kölcsey *(Tudatlanság, Borkirály)* et même celui des chansons à boire de Vörösmarty *(Keserű pohár)*. Il est incontestable que le grand poème visionnaire de Vörösmarty *A vén cigány* est l'aboutissement de ce développement.

Le lyrisme réflexif de l'époque se réalisa le plus complètement dans un genre hérité du classicisme, mais entièrement transformé, l'ode élégiaque. Kazinczy comprenait par style élevé le ton des odes, mais ni lui ni ses disciples ne surent le réaliser. Virág écrivait par exemple tantôt des épîtres, tantôt des panégyriques, tantôt des épigrammes, et leur donnait le titre d'ode. Les meilleurs poèmes de Csokonai et de Berzsenyi — pas plus de 5 à 6 poèmes — sont des odes, mais nous ne pouvons parler de leur valeur qu'en analysant la structure des poèmes.

A côté des genres transformés, l'époque apporta une série de genres nouveaux, dont l'essor se situe déjà dans la période suivante. Parmi ces genres le poème narratif (en général à caractère de romance et au sujet emprunté au passé national) est le seul genre épique sans ambiguïté. A une époque, où la littérature épique avait déjà adopté partout en Europe la forme de prose, ce genre ne pouvait être que dépassé dès son apparition. Le lecteur moderne donne raison à Berzsenyi, qui après avoir écrit un seul poème narratif, abandonne l'idée de créer des œuvres traitant du passé national.

Le tableau de genre, la chanson de situation (Rollengedicht), la description, ont un rôle décisif dans le développement poétique de Petőfi. Les antécédents de chaque genre remontent à la fin du XVIIIe, au début du XIXe siècle. On peut considérer Faludi comme le précurseur du rusticisme, parce que dans ses poèmes il y a des éléments de tableau de genre (p.ex. *A hajnal*). Par rapport à lui, ni József Péczeli qui mélange à l'anecdote didactique des éléments de tableau de genre *(A király és a kapás)*, ni Orczy *(A bugaci csárdának tiszteletére)*, qui néglige l'épique anecdotique, ni Sándor Kisfaludy (*A boldog szerelem* IIe chant) ou Csokonai *(Az ősz, A békesség)* et Fazekas *(Nyáresti dal)*, ne marquent de progrès, car tous peignent surtout des scènes statiques; il n'y a que Berzsenyi *(A német és magyar ízlés)* et surtout Baróti Szabó *(Sokadalom)* qui le surpassent par leur dynamisme. Le sonnet de Faludi, *A pipárul*, fait apparaître un moment les possibilités de la chanson de situation, devançant ainsi Ádám Pálóczi Horváth *(Sári rózsám)*. Mais c'est Csokonai qui joue le rôle principal ; quelques-uns de ses poèmes, *(Parasztdal, Szerelemdal a csikóbőrös kulacshoz, Egy bécsi magyar gavallér, Szegény Zsuzsi a táborozáskor)*, et quelques poèmes de Vörösmarty évoquent déjà le ton de Petőfi.

Le monologue rehausse au niveau de la poésie une situation de discours pareille à la chanson de situation, mais cette situation est développée plutôt dans la direction dramatique et non pas épique. Ce genre est également introduit par Faludi dans un poème apparemment de circonstance *(Méltóságos Vitéz Gróff Nádasdi Ferenc Horvát-országi bánnak)*. Kazinczy allia des situations de poème à caractère de monologue à des expressions épigrammatiques (p.ex. *Ráday, Báróczy, Zrínyi*) et de ce fait le développement du genre aboutit à une impasse ; Szentjóbi Szabó *(A haldokló keresztyén)* et Csokonai *(Búcsúzik az atyja a leányától)* écrivent des soliloques, et chez Vörösmarty ce modèle prendra un ton tragique.

L'histoire des poèmes descriptifs hongrois commence par Bessenyei *(Bécs, 6 Marti 1777, 9 órakor reggel)*. Mais ce n'est pas l'apparition de la description poétique qui signifie le changement décisif, mais la fusion absolue de la sentence et de la peinture, deux notions qui sont encore totalement séparées même dans les meilleurs poèmes de Csokonai (voir *A magánossághoz*). C'est Berzsenyi qui, dans *A közelítő tél* et dans *Levéltöredék barátnémhoz*, réalise pour la première fois la description créatrice et porteuse de signification : ses deux poèmes sont « le voile brodé des symboles » comme il l'a dit lui-même.

Berzsenyi jugea important aussi le *mélos*, l'élément harmonieux de la diction dans ses poèmes. Dans *A közelítő tél* ce n'est pas la hardiesse de l'image initiale, mais l'accent de la première phrase qui donne au poème sa signification. Après Berzsenyi, c'est Kölcsey qui prend des initiatives en vue de la réalisation du principe *ut musica poesis*, c'est lui qui écrivit les plus belles chansons de l'époque, les répliques hongroises du *Lied*.

La fin du XVIIIe et le début du XIXe siècles constituent la grande période expérimentale. On découvre non seulement des possibilités réalisées au cours du XIXe siècle, mais aussi d'autres qui ne seront reconnues qu'au XXe siècle. Les plus importantes en sont les poèmes en prose. Ányos en écrivit à l'époque de Gessner et d'Ossian *(A világi gyönyörűségeknek haszontalansága)*; Bessenyei et Barcsay commencèrent leurs lettres en vers et les terminèrent en prose ; Csokonai traduisit son ode *A magánossághoz* en prose. Boileau et Pope croyaient en la hiérarchie stricte des formes ; la mise en vers de la prose et la mise en prose du vers ne se répandirent qu'à une époque où le classicisme appartenaient déjà au passé.

STRUCTURE DES POÈMES

Nous connaissons deux techniques narratives dominantes de cette époque. Le notaire de village raconte son histoire à la première personne, mais nous apprenons de la lettre liminaire que les notes du notaire ont été mises en vers par quelqu'un d'autre. A la fin de la deuxième partie du poème de Gvadányi *(A falusi nótáriusnak elmélkedései, betegsége, halála és testámentuma)*, l'œuvre se transforme en dialogue entre le notaire et son fils, puis l'optique change parce que le héros meurt et nous faisons la connaissance aussi bien de son testament que de son épitaphe et des chants funèbres des pleureuses. Le notaire écoute une autre histoire avant sa mort, celle de Dorko Toty, et apprend même que ses histoires précédentes ont été publiées en vers. Les moments narratifs de l'œuvre s'organisent donc en une structure intéressante, mais ne concernent qu'une partie mineure de l'œuvre, l'histoire même n'étant pas structurée. L'œuvre n'est composée qu'à grands traits. L'histoire de *Lúdas Matyi* est également abordée sous deux aspects, mais cette fois le narrateur est différent du héros et le rôle de l'inconnu qui a mis en vers l'histoire du notaire est joué par le soi-disant éditeur. L'histoire de la narration est racontée dans le discours préliminaire. Le narrateur crée une analogie entre l'histoire et la narration et même, à la manière de Cervantes et de Gvadányi, il renvoie à la relation ambivalente de la fiction et de la réalité, quand il console la cruel seigneur dont il veut se venger:

> . . . ne féljen
> Döbrögi úr, mert már többször nem veri ám meg.[4]

L'histoire suit une structure thématique très stricte qui confère un effet intense à l'œuvre. Les événements semblent dévier vers des voies secondaires ; on a l'impression que Matyi abandonne son rôle, mais alors se répète la situation clé, où la contradiction de l'apparence et du réel est clairement mis en évidence, la première se rapportant à ce qui précède, et le second à ce qui suit :

[4] . . . n'ayez pas peur
Sieur Döbrögi, il ne vous battra plus.

Menni akar ; de az úr tartóztatja. (II. 47);
Nem vagyok én uram ács, hanem a Lúdas Matyi, úgymond[5]
(II. 75) etc.

Gvadányi et Fazekas ont suivi une technique narrative relativement compliquée et apparue tardivement, en mettant l'histoire entre une double parenthèse. Csokonai et Sándor Kisfaludy écrivirent leurs récits du point de vue du narrateur subjectif, technique ancienne sans ambiguïté. La différence entre leurs deux techniques est pourtant énorme. Si nous mettons les moments narratifs des *Regék* de Kisfaludy les uns à côté des autres, les parties qui anticipent sur ce qui va suivre, les commentaires et les sentences forment un poème didactique. D'habitude on considère *Regék* comme ayant une forme narrative plus récente que celle employée dans *Dorottya* de Csokonai. En réalité c'est le contraire qui est vrai. Sándor Kisfaludy se met dans la position de narration propre à Boileau, tandis que Csokonai est plus proche du ton narratif plus lyrique de Sterne et de Diderot : les incidents narratifs de *Dorottya* se rapportent au narrateur. Csokonai en tant que narrateur raconte l'histoire sur deux tons, conformément au développement européen après le classicisme : la modalité contient toujours sa propre réfutation. La langue élégante, juridique et la langue grossière du peuple se mélangent, le narrateur se moque de son propre ton dans *Az istenek osztozása*. Dans *Békaegérharc* la modalité narrative a déjà trois couches : l'Avant-propos et l'Invocation sont écrits sur un ton lyrique et sont émaillés d'allusions d'actualité, tandis que dans *Európa elragadtatása* la langue scientifique prétentieuse est déformée par des grossièretés populaires et la langue mythologique l'est par des allusions d'actualité et par des aperçus personnels. Dans la technique narrative de *Dorottya* les mêmes couches sont présentes, ne cessant de créer des analogies et des antithèses. Le caractère moderne de l'œuvre n'est pas dû à sa complexe stratification, mais au fait que Csokonai, tout comme Crabbe, un des meilleurs poètes épiques de l'époque, construit une histoire cohérente dont la continuité est sans cesse interrompue par des remarques personnelles du narrateur : tous les incidents de l'action sont subordonnés au seul symbole du carnaval. C'est probablement le premier exemple dans la littérature hongroise d'une forme d'expression symbolique à plusieurs sens, s'éloignant de l'allégorie. Csokonai donne au carnaval une signification sexuelle : la partie « Jusqu'au déjeuner, jusqu'au soir, jusqu'à minuit » traduit un processus érotique dans la langue de la poésie :

Azok, akik nappal angyali bálványok,
Éjtszaka lüdércek s merő boszorkányok.[6]

Dans la partie IV (« Jusqu'à l'aube »), l'érotisme se transforme en fécondité, en renaissance.

En parlant maintenant de la structure globale des poèmes plus courts, nous nous référons à la constatation d'Arany, le meilleur connaisseur de la poésie hongroise de la fin du XVIIIe siècle jusqu'à ce jour, et selon laquelle la plupart des poèmes hongrois de l'époque sont caractérisés par le manque de construction. La forme la plus fréquente de la clôture classicisante du poème, la sentence didactique jouant le rôle de la maxime ou la pointe épigrammatique, n'apparaîtra définitivement que dans la poésie mûre de Vörösmarty et de Petőfi, précisément parce que les poètes de la sensibilité ne réussirent pas encore à réaliser des structures poétiques autonomes, ayant beaucoup de difficultés à concilier les formules poétiques courantes avec les nouvelles formes. C'est la raison pour laquelle la transition entre la clôture formelle du poème classicisant et celle thématique du poème romantique, a duré à peu près cinquante ans. Nous rencontrons, rarement, il est vrai, des formes moins didactiques de la cadence formelle, seul Ányos *(Az utolsó pruszus háborúról)* employait la cadence antithétique avant Fazekas *(Az öröm tündérsége)*, et pour la gradation, cadence préférée de Vörösmarty *(Országháza)*, il n'y a d'exemples que dans la poésie de Csokonai

[5] Il veut partir, mais le seigneur le retient . . .
Je ne suis pas charpentier, monsieur, je suis Matyi Lúdas — dit-il.

[6] Celles qui le jour sont des figures angéliques
Deviennent la nuit des succubes et des sorcières.

(Venusi harc, A gazdag), chez Berzsenyi *(Elégia gróf Festetics György hamvaira)* et chez Fazekas *(Édes druszám!)*.

La plupart des poètes hongrois de notre époque terminaient leurs poèmes par des arguments logiques, autrement dit par des métonymes-synecdoques. Des formes différentes se trouvent surtout dans les poèmes de Berzsenyi : la comparaison *(Az ifjúság, Dukai Takács Juditho)* ou la métaphore verbale *(Az ulmai ütközet, Búcsúzás)* ou bien les deux à la fois :

Mig szólunk, az idő hirtelen elrepül,
Mint a nyil s zuhogó patak.[7]
(Horácz)

Une telle cadence augmente le rayonnement de la signification du poème, élargit le cercle des significations secondaires, tandis que la clôture logique met un point final au poème. La signification conceptuelle s'enrichit de nuances nouvelles, ou reçoit même une nouvelle extension grâce à l'image relativement ouverte de la clôture, tout comme dans les derniers vers du poème *Féltés*, ou Berzsenyi combine la comparaison de la fin avec une syllepse en employant le verbe « étouffer » au sens propre et au sens métaphorique :

A tündér Szerelem befedi a napot
S Argus száz szemeit ; majd lebegő Zephyr
Majd szélvész s fenevad. Fojtva erősödik,
Mint a puskapor és harag.[8]

Les poétiques classicisantes s'occupent davantage de la clôture du poème que de l'anacruse. C'est justement pourquoi l'ancien modèle se modifia plus vite, tandis que la maxime didactique utilisée comme anacruse, préférée surtout par Kazinczy *(A bűnösök)*, survit encore pendant longtemps ; Berzsenyi l'employa dans l'épître *(Kishez)*. L'anacruse antithétique, fréquente dans la poésie de Vörösmarty *(A szomju)* puis dans les poésies d'amour de Petőfi, apparaît relativement tard dans la poésie de Fazekas *(Szükségben segítség)*. Mais tandis qu'un nouveau type, la cadence thématique ne se répandit qu'au temps du romantisme, l'anacruse avait déjà pris une nouvelle forme à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle: à l'aide d'un départ consistant en énumérations et en gradations (Bessenyei *Az emberi nemnek munkáirul*, Csokonai *Az én kis kertem*), le poète, en changeant l'ordre des mots et en reculant le noyau de la phrase, anticipe sur la structure de la phrase romantique (Csokonai : *A nemes magyarságnak felülésére*, Kölcsey : *Elfojtódás*, Károly Kisfaludy : *Szerelem*).

Or, si nous considérons toute la structure du poème, nous devons constater que la structure antithétique s'impose jusqu'au romantisme épanoui tout autant que la cadence didactique. La différence par rapport à la norme est sporadique. Bien que Faludi mélange déjà avec succès les structures à base logique, telles que l'analogie et l'antithèse, la répétition et la variation *(Búcsúzó ének)*, avant Vörösmarty on ne trouve des exemples que pour la composition complexe simple et ceci uniquement dans la poésie de Fazekas *(Mint mikor a nap)*. Sans aucun doute, c'était le poète qui, à l'époque, prit le plus de nouvelles initiatives en ce qui concerne la composition globale : il essayait de faire figurer en tant qu'élément structural le silence sémantique de l'élément narratif *(Danae)*, anticipant ainsi sur les ballades de Vörösmarty, et même sur celles d'Arany, et il essaya également la construction en spirale.

Mais toutes ces initiatives restèrent, en attendant, isolées. A l'époque de la sensibilité il n'y avait que deux formes de poème, qui se réalisèrent dans des œuvres de grande valeur esthétique. Toutes deux avaient été créées par les deux plus grands poètes de l'époque. Ce n'est que dans leur poésie qu'apparaît la structure passant de la vision à la réflexion, (Csokonai: *Déli aggodalom*, Berzsenyi:

[7] Pendant que nous parlons, le temps s'envole
Comme la flèche et le ruisseau coulant en cascade.

[8] L'amour féerique couvre le soleil
Et les cent yeux d'Argos ; tantôt séphyr flottant,
Tantôt ouragan et monstre. Etouffé, il se renforce
Comme la poudre et la colère.

A reggel) et, en fait, en si peu de temps elle ne pouvait pas s'épanouir complètement. L'autre, la construction en pont, connut un développement plus lent et plus long. La forme simple avait été réalisée par beaucoup de poètes, en citant l'anacruse à la fin du poème, d'abord exactement, puis avec certains modifications (p.ex. Batsányi : *A látó*, Csokonai : *Antal napjára*). Cette forme habituelle était développée par Csokonai et par Sándor Kisfaludy : l'un inséra une structure dialectique au milieu de *A lélek halhatatlansága* (révélation sans philosophie ; philosophie sans révélation, et philosophie et révélation), l'autre composait avec une symétrie exemplaire ses cycles d'amour. *A kesergő szerelem* commence par un chant, chaque chant est suivi de 10 chansons, puis la 200e chanson termine le 20e chant interrompu probablement de façon délibérée. Deux événements analogues se déroulent dans les chansons et les chants : l'arrivée de France du soldat et l'histoire intérieure de l'amour. Dans *A boldog szerelem* une petite irrégularité dans la symétrie exacte donne l'impression de clôture, le cycle commence par 25 chansons, puis vient le premier chant, ensuite dans le dernier chant la forme de vers change brusquement. C'est cette composition que Berzsenyi transforme en structure plus voilée en trois temps opposés. C'est ainsi que naît le poème le plus important de cette époque, *A közelítő tél* dont la structure parfaite n'a pu être dépassée que par Vörösmarty, et uniquement dans un de ses plus grand poèmes : *Előszó*.

La plupart des poèmes écrits vers la fin du XVIIIe et vers le début du XIXe siècle, ont une construction métonymique, donc expriment un rapport logique (cause-effet, partie-ensemble, etc.). La thèse est connue selon laquelle le classicisme est de caractère métonymique et le romantisme de caractère métaphorique. En acceptant cette thèse nous pouvons affirmer qu'il s'est produit dans la langue de Berzsenyi un développement intérieur, que de nos jours, on considère comme une étape vers le romantisme. Dans ses meilleurs poèmes et dans ses plus beaux vers, la langue et la signification forment une unité indissoluble, en harmonie avec l'idéal répandu après Herder selon lequel le poète n'emploie pas, mais crée la langue. Cela revient à dire que dans *A közelítő tél* et *Levéltöredék barátnémhoz*, Berzsenyi commence à abandonner l'habitude de réutiliser les allégories traditionnelles et choisit de créer des symboles qui lui sont propres. L'allégorie projette les processus temporales dans l'espace, où il se figent ; la tendance à créer des symboles implique donc que dans ses œuvres principales Berzsenyi donne une image beaucoup plus nuancée du temps que tous les poètes précédents.

LE STYLE

L'examen de la syntaxe poétique n'est possible qu'au prix d'une analyse détaillée du texte; ainsi, cette fois nous ne pouvons tracer que la ligne principale des changements fondamentaux qui se sont opérés à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle.

Le classicisme systématisa une conception de la langue répandue pendant la Renaissance, et qui considère la langue écrite comme faisant partie de l'héritage gnomique ; la phrase est considérée comme maxime sentencieuse, et la clôture de la forme traduit la mesure de l'instruction. Les poètes hongrois les plus proches du classicisme (Kazinczy, Virág) n'ont pas abandonné cette conception, ils écrivaient leurs poèmes dans une syntaxe strictement logique. La période de la sensibilité oppose à cela l'idéal de la phrase comme forme organique, en s'appuyant surtout sur pseudo-Longin. Les poètes qui poussèrent le plus loin l'expérimentation déformèrent les structures logiques par des compositions de plus en plus hardies (Gábor Dayka: *Kesergés*, Csokonai: *A magánosséghoz*); des phrases incomplètes, (Dayka: *Esdeklés*), des interpolations séparant les deux parties principales de la phrase (Berzsenyi : *Dukai Takács Judithoz*), des changements dans l'ordre des mots (Kölcsey : *Elfojtódás*), et ainsi ils préparèrent la syntaxe élaborée ou fragmentaire qui prédominera au cours du romantisme, chez Vörösmarty et Petőfi. La transformation de la structure de la phrase, et la longueur nouvelle des phrases entraînent nécessairement l'enjambement. La plupart des poèmes de peu de valeur esthétique contiennent à peine quelques enjambements (p.ex. Sándor Kisfaludy : *Regék*), tandis que les meilleurs poètes bien avant Petőfi finissent souvent le vers par un article (Csokonai).

Le lexique de la langue hongroise s'enrichit grâce au mouvement de la réforme de la langue. La poésie avait également ses puristes et ses néologues. Tandis que ces derniers tentaient

d'élargir le domaine sémantique et de créer de nouvelles métaphores, les puristes essayèrent de ranimer les métaphores mortes. Le développement justifie sans aucun doute les néologues, mais nous ne devons pas oublier que le recours judicieux à la diction traditionnelle offrait également des avantages. C'est ce dont témoigne à côté de Faludi, Orczy et Ráday, surtout Baróti Szabó qui, par ses métaphores empruntées à la langue commune, créa une diction pure mais nullement pauvre ; il était entre Faludi et Csokonai le meilleur poète hongrois, tout au moins jusqu'à la critique de Kazinczy, qui lui fit abandonner sa voie originelle et l'obligea à s'essayer dans le style élevé.

En revanche, on constate que sous l'influence de Kazinczy la poésie hongroise est inondée par de paroles gonflées, des impuretés de diction, de métaphores mixtes, de « neiges de lys » et de « flammes de rose » : « . . . dans mon sein prit naissance une source de feu ».

Deux processus naissent à la fin du XVIIIe et leur influence se fait encore sentir de nos jours. L'un est la déformation de la syntaxe logique, l'autre est l'évincement des métaphores de signification explicite (vocatif, personnification, comparaison, allégorie, métaphore morte, adjectif métaphorique et adverbe) au profit des métaphores de signification implicite (auto-interpellation, métaphore de verbe, symbole, syllepse). Les poètes de l'époque en question dont la vision est moins originale, ont des métaphores plus pauvres.

L'interpellation à la deuxième personne prenant la fonction du sujet général souvent employée dans des poèmes à caractère didactique a été enrichie d'une nuance d'auto-interpellation par Faludi et Kölcsey. *Dorottya* de Csokonai est la première réalisation de l'expression symbolique ; c'est Berzsenyi qui a fait le meilleur usage de l'ambiguïté du sens littéral et métaphorique du mot, et c'est lui qui a créé les meilleures métaphores de verbe. En même temps, ce sont les meilleurs poètes de l'époque,. Ils ont précédé Vörösmarty et Petőfi, les grands maîtres de la construction de la métaphore romantique.

LA VERSIFICATION

La plupart des poèmes hongrois avant la fin du XVIIIe siècle étaient des poèmes chantés. Pour établir le rythme des textes, on partait autrefois de la mélodie; de nos jours on procède de la manière inverse. Quoi qu'il en soit, il est certain que la plupart des poèmes hongrois anciens étaient caractérisés par une prosodie à accent tonique, dans laquelle le nombre des syllabes pouvait varier d'un vers à l'autre.

Le XVIIIe siècle tardif apporta des éléments enrichissants à cette versification nationale.

A l'exception d'une brève tentative au XVIe siècle, ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle qu'on a découvert qu'il est parfaitement possible d'écrire en hongrois des poèmes d'une prosodie metrique classique. Trois strophes grecques caractérisent la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle dans toute la littérature hongroise.

a) Strophe saphique : $- \upsilon - - - \mid \upsilon\upsilon - \upsilon - \bar{\upsilon}$
$- \upsilon - - - \mid \upsilon\upsilon - \upsilon - \bar{\upsilon}$
$- \upsilon - - - \mid \upsilon\upsilon - \upsilon - \bar{\upsilon}$
$- \upsilon\upsilon - \bar{\upsilon}$

(p.ex. Berzsenyi : *Osztályrészem*)

b) Strophe alcaïque : $\upsilon - \upsilon - \upsilon \mid - \bar{\upsilon}\upsilon - \upsilon -$
$\upsilon - \upsilon - \upsilon \mid - \upsilon\upsilon - \upsilon -$
$\upsilon - \upsilon - \upsilon \mid - \upsilon - \bar{\upsilon}$
$- \upsilon\upsilon - \upsilon\upsilon - \upsilon - \upsilon$

(p. ex. Berzsenyi : *A magyarokhoz*)

c) Strophe asclepiade : $- - - \upsilon\bar{\upsilon} - \wedge \mid - \upsilon\upsilon - \upsilon - \wedge$
$- - - \upsilon\upsilon - \wedge \mid - \upsilon\upsilon - \upsilon - \wedge$
$- - - \upsilon\upsilon - \wedge \mid - \upsilon\upsilon - \upsilon - \wedge$
$- - - \upsilon\ \upsilon - \upsilon -$

(p. ex. Berzsenyi : *A közelítő tél*)

Les trois strophes ne surgissent plus tard que sporadiquement dans la poésie hongroise. Cela vaut également pour les vers anacréontiques :

$\bar{\upsilon} - \upsilon - \upsilon - \upsilon$ (Csokonai : *Anakreoni versek*).

Pour d'autres vers classiques, en revanche, nous pouvons dire qu'ils firent leur entrée dans la poésie hongroise à cette époque, mais ne se sont élevés à un haut niveau poétique qu'à des époques ultérieures. Ainsi par exemple, Benedek Virág s'est essayé au vers à 6 ïambes dramatiques, sans que ce vers se soit répandu avant le XIXe siècle.

Le distique (un hexamètre et un pentamètre) devient fréquent dès la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, mais les plus beaux distiques sont écrits par Kölcsey qui fait la transition entre le classicisme et le romantisme (1831), et surtout par le grand poète romantique, Vörösmarty dans son épopée romantique *Zalán futása* (1825).

Parmi les innovations importantes de cette période il faut signaler en premier lieu la réalisation des 3 strophes antiques mentionnées. C'est à Berzsenyi que l'on doit les plus belles pièces dans cette forme. La deuxième est l'emploi de deux rythmes à la fois, surtout dans la poésie de Csokonai. Dans son poéme *Tartózkodó kérelem* il superpose à des vers toniques à 8, 7, 8, 7, le rythme *ionicus minor* ($\upsilon\upsilon - - \,!\, \upsilon\upsilon - -$).

Comme troisième particularité, signalons la diffusion des types de vers d'Europe occidentale. Autrefois on croyait que ce système de vers n'avait surgi dans la poésie hongroise qu'à la fin du XVIIIe siècle, aujourd'hui nous savons bien que la versification d'Europe occidentale a beaucoup plus d'antécédants en Hongrie que la versification classique. Des formes néo-latines, le provençal, avaient un effet important sur la poésie hongroise dès l'époque de la Renaissance, au XVIe siècle. Mais il est aussi vrai, que les trochés et les ïambes — qui n'existaient pas en formes si variées auparavant, présentent une richesse extraordinaire à cette époque.

6,5 trochées (Csokonai : *A reményhez*)
7,6 trochées (Kölcsey : *Himnusz*)
8,7 trochées (Csokonai : *A rózsabimbóhoz*)
alexandrin français (Ádám Pálóczi Horváth : *Énekeskönyv*)
6,6,7 ïambes (Csokonai : *A méhekhez*)
8,6 ïambes (Kölcsey : *Fejedelmünk hajh!*)
9,4 ïambes (Csokonai : *A Duna nymphája*)
9,8 ïambes (Kölcsey : *Vándor*)
11,8 ïambes (Kölcsey : *Zrínyi második éneke*).

C'est délibérément que nous nous référons à des poèmes précoces de Csokonai et aux poèmes tardifs de Kölcsey, pour illustrer la propagation graduelle des formes de la prosodie d'Europe occidentale. Les représentants du style populaire (Petőfi, Arany) reprennent les formes hongroises au milieu du XIXe siècle, mais après cette courte transition — les poètes hongrois emploient pendant longtemps presque uniquement les vers occidentale moderne jusqu'à l'apparition du vers libre au XXe siècle. Le début du XIXe siècle anticipe donc sur le développement postérieur. Le troché et le ïambe n'étaient pas tout à fait purs même à cette époque — nous trouvons aussi des exemples du mélange des deux — et par la suite les poètes prirent de plus en plus de libertés.

Quatrièmement nous pouvons constater que les types de vers hongrois passent au second plan. Nous ne les rencontrons plus que dans les poèmes préparant la tendance populaire, p. ex. dans quelques œuvres de Csokonai.

Parmi les structures de poèmes plus compliquées, c'est le sonnet qui s'est implanté le premier. Déjà au milieu du XVIIIe siècle le jésuite Ferenc Faludi en a écrit quelques-uns. Il y a des poètes qui ont essayé d'utiliser des structures moins fréquentes, comme la ritournelle et la stance. D'autres ont pris des initiatives indépendantes : Csokonai écrivit son poème, *A reményhez* dans des strophes à 16 vers, créées par lui-même. Son contemporain plus âgé, la poète lyrique Sándor Kisfaludy, auteur de poèmes d'amour très populaires à l'époque, construisit ses deux grandes cycles, *Himfy szerelmei* autour de strophes développées à partir des psaumes (8,7,8,7,8,7,8,7,8,8,7,7 syllabes et des rimes a,b,a,b,c,d,c,d,e,e,f,f,). Cette structure est nommée depuis « strophe de Himfy ».

En ce qui concerne la disposition des rimes, nous pouvons distinguer deux tendances : les formules plus simples sont employées avec une intention archaïsante (a,a,a,a, Kazinczy : *Zrínyi*), tandis qu'à la fin de l'époque, on préférait des rimes alternantes plus compliquées (a,b,a,b, Kölcsey : *Himnusz*).

Nous pourrions caractériser brièvement les changements de la versification hongroise à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle par des termes tels que : élargissement et heurt des traditions différentes, différenciation. Le grand changement se reflète également dans la théorie de la versification. Nous pouvons parler dès cette époque de la conception linguistique dans la théorie de versification. Les poètes discutèrent à la fin du XVIIIe siècle pour savoir si la versification métrique classique était ou non compatible avec la rime. János Földi, le maître poétique de Csokonai, décrit dans une étude intitulée *A magyar versről* publiée en 1787 un troisième type de poème. Sur la base du livre de Lowth *De sacra poesi Hebraeorum* (Oxford, 1755), il admet l'existence de poèmes, dont le principe organisateur est le *parallelismus membrorum*. Il essaye de prouver sa thèse des traductions faites de l'hébreu. On peut probablement considérer ces transpositions comme les premiers antécédents du vers libre dans la poésie hongroise.

Tout cela prouve que la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle fait preuve d'une indépendance relative dans le domaine de la versification — comme dans d'autres domaines littéraires —, indépendance, qui se manifeste le plus clairement dans le fait que les initiatives de l'époque se sont réalisées non dans la période suivante, soit le romantisme, mais au cours des temps ultérieurs.

Traduit du hongrois par Ágnes Baracs

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Bíró, Ferenc, *A fiatal Bessenyei és íróbarátai* (Le jeune Bessenyei et ses amis-poètes), Budapest 1976.

Horváth, Iván, *A grammatikai szemlélet kezdetei a magyar verselméletben* (Les débuts de la conception grammaticale dans la théorie des vers hongroise), Irodalomtörténeti Közlemények 1972, 290—306.

Horváth, János, *A magyar irodalmi népiesség Faludítól Petőfiig* (Populisme dans la littérature hongroise de Faludi à Petőfi), Budapest 1978.[2]

Martinkó, András, *Teremtő idők* (Temps créateur), Budapest 1977.

Mezei, M., Kulin, F. (éd.), *Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig* (Pourquoi est-ce beau ? La poésie lyrique hongroise de Csokonai à Petőfi), Budapest 1976.

Németh, G. Béla, *Mű és személyiség. Irodalmi tanulmányok* (Œuvre et personnalité. Etudes littéraires), Budapest 1970.

Németh, László, *Az én katedrám.* Tanulmányok (Ma chaire. Etudes), Budapest 1969.

Szauder, József, *Az estve és az álom.* Felvilágosodás és klasszicizmus. (Le soir et le rêve. Lumières et classicisme), Budapest 1970.

Szauder, J., Tarnai, A. (éd.), *Irodalom és felvilágosodás.* Tanulmányok (Littérature et Lumières. Etudes), Budapest 1974.

Szegedy-Maszák, Mihály, *Világkép és stílus* (Vision du monde et style), Budapest 1980.

Szegedy-Maszák, Mihály, *Rapports entre la structure poétique et le style dans la poésie européenne entre les Lumières et le romantisme*, Neohelicon VI. 2. pp. 275—322, VII. 1. pp. 269—309.

Paul Cornea

LA POÉSIE ROUMAINE

CONTEXTE SOCIO-POLITIQUE ET CULTUREL

Il y a des tournants du siècle qui ne sont aucunement des tournants d'histoire. Pour les Roumains, l'époque qui nous intéresse, n'est pas de ceux-ci. Elle coïncide effectivement avec une brusque et dramatique accélération du rythme de développement. En littérature, de même que dans tous les autres domaines de la vie sociale et culturelle, on assiste aux débuts d'un processus irréversible de modernisation, d'alignement sur l'Europe occidentale, de rupture avec l'inertie féodale.

Les facteurs déterminants de ce décollage sont les mêmes d'un côté et de l'autre des Carpathes mais ils s'individualisent différemment, en fonction du spécifique des deux zones habitées par les Roumains : la Principauté de Transylvanie, appartenant depuis 1699 aux Habsbourg et les Principautés Danubiennes (la Valachie et la Moldavie), soumises aux Turcs.

En Transylvanie les Roumains constituent le groupe ethnique le plus nombreux, mais le plus défavorisé, frappé d'interdit quant à l'accès aux fonctions publiques et à la représentation dans l'Assemblée législative (ces droits étant monopolisés, conformément à un pacte conclu en 1439, par les nations dites « constitutionnelles » : les Hongrois, les Sicules et les Saxons). De surcroît, formant une masse compacte de paysans, ils sont les plus pauvres, les plus exploités, les plus à l'écart des « Lumières » du siècle de tous les peuples de la principauté.

Cependant, grâce à la politique de prosélytisme catholique initiée par la Cour de Vienne après l'annexion de la principauté de Transylvanie jusqu'à ce temps indépendante, pour contrecarrer la résistance d'une partie de la noblesse hongroise et du patriciat allemand, protestants, ainsi qu'aux réformes entreprises par Marie-Thérèse et Joseph II, des perspectives meilleures s'ouvrent aux Roumains. L'union avec l'Eglise de Rome d'une partie du clergé orthodoxe (sur la base de concessions minimes d'ordre dogmatique dont la plus importante était la reconnaissance de la suprématie papale) leur offre la possibilité d'envoyer des boursiers aux universités de Vienne et de Rome et de se forger un centre puissant d'enseignement théologique à Blaj. La création de régiments frontaliers roumains sous Marie Thérèse, l'admission (strictement contrôlée) de quelques intellectuels roumains dans l'administration locale parallèlement à la formation d'une mince couche bourgeoise, au contact de plus en plus poussé avec la pensée de l'*Aufklärung* et à la compétition quotidienne avec les ethnies privilégiées, jalouses de leur individualité et la défendant contre la politique centralisatrice de Vienne, contribuent à réveiller la nation roumaine. Une véritable prise de conscience a lieu vers les années 1780.

La grande insurrection paysanne de Horia (1784) secoue le régime féodal, attirant en même temps l'attention sur l'état intolérable de minorité politique dans lequel vivait la grande masse du peuple roumain. Des érudits et des lettrés, dont beaucoup d'hommes d'Eglise, d'origine roturière, commencent vers 1780 une vive activité culturelle ayant pour but de légitimer du point de vue historique et philologique les droits bafoués du peuple roumain. Groupés dans un mouvement qu'on a appelé ultérieurement « l'école transylvaine », animés d'un élan fiévreux de l'affirmation nationale qui trahit un sentiment d'extrême frustration, ces intellectuels, parmi lesquels les plus connus sont Samuil Micu, George Şincai, Petru Maior, I. Budai-Deleanu, argumentent par une foule de travaux (grammaires, dictionnaires, livres d'historiographie, etc.) en faveur de l'origine latine des Roumains, leur continuité ininterrompue sur les terres de la Dacie, le caractère romanique de leur langue, l'unité de leur peuple au-delà des frontières politiques qui le divise. En même temps, ils déploient un grand effort pour élever le niveau culturel des masses, en développant l'enseignement, en rédi-

geant des œuvres de vulgarisation scientifique, en effectuant des traductions et en s'ingéniant de jeter les fondements d'une littérature artistique originale. Ils convertissent les idées des Lumières dans un crédo pragmatique, adéquat aux circonstances : la spéculation philosophique est sacrifiée aux impératifs pratiques de l'instruction du peuple, le plaidoyer en faveur des droits de l'homme est mis au service de l'émancipation nationale, la critique contre les abus et les méfaits du féodalisme est associée à la confiance dans les vertus de la voie légale et des promesses de l'absolutisme éclairé.

Sur le plan proprement politique, la pensée de l'Ecole transylvaine s'exprime dans un mémoire intitulé *Supplex Libellus Valachorum*, soumis en 1791 à l'empereur. Dans ce document les revendications des Roumains reposent tant sur le droit historique (dont se réclamaient toutes les autres nations de la Transylvanie pour combattre les réformes de Joseph II) que sur le droit naturel. On soutient, en effet, qu'en étant les plus nombreux de la province, en payant plus d'impôts et en fournissant plus de soldats que les autres, ils ont droit non seulement à la « concivilité », mais aussi à la représentation proportionnelle. Le concept de « nationalité » est ainsi dissocié de l'idée de « privilège » et de celle de « confession » ; la « nation » roumaine comprend à la fois les gréco-catholiques et les orthodoxes, les nobles et les paysans. Le *Supplex* n'aura pas de conséquences pratiques, de même que les mémoires qui l'ont précédé et ceux qui l'ont suivi, ce qui va augmenter les tensions et l'effervescence politique en Transylvanie. Mais les échos de la renaissance transylvaine franchiront les Carpathes, en contribuant puissamment au renforcement des tendances émancipatrices et nationalistes qui s'étaient développées ici aussi.

La Valachie et la Moldavie, gouvernées depuis le commencement du XVIIe siècle par des princes grecs, envoyés directement de Constantinople (les phanariotes), entrent vers la fin du siècle dans une période de mutation qui va bouleverser leur statut politique et leur vie sociale. La cause en est, d'une part, le déclin de la puissance ottomane, de l'autre, la précipitation de la crise du féodalisme.

Vaincus par les Russes dans les guerres de 1768—1774, 1787—1792, 1806—1812, les Turcs se voient contraints de relâcher leur domination sur les Principautés. Le traité de Kuciuk-Kainardji (1774), bien qu'il maintienne l'autorité de la Porte et le régime phanariote, ouvre le Danube et la Mer Noire aux navires de toutes les nations et attribue à la Russie le titre de « puissance protectrice », lui accordant le mandat d'intervenir à Constantinople en faveur des Principautés. Par l'institution de la double dépendance (de l'ancien suzerain et du nouveau protecteur), la Valachie et la Moldavie obtiennent une liberté de manœuvre accrue et sortent de leur isolement politique séculier. Les grandes puissances se dépêchent de combler le vide créé par la diminution catastrophale de l'influence turque : elles intensifient l'activité diplomatique et commerciale dans la région, installent des consulats à Bucarest et à Jassy, cherchent à gagner des partisans au sein de la classe dirigeante.

Le déclin de la Porte aggrave la crise politique du régime phanariote et fait craquer ses assises économiques. La consommation accrue de céréales due au stationnement des troupes étrangères sur le territoire des Principautés, ainsi qu'aux besoins de l'exportation et à la poussée démographique, ébranle les rapports sociaux. La production pour le marché, dans les conditions d'une agriculture extensive rudimentaire et peu rentable, impose aux grands propriétaires l'augmentation des obligations féodales des paysans (la corvée et la dîme). D'autre part, la vénalité des fonctions, caractéristique du système phanariote, et la fiscalité de plus en plus sévère, conséquence du besoin d'argent qui progresse à la mesure du développement de l'échange, crée un état de mécontentement explosif dans les villages. La stratification de la noblesse s'accentue : dans ses rangs s'accroît la lutte pour le pouvoir entre les grands boyards, détenteurs de tous les leviers de commande, et les petits boyards, relégués dans des positions subalternes. La bourgeoisie, bien qu'incapable de mener une lutte révolutionnaire, car elle est faible et repose sur le commerce et les métiers, commence à bouger à son tour. Le fait fondamental reste cependant le durcissement du conflit entre les nobles et les paysans, qui éclate parfois en éruptions violentes.

Dans cette atmosphère de lente mais irréversible érosion du régime existant, le mur qui séparait encore au milieu du XVIIIe siècle la société roumaine de l'Europe des Lumières, tend à s'écrouler. Les phanariotes eux-mêmes, parmi lesquels il y avait des hommes instruits, au courant des idées du temps, contribuent à la diffusion de la culture et des mœurs occidentales, en achetant des livres et en s'abonnant aux journaux de l'Ouest, en engageant des enseignants (de préférence

français) pour éduquer leurs enfants, en essayant de moderniser les Académies grecques de Jassy et de Bucarest, les plus puissants foyers d'enseignement de la diaspora hellénique. Les occupations étrangères (surtout celles des armées russes) mettent la noblesse en contact avec des officiers francophones, à la page de la mode parisienne, qui exercent une influence puissante sur la transformation des mœurs.

Dans les dernières décennies du XVIIIe siècle et après la Révolution française qui renforce partout la conscience de soi des nationalités opprimées, surgit au-delà des Carpathes, comme en Transylvanie, un facteur nouveau et redoutable de dissolution de l'ancien régime : le nationalisme. Son action n'est ni simple, ni claire, car, au début, le mouvement d'émancipation roumaine s'associe à la lutte pour l'affranchissement des Grecs, menée dans le cadre conspiratif de l'Hétairie, avec l'appui discret de quelques princes phanariotes et bénéficiant du consentement tacite de la Russie. Mais bientôt la coopération change en confrontation, car il était dans la logique des choses que les deux mouvements se greffant sur le même milieu nutritif en viennent à se heurter. La situation devient dramatique et atteint le point du non-retour en 1821, moment où le dirigeant de la grande insurrection roumaine, Tudor Vladimirescu, tombe assassiné par les hétairistes, dont il avait été l'allié. L'insurrection de 1821 est cruellement réprimée par les Turcs, mais elle met fin au régime phanariote et déclenche une réaction en chaîne qui va transformer de fond en comble la société roumaine : les tendances à une modernisation des structures politiques et administratives deviennent irrésistibles, d'autant plus que les contradictions sociales demeurent non seulement irrésolues, mais encore aggravées par la défaite populaire.

Sur la toile de fond de cette époque pleine de bouleversements et de promesses, les énergies spirituelles se réveillent et l'activité intellectuelle longtemps maintenue sous le boisseau reprend de plus belle. Dans une première étape, plusieurs représentants du haut clergé (Chesarie de Rîmnic — liseur de l'Encyclopédie, Iacov Stamate — initiateur de la traduction d'*El Criticon* de Gracián, Leon Gheuca, etc.) et de la fraction éclairée de la grande noblesse (Ianache Văcărescu, I. Slătineanu, I. Cantacuzino etc.) agissent selon un programme modéré qui associe à une critique du régime, souvent exprimée de façon oblique ou par allusion, un plaidoyer enthousiaste en faveur des sciences, de la culture, de l'assainissement moral de la vie publique. Ils se sentent fiers d'appartenir à la latinité et s'intéressent à l'histoire et à la philologie bien que dans une moindre mesure que leurs confrères de Transylvanie. En revanche, ils accordent une place de choix à la littérature, en concevant les Lumières d'une façon moins austère qu'au delà des Carpathes, les liant indissolublement au culte de l'homme sensible. L'ouverture vers l'Ouest est aussi plus manifeste dans leur cas : ils se font de l'Europe occidentale une image idéalisée qui leur sert d'exemple persuasif et de terme d'émulation. Malgré cela, à l'exception de Voltaire, les grands auteurs sont peu traduits : l'intérêt se porte sur le conte moral édifiant (Florian, Gessner, Marmontel), le roman sentimental (*Manon Lescaut*, parmi des ouvrages généralement puisés au colportage), le roman de type *Fürstenspiegel* (par les deux traductions imprimées et les 11 copies manuscrites, *Les Aventures de Télémaque* est le « best-seller », de l'époque), les livres de sagesse (*Cugetări*, traduction roumaine des *Pensées* d'Oxenstierna, etc.).

Au fur et à mesure que la crise du régime s'aggrave et que le mouvement intellectuel passe aux mains des représentants des couches moyennes, nous assistons à un phénomène de laïcisation de la culture et de radicalisation idéologique. Quoique la critique du système gagne en extension et en profondeur, l'esprit réformiste continue de prévaloir. Mais l'idée nationale s'impose de plus en plus en tant que principe majeur de la nouvelle culture. La fondation de l'enseignement secondaire en langue roumaine (par G. Asachi en Moldavie — 1813 et Gh. Lazăr en Valachie — 1818) et l'organisation des premières représentations théâtrales prennent, de ce point de vue, une valeur symbolique. La littérature se met, à la fois, à l'écoute de l'Europe et à la recherche de son propre spécifique : les traductions se multiplient, en explorant toujours plus courageusement le terrain sentimental (Young, Bernardin de Saint Pierre, Volney, etc.) tandis que la production originale tend à se délivrer de l'emprise du modèle classique ; les écrivains s'efforcent d'exploiter leur expérience personnelle, de se rapprocher davantage de la nature de l'histoire, des problèmes du jour. Pourtant, ils n'arrivent pas à découvrir une nouvelle modalité d'articuler l'imaginaire, quoiqu'ils semblent parfois la pressentir.

Le grand tournant viendra avec l'année 1821. Le mouvement révolutionnaire de Tudor Vladimirescu, qui couronne quelques décennies de lente maturation de l'idée nationale et des principes du droit de l'homme, modifie toutes les données du problème roumain. Bien qu'il n'amène l'effondrement ni du féodalisme, ni de la noblesse, il renforce le mouvement libérateur qui va associer désormais les concepts de « nation » et de « démocratie » et exerce une profonde influence sur les mentalités, en rendant possible, à courte échéance, l'éclosion du romantisme.

LE STATUT DE LA POÉSIE : COURANTS ET TENDANCES

Quoi qu'on puisse penser de la portée universelle du jugement de Mme de Staël que les nations qui accèdent à la civilisation commencent par la poésie, il faut convenir tout au moins qu'il se vérifie au cas des Roumains : le premier livre de « littérature » (dans le sens restreint et spécialisé du terme) qui paraît dans les Principautés Danubiennes s'appelle *Poezii nouă* (par I. Cantacuzino vers 1796); le chef-d'œuvre de l'époque, selon un consensus unanime, est la *Ţiganiada* de I. Budai-Deleanu (poème héroï-comique) ; enfin, parmi les écrivains représentatifs de la période qui s'achève en 1821 il n'y a que des poètes.

Evidemment, dans une société où l'esprit public est sollicité de toutes parts, où les institutions qui pourraient polariser la création (journaux, salons, maisons d'édition) manquent complètement et où la langue littéraire est encore au stade d'un outil mal approprié aux buts de l'art, il faut s'attendre à ce que la production poétique ne se totalise pas dans un mouvement homogène. Cependant, à la première vue, la variété des manières, des styles et des niveaux semble déconcertante : à côté de la poésie populaire paysanne, extrêmement riche, et du folklore citadin, on trouve des types de lyrisme caractéristiques du Moyen Age (hymnes hagiographiques byzantins), de la Renaissance, du classicisme, du maniérisme, des Lumières, du « préromantisme ». C'est comme si, pour rattraper son retard, la littérature roumaine avait brûlé les étapes, en transformant la succession des âges littéraires en simultanéité.

Si de toute cette abondante floraison poétique nous retenons seulement les genres pratiqués dans la littérature en cours de professionnalisation, il devient possible de déceler une tendance dominante, un « code » privilégié, assumé plus ou moins spontanément : il s'agit du style classique, mais dans une variante *sui generis*.

En effet, dans presque toutes les œuvres qui valent et qui se situent intentionnellement dans la perspective de l'art, on retrouve quelques traits typiques, tels que : l'intellectualisation de l'élan lyrique (émotion réduite au concept), prééminence du « métier » par rapport à l' « inspiration » (conception « artisanale » de la poésie), versification confondue avec la poésie, emploi des « figures » pour « embellir » le texte, rationalisation du discours, etc. Pourtant, d'autres traits, non moins caractéristiques sont absents. Ainsi le classicisme de la fin du XVIIIe siècle se fonde sur les petits genres, non pas sur la tragédie et la poésie épique, dont tous les auteurs des poétiques normatives, d'Aristote à Boileau, se sont servis pour étayer leur système. Ensuite, il lui manque un contact direct et approfondi avec l'Antiquité gréco-latine : l'humanisme ancien se réduit à un répertoire de thèmes et de motifs grammaticalisés, parfois de simples citations, intermédiées par la poésie lyrique néo-grecque et la petite poésie française du XVIIIe siècle (Delille, Parny, Dorat, Léonard, Saint-Lambert, etc.) qui négligeaient les grands tragiques, accordant en échange leur préférence à Sappho, Anacréon, Horace, Ovide, Catulle, c'est-à-dire à l'érotisme, sous sa double face de passion incoercible et expérience des sens. En outre, les écrivains qui professent ce classicisme le font sans une conscience claire de ses présupposés (d'où la fréquence de passages « au-delà », vers d'autres horizons esthétiques). Privés d'une tradition autochtone de « cultisme » littéraire et d'un instrument linguistique adéquat, ils ne peuvent pas élaborer une notion organique du beau, associant le goût des formes ciselées à la représentation de la plénitude humaine. Leur façon de travailler ne découle pas d'une vision du monde, mais plutôt d'une sorte de compromis avec l'ambiance culturelle de l'époque, d'une soumission aux règles non-écrites du goût (auxquelles s'ajoutent la tradition rhétoricienne figée de l'enseignement grec, la pression « rationaliste » des Lumières, etc.).

Dans ces limites, il est possible de distinguer entre 1780 et 1821 deux vagues classicisantes. La première gravite autour de la poésie anacréontique, ce qui, à première vue, peut étonner. Car

l'antique Anacréon, considéré par Marmontel comme semblable en esprit aux Français et célébré par Dorat pour « son paisible abandon et ses goûts nonchalants » puisqu'il cultivait « les vertus au sein des voluptés », est censé patronner un lyrisme transparent, fait de simplicité, harmonie et innocence. Or, l'anacréontisme roumain, de même que celui néo-hellénique dont il est solidaire en vision et style, s'écarte beaucoup de la naïveté espiègle et de la sérénité paisible du chanteur de Théos. Il unit les génuflexions et la surenchère sentimentale de l'Orient à un plaisir maniériste de compliquer le jeu, la labilité nerveuse du haut dignitaire phanariote aux mièvreries du rococo.

Les anacréontiques sont des grands boyards : Ianache Văcărescu, ses deux fils : Alecu et Nicolas, C. Conachi, Matei Milu, N. Dimachi, Al. Beldiman, etc. Intégrés au système mais l'exécrant, soumis aux caprices de la fortune à l'occasion de chaque changement de prince (qui pouvait signifier une promotion spectaculaire ou un effondrement dramatique), ils sont contraints de faire double jeu. Leur érotisme agressif mais dissimulé est une forme de l'évasion et de l'illusion compensatoire. Ils font de l'amour un objet d'intériorisation et de casuistique subtile, une stratégie raffinée de l'encerclement et de l'attaque, un vrai manège autour de la femme. Le concret en est banni ; on se réfugie dans la convention sapphique et pétrarquiste, dans une rhétorique des compliments et des serments excessifs ; le langage, rempli de « figures » devient parfois un exercice de virtuosité (surtout chez Alecu Văcărescu), d'autant plus persuasif qu'on est plus à même de « lire » et de goûter les périphrases, les symboles et les « concetti » multipliés à profusion.

Dans une deuxième étape, qui précède de peu l'insurrection de 1821, le classicisme des Principautés Danubiennes s'affirme sous un aspect plus clair et plus serein. Plus humaniste aussi car, se débarrassant de la diplomatie sentimentale phanariote, avec ses raffinements surannés, il essaie de retrouver la sincérité de l'émotion et de s'assimiler l'esprit pédagogique et édifiant des Lumières. Ses meilleurs représentants sont : le grand boyard moldave C. Conachi — traducteur de Pope *(Essay on Man)* et admirateur de Newton et de Locke ; G. Asachi — fils d'un prêtre (qui avait essayé de traduire Young et Bernardin de St. Pierre), formé à Rome, entre 1807—1812 ; et Iancu Văcărescu — le petit-fils de Ianache, passé lui aussi par les écoles de l'étranger (Vienne). Les deux derniers surtout, quoique leur orientation soit très différente, fournissent les exemples les plus achevés de ce nouveau classicisme. Esprit grave et austère, bon connaisseur de l'Antiquité et de la poésie italienne d'avant le Risorgimento (Monti, Parini), s'inspirant directement d'Horace et de Pétrarque, Asachi écrit des vers d'une grande pureté de timbre, qui unissent l'idéalisme moral, le platonisme amoureux et le sens des responsabilités civiques, dans un effort de transcender le langage courant et de maîtriser la forme. Iancu Văcărescu reprend l'anacréontisme mais dans un esprit plus proche du modèle antique. Son chef d'œuvre, *Primăvara amorului* trahit dans une certaine mesure l'influence du Grec A. Christopoulos (dont le recueil, paru en 1811, a eu un très vif écho) mais s'appuie surtout sur l'observation de la nature et le dévoilement de ses propres états d'âme.

Au-delà des Carpathes, en Transylvanie, le classicisme domine aussi la poésie roumaine de l'époque. Les intellectuels, presque tous d'origine humble, doivent leur initiation à l'enseignement, où le latin, langue officielle jusqu'aux réformes de Joseph II, détenait une position privilégiée. D'autre part, le renouveau national, le désir de mettre en valeur les assises latines de la langue et du peuple roumain, favorisaient le retour aux sources et imposait le modèle classique. Il n'est donc pas surprenant de voir que les représentants de l'Ecole transylvaine écrivent parfois des vers en latin (Sincai, Aaron) et qu'ils effectuent des traductions (les *Bucoliques*, partiellement l'*Enéide*, les *Métamorphoses*, etc.). Pourtant, la production soi-disant « originale » est faite de compilations: deux épigones de l'Ecole Transylvaine, I. Barac et V. Aaron se spécialisent dans l'adaptation en style populaire de certaines œuvres allemandes ou hongroises, parfois appartenant à la « haute » littérature (*Der Messias* de Klopstock), souvent aux zones proches du colportage (la fameuse *Istoria despre Arghir cel frumos şi despre Elene cea frumoasă* d'après le Hongrois Albert Gergei). Malheureusement, Barac et Aaron sont de piètres versificateurs, autant prolifiques que dépourvus de talent.

Le seul poète véritable de l'Ecole transylvaine est un modeste fonctionnaire au tribunal provincial de Lemberg, I. Budai-Deleanu, homme de vaste culture, connaissant parfaitement les anciens et les modernes, au courant de tous les développements de la pensée philosophique du siècle, historien, philologue mais surtout créateur de génie. Son poème *Ţiganiada*, écrit en deux versions (1800 et 1812), dont la première fut imprimée un demi-siècle après la mort de l'auteur (1875) et la

deuxième, plus accomplie du point de vue littéraire, seulement en 1925, est une synthèse magistrale du genre héroï-comique, un chef-d'œuvre de réflexion, d'humour et d'écriture. Chez Budai-Deleanu qui se situe explicitement sous l'égide des grands modèles, de la *Batrachomyomachie* d'Homère aux œuvres de Pope, Voltaire, Blumauer, Casti, Krasicki, etc., le « classique » sert à démystifier le classique, c'est-à-dire une certaine vision fermée, harmonieuse et stylisée que l'aristocratie de l'ancien régime projetait sur les aspects triviaux et désenchanteurs de la réalité quotidienne. Par son criticisme démythisant, de facture voltairienne, parfois sceptique, parfois moqueur et jovial, Budai-Deleanu s'avère un rationaliste intransigeant et lucide, qui dégonfle les apparences et ébranle les illusions. Mais si dans son poème le divin est désacralisé et l'aventure humaine présentée sous l'angle du burlesque, le persiflage n'est point généralisé, car pour l'auteur il y a des valeurs intangibles qui rendent possible l'épopée : il s'agit, avant tout, de la lutte pour l'affranchissement de la nation. Le côté comique voisine ainsi avec le côté sérieux, la moquerie avec le sublime, le criticisme des Lumières avec les élans romantiques.

Cette jonction n'est pas du tout particulière à Budai-Deleanu. Nous la retrouvons chez presque tous les poètes dont nous nous sommes déjà occupés. Ils sont tous tentés de s'écarter dans telle ou telle œuvre du classicisme régnant. Ils le font sans ressentir aucune réticence. N'étant pas conçu comme un despotisme des règles, ayant des frontières ouvertes, le classicisme n'impose à personne une soumission absolue. D'autre part, la force des choses joue au sens de l'éclectisme et d'un pragmatisme spontané : dans une époque où tout est à construire et le terrain est vierge, il est normal d'employer tous les matériaux qui s'offrent ; il n'y a donc pas de raison pour imiter Voltaire et non Rousseau, Marmontel et non Volney ou Young, etc. Enfin, de surcroît, dès qu'on s'approche de l'année 1821, les tendances « préromantiques » sont de plus en plus suscitées par l'évolution politique et culturelle. A la veille de l'insurrection de Tudor Vladimirescu, l'anacréontisme ancienne manière semble frivole et peu adapté à l'esprit patriotique et aux élans du cœur. Si autrefois un poète raffiné et mondain, comme A. Văcărescu, dissimulait sous la convention pétrarquisante son sentiment précoce de « mal du siècle » et sa façon fièvreuse de vivre à haute tension, maintenant on exprime l'angoisse existentielle à l'aide d'un motif traditionnel, de type « fortuna labilis », mais interprété socialement (les « ruines »). Un nouveau concept de littérature tend à se dégager de l'écrivain, interprète des aspirations collectives. Et si Asachi l'exemplifie, usant encore du canon classique (l'ode *Către Italia* de 1809 et le sonnet *Către Tibru* de 1810), Conachi *Tînguirea Moldavei* et surtout Iancu Văcărescu, dans deux compositions directement inspirées par les événements de 1821, *(Glasul poporului sub despotism* et la *Bunavestire)* engagent la poésie plus intrépidement dans l'orbite « préromantique ». En tout cas, les écrivains se rendent compte instinctivement que pour faire entendre l'appel au réveil de la nation (soit en évoquant son passé glorieux, soit en chantant les souffrances et les espoirs de la patrie), la frigidité et les formules ampoulées du classique conviennent peu.

Toutefois, la nouvelle sensibilité n'arrive pas à s'institutionnaliser, en faisant naître, à côté du classicisme régnant, un courant « préromantique ». Plus encore, aucun poète de l'époque n'est « préromantique » dans l'ensemble ou dans la partie majeure de son œuvre. Tout ce qu'on peut trouver sont des greffes préromantiques sur des troncs classiques. Bien que vers la fin de la période la poésie se renouvelle du point de vue thématique et tende à renverser la relation traditionnelle entre le sujet et l'objet, bien qu'elle renvoie souvent au-delà des apparences, en transformant l'allégorie en symbole, le syntagme blanc en métaphore et l'image stéréotypée en vision personnelle, elle continue à se situer globalement dans l'ornière classique. Jusqu'aux années vingt les accents lyriques ne deviennent pas lyrisme, les approches de l'histoire ne changent pas en une conscience de l'historicité, le romantisme demeure annoncé, pas encore énoncé.

LES GENRES

Dans une époque de transition où on fréquente des modèles hétérogènes et on ne dispose pas de moyens pour codifier les expériences poétiques qui aboutissent, il est naturel de rencontrer en matière de « genres » un paysage disparate, difficile à cerner.

Au premier abord, il semble possible de l'ordonner en fonction de critères sociologiques. En effet, laissant de côté la création folklorique, non transcrite à l'époque et méconnue par les intel-

lectuels, il y a, d'une part, les genres « vulgaires », vivants au niveau citadin, parmi les petits marchands, les fonctionnaires de rang inférieur, les artisans, etc., d'autre part, les genres d'élites, plus ou moins établis selon une hiérarchie culturelle, pratiqués au pôle éclairé de la société, par la noblesse et les lettrés. A la première catégorie appartiennent la chronique rimée, la chanson de fête ou de cabaret, la romance, etc. ; à la deuxième, les productions qui prétendent domestiquer la substance lyrique et se signifient comme « œuvres » : poésies fugitives, galantes, héroïdes, odes, élégies, satires, poème héroï-comique, etc.

Cette classification a le défaut de figer les frontières entre le « haut » et le « bas ». Or, dans la société de l'époque ces frontières sont perméables du point de vue des structures mentales, car entre la noblesse et le petit peuple des villes il n'y a pas d'abîme infranchissable. Les poètes boyards emploient couramment des expressions, des images et des moules prosodiques d'origine vulgaire ou même folklorique. Un genre très goûté, la chronique en vers attire autant les « écrivassiers », à peine initiés à quelques rudiments de culture, que les « écrivains », tel A. Beldiman, auteur d'une chronique *(Tragodie sau mai bine a zice jalnică Moldovei întîmptare)*, pamphlet corrosif contre le soulèvement de l'Hétaïrie grecque à 1821. En échange, une partie considérable du répertoire néo-anacréontique, dû aux poètes nobles (les Văcărescu, Conachi, etc.) circule en sens inverse, du haut en bas. Des violonistes-chanteurs (les « lăutari ») recrutés généralement dans les couches inférieures de la population (parfois des bohêmiens) reproduisent les vers, en leur associant une musique tendre, riche en mélismes orientaux, aux fêtes villageoises ou, selon la coutume du temps, devant le balcon de la dame courtisée par quelque jeune boyard en guise de message amoureux.

Une classification des genres entreprise du point de vue des courants littéraires n'est pas exempte, elle non plus, d'inconvénients. D'abord, puisque leur processus de structuration n'est pas achevé à l'époque, ensuite puisqu'il y a, comme nous l'avons montré, une interpénétration continuelle entre le classique et le préromantique (sans parler des incidences du « rococo »). Nous allons l'utiliser quand-même, avec les approximations qui s'imposent, pour faciliter l'inventaire de l'abondante production poétique de l'époque.

L'anacréontisme, dont nous connaissons l'essor au tournant du siècle, se sert de toutes les espèces de la poésie légère du classicisme français ou néo-grecque. Selon l'exemple illustre de Voltaire, dans ses vers fugitifs et occasionnels, mais aussi de Bernis, Colardeau, Dorat, Gentil-Bernard, etc. on cultive le *madrigal*, l'*apologue*, l'*acrostiche*, la *romance*, etc. Plus spécifique dans toute l'aire du Sud-Est européen est la chanson de fête ou de *cabaret*, poésie sur les avatars de l'amour ou parfois célébration bacchique, accompagnée au violon ou à la « lăuta » (sorte de guitare). A côté de C. Conachi qui en a fourni des pièces très populaires, dont beaucoup se sont conservées longtemps dans le répertoire des « lăutari » (mais corrompues du point de vue formel), on dénombre une foule d'auteurs, les uns obscurs, les autres totalement inconnus car leurs productions circulaient en copies manuscrites anonymes. On peut considérer que la chanson de fête est le résultat d'une double impulsion : d'une part — de la dégradation de l'anacréontisme nobiliaire, d'autre part — de l'adaptation au niveau citadin (à demi cultivé mais présomptueux et touché par un désir irrésistible de se civiliser) de la poésie folklorique. Les œuvres penchent d'un côté ou d'un autre, admettant, comme tout produit d'hybridation, un nombre infini de variantes. Semblable à la musique légère de nos jours qui sert de médiatrice à l'expression de ceux qui ne peuvent pas s'exprimer de leur propre gré, la chanson de fête tend à dépersonnaliser le lexique, à typiser l'image, en général, à simplifier le discours lyrique, en renonçant à la stylisation propre au culte pétrarquisant.

D'un aspect plus soigné du point de vue littéraire s'avère l'*idylle*, qui chez Conachi, surtout chez Iancu Văcărescu, renoue avec la tradition Anacréon-Théocrite. Cependant, même dans sa meilleure réalisation, le poème *Primăvara amorului* de I. Văcărescu (écrit entre 1810—1819) le principe du genre ne fonctionne pas d'une façon rigide. Partant de l'ancien motif de l' « amour mouillé », repris au cours des âges par de nombreux auteurs (Ronsard, La Fontaine, Christopoulos etc.), Văcărescu ajoute une méditation sur la toute-puissance de l'amour, un discours sur le bonheur de la vie champêtre, deux tableaux de nature (le même paysage vu au soir et à l'aube). Le trait caractéristique de la poésie réside dans l'interférence des éléments classiques (références mythologiques, figures grammaticalisées, etc.) avec une philosophie horatienne de type « Lumières » (le contraste entre la ville corrompue et l'innocence de la campagne, « carpe diem », « aurea medio-

critas ») et une évocation pleine de fraîcheur de la nature, tout-à-fait étrangère au topos du « locus amoenus » qui avait tyrannisé l'imagination de l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle. L'idylle s'allie ainsi à l'ode et jusqu'à un certain point au poème descriptif, à la mode après Thomson et Delille.

L'*ode* proprement-dite, dans sa version horatienne, non pindarique, est surtout illustrée par G. Asachi. Il magnifie avec une noble solennité des valeurs prototypiques : les ancêtres roumains, un grand empereur, des événements majeurs sur le plan politique et culturel. Le même Asachi, poète de vision essentialiste, amateur de formes bien structurées, exerce aussi le *sonnet* avec des réussites notables (*Către Tibru* — 1810).

Un genre qui jouit d'une vogue exceptionnelle à l'époque, mais dont le principe de construction et la manière de se signifier « littérairement » restent flous, à la merci de tout un chacun, est la *satire*. Son origine est plutôt spontanée que lettrée, c'est-à-dire qu'elle naît du dégoût ressenti vis-à-vis le régime phanariote sans que les auteurs aient besoin d'un modèle qui conduise leur plume. C'est ce qui explique la facture très personnelle et vindicative de la critique, les incongruités du vocabulaire, le réalisme brutal de l'observation. On est très loin du style familier et poli d'Horace ou de l'équilibre élégant et la pureté de diction de Boileau. S'il s'agit de trouver des affinités, il faut les rechercher dans la satire élisabéthaine avec la violence de ses passions, son langage grossier, le grotesque caricatural de ses personnages.

Un genre ouvert aux fièvres du sentiment jusqu'à ce qu'il soit pénétré et intérieurement transformé dans le sens « préromantique » est l'*héroïde* où le héros confesse le déchirement d'être séparé(e) de sa (son) bien aimé(e) par une barrière infrachissable. Ovide l'avait illustré pendant l'Antiquité et beaucoup d'autres après lui au XVIe siècle en Italie, au XVIIe en France, jusqu'à Pope et Dorat, avec son livre *Les victimes de l'amour ou Lettres de quelques amants célèbres* (1776). C. Conachi, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois, traduit (par l'intermédiaire de Colardeau) deux morceaux fameux de Pope: « Abélard à Héloïse » et « Héloïse à Abélard » et s'inspire de Dorat. Ayant éprouvé lui-même l'exaspération d'un amour contrarié, il réussit dans ses propres créations (surtout ses chefs-d'œuvre : *Scrisore către Zulnia* et *Amorul dien prieteşug*) de se délivrer des conventions et de renouveler le genre, en accentuant dans un esprit moderne le conflit entre la furie des sens et la morale sociale, entre le naturisme des « Lumières » et la conscience chrétienne du péché.

Des tendances romantiques diffuses dans un *pattern* néo-classique caractérisent aussi l'*élégie*, telle qu'elle paraît chez Conachi, Iancu Văcărescu et Asachi. Le dernier, traducteur de la célèbre *Elegy written in a Country Churchyard* de Gray (par le biais, comme toujours dans cette époque, d'un Français : Marie Joseph Chénier) demeure imprégné dans ses propres poésies de rationalisme et d'artificialité rhétorique tandis que Iancu Văcărescu, aussi discursif et conceptualiste que l'autre, réussit parfois à toucher en évoquant le tragique de la condition humaine.

Si la production épique est beaucoup moins abondante que celle lyrique, elle dispose en revanche d'un genre très prolifique : *la chronique rimée*. Création citadine par excellence, souvent très critique à l'égard de la grande noblesse, la chronique versifiée conserve une grande liberté d'initiative : elle est une sorte de « fourre-tout », pouvant contenir, en dehors du reportage analytique et très réaliste des événements historiques, des portraits et des descriptions parfois d'une grande vigueur plastique, des « intermezzo » lyriques et attendrissants (méditations sur la labilité du sort, effusions de cœur, etc.), des aphorismes et maximes empruntés aux livres de sagesse, etc.

Le poème héroï-comique de Budai-Deleanu, la *Ţiganiada*, avec lequel nous concluons ce recensement sommaire, est une œuvre difficilement classifiable. Par sa dimension moqueuse et parodique, elle se range dans la lignée de l'épopée comique, telle que l'ont représentée au XVIIIe siècle Pope, Voltaire, Blumauer, Krasicki, Casti, etc. L'esprit des Lumières avec son penchant pour le raisonnement critique et le débat contradictoire s'incarne formellement dans une grande controverse sur la meilleure forme de gouvernement, qui se déroule selon les règles du parlementarisme (en trois chants sur le total de douze). De même, le texte est en fait doublé par un sous-sol, bourré de commentaires attribués à une foule de personnages fictifs, de professions et compétences diverses, chacun avec son opinion à soi et sa propre clé de lecture. Ce procédé de mise en question permanente exploité déjà par Pope dans sa *Dunciad* semble vouloir ridiculiser d'avance toute interprétation dogmatique, montrer la relativité du goût et des jugements. Mais Budai-Deleanu dépasse les Lumières, d'abord puisque la crise des valeurs ressentie au XVIIIe siècle n'entraîne pas pour lui la

mort de l'épopée : à côté de l'imposture héroïque, objet de la parodie, il croit dans un héroïsme vrai, capable de susciter des vocations, qui rend à l'homme le sens de sa dignité et de sa transcendance. Fils d'un peuple engagé dans une lutte âpre et difficile pour retrouver sa place auprès des autres nations, il allie la lucidité critique à la foi militante, la démolition des fausses idoles à l'élan romantique générateur de mythes. Ensuite, passant outre Boileau et ses préceptes, il élargit le registre stylistique de l'épopée comique en y incluant le burlesque, à la manière de Tassoni et Voltaire, mais poussant plus loin l'hérésie anticlassique. De ce point de vue, un de ses traits de génie fut de profiter du stade non-codifié et fruste de la langue roumaine de l'époque pour forger, à l'aide de l'argot, des parlers locaux, de ses propres inventions, un univers verbal éblouissant, riche en couleurs, d'une rare puissance d'évocation plastique. Remarquons enfin que la *Ţiganiada* contient des séquences qui renvoient à Arioste avec sa joie de l'aventure gratuite, à Don Quijote avec sa quête désespérée d'un idéal inaccessible, au folklore méconnu à l'époque mais soupçonné déjà avec une pénétrante intuition de cacher des trésors d'authentique poésie. Comment donc définir typologiquement cette œuvre complexe qui réunit dans une synthèse organique tant de tendances hétérogènes ? De même que toute création de premier ordre, elle se situe partout et nulle part, elle touche diverses écoles littéraires mais n'appartient à aucune.

PROSODIE — STYLE

La poésie de l'époque de transition abonde en recherches et expérimentations destinées à élargir l'éventail des formes prosodiques et à signifier artistiquement la littérature. Evidemment, ce travail de perfectionnement et d'invention devait être d'autant plus laborieux que le point de départ se situait plus bas. Or, dans les dernières décennies du XVIIIe siècle, l'instrument linguistique se trouvait dans un état précaire : figé, pauvre, inadapté aux besoins d'une communication nuancée et expressive, il ne pouvait rendre les acquis de la pensée philosophique ni les émois de la nouvelle sensibilité. Pour vaincre ce handicap souvent déploré — on en a des témoignages émouvants — les écrivains ont fourni un grand effort. Surtout leurs contributions à l'enrichissement du vocabulaire (soit par emprunt massif de néologismes romantiques, soit par resémantisation des mots anciens) et leurs tentatives d'assouplir la syntaxe sont d'une importance si considérable, qu'il serait difficile de les surestimer. Mais nous nous intéressons ici à une question plus spéciale : la découverte des formes et l'établissement des conventions stylistiques, c'est-à-dire des usages sémantiques et expressives valides, aptes à frayer le chemin à la poésie moderne.

De ce point de vue, remarquons d'abord que l'immense travail pratique des écrivains s'est doublé constamment d'un effort de réflexion théorique. Bien sûr, la « conscience » reste habituellement très en arrière par rapport à la création proprement dite. Cependant, l'effort d'expliquer ce que la plume a fait surgir d'une manière spontanée, autant que le désir d'incorporer au domaine roumain les principes appris dans les manuels étrangers de rhétorique se sont soldés par des résultats non négligeables. D'ailleurs, le fait que presque tous les poètes de valeur de l'époque écrivent des ouvrages ayant trait à la versification est par lui-même significatif.

En effet, Ianache Văcărescu ajoute un chapitre de Prosodie à sa *Grammaire* (*Observaţii sau băgări de seamă asupra regulilor grammaticei rumâneşti* paru en 1787) ; C. Conachi rédige un petit traité sur la manière de composer des vers (autour de 1820) ; G. Asachi commence (en 1813) un grand dictionnaire de rimes ; Budai-Deleanu insère dans les commentaires éparpillés au sous-sol de la *Ţiganiada* les principales propositions d'une esthétique du genre héroï-comique et de la poésie dans son ensemble. A ces écrits il faut ajouter la *Retorica adeca invăţătură şi întocmireă frumoasei cuvîntări* de I. Piuariu-Molnar (1798), œuvre de compilation, mais très claire et bien systématisée, ainsi que des observations de détail dissipées en diverses préfaces (V. Aaron : *Istoria lui Sofronim şi a Harietei cei frumoase* 1821, B. P. Mumuleanu dans son volume de vers : *Rost de poezii adecă stihuri*, 1822, etc.).

Tous ces ouvrages diffusent avec plus ou moins de savoir-faire et dans une terminologie souvent rébarbative (car elle est improvisée à l'instant même) les orientations générales de la poétique classique, telle que le XVIIIe siècle l'avait codifiée et rendue monnaie courante à l'aide de l'enseigne-

ment et d'innombrables manuels de vulgarisation. L'application de ces principes généraux à la réalité roumaine pèche dans certains cas par une obédience si absolue à l'égard des sources étrangères qu'on en arrive à de contre-vérités flagrantes : par exemple on admet théoriquement la possibilité de versifier en roumain selon le système quantitatif des anciens. Mais heureusement la tentation de transformer de pareilles constatations en règles immuables reste peu manifeste, les auteurs semblant cautionner avant tout l'expérience. C'est ainsi qu'après avoir plaidé les avantages de la science prosodique, I. Văcărescu conclut en affirmant : « Efforcez-vous de l'apprendre ou faites comme il vous plaira ». B. P. Mumuleanu va même au-delà: il déclare péremptoirement que la poétique n'est pas de grand secours ; son rôle est accessoire, un simple « ornement » ; le talent et l'inspiration sont les deux facteurs essentiels pour le travail littéraire. Si donc le caractère normatif de la poétique régnante est plus ou moins pris à la légère, il faut quand-même souligner que personne ne doute de l'existence de certaines structures de l'expression, capables de mieux rendre et de plus émouvoir. Tout le problème est de les rechercher dans le domaine roumain en inventant des formes et en adaptant des schémas prosodiques qui ne contredisent pas aux structures immanentes de la langue et qui permettent à la création de s'épanouir.

Les écrivains de l'époque, même les auteurs anonymes des chroniques rimées, sont tous d'accord qu'il y a une énorme différence, somme toute qualitative, entre l'écrit ordinaire et l'art véritable. La poésie leur semble un stade élevé et ornemental de la langue, supposant une initiation technique, donc un métier qui n'est pas à la merci de chacun. Faire de la littérature, ce n'est pas « transposer » le réel à l'aide des mots de la tribu, c'est « transformer » ce réel en s'appuyant sur des « figures » et en usant d'un langage châtié. Cette idée que le degré de « littérarité » augmente à mesure qu'on s'écarte de l'expression quotidienne, reprend dans le milieu culturel sud-est européen une tradition byzantine, renforcée par les Académies grecques, avec leur enseignement philologique reposant sur l'étude des modèles et l'automatisme de la mémorisation. Les élégances recherchées du classicisme français du XVIIIe siècle, son goût de la périphrase et des bienséances ont contribué aussi à faire valoir l'idée d'un art « stylisé ».

Néanmoins, même les anacréontiques qui militent le plus fort en faveur de cette conception passablement élitaire sont très limités dans le traitement rhétorique de la poésie. L'inexistence d'une tradition de cultisme local, le stade rudimentaire et fruste de la langue ainsi que l'interférence des structures mentales, dont nous avons déjà parlé, les ont empêchés de créer un registre stylistique vraiment « élevé ». Chez les auteurs les plus épris de virtuosité formelle et d'expression alambiquée, tel A. Văcărescu, il y a toujours ruptures de continuité, intrusions de mots grossiers, mélange de genres. Le plus habile dans le maniement d'un langage noble et le plus conséquent dans sa tentative de modeler la forme, G. Asachi s'avère peut-être le seul poète véritablement classicisant de l'époque. A côté de lui, l'auteur qui parvient à jouer, sans inadvertences fâcheuses, sur deux régistres stylistiques en même temps est certainement Budai-Deleanu. Il emploie dans son poème, avec une indéniable maîtrise, le style grave pour parler des héros, et le style comique pour peindre les avatars de l'humanité médiocre et vulgaire. Pourtant, on voit bien qu'il est plus à l'aise quand il s'agit de railler et de dévoiler les laideurs de la vie que lorsqu'il veut réaliser la poésie épique pure. Ce qui témoigne une fois de plus de ce que l'état concret, non-codifié, naturaliste, sensuel de la langue imposait ses exigences.

Du point de vue sémantique, le principe qui régit l'usage des « figures » est plus important que la connaissance même de « figures ». Par exemple, les anacréontiques se servent d'un répertoire traditionnel : personnification de l'Amour par un garçon espiègle qui décoche ses flèches bon gré mal gré ; adaptation de deux symboles pétrarquistes du don-juanisme phanariote : le « feu » (qui suggère les fièvres de la passion) et « l'esclavage » (qui suggère la dépendance absolue envers la femme aimée, « maîtresse » au plein sens du mot) ; la psycho-physiologie sapphique de l'amour (agression par les yeux, alternance du froid et chaud etc.). L'essentiel est cependant qu'ils se situent, de même que tous les autres poètes de l'époque, au pôle métonymique du langage : ils aiment la personnification, l'allégorie, la synecdoque, l'épithète qualificatif ornant, etc. et hésitent devant la métaphore. Cette prééminence des figures de la contiguïté et du bon sens sur les figures de substitution, plus ou moins alogiques (la métaphore étant une association qui enfreint la raison apparente) en dit long sur l'orientation générale des esprits. D'ailleurs, les premiers romantiques (Eliade,

Cîrlova, Alexandrescu) qui vont débuter dans les années trente, sans parler de ceux qui, antérieurement, font du « préromantisme » à leur insu (Conachi, Iancu Văcărescu, Mumuleanu), seront tous marqués, même dans les œuvres qui arborent la nouvelle sensibilité, par un rationalisme puissant sinon, parfois, tout-puissant. Certes, ils renoncent à l'allégorie, aux personnifications outrées du classicisme, aux renvois mythologiques, etc. mais ils demeurent attachés à un concept explicite, discursif, intellectualiste et édifiant de la poésie qui les empêche de donner au lyrisme sa véritable chance. Si le romantisme prend sans heurts la relève des Lumières, c'est non seulement puisqu'il y a entente sur le plan de l'idéologie politique (la même volonté d'aider le redressement de la nation), mais puisqu'il y a aussi, du moins au début, une vue commune en matière de logique de la poésie.

Si l'on considère la versification, ce qui frappe c'est l'abondance des expérimentations tentées. En général, on s'oriente vers l'adaptation d'une prosodie caractéristique des peuples romaniques soit par la filière grecque, soit empruntant directement à la poésie italienne ou française, soit, enfin, en créant sur terrain propre (en partant du vers populaire ou du vers ancien, employé au XVIIe siècle). A côté de l'octosyllabe trochaïque, vers traditionnel du folklore, fréquemment utilisé dans les chroniques rimées, on introduit des mesures variées (allant du bi- et trisyllabe au vers long de 16 syllabes), on exerce le mètre ïambique, on passe du vers syllabique au vers accentuel moderne, à structure rythmique et clausules masculines et féminines. Chez Ianache Văcărescu nous trouvons l'héxamètre (mais en ïambes !), l'héptasyllabe ïambique et le décapentésyllabe (le vers « politique » grec !) ; chez N. Văcărescu — le dodécasyllabe amphybrachique (vers mélodieux qui sera abondamment repris par les romantiques) ; chez Iancu Văcărescu — une grande diversité de mesures, mètres et de types strophiques dont nous signalons, en passant, l'endécasyllabe ïambique, l'alexandrin, le vers libre hétérométrique, ainsi que des formes strophiques de 4, 6, 8 (dans une traduction de Gœthe) et même de 9 vers. G. Asachi reprend l'ancien vers trochaïque de 14 syllabes (employé déjà par Dosoftei au XVIIe siècle) et contribue à l'adaptation de l'endécasyllabe italien (utilisé de préférence dans les sonnets) et du tétramètre trochaïque (vers promis à une longue et fructueuse carrière).

C'est toujours Asachi qui transforme, peut-être sous l'influence de Jean Baptiste Rousseau, l'octave classique italienne dans une sextine de pseudo-alexandrins d'une noble solennité. Par contre, dans la *Ţiganiada*, partant du même modèle de l'octave, illustré par Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso et Tassoni, Budai-Deleanu fournit une version plus proche de la fluidité et de la vivacité de l'original : il réduit aussi l'octave à la sextine, mais en employant le décasyllabe, vers l'octave à la sextine, mais en employant le décasyllabe, vers rapide, mieux accordé à une démarche épique.

La rime, considérée à l'époque comme un signe distinctif de la poésie, demeure prosaïque et attendue, d'une exaspérante monotonie chez Barac et Aaron, tandis qu'elle jouit d'une particulière attention chez les anacréontiques et chez Budai-Deleanu. Les Văcărescu utilisent à côté de la rime plate ou suivie, la rime croisée et parfois la rime embrassée. Alecu Văcărescu, amateur d'acrobaties verbales, fait alterner des vers grecs et roumains, dont la sonorité des clausules se ressemble, et expérimente la rime triplée. N. Văcărescu donne un brillant exemple de rimes homonymes. Quant Iancu Văcărescu, il s'avère, dans ce domaine aussi, un grand chercheur d'harmonies nouvelles. Budai-Deleanu, dont l'étendue du vocabulaire est considérable, reste moins soumis à l'automatisme homophonique ; la rime est chez lui effectivement au service de l'idée poétique ; et même les exploits — l'usage de la rime-écho et de la rime intérieure — ne s'écartent en rien du naturel. Asachi s'efforce aussi d'échapper à la banalité : entre autres, on trouve chez lui des rimes riches et des rimes proparaxytones (à l'accent sur l'avant-dernière syllabe), d'une insinuante musicalité.

Ces expériences (dont nous avons retenu seulement quelques exemples) ne se sont pas tous avérés valables. Quelques-unes ont été ultérieurement abandonnées, mais d'autres ont pu être exploitées fructueusement. Les poètes du tournant du siècle ont, de toute façon, le grand mérite d'avoir mis à l'épreuve les ressources de la langue, encore inconnues ou méconnues. Ils ont laissé aux successeurs un champ partiellement labouré où il ne fallait plus commencer à zéro, mais simplement agir, par rejet ou par reprise, économisant les efforts et instaurant ainsi la littérature en tant que domaine spécifique de la vie nationale.

En roumain :

Anghelescu, Mircea *Preromantismul românesc* (Le préromantisme roumain), Bucarest 1971.

Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini pînă in prezent* (Histoire de la littérature roumaine des origines à nos jours), Bucarest 1941.

Cornea, Paul *Originile romantismului românesc* (Les origines du romantisme roumain), Bucarest 1972.

Duțu, Alexandru *Coordonate ale culturil românești in sec. XVIII* (Coordonnées de la culture roumaine au XVIIIe siècle), Bucarest 1968.

Gáldi, Ladislau *Introducere în istoria versului românesc* (Introduction à l'histoire du vers roumain), Bucarest 1971.

Ivascu, G. *Istoria literaturii române* (Histoire de la littérature roumaine), Bucarest 1969.

Papadima, Ovidiu *Ipostaze ale iluminismului românesc* (Hypostases des Lumières roumaines), Bucarest 1975.

Petrescu, Ioana Em. *Ion Budai-Deleanu și eposul comic* (Ion Budai-Deleanu et l'épopée comique), Cluj 1974.

Piru, Alexandru *Literatură română pre-modernă* (La littérature roumaine pré-moderne), Bucarest 1964.

En d'autres langues :

Conte, Rosetta del « Limiti e caratteri dell'influenza italiana nella Țiganiada di I. Budai-Deleanu » in *Omagiu lui Iorgu Iordan*, Bucarest 1958.

Eliade, Pompiliu *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie. Etude sur l'état de la société roumaine à l'époque des règnes phanariotes*, Paris 1898.

Gáldi, Ladislas *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapest 1964.

Iorga, N. *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. VIII, *Les révolutionnaires*, Bucarest 1941.

Krejčí, K. « Le poème héroï-comique dans les littératures des renaissances nationales » in *Cercetari lingvistice*, Cluj III, 1958.

Popovici, D. *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu 1945.

Prokopovitsch, Erich « Zur Ion Budai-Deleanus Lebensgeschichte », *Südost-Forschungen*, (XIX) 1960.

Valjavec, F. *Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südost-Europa*, München 1958.

Stojan D. Vujičić

ÉVOLUTION DE LA POÉSIE DES PEUPLES SUD-SLAVES

PRÉSENCE ET DISCONTINUITÉ

Comparée à l'aspect littéraire de l'Ouest de l'Europe à cette époque, l'évolution des littératures des Slaves du Sud (Slovènes, Croates, Serbes et Bulgares) est caractérisée par la discontinuité. Au début de l'époque moderne, et pendant assez longtemps encore, les peuples (nations) sud-slaves étaient incapables de former un Etat, la voie du développement autonome se trouvant bloquée aussi bien pour les Slovènes et les Croates relevant respectivement de l'Empire romain germanique et de la Monarchie austro-hongroise, que pour les Serbes et les Bulgares assujettis aux Turcs jusqu'au XIXe siècle ; ces peuples n'étaient même plus en mesure d'assurer la continuité de développement de leur littérature qui pourtant au Moyen Age et, en particulier, à l'époque de la Renaissance avait rejoint (sur les bords de l'Adriatique) le niveau européen. Cette discontinuité ne manqua pas de se manifester à l'intérieur de l'évolution des littératures sud-slaves et dans leur rapports réciproques.

Certains historiens de la littérature yougoslave traitent les littératures sud-slaves qui, aux XVIIIe et XIXe siècles, s'efforcent d'assimiler les courants philosophiques et artistiques européens comme « littératures de peuples non constituteurs d'Etat »; et récemment ce phénomène, étudié par les sciences littéraires soviétiques à propos de la naissance très tardive de la littérature bulgare moderne, a été appelé « développement accéléré de la littérature ». Ce développement « accéléré » implique cependant aussi la réduction et le raccourcissement des processus. Quant à la modalité intérieure de l'essor des littératures sud-slaves au XVIIIe et au début du XIXe siècle, elle est caractérisée par un amoncellement de processus divers ; la littérature à la charnière du XVIIIe et XIXe siècles constitue — surtout dans la poésie serbe — une période de genres multiples et disparates aux manifestations éclectiques.

Au cours de la période 1760—1820, l'évolution de la poésie dans les littératures sud-slaves est déterminée par les conditions historiques et sociales particulières des peuples (nations) sud-slaves, ainsi que par les antécédents immédiats et les formes spécifiques de la tradition. La poésie de l'époque est fonction des manifestations tardives de la tendance populaire-nationale, et, dans une certaine mesure, de la tradition littéraire orale (poésie populaire) qui plus tard, dans le romantisme, jouera un rôle extraordinairement important et décisif. Malgré le retard avec lequel les littératures sud-slaves des temps modernes rejoignent le niveau des littératures nationales européennes qui s'étaient développées dans des conditions plus favorables et possédaient des traditions ininterrompues, cette particularité de leur évolution peut à la rigueur être perçue dans la comparaison, mais ne doit nullement être considérée comme une norme sur la base de laquelle on peut les définir, les diviser en périodes, à plus forte raison les apprécier, les « classer ».

TRADITION ET RÉALITÉ

La littérature slovène et la littérature des Croates continentaux de notre époque évoluent dans les cadres historiques et sociaux de l'Empire romain-germanique et de la Monarchie Habsbourg (en dedans de celle-ci, du Royaume de Hongrie), en relation avec la littérature de l'aire linguistique allemande, et en partie aussi avec la littérature hongroise ; quant à la littérature serbe de l'époque, elle se déploie sur le territoire de la Hongrie, dans les milieux des Serbes établis, et en train de s'em-

bourgeoiser, et qui, pour des raisons d'ordre religieux, sont soumis au rayonnement de la culture russe. La littérature croate (et serbe) de Dalmatie et des bords de l'Adriatique entretient des rapports (italiens) avec Venise, mais ces rapports ne sont pas notables à cette époque. La littérature bulgare de la période reste sans intérêt, la poésie littéraire bulgare n'étant même pas encore née. En Serbie, Bosnie et Herzégovine occupées par les Turcs, les conditions nécessaires au développement de la littérature ne sont toujours pas données, bien que l'oppression séculaire accuse peu à peu des signes d'affaiblissement. En 1789, le maréchal Laudon chasse les Turcs de Belgrade, événement qui est salué par le plus grand écrivain serbe de l'époque, Dositej Obradović, personnage central des Lumières (rationalisme) serbes, dans un poème intitulé *Pjesna o izbavljeniju Serbije* (Vienne 1789) comme le début de la libération de la nation serbe. En 1791 cependant, l'Autriche cède la ville de nouveau aux Turcs, anéantissant tout espoir de ce genre. Néanmoins, les événements qui marquent les temps napoléoniens, firent naître les conditions nécessaires au déclenchement du premier soulèvement populaire serbe contre les Turcs (1804—1813), suivi immédiatement d'un deuxième en 1815, puis par la conquête de l'autonomie de la Serbie (1830). Obradović célèbre le soulèvement par un autre poème d'un style élevé et d'une facture classique dont la langue n'est cependant pas la langue parlée *(Pjesna na insurrekciju Serbijanov,* Venise, 1804*)*. La libération de Belgrade (1806) inspira à Mihály Vitkovics (Mihajlo Vitković) poète bilingue hungaro-serbe de Pest, un poème enthousiaste d'une langue légèrement maniérée.

L'époque napoléonienne provoqua des émeutes sur certains territoires habités par des Slovènes, des Croates et des Serbes : Napoléon, après avoir occupé Dubrovnik (Raguse) en 1806, supprima en 1808 la vieille République de Raguse, prit possession de la Dalmatie (relevant jusqu'en 1797 de Venise puis, jusqu'en 1805 de l'Autriche) pour la rattacher au Royaume d'Italie. En 1809 Napoléon fonda les Provinces Illyriennes comprenant les provinces slovènes et croates enlevées à l'Autriche et habitées en partie par des Serbes (la Carinthie, la Carniole, l'Istrie, la Croatie « civile », la Dalmatie, Dubrovnik-Raguse et la Marche de Croatie). Bien que les idées politiques de Napoléon aient été commandées en premier lieu par des considérations d'ordre stratégique et économique, la constitution des Provinces Illyriennes permit à certaines tendances de s'affirmer dans la politique culturelle, ce qui chez les Slovènes encouragea la naissance d'une littérature nationale (Valentin Vodnik). La puissance de Napoléon déclinant, son armée quitta en 1813 les Provinces Illyriennes. Quoique le régime français n'ait duré que quelques années dans ces provinces, une partie des Slovènes, des Croates et des Serbes apprit d'une part à connaître les institutions d'un Etat bourgeois moderne, d'autre part elle put — ne fût-ce que pour peu de temps — avoir des contacts directs avec l'agitation spirituelle et les courants d'idées d'Europe occidentale. Abstraction faite du poème enthousiaste du poète slovène V. Vodnik, intitulé *Ilirija oživljena* (1810) écrit à la gloire de Napoléon, l'époque n'a pas laissé beaucoup de traces dans la littérature.

Plus d'une fois au sein des peuples sud-slaves, la tradition littéraire nationale fut enrayée (parfois pour plusieurs siècles), ou encore les rapports avec elle devinrent anachroniques. C'est surtout l'évolution de la poésie naissante (le théâtre et les genres en prose se développent plus lentement) qui, de par le caractère nécessairement complexe de ses manifestations, offre des variantes particulières comparées au grands courants européens ; la poésie croate et la poésie serbe présentent une structure très différente de celle des poésies nationales européennes dont la continuité était assurée. Encore qu'à cette époque déjà la poésie semble rejoindre certains courants européens qui sont proches de son milieu particulier, l'ensemble de son système est fondamentalement différent : les notions de baroque, de classicisme, de sentimentalisme, de « préromantisme », de biedermeier ne peuvent y être appliquées que sous réserve, vu les modifications et les contaminations auxquelles elles sont sujettes, ainsi que l'impossibilité dans laquelle nous nous trouvons de les délimiter avec précision.

LANGUE, VERSIFICATION, CARACTÈRE POPULAIRE

La question centrale et qui sera agitée d'un bout à l'autre de l'époque sans que l'on puisse pour autant la résoudre intégralement, est la formation et le développement de la langue littéraire des Slaves du Sud. Bien que chez les Slovènes, chez les Croates et les Serbes la tendance d'élever au

rang de langue littéraire la langue du peuple même, soit évidente et gagne de plus en plus de terrain, la solution définitive se fait encore attendre, et ce n'est qu'après cette période que la langue commune sera adoptée par la littérature qui ne tardera pas à la développer, notamment dans les œuvres des plus grands poètes romantiques du siècle : le Slovène France Prešeren, les Croates Ivan Mažuranić et Petar Preradović et les Serbes Petar Petrović Njegoš et Branko Radičević.

Dans les littératures slovène et croate la question de savoir lequel des dialectes accédera au rang de langue littéraire n'est pas encore tranchée dans ces décennies. Chez les Slovènes la tendance définitive se précise à la fin du siècle, mais chez les Croates les poètes de l'époque choisissent encore la langue de leurs poèmes selon leur province natale, et comme les dialectes ne deviennent pas « langue littéraire », leur poésie, comparée à la littérature croate moderne, reste inintelligible, isolée et désuète.

Chez les Serbes la question de la langue littéraire évolue d'une manière assez particulière. Dès les années 1780, moment où D. Obradović commence à faire paraître ses ouvrages en prose écrits dans une langue accessible au peuple (*Život i prikljućenija*, Leipzig 1783) et ses adaptations des fables d'Esope (Leipzig 1788), il devient évident que la mise en valeur de la langue commune dans la littérature se développant à une cadence accélérée n'est qu'une affaire de temps. Tout autre est la situation dans la poésie, où la tradition immédiate dans ces décennies est représentée par les poèmes de Zaharija Orfelin dont les œuvres dénoncent une forte influence de la tendance et de la littérature progressives du début des Lumières russes, et qui, en particulier par quelques-uns de ses ouvrages, prépara la rupture avec la littérature et les traditions de l'Eglise pravoslave traditionnelle de type médiéval (orthodoxe). Orfelin prône une conception rationaliste du monde, il est partisan de la culture laïque et bourgeoise. Son œuvre pourrait par ailleurs servir d'exemple à cette quête effervescente de nouvelles voies qui dans la seconde moitié du XVIIIe siècle caractérise et complique la vie spirituelle serbe. Il hésite encore entre la langue du peuple et le serbo-slavon, langue artificielle dont se sert la littérature serbe de l'époque. Il s'agit là d'une langue essentiellement écrite, pratiquement inexistante dans la communication directe, fondée sur une rédaction russe du vieux slave enrichie d'éléments lexicaux de la langue populaire et de la langue russe. Le serbo-slavon avait au XVIIIe siècle des variantes très proches du russe. Rien ne montre mieux la difficulté du choix que le fait qu'Orfelin publie son poème intitulé *Plač Serbiji* (Venise 1761) en deux versions : dans une langue slave de type russe et dans une langue proche de celle du peuple. La forme de son poème dénonce également l'influence de la littérature russe ; il est écrit en vers de treize syllabes avec césure après la septième syllabe.

Chez les Serbes aussi, l'emploi de la langue parlée était motivé par l'ambition des auteurs d'être compris par les larges couches populaires ; cela explique l'importance qu'elle prend dès la première moitié du XVIIIe siècle dans les textes de sermon et les textes didactiques. L'admission de la langue commune dans la poésie de l'époque n'alla toutefois pas sans l'adoption des formes de la poésie populaire. La langue de la poésie classicisante resta exclusivement le serbo-slavon artificiel et ceci jusqu'aux premières décennies du XIXe siècle (Lukijan Mušicki). Même Obradović ne fait pas exception dans un certain sens : il n'écrivit en langue populaire probablement qu'un seul poème sur la libération de la Serbie (1789), pour lequel il recourut à la forme des chants héroïques de la poésie populaire. (La situation était sensiblement la même dans la poésie russe de l'époque dont la versification d'origine polonaise ne put se maintenir que jusqu'à la naissance d'une versification convenant mieux à la nature de la langue russe).

L'interdépendance de l'emploi de la langue et de la versification se traduit fort bien dans l'œuvre de Vicentije Rakić qui utilisa pour ses poèmes didactico-religieux les décasyllabes asymétriques à division 4/6 mais à rimes plates (dans le folklore, ces chants sont de simples vers sans rimes) et qui se sert de la langue populaire la plus compréhensible (quoique les poèmes soient imprimés en caractères de type ecclésiastique). Dans la « remarque » ajoutée à un de ses poèmes dialogués (1799) il exprime toutefois sa perplexité en termes caractéristiques : « Ecrit en slave ce serait plus beau, mais ayant constaté que les Grecs et les Italiens écrivaient les livres édifiants, à l'exception des ouvrages ecclésiastiques, non en grec et en latin, mais dans une langue simple, afin que tout le monde puisse les comprendre : il n'y a que le dialogue du coupable que j'ai écrit en slave, parce que c'est une prière ».

La littérature des Lumières (et du baroque) croates de l'époque (en partie avant cette époque déjà) naît en majeure partie en Slavonie, dans le Nord de la Croatie continentale, ainsi qu'en Dalmatie et à Dubrovnik (Raguse), soit entre les frontières de l'Empire Habsbourg, de la République de Venise et la République de Dubrovnik. Bien que certains poètes pratiquent la versification latine jusqu'à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, beaucoup parmi eux sont bilingues et l'idéal suprême est la création d'une poésie (et d'une littérature) nationale. Tout comme dans la poésie serbe de l'époque et dans la poésie slovène à la fin du siècle, la naissance de la poésie nationale de langue populaire s'accompagne nécessairement d'un intérêt accru pour la poésie folklorique. La forme que les poètes lui empruntent le plus souvent est le vers décasyllabique asymétrique à coupure 4/6, forme qui est précisément celle des chants héroïques populaires. Les poètes lui apportent une certaine modification en y introduisant des rimes (rimes plates), et en coupant les vers blancs d'origine en strophes de quatre vers (quatrains). Au début du XIXe siècle cette forme sera également pratiquée par les poètes hongrois qui l'appellent « serbus manier ». Le Franciscain dalmate Filip Grabovac — attaché au service de Venise en qualité d'aumônier des soldats dalmates — écrivit un livre de contenu mixte, intitulé *Cvit razgovora naroda i jezika iliričkoga aliti rvackoga* (Venise 1747) dont la publication devait lui coûter la vie. Empruntant la forme des chants héroïques populaires, il y rappelle au peuple croate sa situation précaire et l'invite à s'unir. Le morceau le plus important du volume traite de la nature des Croates *(Od naravi, ćudi rvacke)*. Un autre Dalmate, Andrija Kačić Miošić qui avait peut-être fait des études à Buda, et vécut toute sa vie dans des paroisses et couvants franciscains de Dalmatie, publia en 1756 à Venise une chronique en vers *(Razgovor ugodni naroda slovinskoga)* dans laquelle il relate en quatrains à rimes plates, dans le style des chants héroïques populaires, les événements de l'histoire croate et serbe jusqu'à sa propre époque, y compris les luttes menées contre les Turcs. Son œuvre jouira pendant deux siècles d'une immense popularité, non seulement auprès des Croates, mais aussi auprès des Serbes (la deuxième édition, considérablement élargie parut également à Venise en 1759). Sa manière d'écrire avait un caractère tellement « populaire », qu'il pouvait insérer à ses propres poèmes quelques chants héroïques populaires originaux, sans que ceux-ci se fassent autrement remarquer. (Trois chants de Kačić Miošić, traduits en italien par Fortis, entrèrent plus tard dans le recueil *Volkslieder* de Herder.) Le style populaire de sa poésie permit également à M. A. Relković d'insérer à son œuvre en vers intitulée *Satir* (1762) un chant héroïque populaire authentique.

La réputation poétique séculaire de Dubrovnik relevant de l'hégémonie de Venise, et qui avait fortement décliné au début du XVIIIe siècle, notamment après la mort d'Ignjat Đurđević, le dernier poète tant soit peu important de la ville, connaît à notre époque un renouveau, notamment grâce à la poésie de Marc René Bruère Desrivaux ou Marko Bruerević, un Français entièrement naturalisé dalmate. A l'opposé de la réserve offensée de l'aristocratie décadente de Dubrovnik, Bruerević, fils du consul français de Dubrovnik, appartient déjà à la jeune génération d'écrivains, dont les manières classicisantes commencent à s'imprégner d'un intérêt romantique pour la vie et la poésie du peuple : il cultive des formes simples et la langue populaire, mêle aux poèmes des éléments folkloriques et recourt au style des chansons populaires. Dans ses épîtres il continue néanmois à cultiver la tradition horatienne. Ses poèmes offrent une riche variété de formes, et la majorité de ses épîtres est également écrite dans la forme courante des chants héroïques populaires, le décasyllabe asymétrique.

Ce vers de dix syllabes asymétriques d'origine populaire est nettement dominant dans la poésie croate et serbe de l'époque. Pour illustrer son importance, son rôle et la fréquence de son emploi nous citerons un exemple tiré de la littérature des traductions en serbe qui naît à cette époque : lorsque Jovan Hadžić—Miloš Svetić publie en 1827 à Vienne la traduction bilingue du *De arte poetica* d'Horace, il fait suivre la traduction fidèle en serbe d'une transposition en décasyllabes de style populaire ; la comparaison des deux traductions parallèles illustre, on ne peut mieux, l'incompatibilité de la forme classique et la langue populaire d'une part et l'importance de la culture de la versification nationale dans la transition vers une poésie en langue populaire serbe, de l'autre.

L'année 1768 est généralement considérée comme la date de naissance des Lumières slovènes et comme le début du développement de la langue littéraire slovène. La période s'achève au début du XIXe siècle, cédant la place au romantisme qui, lui, se termine en 1848. L'initiateur de la poésie

laïque de langue slovène est Feliks Dev, fondateur de l'almanach *Pisanice* (1779—1781). Il écrit lui-même des poèmes suivant l'exemple des poètes allemands contemporains, de Metastasio et de Martial, auteur d'épigrammes. Dans ses poèmes dépourvus de caractère il mélange des traits baroques, pseudo-classiques et pré-romantiques, et recourt de préférence à l'alexandrin. Quant aux volumes des *Pisanice* ils contiennent des odes, des épigrammes, des fables et de petits poèmes d'amour. Les poètes célèbrent en vers la naissance de la nouvelle poésie slovène. Ils sont tous des débutants éclectiques : c'est ce dont témoigne leur « richesse en formes » (ils s'essayent à de nombreuses manières), ainsi que la variété des styles qu'ils cherchent à concilier. Leurs modèles sont les antiques, et malgré un certain intérêt porté à la poésie populaire, ils n'en ont pas encore reconnu les valeurs qu'ils devraient consciemment mettre en œuvre dans la poésie nationale qu'ils se proposent de faire. Une autre phase caractéristique du développement de la poésie slovène produit des poèmes et des chansons d'inspiration rationaliste, destinés d'une part à des fins didactiques, d'autre part à la distraction mondaine (traductions d'airs d'opéra, poésie érotique enjouée, idylles rurales, poésie militaire).

Le premier volume de poésie : *Pesmi za pokušino* est publié en 1806 par Valentin Vodnik. (Avant sa mort il s'apprêtait à remettre à l'imprimerie une version plus complète du volume.) Ces « tentatives poétiques » contiennent des confessions en vers, des poèmes descriptifs, des fables et des chansons anacréontiques. Bien qu'ils dénoncent une tendance à une certaine simplicité, les poèmes de Vodnik se distinguent par un certain ton élevé qui s'accomode toutefois des éléments de la poésie populaire. Il est intéressant de noter que quelques chansons populaires authentiques se sont aussi conservées dans la transcription de Vodnik. La génération de poètes qui lui succèdent et qui se situent déjà en dehors de notre époque, forme une transition vers le romantisme ; leur principal représentant est France Prešeren.

Un facteur important de la littérature de l'époque est constitué par une abondante production poétique anonyme impliquant des genres très divers et se propageant par transmission orale ou recopiée dans des recueils de chansons de l'époque (cette manière de propagation ne changera même pas à l'époque où ce genre de poésie atteint le sommet de sa popularité), et que l'histoire de la littérature serbe en premier lieu — et dans une moindre mesure la littérature croate continentale — appelle « poésie bourgeoise ». Cette poésie lyrique extraordinairement répandue et populaire à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles (en réalité elle remonte à une période légèrement antérieure) a pu parfaitement remplacer une poésie nationale nuancée, puisqu'elle pratiquait tous les genres et cultivait toutes les manières, du style classicisant (odes de circonstance) aux formes de chanson de caractère populaire (y compris les caractéristiques folkloriques concomitantes de son genre et de sa fonction). Des chansons d'amour grivoises y voisinaient avec des poèmes religieux, revêtant de formes variées et parfois d'une nouveauté surprenante. C'est à cette poésie anonyme que succède directement, mais un peu plus tard, la poésie du biedermeier et la poésie d'almanach des littératures sud-slaves.

LA POÉTIQUE ET L'ESTHÉTIQUE

L'époque dont la conception du monde reste informulée, n'a pas non plus de poétique immanente, mise en écrit : on ne peut la déduire qu'à partir de sa production poétique hétérogène et souvent contradictoire, tout comme on ne peut que deviner la pensée esthétique de l'époque des Lumières sud-slaves fondée sur une conception rationnelle du monde. La conception du monde de plus en plus dominée par le positivisme — en raison de l'influence directe de l'épistémologie positiviste de l'époque — aboutit à une vision du monde éclectique, et le rationalisme est lié au classicisme offrant sa propre esthétique rationaliste. Ce classicisme allié à l'esprit des Lumières sud-slaves donne naissance à une variante joséphiniste des Lumières, déterminée par des conditions historiques. La Révolution française contribuera ensuite au développement d'un type plus moderne de la conscience nationale des Slaves du Sud. Quant au jacobinisme, ses répercussions les atteignent également sans laisser de traces plus profondes dans la littérature (chant révolutionnaire croate de 1794).

La conception rationaliste du monde des Lumières ne favorisait pas les accents mélancoliques et nostalgiques de la poésie. L'évolution sociale des peuples (nations) sud-slaves présente à beaucoup

d'égards une tendance particulière visant en premier lieu à la conquête d'une existence nationale autonome. La propagation de plus en plus forte des idées éclairées double ainsi le développement de l'art et de la littérature néoclassiques dont la base sociale sera précisément l'effort de se constituer en nation.

En fait, le classicisme sans jamais devenir un véritable idéal chez les Slaves du Sud, est resté une manifestation formelle et poétique tout extérieure. Les poètes s'enthousiasment pour l'idée de la nation qu'ils évoquent avec nostalgie, et cette idée, tout comme une image idéalisée du passé détermine le caractère classicisant de leurs associations d'idées qui admettent les substitutions et les adaptations les plus hardies.

L'inquiétude et un sentiment de responsabilité de l'état et du sort de la nation sont des traits dominants de la poésie slovène, croate et serbe de la seconde moitié du XVIIIe et du début du XIXe siècle. C'est à cette époque que l'idée du renouveau national commence à s'éveiller chez les Bulgares aussi (Paisi Hilandarski: *Slavjano-bălgarska istorija* 1762, Mont Athos). F. Grabovac somme les Croates de s'allier, et sa poésie est placée sous le signe du réveil de la conscience nationale. Plusieurs autres poètes croates de l'époque sont hostiles à Venise et critiquent le régime féodal. Bien que vivant sur le territoire de l'empire Habsbourg, Z. Orfelin, auteur du poème *Plač Serbiji*, ne dissimule pas ses sentiments anti-autrichiens, et en pleurant la liberté perdue de la nation serbe, il critique l'attitude des milieux dirigeants serbes (dont le clergé). Un trait nouveau de la poésie est une prise de position contre la domination étrangère et le désir de voir la nation conquérir son indépendance. D. Obradović salue les événements et les tournants historiques décisifs de la nation serbe, V. Vodnik évoque dans un esprit idéaliste « l'Illyrie ressuscitée ».

Matija Antun Relković, poète croate non dépourvu de talent, auteur d'un poème intitulé *Satir, iliti divji čovik*, le premier ouvrage satirique important des littératures sud-slaves (écrit en décasyllabes populaires à rimes plates) fut également guidé par l'esprit du rationalisme et une intention didactique. Né en Slavonie, Relković fit des études en Hongrie, puis, soldat pendant la Guerre de sept ans (1756—1763) fut fait prisonnier par les Prussiens, échoua à Francfort où il apprit le français. C'est dans cette ville que, désespéré par la situation de son pays qui venait d'être libéré du joug turc, il écrivit le *Satir* (Dresde 1762). L'ouvrage eut un grand succès : sa deuxième édition augmentée fut imprimée en 1779 à Eszék, et il connut encore deux autres éditions serbes à Vienne et à Buda. (De plus, il laissa en manuscrit des fables d'Esope traduites du latin (1804) et des morceaux du Pançatantra sanscrit traduits d'un livre français (1767).

La tradition de la poésie serbe du XVIIIe et du XIXe siècles était reprise par les poèmes de Z. Orfelin, D. Obradović et J. Rajić. Dans l'œuvre importante d'Obradović, personnage central de la littérature serbe de la fin du XVIIIe siècle et principal légataire de la philosophie rationaliste des Lumières chez les Serbes, la poésie n'occupe qu'une place secondaire. En effet, ce moine orthodoxe défroqué, cet esprit inquiet, qui en quittant le couvent de Sirmie partage sa vie entre la Dalmatie, Vienne, Halle, Leipzig, Paris, Londres, Trieste et finalement Belgrade (où il meurt comme premier ministre de l'éducation nationale de la Serbie libérée), se sent davantage attiré par l'éthique et la philosophie que par la poésie qu'il ne considère que comme moyen de communication. Orfelin qui était pour l'essentiel lui aussi autodidacte, devait, grâce à sa connaissance relativement grande des langues, être renseigné sur la poésie allemande, peut-être italienne et française de l'époque. En 1768 à Venise il tente de fonder la première revue serbe *(Slaveno-serbskij magazin to jest sobranije raznih sočinenij i prevodov)* dans la préface de laquelle il annonce son intention de publier « des sonnets distrayants, des contes instructifs, des récits et d'autres œuvres poétiques » en serbe (soit serbo-slavon) et en russe. Le premier numéro contient entre autres un sonnet. Dans ses propres poèmes, toutefois, Orfelin reste fidèle aux formes de vers syllabique empruntées au russe, qui au XVIIIe siècle avaient déterminé les possibilités de la versification serbo-slavonne. La monotonie de la poésie serbe de l'époque était quelque peu adoucie par l'emploi de l'alexandrin et du vers de treize syllabes (7/6) polonais. La versification syllabique — bien que liée au serbo-slavon artificiel — s'était implantée d'autant plus facilement qu'elle suivait le même principe que la poésie orale. En ce qui concerne la rime, il fallait également s'adresser à des sources russo-ukrainiennes, puisque la tradition serbe médiévale ne la connaissait pas, et que la poésie populaire l'évitait. Sur ces bases de la versification, la poésie lyrique serbo-slavonne baroque qui va jusqu'à la fin du XVIIIe siècle pouvait

pratiquer aussi bien le ton religieux que le ton amoureux et patriotique (poèmes descriptifs et philosophiques, élégies, odes, poèmes historiques, épitaphes). On voit naître l'acrostiche et le refrain, qui, tous deux, avaient des antécédents dans la poésie serbe du Moyen Age et dans l'ancienne poésie croate du littoral. Les luttes contres les Turcs inspirent certaines tendances à cultiver le genre de l'épopée. Une des plus belles œuvres poétiques de l'époque, reste toutefois la « mélodie » créée par Orfelin sur le printemps (*Melodija k proleću*, Venise 1765), l'exemple le plus réussi du chant pastoral serbe imprégné d'esprit rococo.

La transition vers la poésie classicisante est incarnée par un poème historico-allégorique de la plume de Jovan Rajić, grand historien des Lumières serbes. Intitulé *Boj zmaja sa orlovi* (Vienne 1791) il était consacré à la guerre de l'Autriche et de la Russie contre les Turcs (1788—1790), soit un sujet de la plus haute actualité ; la forme encore entièrement baroque utilise la versification syllabique assimilée par la poésie serbe. En même temps le poète puise amplement dans l'arsenal de la poésie classicisante de l'époque : allégories mythologiques, figures de la mythologie antique, Laudon et Potemkine sont représentés sous les traits de Jupiter, Mars, Vulcain, Mercure et leurs faits et gestes sont identifiés à ceux des divinités antiques.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la poésie serbe de l'époque peut enregistrer deux conquêtes fondamentales : la versification syllabique et la versification syllabo-tonique. Cette dernière qui sera menée à un maximum de virtuosité au début du siècle par Jovan Pačić, un poète épigone serbe de Hongrie, aboutit au classicisme : la poésie serbe perd de sa musicalité et la langue serbo-slavone est adaptée au système de la versification classicisante, tandis que la versification purement syllabique tend vers le romantisme.

La poésie croate à l'aube du XIXe siècle a produit deux œuvres caractéristiques, héritage poétique de deux poètes, membres d'ordres religieux. La poésie polyglotte de Matija Petar Katančić offre tous les traits caractéristiques du classicisme croate. Katančić fit des études dans différentes villes de Hongrie, puis à Vienne et enfin à Buda ; « iisdem litteris Budae perpolitus » — est-il écrit à propos de lui. En 1791 il postula (d'ailleurs sans succès) la chaire d'esthétique de l'université de Pest. De 1800 jusqu'à sa mort il vécut et travailla au couvent des Franciscains à Buda. Comme étudiant, il fut élève de György Alajos Szerdahelyi, professeur jésuite d'esthétique à Buda, auteur de plusieurs manuels de poétique de langue latine, à qui il dédiera le volume *Fructus auctumnales* (Zagreb 1791) recueil de poèmes écrits en latin et dans le dialecte croate de Slavonie, terre natale du poète. Du point de vue du contenu, du mètre et de la diction, ses poèmes révèlent en premier lieu la connaissance des classiques, de Théocrite, Virgile, Ovide, Sappho et Horace. Dans le chapitre *Lyrica* on trouve surtout des odes latines en vers alcaïques (c'est dans ce mètre qu'il écrivit aussi son seul poème de langue hongroise qui nous soit parvenu, intitulé *Magyar Lant*, de 1790), ainsi que des poèmes inspirés par la guerre prussienne et des poèmes de caractère mythologique. Les poèmes latins de la partie *Elegiaca et heroica* sont écrits en distiques et en hexamètres élégiaques, auxquels s'ajoutent quelques épigrammes. Parmi les poèmes en langue croate il faut signaler les idylles bucoliques écrites en pentamètres et hexamètres (1779) qu'il écrivit encore comme étudiant d'esthétique dans le sillage de Théocrite, mais où on découvre aussi les traces de Virgile et d'Ovide. C'est une poésie bucolique croato-slavonne dans laquelle les thèmes arcadiens sont transposés dans les forêts de Slavonie, et où on voit se promener Pan, dieu des Illyriens, et les satyres danser le « kolo » (ronde sud-slave) avec les fées. (Le poème intitulé *Satir od kola sudi* constitue une allusion satirique à l'œuvre de Relković !) Katančić a pourtant des affinités avec la poésie folklorique : le chapitre *Popivke narodne* (« Trochaica patria ; in choreis ») contient des imitations de chansons populaires écrites dans la plus pure langue populaire, encore que le poète semble vouloir introduire le rythme des mètres antiques jusque dans ses poèmes, dont le ton dénonce une inspiration folklorique. Sous l'influence de Kačić Miošić il pratique aussi le décasyllabe épique de la poésie populaire et imite avec succès la manière des chants héroïques. Le dernier chapitre de ses poèmes écrits dans la langue populaire est intitulé « vulgaria lyrica ». Le morceau le plus remarquable en est une chanson de vendange, qui se situe en quelque sorte entre la sphère classique, mythologique et la réalité dans laquelle le poète trouve des formules très délicates pour décrire le paysage. Un contemporain de Katančić, Titus Brezovački de Zagreb, écrivait dans le dialecte kaïkavien de sa région, mais a laissé aussi beaucoup d'œuvres en latin, et doit sa renommée en premier lieu à ses comédies. Figure

marquante de la littérature, il est un des précurseurs du renouveau croate qui surviendra au XIXe siècle. De sa poésie en dialecte kaïkavien et en dialecte slavon, celui dont s'est aussi servi Relković, on ne connaît que quelques morceaux satiriques et politiques qui ne font pas diversion à la monotonie de la poésie croate de l'époque, quoique la vigueur et la pointe satirique du ton aient attiré l'attention sur le poète, encore de son vivant.

Le poète le plus caractéristique de l'époque classicisante est le serbe Lukijan Mušicki dont le pseudo-classicisme est en réalité un rationalisme coulé en poésie. Comme en général les poètes classiques, Mušicki aussi prône la raison, chante en mètres pesants des idées éclairées que seule l'irruption du romantisme — plus tardive chez les Serbes — et sa diffusion massive pourront reléguer à l'arrière-plan. De par ses études Mušicki était attaché à la Hongrie : il étudia à Újvidék, Szeged et à l'université de Pest, où il joignit à ses études de droits celle de l'esthétique enseignée par Lajos Schedius. Possédant dix langues, il avait de vastes connaissances en matière de littérature, aimait en particulier les poètes grecs et latins, surtout Horace (il savait par cœur son *De arte poetica*) et fut appelé par ses contemporains « l'Horace serbe ». Il écrivit un grand nombre d'odes dédiées à Virgile, Horace, Ciceron, Ovide, Plaute, Juvénal, mais aussi à Herder, Rousseau, Schiller et Deržavin. Sa poésie classique est écrite en langue serbo-slavonne, ses formes préférées sont la strophe alcaïque, la strophe asclépiade, les hexamètres et les ïambes. Quoique sa poésie ait été obscure et d'un accès difficile même à son époque, ses poèmes patriotiques didactiques et exhortateurs, comme *Glas narodoljubca* (1819) et *Glas arfe šišatovačke* (1821) eurent une très grande importance et un large retentissement auprès du public contemporain. Cependant lorsqu'il commença à utiliser lui aussi le décasyllabe de la poésie populaire épique (1822), sa langue devint plus compréhensible.

L'exemple de Mušicki témoigne également de ce que la poésie classicisante aurait pu être formaliste et d'un caractère d'épigone chez les Slaves du Sud, qu'elle aurait pu s'épuiser dans la structure des poèmes, dans la mise en œuvre des moyens d'expression et des efforts d'adaptation, si elle ne s'était pas conjuguée avec un contenu actuel, dont les racines plongaient à la fois dans les questions existentielles du peuple, de la nation et dans les idées des Lumières. Aussi le classicisme n'y offre-t-il aucune répartition selon les genres. Quant à ses sources, on les trouve aussi bien dans l'école classique antique, qui suivait les traditions horatiennes, que dans le classicisme allemand s'inspirant du classicisme grec. Une étude du classicisme croate et serbe doit aussi tenir compte de la proximité de la poésie, de la doctrine et de la pratique poétiques du néo-classicisme hongrois.

Les poètes slovènes de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècles s'arrêtèrent aux doctrines esthétiques de Boileau et de Batteux (Boileau leur est transmis par Joh. Christoph Gottsched), et ils attribuaient moins d'importance au talent qu'aux aspects du métier qui pouvaient s'apprendre. Rien de plus caractéristique que l'épigramme de V. Vodnik, intitulé *Po Boileauju*. Si la poésie slovène n'a pas dépassé un niveau moyen, les poètes pleins de zèle n'en commencèrent pas moins de poser les bases d'une langue poétique slovène moderne, implantèrent de nombreuse formes en les adaptant à la nature de la langue slovène, résolurent pour l'essentiel le problème de la métrique et enrichirent les possibilités de l'application de la rime. La poésie laïque conquit définitivement sa place dans la littérature slovène.

La pratique poétique de la littérature slave du Sud ne suivait pas la théorie. La première manifestation concernant la versification de l'époque émane du Slovène Marko (Anton) Pohlin qui inséra dans sa grammaire slovène publiée en 1768 et en 1783 (sur les traces de Gottsched) un chapitre sur la métrique de la poésie (Prosodie). Pohlin était de toute évidence incapable de distinguer le principe de la prosodie quantitative du principe de la versification rythmique, et, fidèle à sa source, il renvoie plutôt à des hexamètres et des alexandrins. Néanmoins il a le mérite d'attirer l'attention sur les possibilités de la versification en langue slovène. — Matija Petar Katančić résuma l'essentiel de la versification croate dans son volume *Fructus auctumnales*, publié en 1791 à Zagreb, où il inséra un bref chapitre *(Brevis in prosodiam Illyricae linguae animadversio)*, exposant la métrique croate sur la base des principes de la prosodie latine. Un autre traité esthétique de Katančić terminé en 1817 à Buda et qui est resté sous forme manuscrite, porte le titre *De poesi Illyrica libellus ad leges aestheticae exactus*; l'auteur y disserte de la poésie et des poètes croates, cite comme exemple, entre autres, les œuvres de Kačić et de Relković, de même que des morceaux de la poésie populaire, tout en insistant sur le réfléchissement de la poésie antique dans l'œuvre des poètes lyri-

ques et sur les traces qu'il croit en découvrir dans la poésie populaire. Dans le même ordre d'idées il cherche aussi les souvenirs de la religion et de la mythologie ancestrales païennes dans les chansons folkloriques croates, d'où il voulait en outre recevoir une preuve concluante des origines thraco-illyriennes des Slaves du Sud. Il reproche à Kačić de ne pas avoir observé dans sa versification les lois de la prosodie classique. — On doit un traité consacré à la prosodie serbe à Luka Milovanov Georgijević, émigré de Bosnie, étudiant en droit et instituteur à Pest. Le traité terminé en 1810 à Pest doit son importance entre autres au fait qu'il est écrit dans la langue du peuple et que l'auteur le complète d'un alphabet moderne serbe en caractères cyrilliques, qui sera adopté et propagé un peu plus tard par Vuk Karadžić, le rénovateur de la langue littéraire serbe (et croate) moderne. La censure empêcha la publication de l'ouvrage de Milovanov Georgijević, de sorte que *Opit nastavlenja k srbskoj sličnorečnosti i slogomerju ili prosodiji* ne parut qu'après sa mort, en 1833 à Vienne, grâce aux bons soins de Karadžić. Milovanov Georgijević connaissait Katančić et sans doute aussi le traité intitulé *Brevis in prosodiam Illyricae linguae animadversio* (qui du reste parut en 1831 en traduction serbe dans la revue *Letopis* publiée à Pest-Buda). Dans son compte rendu consacré dans la *Wiener Allgemeine Literaturzeitung* aux premiers recueils de chansons populaires (1814, 1815) publiés par Vuk Karadžić, Jakob Grimm aborde également la question de la prosodie nationale serbe dont Karadžić a plusieurs fois traité dès 1824 dans les préfaces de ses recueils de poésie folklorique. En 1845 Jovan Subotić a résumé sous le signe de la prosodie classique la « science de la versification serbe » sur la base de la poésie serbe de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècles.

VERS LE ROMANTISME

En ce qui concerne la transition vers le romantisme, il faut rappeler que les littératures sud-slaves se sont rattachées surtout aux formes du romantisme européen que n'entraient pas dans la théorie pure et radicale du romantisme et se situaient, autant pour le temps que pour le style, à la périphérie du courant, souvent mélangées à d'autres courants de style des XVIIIe et XIXe siècles. En fait, dans la littérature critique serbe de la première moitié du XIXe siècle, par exemple, il est à peine question des frères Schlegel, de Novalis, de Tieck, de Brentano, ni, à plus forte raison, de la théorie ou de la poétique du romantisme. Bien que les historiens de la littérature slovène indiquent comme début du romantisme dans leur littérature le premier quart du XIXe siècle, le véritable passage dans le romantisme se situe chez les Slaves du Sud en dehors de notre période. (La période étudiée ici est nommée dans la littérature slovène « classicisme et préromantisme », et « classique et romantique » respectivement.)

La théorie et la critique littéraire n'existant qu'en germe, les écrivains serbes et croates de l'époque sont obligés de recourir à des formes plus primitives ou hétérogènes qui correspondent à leurs possibilités. Néanmoins, les formes précoces du romantisme, le romantisme épigone du biedermeier entrent, dans la première moitié du XIXe siècle, dans la littérature vivante. Le romantisme a été préparé par le courant du sentimentalisme dans la voie qui conduisit à la conception de Herder et de Schlegel. L'accueil des idées de Herder se fit dans des conditions extraordinairement favorables chez les Serbes et les Croates, vu qu'au début du XIXe siècle (à partir de 1814) les recueils de Vuk Karadžić livrent une poésie populaire d'une richesse et d'une valeur littéraire absolument extraordinaires et qui n'a pas son pareil chez les autres peuples d'Europe orientale. Ces valeurs classiques brusquement écloses dans la littérature nationale serbe et croate s'avérèrent une base solide sur laquelle allait naître et se développer une littérature moderne de langue commune.

Traduit du hongrois par Éva R. Szilágyi

Barac, Antun, *Hrvatska književnost od Preporoda do stvaranja Jugoslavije. I. Književnost ilirizma.* (Histoire de la littérature croate, du renouveau à la constitution de la Yugoslavie. I. Littérature de l'illyrisme), Zagreb 1954.

Georgijević, Krešimir, *Hrvatska književnost od XVI do XVIII stoljeća u Sjevernoj Hrvatskoj i Bosni.* (La littérature croate du XVIe siècle au XVIIIe siècle dans la Croatie du Nord et en Bosnie), Zagreb 1969.

Janež, Stanko, *Zgodovina slovenske književnosti* (Histoire de la littérature slovène), Maribor 1957[2].

Janež, Stanko, *Istorija slovenačke književnosti* (Histoire de la littérature slovène), Sarajevo 1959.

Kombol, Mihovil, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda* (Histoire de la littérature croate jusqu'au renouveau national), Zagreb 1961[2].

Leskovac, Mladen, *Srpsko gradjansko pesništvo XVIII veka* (La poésie bourgeoise serbe au XVIIIe siècle). Novi Sad 1946.

Moser, Charles A., *A History of Bulgarian Literature 865—1944*, The Hague—Paris 1972.

Pavić, Milorad, *Istorija srpske književnosti baroknog doba* (XVII i XVIII vek) [Histoire de la littérature serbe de l'époque du baroque (XVIIe et XVIIIe siècles)], Beograd 1970.

Pogačnik, Jože, *Zgodovina slovenskega slovstva. II. Klasicizem in predromantika* (Histoire de la littérature slovène. II. Classicisme et préromantisme), Maribor 1969.

Pogačnik, Jože, *Zgodovina slovenskega slovstva. III. Klasika in romantika* (Histoire de la littérature slovène. III. Classique et romantique), Maribor 1969.

Pogačnik, Jože—Zadravec, Franc, *Istorija slovenačke književnosti* (Histoire de la littérature slovène), Beograd 1973.

Popović, Miodrag, *Istorija srpske književnosti. I—III. Romantizam* (Histoire de la littérature serbe. I—III. Romantisme) Beograd 1968—1972.

Skerlić, Jovan, *Istorija nove srpske književnosti* (Histoire de la nouvelle littérature serbe), Beograd 1953[3].

Skerlić, Jovan, *Srpska književnost u XVIII veku* (La littérature serbe au XVIIIe siècle), Beograd 1923[2].

Slodnjak, Anton, *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958.

Slodnjak, Anton, *Slovensko slovstvo* (La littérature slovène), Ljubljana 1968.

Urošević, Milivoje, *Srpska književnost u XVIII veku* (La littérature serbe au XVIIIe siècle), Beograd 1957.

Zivković, Dragiša, *Evropski okviri srpske književnosti* (Les cadres européens de la littérature serbe. Etudes), Beograd 1970.

*

Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima. (La littérature croate dans ses rapports avec les littératures européennes, du renouveau national à nos jours. Etudes), Zagreb 1970.

Istorija na bălgarskata literatura. 2. Literatura na văzraždaneto. (Histoire de la littérature bulgare. 2. Littérature de la Renaissance), Sofija 1966.

Srpska gradjanska poezija XVIII i s početka XIX stoleća (La poésie bourgeoise serbe au XVIIIe et au début du XIXe siècle) (éd.: Borivoje Marinković), I—II, Beograd 1966.

Žgodovina slovenskega slovstva (Histoire de la littérature slovène), I—II, Ljubljana 1956—1959.

Aris Alexakis

LES GENRES EN VERS DANS LA LITTÉRATURE NÉO-HELLÉNIQUE

La période comprise entre la guerre russo-turque de 1770—1774 et les guerres grecques de l'Indépendance (1821—1828) correspond à l'*Aufklärung* hellénique. La Russie, en qui l'hellénisme avait mis tous ses espoirs de libération les ayant déçus, les Grecs se tournent résolument vers l'Occident. Une bourgeoisie commerçante qui est en pleine ascension, multiplie ses relations d'affaires avec les pays d'Europe. Cette même bourgeoisie manifeste en même temps des inquiétudes intellectuelles et un besoin de renouvellement. Elle trouve, dans les Lumières françaises surtout, des réponses à ses questions et prend sur elle de propager les nouvelles idées en Grèce : elle s'attire automatiquement l'hostilité de l'Eglise et de toutes les forces conservatrices de la nation. Néanmoins, les Lumières occidentales gagnent de plus en plus de terrain et préparent en grande partie les guerres de l'Indépendance. Ces deux dates délimitent donc une période qui a sa propre personnalité et s'inscrit par conséquant tout naturellement dans les limites chronologiques qu'un découpage méthodique a fixées à cette étude.

La littérature de cette période, considérée dans son ensemble, est une littérature engagée et souvent même polémique. Quant à la majorité des œuvres des auteurs progressistes — qu'on a tôt fait d'appeler philosophes — elles manifestent une nette tendance didactique ; elles sont écrites en prose, et dans une langue simple et accessible au grand public. Cependant, ni le nombre, ni surtout l'importance de ces écrits, pour la plupart théoriques, ne doivent tromper : le moyen d'expression pour lequel les Grecs ont toujours marqué une nette prédilection est le vers. De nos jours encore, la prose vient en quelque sorte en deuxième position.

Ce phénomène peut être attribué à une tendance naturelle du peuple grec ou à la supériorité numérique des grands poètes sur les grands prosateurs. Mais ce ne sont là que des constatations. On peut cependant isoler assez facilement certains facteurs, valables tout au moins pendant les quatre siècles d'occupation turque, qui permettent d'en esquisser l'explication.

Pendant toute cette période, qui s'étend en gros entre 1453 et 1821, la majorité des Grecs vivaient en petites communautés fermées et isolées les unes des autres. Ce phénomène, dû à la morphologie du pays, au régime politique et au manque de moyens de communication, a favorisé la tendance au conservatisme qui est naturelle à ce genre de groupes sociaux. On le constate dans la vie courante (ustensiles de cuisine qu'on retrouve tels quels depuis l'Antiquité), ainsi que dans les manifestations artistiques de cette vie (motifs de décoration qui n'ont pas varié au cours des siècles). Il est légitime de conclure que ce même conservatisme a également influencé l'expression littéraire de ce peuple, et a retardé le glissement du vers sur sa pente naturelle vers la prose.

D'autre part, les Grecs étaient pour la plupart quasi illettrés ; leur création littéraire était essentiellement orale ; orale aussi la diffusion de cette littérature. Et l'on sait combien le rythme du vers facilite l'effort de la mémoire. Surtout quand ce vers est accompagné de musique : on parle souvent de « poésie folklorique grecque » à propos de cette littérature, il serait plus juste de dire « la chanson folklorique » puisque ces poèmes étaient faits pour être chantés.

* * *

Quelle que soit l'origine, encore très discutée, de la poésie folklorique grecque,[1] celle-ci a connu une grande floraison pendant les siècles de l'occupation turque. Ces poèmes, composés pour la plupart en vers de quinze syllabes non rimés[2] et colportés par des chanteurs professionnels, étaient tantôt simplement chantés, tantôt ils accompagnaient la danse, et constituaient pour les rayas,[3] sinon leur seul moyen de distraction, tout au moins le plus répandu.[4]

Tous les moments importants de l'existence avaient leurs propres chansons : l'amour, le mariage, la mort . . . De même tout événement de la vie, sortant un peu de l'ordinaire, pouvait faire l'objet d'une chanson particulière. Les spécialistes les classent en trois cycles. Le premier cycle comprend des « chansons de la vie », *Tragoudia tis zoïs*. A côté des thèmes déjà cités — amour, mariage, etc. — il faut accorder une place toute particulière aux chansons de l'expatriation. Il s'agit de l'exil volontaire du Grec qui va chercher fortune dans les pays lointains et qui, fortement attaché à sa terre natale, en éprouve et chante la nostalgie. Deuxième cycle : des « chansons historiques » *Istorika tragoudia*. Tantôt elles sont consacrées aux exploits ou au martyre de tel ou tel héros, tantôt elles ont pour sujet un événement historique important, souvent une grande défaite, une grande catastrophe : la chute de Constantinople, l'invasion de la Morée par les Albanais en 1769, etc.[5] Suivant la nature du sujet, au ton généralement épique de ces chansons se mêleront les accents de la lamentation ; mais jamais le lyrisme n'en sera absent. Enfin, troisième cycle, des ballades *Paralloghès*. Ce sont des contes populaires d'origines très diverses, mis en vers.

Pendant la période qui nous occupe, c'est la chanson historique surtout qui connaît un essor tout particulier. La vie libre des kleftes[6] — ceux de la Thessalie et de l'Epire notamment — fournit de nouveaux sujets à l'inspiration populaire qui, dans le domaine de l'expression conserve ses caractéristiques traditionnelles :

Le poète, toujours inconnu à cette époque, se sert d'une langue simple vivante et exprime ses sentiments avec une sobriété presque classique. Ces sentiments sont nobles, élevés et traduisent avant tout une intense aspiration à toute espèce de liberté. Ils expriment également un attachement profond à la vie de famille, un mépris de la perversion physique et soulignent l'importance qu'a l'hospitalité aux yeux du Grec. Ce sens de la sociabilité prouve combien il est lié au monde extérieur.

Rien d'étonnant alors à ce que la nature, autre aspect du monde extérieur, soit constamment présente dans ces chansons. Elle y apparaît familière, intime, elle est traitée avec amitié, elle participe même aux événements et permet ainsi au poète de donner libre cours à son imagination. Par contre, le sentiment religieux y est rarement exprimé et, en tous cas, pas de façon directe. Même la mort y est traitée surtout comme une séparation, une expatriation, un voyage sans retour. Quant aux chansons d'amour, le mysticisme amoureux en est également absent, ce qui leur confère assez souvent un caractère charnel.

C'est au début du XIXe siècle, donc à la fin de la période que nous étudions, que ce genre populaire atteint sa plus grande maturité. Et c'est à ce moment-là que les hommes de lettres — poètes, historiens ou érudits — le découvrent. Un des premiers recueils de chansons folkloriques qui aient été publiés est celui de Claude Fauriel (2. vol., Paris 1824). Il contient un grand nombre de textes traduits en français et une importante introduction sur la poésie populaire grecque et sur la vie des kleftes.

[1] De nombreux historiens de la littérature la rattachent directement à la poésie de l'Antiquité. D'autres, comme Yannis Cordatos, insistent beaucoup sur la nécessité de nuancer cette affirmation en tenant surtout compte de l'apport de Byzance et de l'influence des peuples slaves.

[2] Depuis les temps byzantins, la métrique grecque a remplacé le vers prosodique par le vers syllabique. Le vers de quinze syllabes semble offrir, plus que tout autre, l'ampleur et le rythme auxquels se complait l'oreille grecque.

[3] Terme très répandu à l'époque pour désigner les Grecs et qui, en turc, signifie *esclaves*.

[4] Il y avait aussi les contes qui faisaient les agréments des veillées et peut-être — mais ceci reste encore à prouver — le théâtre d'ombres.

[5] Christos Christovassilis, poète et auteur de contes (1867—1936) a même tenté de reconstituer l'« *Histoire de la Grèce occupée par des étrangers entre 1453 et 1821* . . . » à partir de chansons folkloriques à caractère historique.

[6] *Kleftes* — terme qui signifie en grec « voleurs », « bandits ». Il désignait, à l'époque, des montagnards insoumis vivant en bandes, qui se donnaient pour mission de faire la guerilla aux Turcs et vivaient du pillage qui accompagnaient leurs expéditions.

Dans la suite de cette étude, nous aurons l'occasion de voir l'usage que les poètes grecs ont fait de cette littérature populaire et l'apport du genre à l'ensemble de la poésie grecque. Pour l'instant, bornons-nous à constater, avec l'historien de la littérature néohellénique, C. Th. Dimaras, que dans le demi-siècle de l'*Aufklärung* hellénique, la chanson folklorique exprime « l'âme grecque, désormais mûre pour de vaillantes tâches » et que, du point de vue purement littéraire, elle peut être considérée « comme une réalisation esthétique accomplie ».

*

A côté de cette poésie populaire qui se développe loin des villes, il y a celle des grands centres urbains. Les villes jouent le rôle de foyers intellectuels de l'hellénisme ; elles regroupent tous les Grecs cultivés qui sont à la fois des savants, des érudits, des poètes ; d'autre part, elles sont ouvertes aux influences extérieures. Cependant, les représentants de cette littérature sont très conservateurs pour d'autres raisons : Grecs, ils se sentent les dépositaires de la grandeur antique[7] et s'expriment en général dans une langue archaïsante qui est très loin du grec parlé par le peuple et qui constitue ainsi une barrière entre leurs œuvres et le grand public. De même, ils sont très sensibles au prestige du vers. C'est l'expression noble, héritée de l'Antiquité, qu'ils doivent cultiver par excellence. Parfois ils poussent le zèle jusqu'à traduire en vers des textes étrangers dont l'original est en prose.[8]

Dans un de ces foyers de l'hellénisme, les îles Ioniennes, un groupe de poètes, qui sont pour la plupart originaires de Zante, se bornera, à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, à produire inlassablement de médiocres poèmes d'inspiration et de facture anacréontiques. D'autres, à la fin du siècle, chanteront la gloire de Bonaparte et des Français en qui les Grecs, pendant un court moment et avec un enthousiasme effréné, voient les libérateurs de leur pays. Voici un titre éloquent dû au poète Andonios Martélaos : *Imnos is tin perifimon Gallian, ton archistratigon Vonapartin ke ton stratigon Yentillin*, hymne à la France au grand renom, au maréchal Bonaparte et au général Gentilli. Citons enfin le poète Nicolaos Coutouzis, homme au talent multiple, dont les épigrammes, les satires mordantes, la langue populaire et parfois assez libertine font une heureuse diversion au ton généralement assez plat qui est alors de mise aux îles Ioniennes.

Constantinople est un autre centre intellectuel. Les Grecs cultivés ou savants sont groupés à Fanar, le quartier de patriarcat: on les appelle phanariotes. C'est une classe dirigeante qui a accédé à des fonctions importantes dans l'empire ottoman et qui détient le pouvoir dans les principautés roumaines. Ce sont eux qui, dès 1650, ont créé les premiers liens avec l'Occident et ont orienté les esprits vers le développement de l'instruction. Mais à partir de 1770 cette classe est en perte de vitesse. Désormais les contacts avec l'Occident sont assurés par la bourgeoisie marchande qui se charge également d'importer en Grèce les Lumières, au grand mécontentement de l'Eglise. Face à ces nouvelles générations qui se montrent subversives, les Phanariotes passent fatalement au conservatisme et en arrivent même jusqu'à la réaction.

Ces « aristocrates » aiment à étaler leurs chagrins d'amour en mauvais vers et dans une langue tantôt savante, tantôt mixte. Des anthologies manuscrites de poèmes légers, sans prétentions, circulent dans ces milieux, et des couplets de ce genre agrémentent également les premiers ouvrages de prose d'imagination qui apparaissent à la même période.

Parallèlement, des vers plus sérieux traduisent les multiples préoccupations intellectuelles de cette classe. Les problèmes d'ordre moral, le scepticisme à l'égard de la « philosophie », l'ardent désir de voir la Grèce libérée sont des sujet qui reviennent souvent sous la plume des phanariotes — celle d'Alexandros Mavrocordatos, par exemple — dans de longs poèmes aux vers très variés, tantôt rimés, tantôt non. On y trouve également des vestiges de temps classiques, les dieux de l'Olympe, mais aussi de longues descriptions de la nature. Enfin, le souci de la pureté du langage — archaïsant ou populaire — y est partout très net.

[7] Celle de Byzance plutôt que celle de l'Antiquité classique. En effet, le christianisme avait tout fait pour effacer le souvenir des temps païens, et si l'on étudiait alors le grec ancien, c'est dans les textes de St Basile et de St Jean Chrysostome, non dans ceux de Platon.

[8] C'est le cas, par exemple, de la *Bergère des Alpes* de Marmontel.

Parfois ces poèmes prennent la forme de lettres en vers, de dialogues, voire même de dialogues de morts. Et à leur didactisme latent ou manifeste vient s'ajouter un ton extrêmement polémique quand il s'agit d'attaquer les philosophes. Ceux-ci le leur rendent bien d'ailleurs et par les mêmes armes.

Ces philosophes, des Grecs éclairés vivant dans les principautés roumaines, à Vienne ou à Paris, cherchent surtout à éclairer la Nation en vue de la préparer à se soulever. Ils écrivent de préférance en prose et dans une langue simple et populaire qui vise les grandes masses. Leurs écrits en vers sont l'exception. Ce sont en géneral des poèmes politiques et patriotiques. Les plus brillants exemples de ce genre sont les chants de guerre, *Thouiri* de Rigas : des poèmes mis en musique qui vibrent d'enthousiasme patriotique et qui brillent moins par leurs qualités littéraires que par le succès qu'ils ont connu. Transmis par voie orale ou écrite, ils ont atteint tous les recoins de la Grèce ; tous les Grecs les ont appris et chantés ; l'hellénisme entier en a été secoué.

D'une manière générale, les poètes érudits de cette période mettent au service de leur Muse leur labeur, leurs connaissances et une technique savante. Cependant, dans leur abondante production, on a du mal à trouver quelques véritables poèmes. A quelques rares exceptions près, le savoir faire dissimule une inspiration tarie ; ces compositions dénoncent le versificateur plutôt que le véritable poète et leur froideur n'a souvent d'égale que leur longueur.

*

La poésie populaire et la poésie savante suivent donc des voies parallèles qui ne semblent pas dese tinées à se croiser. Au cours de la période qui nous occupe cependant, une nouvelle tendance smanifeste qui cherche non seulement à rapprocher ces deux pôles mais aussi à réaliser leur synthèse. Un effort de maturation, lent au début, mais dont le rythme s'accélère sans cesse, est amorcé à partir de 1770. Des poètes apparaissent, tels Christopoulos, Vilaras ou Calvos, dont l'œuvre constitue en quelque sorte un trait d'union entre les deux genres. Cet effort aboutira à l'œuvre poétique de Denys Solomos qui, entre 1820 et 1830, dans la décennie même des guerres de l'Indépendance, opère la synthèse parfaite entre le genre savant et le genre populaire, et entre la technique classique et l'inspiration romantique.

Athanasios Christopoulos est né à Castoria, ville de la Macédonie occidentale, mais, il passe la plus grande partie de sa vie à Bucarest. Défenseur de la langue populaire, il publie, en 1805, une grammaire de la langue éolo-dorienne *Grammatiki tis eolodorikis* où il expose ses idées de façon systématique, mais avec un souci de modération. La même année, il donne un drame en vers, *Achillefs*. Enfin, en 1811, paraît son recueil de poèmes lyriques, *Lirika*.

Par ses sujets, l'amour, le vin, les plaisirs de la vie insouciante, Christopoulos rappelle Anacréon. Sa poésie est très travaillée, gracieuse, légère ; sa langue populaire, unifiée, est agréable malgré quelques fadeurs dues à la recherche de l'élégance. Bref, Christopoulos est un vrai poète qui trace la voie qu'il faut suivre pour atteindre au lyrisme. Dès 1818, Denys Solomos fera ses premiers essais en poésie grecque, les *Lirika* à la main. Et après 1830, les descendants de phanariotes, ceux qui formeront l'école romantique d'Athènes, se réclameront également de lui. Car si Christopoulos n'est pas phanariote de naissance, il l'est par affinité, et il ignore encore totalement les richesses de la poésie folklorique.

Par contre, Yannis Vilaras est beaucoup plus près du peuple. Toute son œuvre en témoigne. Né à Cythère, il grandit et passe toute sa vie en Epire. Après un séjour en Italie où il fait des études médicales, il entre au service d'Ali Pacha comme médecin.

Ainsi Vilaras s'est-il toujours trouvé loin des centres factices du monde phanariote, et en contact permanent avec les plus pures manifestations de la civilisation populaire et avec la vivante tradition de la langue grecque. Il devient un défenseur extrémiste de cette langue et, dans son ouvrage intitulé *I roméiki glossa* (1814), il va même jusqu'à abolir l'orthographe historique.

Ce même ouvrage contient six poèmes lyriques, les seuls parus de son vivant, dans lesquels Vilaras s'efforce consciemment de rattacher son inspiration pleine de sève à la tradition populaire. Et il y réussit ; si bien que dans ses poèmes on sent nettement que c'est l'âme du peuple qui s'exprime par la bouche d'un lettré.

Avec Andreas Calvos nous revenons aux îles Ioniennes. Il est né à Zante. Il y passe les premières années de sa vie, mais il fait ses études en Italie où il subit l'influence de Foscolo. Puis, il partagera son existence solitaire entre l'Angleterre, l'Italie et Corfou, avec des séjours en France et en Suisse. Au milieu d'une production littéraire en italien, il publie, durant les guerres de l'Indépendance, deux recueils d'odes en grec. En 1824 paraît la *Lira* qui comprend dix poèmes, et en 1826, *Lirika*, nouveau recueil de dix odes.

Ces odes sont un mélange d'inspiration classique — Antiquité, mythologie, ancêtres . . . — et d'une attitude romantique qui est déterminée par trois facteurs : le climat littéraire dans lequel il a vécu en Angleterre, en France et en Italie, son drame personnel fait d'une suite de malheurs qui l'ont poursuivi pendant toute son existence, et enfin le sujet de sa poésie : les guerres de l'Indépendance. Sa langue aussi est un mélange : langue populaire truffée d'archaïsme. Si bien que ses vingt odes apparaissent plutôt comme des assemblages qui n'arrivent pas à une synthèse. C'est une poésie qui nécessite une certaine familiarisation avant d'être goûtée à sa juste valeur et qui est restée sans suite.

Denys Solomos est né à Zante lui aussi, en 1798. A l'âge de dix ans, il passe en Italie où il fait ses études et où il fréquente Monti, Manzoni, Foscolo. En 1818, il rentre à Zante, riche de ses expériences italiennes mais connaissant à peine sa langue maternelle et encore moins la tradition savante hellénique. Aussitôt il se met à apprendre le grec et en même temps il reçoit les influences de Christopoulos et de Vilaras.

Après quelques essais poétiques et un *Dialogos* en prose qui est une fervente défense de la langue populaire, Solomos donne en 1823 son fameux *Imnos is tin eleftherian*, un long poème de 158 strophes, inspiré des guerres de l'Indépendance et qui deviendra par la suite l'hymne national de la Grèce libre. La même année, il commence *Lambros*, poème divisé en chants à la façon de Byron et, l'année suivante, il compose encore un long poème *Is ton thanaton tou Lord Baïron*. Mais le chef-d'œuvre de Solomos sera un poème inachevé, les *Eleftheri poliorkimeni*, inspiré du siège et de la chute de Missolonghi. Une première version de ce poème date de 1826.

En 1828, Solomos s'installe à Corfou où il passera le reste de sa vie dans un isolement voulu afin de se consacrer totalement à l'idéal de sa poésie. Il y mourra en 1857. De cette période de sa vie, nous avons un autre poème, *O Kritikos* et deux autres versions des *Eleftheri poliorkimeni*, l'une de 1833—34 et la dernière de 1844.

Solomos croit en la valeur des traditions nationales, il croit en l'art et en la langue populaires. Son idéal sera toujours la synthèse de l'inspiration classique et de l'art romantique en « un genre mixte mais légitime ». En prenant son point de départ dans la langue et dans la tradition du peuple, il réussit effectivement à opérer cette synthèse que ses prédécesseurs avaient seulement esquissée. Avec lui, la tradition poétiques grecque se trouve unifiée pour la première fois.

*

La décennie de 1820—30 fait donc partie intégrante de la période que nous venons d'étudier. En Grèce, les Lumières se fixent un but unique, vers lequel tendent toutes les manifestations intellectuelles : c'est la « Résurrection de la Nation ». Le demi-siècle qui précède cette « résurrection » est une période d'effervescence intellectuelle et de maturation rapide dont le rythme s'accélère de plus en plus et qui aboutit à la maturité aussi bien littéraire que politique. Or cette maturité se manifeste justement entre 1820 et 1830 par les guerres de l'Indépendance. Dans le domaine des lettres, elle est préparée par la prose des philosophes grecs, mais c'est la poésie qui en offre la preuve la plus éclatante.

L'œuvre de Solomos est l'aboutissement, la synthèse, le couronnement de cette période. Elle inaugure en même temps une ère nouvelle de la littérature néo-hellénique, celle de la Grèce libre. Enfin, Solomos lui-même occupe une place de tout premier ordre dans la lignée des poètes qui ont vécu les moments les plus critiques dans l'histoire de leur pays et qui ont trouvé les accents nécessaires pour les chanter.

Cordatos, Yannis, *Istoria tis neoellinikis logotechnias*, Athènes 1962, 844 p.
Dimaras, C. Th., *Histoire de la littérature néo-hellénique*, Athènes 1965, 1 vol.+Annexe, 520+120 p.
Dimaras, C. Th., *La Grèce au temps des Lumières*, Genève 1969, 69 p.
Fauriel, Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, I—II, Paris 1924.
Mirambel, André, La littérature grecque moderne, Paris (P. U. F. Y. « Que sais-je » No. 560), 1965.
Mirambel, André, « Littérature néo-hellénique » in *Histoire des littératures*, 2e éd. non datée, Paris. (Pléiade), Vol. II. pp. 902—946.
Politis, Linos, *Politike Anthologia*, Athènes s. d., 216 p.
Politis, Nicolaos, *Eklogai apo ta tragoudia tou ellinikou laou*, Athènes 1932, 286 p.
Protopapa—Bouboulidou, Gl., *Keimena neoellinikis logotechnias. — Apo to mesa tou dekatou ogdoou eonos eos tin epanastasi tou chilia oktacosia icosi ena*, Athènes—Jannina 1973, 352 p.

David Thatcher Gies

ÉVOLUTION/RÉVOLUTION DANS LA POÉSIE ESPAGNOLE

L'arrivée en Espagne, en 1759, de Charles III, roi des deux Siciles, en tant que régent, marqua le début d'une nouvelle époque dans la vie et dans les lettres espagnoles. Ses ministres (tels que les comtes Aranda et Floridablanca) étaient des hommes qui se donnaient comme but la création d'un « nouveau siècle »[1] en Espagne. Les recherches érudites dans les sciences et dans les arts, soutenues ou combattues par certains individus dans la première moitié du XVIIIe siècle, se développaient dans la seconde moitié du siècle avec une énergie sans précédent. En dépit des tentatives faites pour isoler l'Espagne d'influences indésirables qui venaient d'au-delà des frontières[2], les idées de Locke, de Pope, de Condillac, de Descartes, de Rousseau, et d'un nombre considérable d'autres auteurs commençaient peu à peu à pénétrer la péninsule espagnole.[3]

Jusqu'au moment où le règne de Ferdinand VII, petit-fils de Charles III, fut interrompu par le soulèvement de Riego, en 1820, le monde hispanique avait connu une série de bouleversements profonds dans ses structures politiques, sociales et économiques, et on trouve un reflet de ces événements, bien qu'il soit souvent indirect, dans la poésie écrite pendant cette période. Celle-ci fut marquée par un flux et un reflux constant entre l'évolution et la révolution. La transition progressive des Lumières à l'univers romantique fut jalonnée par des flambées d'activité révolutionnaire (la Révolution française en 1789, la guerre de l'Indépendance en 1808, la Constitution libérale de 1812, les mouvements autonomistes en Amérique espagnole, et la révolte de Riego), et le fait que le monde passait des principes sûrs du rationalisme aux frustrations angoissées du romantisme (de l'homme intégré à la nature à l'homme séparé de la nature) était évident, et fut ressenti d'une manière dramatique. Néanmoins, aucune vue synthétique du monde ne se développa qui eût pu servir à caractériser d'une façon satisfaisante tous les poètes majeurs de la période 1760—1820. Le manque d'une unique expérience collective produisit une série de poètes dont l'expression, esthétique et politique, était diverse. Bien que la plupart des poètes de la péninsule, dont je vais parler, aient maintenu entre eux des contacts professionnels et personnels, l'étude de cette période consiste surtout à classer ces poètes, et à relever les cas où un individu ouvrit de nouvelles voies à la poésie par le développement d'une philosophie, d'une attitude, ou d'un style particuliers. Les poètes de l'Amérique latine, comme on pouvait s'y attendre, suivaient les modèles de leurs collègues continentaux, donnant toutefois une note d'authenticité à leurs vers par l'emploi de thèmes américains. En tout cas, l'essentiel, c'est qu'il n'y a aucun « isme » que l'on puisse utiliser pour étiqueter d'une manière commode la production poétique de cette période.

[1] Juan Marichal, « From Pistoia to Cádiz : A Generation's Itinerary, 1786—1812 », in *The Ibero-American Enlightenment*, (pub. par A. Owen Aldridge) Urbana 1971, p. 99. Pour des études importantes sur l'arrière-plan de changements économiques et sociaux dans l'Espagne du XVIIIe siècle, on renvoie le lecteur à : Antonio Dominguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid 1955 ; Richard Herr, *The Eighteenth-Century Revolution in Spain*, Princeton 1958 ; et Jean Sarrailh, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1954.

[2] Voir Javier Herrero, *Los origenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid 1971.

[3] Il est évident que ni les Lumières ni le romantisme ne se développèrent en Espagne à partir de rien. Il faut garder à l'esprit que souvent une pensée nouvelle n'était que le développement d'une pensée ancienne. Voir l'étude révélatrice de Luis Monguió, « 'Las Luces' and the Enlightenment in Spanish America », dans Aldridge, *op. cit.*, p. 211—32.

La tendance à l'évolution réformatrice et la tendance révolutionnaire se manifestaient toutes les deux dans la poésie de cette époque. En principe, la réaction contre la surcharge et contre les « concetti », principes désuets du baroque décadent du XVIIe siècle[4], se développa en même temps que la nouvelle idée de l'homme, propre au XVIIIe siècle, c'est-à-dire, l'*illustrado*: civilisé, bienveillant, et rationaliste. Tandis que le père Benito Jerónimo Feijóo écrivait en faveur de la recherche scientifique, Ignacio de Luzán rédigea son manifeste du classicisme: *La poetica* (1737).[5] A partir de 1750 la réforme initiée par Luzán porta des fruits. Dans le troisième quart du siècle la confiance de l'homme en sa capacité de s'adapter aux exigences du progrès devint inébranlable. Il n'y eut pas de révolution, mais une évolution morale d'une très grande portée eut effectivement lieu. Le premier poète espagnol à assimiler les idées de Luzán et à en faire une application valable dans sa pratique esthétique fut Nicolás Fernandez de Moratín. L'amalgame qui consistait à regarder avec un œil tourné vers le passé (vers la poésie classique d'Horace, du Tasse, de l'Arioste, et de Garcilaso, León, Herrera et Rioja, entre autres), et l'autre œil braqué sur l'avenir (vers les nouvelles exigences techniques et scientifiques de la réforme sociale), se développait dans les vers de Moratín, et était un reflet fidèle de l'esprit de l'époque à laquelle il vivait. Les réunions qu'il tenait à la Fonda de Saint Sébastien étaient d'une importance capitale pour la diffusion des goûts classiques en Espagne. On ne peut pas dire que le classicisme et la pensée « éclairée » aient été synonymes, mais en Espagne celui-ci avait une tendance à être l'expression esthétique de celle-ci, bien que, comme on pourrait s'y attendre, les contradictions n'y manquent pas.

Les poèmes de Moratín obéissaient aux critères classicisants de Luzán, en ce qui concerne la clarté, la mesure, la pureté, et l'élégance, et ils ne dépassaient pas les thèmes et les conventions admis par les auteurs « classiques ». Moratín était un des premiers à redécouvrir la doctrine esthétique selon laquelle l'art est une imitation de la nature : c'est-à-dire, la doctrine préconisant un art qui, basé sur des règles bien définies, aboutirait à de parfaites copies morales de la nature.

La valeur attribuée à la simplicité dans la pensée classique est reflétée dans la poésie pastorale, où l'on voit des poètes aristocratiques se déguiser en bergers au nom pastoral pour chanter le *beatus ille* dans leur retour à un monde idéal, qu'il s'appelle le Paradis, le jardin d'Eden, les Champs Elysées, ou l'Arcadie. Moratín a exprimé le « mal pastoral » dans ces vers affectés mais charmants :

Que ya no quiero
Mas dignidades :
Las vanidades
Me quitó Amor.
Ni fama espero,
Ni anhelo a nada ;
Solo me agrada
Ser labrador[6]

[4] La poésie était, bien sûr, « décadente », dans la mesure où elle ne se conformait pas aux règles de l'esthétique classique naissante. mais elle n'était quand même pas aussi mauvaise que le pensait Buonaventura Carlos Aribau : « La poesia lirica toda era paranomásis y equívocos, laberintos, ecos, retruécanos, y cuanto desacierto es imaginable : en el género sublime, hinchazón, oscuridad, conceptos falsos, metáforas absurdas ; en el gracioso, bufonadas, truhanescas, chocarrerías, chistes obscenos, ninguna imitación de la naturaleza visible o patética, ningún precepto del arte que moderase o dirigiese los ímpetus de la fantasía ». *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Biblioteca de Autores Españoles, II, Madrid 1944, p. VIII.

[5] On ne saurait surestimer l'importance de Luzán dans le développement de la littérature classique du XVIIIe siècle, mais il serait hors de notre propos d'analyser son rôle ici. Pour une bonne étude générale, le lecteur est renvoyé à Ivy L. McClelland, *Ignacio de Luzán*, New York 1973, et il trouvera une discussion importante des idées et des sources de Luzán dans : Russel P. Sebold, « A Statistical Analysis of the Origins and Nature of Luzán's Ideas on Poetry », *Hispanic Review*, 35 (1967), pp. 227—251.

[6] Les choix les plus complets de la poésie du XVIIIe siècle sont ceux de la Biblioteca de Autores Españoles ; toutes les citations données sans autre indication sont prises dans cette collection. B. C. Aribau, op. cit. et Auguste de Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, (LXI, LXIII, LXVII, Madrid 1952—53). Le passage cité ici est du vol. II, p. 4. Sa traduction : Je ne veux plus d'honneurs : Tout désir de gloire / M'a volé l'amour. // Ni en renommée je n'espère non plus, / A rien je ne me porte ; / Rien qu'être laboureur, / Voilà ce qui me plaît.

Si l'homme devait trouver son bonheur dans la nature, comme le croyait Rousseau, alors la poésie pastorale était l'expression logique de cette idée. Les nouveaux poètes, toutefois, la banalisaient, et ne faisaient qu'échanger une forme de préciosité (la complexité structurale et esthétique de Gongora, par exemple) pour une autre. Moratín (sous l'impossible nom pastoral de Flumisbo Thermodonciaco), José Cadalso (Dalmiro), Juan Meléndez Valdés (Batilo), Diego Tadeo González (Delio), Vicente Garcia de la Huerta (Ortelio), et de nombreux autres, cultivaient le genre bucolique pour des raisons diverses ; ils découvraient, chemin faisant, la poésie anacréontique, qui convenait bien à leur désir d'exprimer les thèmes de l'amour, de l'amitié, et souvent le *carpe diem* à travers la célébration du vin, de la femme et de la bonne compagnie. Comme dit Moratín dans le poème anacréontique *A los dias de C. don José Cadalso :* Brindemos muchas veces / Ele tiempo quennos queda ; / Dancemos y cantemos, / Y déjala que venga (II, 7).[7] Or, à cette sensibilité s'ajoutait un autre élément, que l'on trouve déjà chez Villegas et chez Tasso, mais sur lequel les poètes de la Renaissance avaient moins insisté: la sensualité. Sur les « règles » qui préconisaient la vraisemblance, l'unité, la bienséance, et l'imagination disciplinée, Moratín greffa la coquetterie et les passions frivoles de l'amour imaginaire. Tandis que la sensualité était présente dans la poésie de la Renaissance, même si le code esthétique la condamnait, la poésie du XVIIIe siècle, bien qu'affectant une pureté et une innocence apparentes, gravitait, en fait, autour de cette sensualité recherchée. Dans son sonnet *Atrevimiento amoroso*, par exemple, Moratín raconte comment, vaincu par ses passions, il a pris des libertés avec Dorisa. On trouve peut-être les meilleurs exemples de cette sensualité érotique dans les deux cycles de poèmes par Meléndez Valdés : *La paloma de Filis* et *Galatea, o la ilusión del canto*, où le poète exprime, à travers des images sensuelles, ses désirs charnels :

Teniendo su paloma
Mi Fili sobre el halda
Miré a ver si sus pechos
En el candor la igualan,
Y como están las rosas
Con su nieveme cladas,
El lampo de las plumas
Al del seno aventaja.
Empero yo, con todo,
Cuantas palomas vagan
Por los vientos sutiles
Por sus pomas dejara.
(LXIII, 112)

Del cuello allí las perlas,
Y allá el corsé se mira,
Y en él de su albo senol
La huella peregrina.
¡ Besadla, amantes labios ! . . .
¡ Besadla ! . . . mas tendida
La gasa que lo cubre,
Mis ojos allí fija.
¡ Oh gasa . . . ¡ qué de veces ! . . .
El piano . . . ven, querida ;
Ven, llega, corre, vuela,
Y mi impaciencia alivia.
(LXIII, 118)[8]

On ne trouve dans ces poèmes aucune influence de la poésie pastorale, ce qui suggère que ces poètes étaient incapables de se libérer du monde auquel, à les en croire, ils voulaient s'échapper. En fait, bien que se retirant souvent de la société dans leurs vers, ils reconnaissaient fréquemment, et malgré la contradiction, le besoin d'améliorer cette société. L'épître en vers et le discours rimé se prêtaient bien à l'expression d'idées « éclairées », et Meléndez Valdés et Gaspar Melchor de Jovellanos pratiquaient ces deux genres avec beaucoup d'aisance.[9]

Le renouveau de la poésie espagnole qu'amorcèrent à Madrid Moratín et ses amis Juan de Iriarte, Conti, Signorelli, et Montiano, trouva son aboutissement dans l'œuvre des poètes que l'on

[7] Portons souvent un toast / Au temps qui nous reste ; / Dansons et chantons / Et qu'advienne que pourra.

[8] Tenant sa colombe / Ma Phyllis sur les genoux / J'ai voulu savoir si sa poitrine / L'équivalait en blancheur. / Et de même que les roses / Baignées de neige / L'éclat de ses plumes / Dépasse celle de sa poitrine. / Pourtant, malgré tout, / J'abandonnerais toutes les colombes / Errantes au travers de la brise subtile / Pour ces seins-là.
Au bas du collier de perles / On voit le corset / Et là la belle empreinte / Blanche de son sein. / Baisez-la! Levres amoureuses! / Baisez-la . . . Mais étendue / La soie qui le referme / Y fixe mes yeux. / Ô gaze! . . . Combien de fois! / Le piano . . . viens ma chêrie; / Viens, approche-toi, cours, vole, / Et adoucis mon impatience.

[9] Bien qu'il ne considérât pas la poésie lyrique comme autre chose qu'un divertissement frivole, Jovellanos était, pour beaucoup de ses amis poètes, une source d'inspiration et un guide. Comme écrit Iris M. Zavala : « Jovellanos cambia la faz o la dirección de la poesía del siglo XVIIIe ». Voir : « Jovellanos y la poesia burguesa », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18 (1956), p. 55.

désigne sous le nom de l'école de Salamanque.[10] Fray Diego González était la force principale qui réunit, dans la célèbre ville universitaire, Cadalso, Meléndez Valdés, le père José Iglesias de la Casa, et Garciá de la Huerta. Dans les années 1770—1780 l'école de Salamanque continua la réforme de la poésie dans la ligne classique, en utilisant les thèmes pastoraux et sensuels dont je viens de parler, mais en cultivant une large gamme de formes poétiques. Les plus grandes réussites de ces poètes étaient peut-être dans les domaines de l'ode anacréontique et du *romance*, forme typiquement espagnole, mais ils produisaient en abondance des sonnets, des élégies, des discours en vers, des églogues, des *décimas*, des *silvas*, des *quintillas*, des poèmes épiques, des vers épistolaires, de méditations morales et métaphysiques et des épigrammes. Meléndez Valdés se montrait le meilleur poète du groupe, mais c'était Cadalso, brillant et cosmopolite, qui établit, grâce à son grand charme et à sa vaste culture, un réseau de contacts qui comprenaient aussi bien Moratín et Jovellanos que ses amis de Salamanque.

Cadalso aussi respectait les normes du *buen gusto*, qui faisaient partie de la réforme classique, et par conséquent il imitait les grands poètes classiques et insistait sur les joies de l'amitié pastorale.

Dans ses *Ocios de mi juventud* (1773) on trouve surtout des poèmes dans lesquels il affirme que son inspiration est lyrique, et non pas épique. Il disait que ses poèmes : Todos de risas son, gustos y amores. / No tacaré materias superiores; / . . . / Celebro la cabana y dejo el trono. / . . . Ya canto de pastoras y pastores / Las fiestas, el trabajo y los amores. (LXI, 248).[11] Pourtant cela n'était pas vrai. Il fallut un certain temps pour que les poètes se rendissent compte — et parmi eux, certains, il est vrai, n'y arrivèrent jamais — que la vie de la campagne était dominée par la misère et par le dur travail, et que l'on y trouvait rarement des arbres lourds de miel et de belles nymphes. Parmi les penseurs éclairés, beaucoup étaient tout à fait à l'aise vis-à-vis du rationalisme et de l'idée qu'une telle attitude devant les problèmes sociaux, économiques et politiques pourrait produire les changements fondamentaux qu'ils jugeaient essentiels pour l'amélioration de la condition humaine. Mais les piliers du rationalisme commençaient à s'écrouler autour de Cadalso. Les contradictions inhérentes dans son attitude, qui consistait, d'un côté, en un besoin de réformer la société, et de l'autre, en une fuite douloureuse devant la stérilité et l'hypocrisie de cette société, donnait naissance à l'expression de ce qu'on peut qualifier d'angoisse romantique. L'homme commençait à douter de la capacité du rationalisme cartésien de créer un monde meilleur, et de l'amour comme moyen d'échapper à la solitude et à la souffrance morale. Les poésies d'amour de Cadalso sont le reflet d'une attitude qui le distingue de ses contemporains, car tandis que l'on ne trouve dans les vers d'amour de ceux-ci que de gentilles galanteries ou les pâmoisons conventionnelles d'amoureux transis, les déceptions amères que connut Cadalso au moment de son exil en 1768 et de nouveau en 1771, lors de la mort de María Ignacia Ibáñez, qu'il avait beaucoup aimée, produisirent chez lui une tristesse profonde. La sincérité de son désir de mourir reste pour nous dans ces vers :

Tienes razón . . . pero valor no tengo;
Ya muero, si, ya muero; ni un instante
Me queda de una vida tan cansada;
Si algun aliento . . . alguna voz mantengo,
Solo es para pedirte que a mi amante,
Mal dije, que a mi ingrata, que a mi amada
Digas que está acabada
De Dalmiro la vida;

[10] César Real de la Riva, « La escuela poética salmatina del signo XVIII », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, 24 (1948), pp. 321–64. Une redécouverte et un renouveau de la poésie du XVIe siècle dans l'optique du classicisme du XVIIIe siècle eut lieu aussi vers la fin du siècle dans l'Academia de Buenas Letras à Séville. Lista, Blanco, Reinoso et Arjona se considéraient comme les arbitres du « bon goût », et s'efforçaient de maintenir dans la poésie espagnole les critères classiques contre la marée menaçante de grossièreté et de ferveur révolutionnaire. Ils y échouèrent, bien sûr.

[11] Sont tous de rire, de joie et d'amour / Je ne traiterai pas sujets sérieux (. . .) Je célèbre la cabane et rejette le trône (. . .) Je chante les pâtres et les pastourelles, / Les réjouissances, le labeur et l'amour.

Que queda complacida;
Que muero, cual vivi, suyo de veras.
Ya siento de mis ansias las postreras.
Adios, Ortelio; ya me siento yerto
Entre congojas fieras. (LXI, 255)[12]

Ce qui est frappant, c'est que, au contraire des autres amants pastoraux qui menacent de mourir, Dalmiro meurt en effet, tandis que l'expression *vida tan cansada* et le changement brusque de sentiment entre *ingrata* et *amada* anticipent les attitudes des poètes romantiques du XIXe siècle.

Grâce aux études novatrices de Russell P. Sebold, nous sommes arrivés à considérer Cadalso comme un auteur romantique, ou du moins « préromantique »[13] et on découvre chez lui, dès les années 1770—80, époque où la pensée esthétique était dominée par les thèmes et les formes classiques, un cri, un aveu que tout n'était pas pour le mieux dans le monde. Comme Sebold a fait remarquer, le vers de Cadalso: « Que diga al orbe la pena de Dalmiro » représente la première fois une douleur personnelle identifiée avec toute la nature, avec le monde entier.[14] On trouve dans le sonnet *A la Primavera, después de la muerte de Filis*, un autre exemple, chez Cadalso, de la tendance romantique à découvrir dans la nature l'image de l'état d'âme de l'individu angoissé:

No basta que en su cueva se encadene
El uno y otro proceloso viento,
Ni que Neptuno mande a su elemento
Con el tridente azul que se serene,
Ni que Amaltea el fértil campo llene
De fruta y flor, ni que con nuevo aliento
Al eco den las aves dulce acento,
Ni que el arroyo desatado suene.
En van anuncias, verde primavera,
Tu vuelta, de los hombres deseada,
Triunfante des invierno triste y frio.
Muerta Filis, el orbe nada espera,
Sino niebla espantosa, noche helada,
Sombras y sustos como el pecho mío. (LXI, 286)[15]

L'idée que l'on se faisait de la nature, sa place dans l'ordre des choses étaient en train de changer: « La nature ne détermine plus les sentiments du poète, mais devient plutôt une extension de sa conscience de poète, une réitération matérielle de son esprit. »[16] C'est Meléndez Valdés qui définissait le mieux la déception qu'il ressentait devant le nouvel état d'esprit lorsqu'il l'appelait *fastidio universal*.[17] Cette capacité d'intégrer à la poésie la frustration de l'existence était, bien

[12] Tu as raison . . . mais la volonté me manque; / Je meurs, oui, je meurs; pas un instant / Ne reste de cette morne vie; / Si aucun souffle . . . ou de la voix encore me reste, / C'est pour t'implorer de faire savoir à ma bien-aimée, / Non, je veux dire à mon ingrate, dis à ma bien-aimée, / Dis-lui que Dalmiro / Ne vit plus; / Qu'elle soit contente; / Que je me meurs, tel que j'ai vécu, vraiment le sien. / Je sens que l'inquiétude me quitte. / Adieu, Ortello: je demeure immobile / Proie aux angoisses les plus douloureuses.

[13] Sebold s'est exprimé d'une manière très convaincante dans son *Colonel Don José Cadalso* (New York, 1971) et dans les articles réunis dans *El rapto de la mente; poética y poesia dieciochescas*, Madrid 1970.

[14] Sebold, « Enlightenment Philosophy and the Emergence of Spanish Romanticism », dans Aldridge, op. cit., p. 130, (Fais savoir au monde la peine de Dalmiro).

[15] Il ne suffit ni que ce vent orageux / Ou l'autre soit enchaîné dans sa caverne, / Ni que Neptune avec son trident bleu / Ordonne à l'élément de s'apaiser, / Ni qu'Amaltea remplisse la terre fertile / Des fleurs et des fruits, ni que d'une haleine nouvelle / Les oiseaux donnent à l'écho un ton mélodieux, / Ni que le ruisseau murmure sa chanson de liberté. / En vain annonces-tu, o printemps vert, / Ton retour désiré des hommes, / Triomphant du triste hiver froid, / Morte Phyllis, l'univers n'attend / Rien que neige effroyable, nuit glaciale, / Les ombres et l'effroi tel que mon sein.

[16] *Ibid.*, p. 126. (voir note 14).

[17] Sebold, « Sobre el nombre español del dolor romántico » *Insula* 23 (novembre 1968), 1, 4—5.

sûr, une des principales innovations esthétiques du romantisme. Cadalso reconnaissait aussi et rejetait le caractère capricieux de la Fortune (qui ressemblait à la *fuerza del sino* devant persécuter les romantiques de la période 1830) : « Lo sabes y que yo sólo deseo / Huir de tí, porque jamás consigas / Da mi percho formar nuevo trofeo. / Por más que me acaricias o persigas ». (LXI, 251).[18]

Il faut noter encore plusieurs autres éléments de la transition. On trouve de nombreux exemples, pendant cette période, d'autres formes poétiques, mais jamais en dehors de l'esthétique classique. Tandis que Félix Samaniego écrivait, d'après Esope et La Fontaine, des fables qui illustrent un thème moral, Tomás de Iriarte produisait un bestiaire charmant dont les fables illustrent des principes non pas moraux, mais littéraires (c'est-à-dire classiques). Les *Fábulas literarias* (1782) mettent en valeur les dons de ce poète spirituel et délicieux, et montrent à quel point la réforme classique avait influencé les critères esthétiques de l'époque.

A l'approche du XIXe siècle, nombreux étaient les Espagnols qui se sentaient attirés par les idéaux de la Révolution française, même si les excès qui l'avaient suivie les scandalisaient. Des *illustrados* cherchaient d'autres systèmes de pensées et de gouvernement qu'ils pouvaient opposer au système dominant : le despotisme éclairé basé sur une monarchie absolue. On ne s'étonne pas de voir que Napoléon, qui semblait offrir à l'Espagne une forme limitée de démocratie parlementaire et un changement de dynastie par rapport à l'incompétent Charles IV et sa femme lascive, Maria Luisa, ait été bien accueilli par une partie de l'opinion, par ces hommes, justement, qui seraient qualifiés par la suite d'*afrancesados*, par les uns, et de traîtres, par les autres. Ce ne fut qu'au moment de l'invasion de 1808 que le secteur le plus libéral de la société rejeta l'empereur.[19] A mesure que la situation politique devenait moins stable, les rapports entre les groupes politiques évoluaient également. L'écart entre la vague libérale et progressiste, d'une part, et ceux, plus prudents, qui voulaient avant tout préserver le *status quo*, d'autre part, devint plus voyant.

Nicasio Alvarez de Cienfuegos était, à Salamanque, un disciple de Cadalso, de Meléndez Valdés, d'Iglesias et de González, mais sa poésie possède une énergie révolutionnaire que l'on ne trouve pas dans les vers délicats, sensibles, et parfois romantiques de ses prédécesseurs. Il exprimait en même temps l'amertume romantique et un dégoût profond, l'incapacité totale des classes sociales les plus riches et les plus influentes d'améliorer la condition du peuple dans le sens du slogan tripartite de la Révolution française : « fraternité, égalité, liberté » :

> Amó el hombre, sí, amó, mas no a su hermano,
> Sino a los monstruos que crió su idea :
>
> Cigeos humanos,
> Sed felices, amad ;
>
> en cada humano
> Un padre encontraréis y un tierno amigo,
>
> Tal vez un día la amistad augusta
> Por la ancha tierra estrechará las almas
> Con lazo fraternal. ¡ Ay ! no ! (LXVII, 19)[20]

Cienfuegos développa, d'une manière plus intense, de nombreux thèmes qui avaient été très courants dans la poésie du XVIIIe siècle finissant. On trouve dans ses poèmes l'amitié, le motif du *beatus ille*, la galanterie frivole, et d'autres thèmes déjà devenus conventionnels, mais Cienfuegos se libéra des clichés classiques, et exerça une influence importante sur la sensibilité romantique

[18] Tu le sais, et je désire seulement / M'enfuir de toi, car tu ne fera jamais / De mon cœur un nouveau trophée, / N'importe combien tu me caresses ou me poursuis.

[19] Pour une discussion sur la confrontation entre la poésie et la guerre de l'Indépendance, voir Gabriel H. Lovett, « The Pen's Moment of Truth » dans son *Napoleon and the Birth of Modern Spain*, II, New York 1965, pp. 610–665.

[20] L'homme a aimé, oui, il a aimé, mais pas son frère / Les monstres plutôt, créatures de son esprit / . . . Aveugles humains ! / Soyez heureux, aimez ! . . . Chez tout être humain / On rencontre un père. un tendre ami, / . . . Il se peut qu'un jour l'amitié auguste / D'un bout à l'autre du monde / Les âmes resserre d'un lien fraternel. / Mais, hélas ! Non !

naissante. Dans les vers suivants, le passage romantique de l'innocence à l'amertume et l'idée qu'il n'y a d'autre délivrance que la mort sont illustrés d'une manière frappante: « ¿Hay pena igual a la de oir al triste / Sufrir sin esparanza? ¡Oh muerte! muerte! / ¡Oh sepulchro feliz! / ¡Afortunados /Mil y mil veces los que alli en reposo / ¡Terminan sus males! (LXVII, 24)[21].

Cienfugeos était parmi les premiers à se rendre compte des conditions sordides qui menaçaient la vie des campagnes, et de la pénible situation économique et sociale des paysans espagnols ; Meléndez Valdés s'était déjà douté de la fausseté de l'image de la campagne que s'étaient faite les poètes pastoraux, mais Cienfuegos ajoutait à cette intuition une amertume foncière jusqu'alors inconnue. Sa célèbre *Alabanza de un carpintero llamado Alfonso* (écrite avant 1798) marquait 'apogée du sentiment violent dirigé contre les injustices de la société et contre un monde d'angoisse et de corruption. Sa haine fut virulente lorsqu'il s'adressa à l'Espagne : « Vuestra ascendencia / Generación del crimen laureado, / Vuestro pomposo funeral imperio, / Vuestro honor arrogante, / Yo los detesto », et il est évident qu'il voulut inspirer ses auditeurs à suivre l'étendard révolutionnaire d'Alfonso, l'ouvrier vaincu :

> Levantaos, oh grandes de la tierra ;
> Seguid mis pasos, que a su tumba oscura
> Alfonso os llama.
> .....
> Mas la oscura virtud ¿ qué premio alcanza ?
> El desprecio, el afan, y la amargura :
> Tal fue de Alfonso el galardón sangriento.[22]
> (LXVII, 28)

Ce poème, qui choqua tant Menéndez y Pelayo[23], représentait une synthèse dramatique entre la foi — maintenant ébranlée — en les idéaux du XVIIIe siècle éclairé, d'une part / « ¿Elternamente / Habremos de ignorar que el sempiterno / Es Padre universal? »,[24] et d'autre part, l'esprit libéral qui exigerait de nouvelles structures politiques aux Cortes de Cadiz et dans la Constitution de 1812.

On trouve des échos du même esprit révolutionnaire chez deux autres poètes espagnols qui étaient actifs autour de 1800.

On voit dans leur ardeur un reflet significatif de l'instabilité de la situation politique, et d'un désenchantement général vis-à-vis de l'avenir et du rationalisme comme philosophie viable. Les éclats patriotiques du poète Juan Nícasio Gallego, lié avec Meléndez Valdés à Salamanque, et avec Cienfugeos et Quintana à Madrid, le rapprochaient davantage des exigences libérales des poètes des générations suivantes que de la douce plainte de l'*afrancesado* Meléndez Valdés. Les événements du 2 mai 1808 lui inspirèrent l'élégie qui porte cette date comme titre, et dans laquelle il donne libre cours à un torrent de réactions horrifiées devant l'invasion napoléonienne. Dans sa description réaliste de l'assujettissement ignoble de son cher pays, il qualifie ce jour de « ¡Dia de execración¡ »

> Junto al sepulcro frío,
> Al pálido lucir de opaca luna,
> Entre cipresses fúnebres la veo :
> Trémula, yerta y descenido el manto,
> Los ojos moribundos
> Al cielo vuelve, que le oculta el llanto ;

[21] Y a-t-il plus de douleur que de sentir / Des cœurs tristes souffrir sans espoir ? / O mort, mort ! O tombe heureuse ! : Mille fois heureux ceux qui là-bas reposent / Et terminent leur souffrance !

[22] Vos ancêtres, / Génération couronnée de crimes, / Votre empire prétentieux et funèbre, / Votre honneur arrogant, / Je les déteste ... Surgissez, ô grands de la terre / Marchez sur mes pas. A sa tombe obscure / Alfonse vous appelle. / ... Mais la vertu obscure — quel prix accorde-t-elle ? / Mépris, fatigue et amertume : / Telle fut la récompense sanglante d'Alphonse.

[23] Menéndez y Pelayo écrivit que ce poème « pasa de democrática y raya en subversiva », *Heterodoxos*, V, pp. 320—21 ; phrase citée par José Luis Cano dans « Cienfuegos, poeta social », *Papeles de Son Armadans*, 6 (1957), p. 253.

[24] Eternellement / Devons-nous oublier que l'Eternel / Est Père de l'univers ?

Roto y sin brillo el cetro de dos mundos
Yace entre el polvo, y el león guerrero
Lanza a sus pies rugido lastimero.[25]

(LXVII, 399)

Manuel José Quintana reçut, par son éducation, les valeurs du XVIIIe siècle et un goût pour les distractions pratiquées entre amis. Mais il faut comparer le thème anacréontique des vers : « Vuelva el aplauso / la algaraza vuelva, / hierva en los vascos rebosando el vino, / y a voces torne a tetumbrar la selva»[26] avec les poèmes qu'il écrivit après les événements de 1808. Dans *A España, despues de la revolución de marzo*, il frôle le stade de la propagande politique et révolutionnaire, mais sa sensibilité poétique réussit à maintenir le haut niveau du poème : *Juradlo, ella os lo manda*: '¡ Antes la muerte / que consentir jamás ningrún tirano ! (189).[27]

Son poème *Al armamento de las provincias españolas contra los franceses*, d'autre part, dans lequel il écrivit « no hay majestad par quien vie esclava » (55),[28] préfigurait la résistance libérale qu'incarnerait Quintana pendant la guerre de l'Indépendance. Quintana devint la conscience de toute une génération de libéraux espagnols et américains du Sud, la pierre de touche morale et patriotique qui interprétait le passé hispanique dans une perspective novatrice, dont le but était de préparer un nouvel avenir.

Quintana n'abandonna jamais son espoir qu'une régénération de l'Espagne pouvait avoir lieu, et ainsi il se situait à mi-chemin entre les Lumières (où l'élément était la raison) et le romantisme (dont la pensée tournait autour des idées de l'amour de la mort, et du désespoir comme principe de l'univers). De nombreux poèmes de Quintana sont dominés par le rationalisme éclairé et par une attitude très positive à l'égard des découvertes de la science. Personne, peut-être, n'avait mieux assimilé les idéaux de la Révolution française que celui qui écrivait en 1800 *A la invención de la imprenta :*

Libre, sí libre ; ¡ oh dulce voz ! Mi pecho
se dilata escuchándote y palpita,
y el numen que me agita,
de tu sagrada inspiración henchido,
a la región olímpica se eleva,
y en sus alas flamígeras me lleva. (169)
— — — — — — — —
Los hombres todos su igualdad sintieron (170)[29]

Non moins frappant que l'éloge d'Alfonso par Cienfuegos est cet autre appel aux armes intitulé *Juan de Padilla*, poème dans lequel Quintana, évoquant l'esprit du chef de la révolte manquée de 1521 contre Charles V, dénonce la décadence contemporaine de l'Espagne ¡ Perdona madre España ¡ La flaqueza / de tus cobardes hijos pudo sola / así enlutar tu si igual belleza !/ (17)

Sombra sublime,
rompe el silencio de tu eterna tumba ;
rómpele, y torna a defender tu España,
que atada, opresa, envilecida, gime. (18)[30]

[25] Près de la tombe froide, / A la lumière pâle de la lune opaque, / Au milieu lugubre des cyprès je la vois ; / Tremblante, immobile, le manteau déceint, / Elle dirige les yeux moribonds / Vers le ciel et fait taire ses sanglots ; / Brisé et sans éclat le sceptre de deux mondes / Gît dans la poussière, et le lion guerrier / Pousse à ses pieds / Un rugissement funèbre.

[26] Que les acclamations reviennent / Accompagnées de cris de joie / Que les verres débordent de vin champanisé / Et que la forêt retentisse de bruit.

Pour les poèmes de Quintana j'ai utilisé l'édition de Narciso Alonso Cortés, *Clásicos Castellanos*, 78, Madrid 1958. La citation donnée ici se trouve à la page 158.

[27] Jurez-le, elle vous l'ordonne, « plutôt la mort / Que jamais consentir à n'importe quel tyran. »

[28] Il n'y a pas de dignité pour celui qui vit en esclavage.

[29] Libre, oui, libre ; o mot doux ; / A t'entendre mon sein s'étend et palpite. / Et le génie qui m'exalte / Rempli de ton inspiration sacré, / S'élève dans les hauteurs olympiques, / Et me transporte sur ses ailes embrasées. . . . / Les hommes tous ont senti leur égalité. . . .

[30] Pardonne-nous, Mère Espagne ! / Seulement la faiblesse de tes fils couards / A pu jeter un voile de deuil / Sur ton incomparable beauté ! / Ombre sublime / Romps le silence de ta tombe éternelle ; / Romps-le, et reviens défendre ton Espagne / Qui, enchaînée, opprimée, dénigrée, gémit.

L'instabilité, la confusion, et la passion que l'on trouve dans cette poésie des alentours de 1800 anticipent sur les crises politiques que subira l'Espagne pendant tout le XIXe siècle.

Quintana fut le premier poète majeur de cette période qui établit un lien entre la fortune de la péninsule ibérique et celle des colonies américaines, et qui se montra sensible aux problèmes du Nouveau Monde.[31] « ¡ Virgen des mundo, América inocente ! » l'appelait-il dans *A la expedición española para propagar la vacuna en América*, où il donnait voix à son inquiétude concernant les relations entre l'Espagne et l'Amérique latine :

> Claman allí contra la patria mía,
> y vedan estampar gloria y ventura
> en el campo fatal donde hay delitos.
> ¿No cesarán jamás? ¿No son bastantes
> tres siglos infelices
> de amarga expiación?[32] (25)

On constate des rapports assez étroits entre la poésie castillane de l'Amérique latine et celle de l'Espagne. Pendant tout le XVIIIe siècle la poésie du Nouveau monde était encore dominée par les épopées du XVIe siècle et par le mysticisme, propre du baroque du XVIIe siècle, de la Mexicaine Sor Juana Inés de la Cruz. Des contacts directs, bien sûr, n'étaient pas inexistants : Pablo de Olavide, qui allait être défendu, contre les attaques de l'Inquisition, par Jovellanos, et qui allait devenir un personnage diplomatique de première importance en Europe, était péruvien. Toutefois, on peut dire que la vraie originalité latino-américaine resta en sommeil jusqu'au moment où les révolutions pour l'indépendance donnèrent naissance à une nouvelle source d'inspiration, et apportèrent à l'Amérique latine une nouvelle confiance en son génie créateur. Entre Sor Juana et la génération des années 1820,[33] une série de poètes mineurs, mais intéressants, trouvaient des modèles classiques de Meléndez Valdés, dans le romantisme naissant de Cadalso, et dans les vers patriotiques de Cienfuegos et de Quintana.

Le classicisme du XVIIIe siècle arriva en Amérique latine par deux voies : d'une part, par une réaction indigène contre la préciosité et l'émotivité baroques, et d'autre part à travers la découverte ou la redécouverte des poètes péninsulaires classicisants et du classicisme de la Renaissance. Dans les deux cas ces phénomènes se produisirent plus tard qu'en Espagne. On trouve de très honorables porte-étendard du classicisme en la personne de Fray José Manuel Martinez de Navarrete (Mexique) et de Juan Cruz Varela (Argentine), qui connaissait Quintana ; leurs poèmes d'amour et leurs vers sur des thèmes patriotiques portaient la marque de leurs maîtres péninsulaires. De même, José Joaquin de Olmedo (Ecuador), le brillant Andrés Bello se formèrent au cours du passage du classicisme au romantisme, mais on ne reconnut pas la valeur de leurs œuvres majeures avant les années 1820, au moment où se termine la période considérée.

*

Si la transition du classicisme au romantisme était évidente en ce qui concerne les thèmes et la vue générale du monde, on ne peut pas en dire autant des formes poétiques. Même dans la décennie 1820, la poésie castillane de l'Espagne et de l'Amérique latine continue d'être dominée

[31] La France, à travers les écrits de Voltaire, de Leblanc, de Chamfort, avait depuis longtemps découvert l'attrait exotique du continent américain. Voir Jorge Carrera Andrade, *Reflections on Spanish-American Poetry*, Albany 1773 et Antonio Tudisco, « America en la poesia española del siglo XVIII », *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), pp. 431—38.

[32] Vierge du monde, Amérique innocente !
On pousse des cris là contre ma patrie, / On empêche le témoignage de gloire et de bonheur / Dans le champ fatal où les crimes abondent. / Ne cesseront-ils jamais ? Trois siècles / Malheureux d'amère expiation / Ne sont-ils pas assez ?

[33] Luis Monguió fournit des détails sur l'atmosphère intellectuelle de la période dans ses études fondamentales « Don José Joaquín de Mora en Buenos Aires en 1827 », *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), pp. 313—328 et *Don José Joaquín de Mora y el Perú de ochocientos*, Berkeley 1965.

par les structures classiques, bien que, dès le début du XIXe siècle, l'imagination comme principe poétique commence à gagner du terrain aux dépens de l'organisation structurelle. A l'intérieur de certaines limites, on trouve une si grande variété de types de versification, de rythmes, de rimes et de formes strophiques qu'il ne serait pas possible de les analyser ici.[34] Dans des formes aussi diverses que le noble sonnet, que la *redondilla*, genre narratif, et que l'épigramme voué aux traits d'esprit, les poètes utilisaient des vers qui comptaient entre trois et huit syllabes, plus le vers passe-partout de onze syllabes, et l'ancien *alejandrino*. Les poètes classiques du XVIIIe siècle imitaient les modèles des classiques espagnols de la Renaissance, qui avaient assimilé, longtemps auparavant, des formes nouvelles, apprises, dans la plupart des cas, en Italie.

Ils prenaient aussi des leçons chez leurs ancêtres du siècle d'or : Lope, Góngora et Quevedo (dont ils récusaient l'esprit, mais non forcément les formes métriques), et cultivaient des formes populaires telles que la *seguédilla* et le *romance*. Mais comme leurs précurseurs, les poètes classiques du XVIIIe siècle cultivaient ces formes d'une manière réfléchie et formelle, que l'on ne pourrait qualifier de « populaire » ; ce n'est qu'à l'époque du romantisme naissant, l'époque de Quintana, de Juan Nicolás Böhl de Faber, d'Augustín Durán et de Domingo del Monte, que la poésie indigène fut appréciée, en Espagne et en Amérique latine, en tant que poésie populaire. On ne constate jamais l'effondrement total de ces structures métriques, bien que, à mesure que l'esprit libéral et romantique prend de l'importance, des fissures paraissent dans les murs polis de ces formes : le goût de Cienfuegos pour les gallicismes, pour les néologismes, pour les interrogations et pour les exclamations était assez éloigné de la bienséance élégante et du formalisme précieux d'Iriarte et de Moratín.

Contrairement à ce que l'on a trop souvent répété, la période dont nous parlions n'était pas caractérisée par la froideur, par l'imitation servile ou par la stérilité. Nous pouvons suivre Cueto quand il dit que c'était une époque de « *decadencia, de transición, de profundo cambro moral y litterario,* » mais nous ne saurions accepter sa conclusion, selon laquelle c'était « un siglo inquieto, investigador y non creador; de un siglo que enflaquece la fe, que amengua el carácter nacional antiguo, y no parece sino la preparación de otro siglo, de un siglo, en fin, sin ideas propras, sin doctrinas definitivias, sin energía moral, sin entusiasmo y son poesía ».[35]

Il y eut, bien sûr, une transition, tantôt interrompue, tantôt poussée en avant par des explosions dramatiques et par des découvertes dans les domaines de la politique, de la science et de la philosophie esthétique, une transition marquée par l'oscillation constante entre l'évolution de la pensée et la révolution des faits. Les changements dans la perception du monde chez les peuples de civilisation espagnole étaient reflétés dans la poésie écrite dans leur langue.

Traduit de l'anglais par Eugène Green

BIBLIOGRAPHE

I. Poésie espagnole du XVIIIe siècle

Cano, José Luis, « Una 'poética' desconocida del XVIII. Las 'reflexiones sobre la poesía' de N. Philoaletheias (1787)' », *Bulletin Hispanique*, LXIII (1961), pp. 62—87.

Carnero, Guillermo, *Antologia de la poesía preromántica española*, Barcelona 1974.

Cueto, Augusto de, « Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII », *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, LXI, v—ccxxxvii.

[34] Pour un catalogue détaillé des diverses formes utilisées, voir Dorothy C. Clarke qui attribue, avec raison, aux poètes classiques du XVIIIe siècle « des formes nouvelles, le développement et la stabilisation de formes créées au Siècle d'or et le rétablissement de modèles plus anciens qui avaient été presque oubliés par ce siècle; en même temps, ils préservaient soigneusement des formes qui avaient été courantes aux XVIe et XVIIe siècles. » « Some observations on Castilian Versification of the Neoclassic Period », *Hispanic Review*, 20 (1952), p. 223.

[35] Augusto de Cueto, *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*, *BAE*, LXI, p. ccxxxvi.

Effros, Susi Hillburn, « The Influence of Alexander Pope in Eighteenth-Century Spain », *Studies in Philology*, 63 (1966), pp. 78—92.
Glendinning, Nigel, « La fortuna de Góngora en el siglo XVIII », *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), pp. 323—349.
Miramón, Alberto, « La poesia patriótica en la época del Terror », *Thesaurus*, 21 (1966), pp. 301—330.
Quintana, Manuel José, « Sobre la poesia castellana del siglo XVIII, » *Obras completas*, BAE, XIX, 145—157.
Real de Riva, César, « La escuela poética salmantina del siglo XVIII », *Boletin de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 24 (1948), pp. 321—364.
Sebold, Russel P., *El rapto de la mente. Poética y poesia dieciochescas*, Madrid 1970.
Zavala, Iris M., « Francia en la poesía del XVIII español », *Bulletin Hispanique*, LXVIII (1966), pp. 49—68.
Zavala, Iris M., « Jovellanos y la poesía burguesa », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18 (1956), pp. 47—64.

II. Etudes comparatives et arrière-plan intellectuel

Aldrige, A. Owen, « Las ideas in la América del Sur sobre la ilustración española », *Revista Iberoamericana*, 34 (1968), pp. 283—297.
Arce, J., Glendinning, N. et Dupuis, L. « La literatura del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras », *Cuadernos de la Cátedra Feijoó*. 20 (1968).
Carilla, Emilio, *El romanticismo en la América Hispánica*, 2 vols., Madrid 1967.
Cioranescu, A., *Sobre Iriarte, La Fontaine y fabulistas en general*, La Laguna 1954.
Cotarelo y Mori, Emilio, *Iriarte y su época*, Madrid 1897.
Durán, Manuel, « Jovellanos, Moratín y Goya. Una nueva interpretación del siglo XVIII español », *Cuadernos Américanos*, 34 (1965), pp. 193—198.
Gutiérrez Ferreira, Pedro Pablo, « El siglo XVIII peruano », *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXVII (1956), pp. 68—79.
Monguió, Luis, « D. José Joaquín de Mora en Buenos Aires en 1827 », *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), 303—328.
Monguió, Luis, *Don José Joaquín de Mora en el Perú del ochocientos*, Madrid 1965.
Quero Morales, José, « El siglo XVIII hispano », *Revista Interamericana de Bibliografía*, VI (1956), pp. 233—240.
Ricard, Robert, « De Campomanes à Jovellanos. Les courants d'idées dans l'Espagne du XVIIIe siècle d'après un ouvrage récent », *Les lettres romanes*, XI (1957), 31—52.
Rincón, Carlos, « Sobre la noción de *ilustración* el siglo XVIII español », *Romanische Forschungen*, 83 (1971), pp. 528—554.
Spell, L. R., *Rousseau in the Spanish World Before 1833*, Austin 1938.
Weinberg, Gregorio, « En torno a la Ilustración española », *Imago Mundi*, II (1955), IX, pp. 57—67.
Whitaker, Arthur P. (ed.), *Latin America and the Enlightenment*, Ithaca, N. Y. 1961.
Zavala, Iris M., « Hacia un mejor conocimiento del siglo XVIII español », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 20 (1971), pp. 341—360.

III. Ouvrages généraux contenant des parties consacrées à la poésie espagnole et ibéro-américaine de la période en question

Alborg, Juan Luis, *História de la literatura española*, III : Siglo XVIII, Madrid 1972.
Aldridge, A. Owen, *The Ibero-American Enlightenment*, Urbana 1971.
Anderson-Imbert, Enrique, *História de la literatura hispano-americana*, Mexico City 1961.
Barja, César, *Libros y autores modernos : Siglos XVIII y XIX*, Los Angeles, 1933.
Carilla, Emilio, *La literatura de la Independencia hispano-americana*: *Neoclasicismo y Prerromanticismo*, Buenos Aires 1964.
Carrera, Andrade, Jorge, *Reflections on Spanish-American Poetry*, Albany, N. Y. 1973.

Diaz-Plaja, Guillermo, *História general de las literaturas hispánicas*, IV: Siglos XVIII—XIX, Barcelona 1968.
Englekirk, John E., *An Outline History of Spanish-American Literature*, New York, 1965.
Estrella Guttiérez, F. and E. Suárez Calimano, *História de la literatura americana y argentina*, Buenos Aires 1940.
Ferro, Hellen, *História de la poesía hispanoamericana*, New York 1964.
Franco, Jean, *An Introduction to Spanish-American Literature*, New York 1969.
Glendinning, Nigel, *A Literary History of Spain : The Eighteenth Century*, London 1972.
Gómez-Gil, Orlando, *História crítica de la literatura hispanoamericana*, New York 1968.
Lovett, Gabriel H., *Napoleon and the Birth of Modern Spain*, II, New York 1965.
McClelland, Ivy L., *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, Liverpool 1937.
Menéndez y Pelayo, Marcelino, *História de la poesía hispanoamericana*, Madrid 1911.
Menéndez y Pelayo, Marcelino, « História de las ideas estéticas en Espana. » in *Obras completas*, III: Siglo XVIII, Santander 1947.
Pellissier, R. E., *The Neo-Classic Movement in Spain During the XVIIIth Century*, Stanford 1918.
Quesada, Vicente, *La vida intelectual en la América Española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, Buenos Aires 1910.
Rossi, Giuseppe Carlo, *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid 1967.
Stimson, Frederick S. et Ricardo, Navas-Ruiz, *Literatura de la América Hispanica*, I, New York 1971.
Torres-Rioseco, Arturo, *The Epic of Latin American Literature*, Berkeley 1967.
Valbuena Briones, Angel, *Literatura hispanoamericana*, Barcelona 1962.
Vian, Francesco, *La letteratura spagnuola del secolo XVIII*, Milano 1958.

Ana Pizarro

LA POÉSIE EN AMÉRIQUE HISPANIQUE A L'HEURE DES LUMIÈRES

Il n'existe pas de poèsie unique en langue espagnole dans la période dite des « Lumières », de même qu'il n'existe pas de littérature unique depuis 1492, date qui marque la découverte de l'Amérique. La littérature en langue espagnole présente deux visages : celui de la littérature espagnole et celui de la littérature hispano-américaine.

La défaite militaire, au moment de la conquête, des peuples qui habitaient le continent et qui offrent une pluralité de cultures, va signifier l'insertion de celui-ci dans l'histoire de l'Europe occidentale. L'affirmation de J.-L. Herbert au sujet de la réalité maya, en ce qui concerne les effets de ce brutal événement, est valable pour toute l'Amérique Latine : « Face à cette dynamique transitoire et ouverte des peuples autochtones, la colonisation va arrêter le temps historique et enfermer l'espace dans des 'réductions', rompre les relations commerciales, abîmer les relations sociales, affaiblir la production agricole ou en tout cas la dévier vers la métropole ; elle va aussi détruire le pouvoir politique et imposer une religion étrangère. »[1]

Dans ces conditions, l'histoire du continent sera l'histoire de sa colonisation, de sa dépendance, dans un type de rapport qui conditionne son développement et le situe en termes d'inégalité avec des différents centres hégémoniques.[2]

Ce trait structurel de l'histoire de l'Amérique Latine permet d'expliquer les contradictions que l'on trouve, tant au niveau des formations sociales qu'au niveau idéologique, et qui font de la culture de ce continent une culture qui, d'un côté, fait partie de la culture européenne et de l'autre, devient en même temps une culture essentiellement différente.

La signification de la période étudiée ici — le tournant du siècle des Lumières — revêt une importance particulière, dans la mesure où elle abrite les premières tentatives de rompre l'attache dont nous parlons: ce sont les guerres d'indépendance nationale contre la couronne espagnole.

Le processus des guerres d'indépendance nationale en Amérique hispanique a lieu entre 1780 et 1824. L'année 1850 marque déjà une certaine stabilisation dans la situation continentale. La période des guerres d'indépendance, pendant lesquelles la plupart des pays hispano-américains ont rompu leurs attaches avec la métropole espagnole, signale ainsi l'événement fondamental de la période dont nous parlons, en mettant en évidence des changements importants dans les rapports entre l'Amérique hispanique et le monde européen.

Tout d'abord il est nécessaire de s'arrêter sur l'analyse du processus de cette crise des rapports entre l'Espagne et ses colonies d'outre-mer. En regardant le problème de plus près, nous constatons que les contradictions qui sont à l'origine de cette crise commencent à se manifester bien avant 1790. Elles sont étroitement liées au rôle joué par l'Espagne dans le développement du capitalisme européen, dont elle n'est que la sœur cadette, à côté de l'Angleterre et de la France, toujours plus puissantes, et face à la potentialité des colonies américaines, dont les produits agricoles et les matières premières vont être absorbés à travers l'Espagne par ces deux pays, en contribuant ainsi à leur constitution ultérieure en grandes puissances. L'Espagne se trouve donc dans la situation d'un entonnoir où tout un continent fait pression et cherche une issue.[3]

[1] J. L. Herbert, *Indianité et lutte de classes*, Paris 1972.

[2] Voir à ce propos : Dos Santos, T., « La crise du développement en Amérique Latine », *Homme et la Société*, No 12, Paris 1969.

[3] Cf. Mario, Arrubla, *Estudios sobre el subdesarollo colombiano*, Oveja Negra, Bogotá 1969.

La contradiction fondamentale dans les rapports de la métropole avec sa périphérie américaine avait aussi d'autres implications. Ce même développement des rapports a vu la montée d'une classe sociale dont la consolidation se cristallisera lors des guerres de l'Indépendance : la bourgeoisie créole. Quand cette bourgeoisie devient une force économique, elle commence à se sentir entravée par la centralisation espagnole qui détermine la commercialisation à travers le Règlement de Commerce Libre de 1778, et elle est ainsi contrainte de devenir une force politique.

Les conflits des colonies avec la couronne espagnole se manifestent aussi chez d'autres groupes sociaux, et la forme qu'ils ont pris leurs conflits est importante pour notre analyse ultérieure du niveau de production idéologique. En 1767, les Jésuites sont expulsés de l'Amérique espagnole. Dans le contexte du colonisateur et du missionaire, les Jésuites constituent le groupe le plus habile de ceux qui vinrent en Amérique. Ils sont les seuls à s'intéresser vraiment à la réalité américaine, en gardant un certain respect – utilisé intelligemment — pour tout ce qui constituait l'identité du nouveau continent : on leur doit par exemple la survivance de la langue « guaraní » au Paraguay, langue qui a été maintenue et enseignée, certes, en fonction de l'étude de la Bible. Ils furent en quelque sorte les dépositaires de la connaissance de l'Amérique, et c'est pourquoi leur expulsion a marqué un fait fondamental : la diffusion de la conscience de l'Amérique à l'extérieur, où ils ont commencé à publier des ouvrages sur leur expérience et leur nostalgie. La série de publications qu'ils mènent à bien constitue une littérature de l'exil dans laquelle le sujet américain acquiert une force particulière. Cette production devient un véritable « encyclopédisme à racine religieuse, » d'après l'expression de Picón Salas.[4]

Un puissant mouvement social naît entre-temps des bases mêmes de la population du continent. Le XVIIIe siècle voit des phénomènes qui sont le présage des grands mouvements sociaux du XIXe et du XXe siècles. En 1749 apparaît au Vénézuéla un mouvement des « peones » et des petits propriétaires pour protester contre le monopole commercial de la « Compañía Guipuzcoana ». En 1750, des rebellions indigènes au Pérou, en 1752 des soulèvements à la Rioja et Catamarca, en Argentine, se manifestent contre la circonscription militaire. Des révoltes eurent lieu à Cochabamba en 1730. Un puissant mouvement indigène marque tout spécialement quelques dates de ce siècle : en 1765 un soulèvement au sein des communautés mayas contre les impôts ; entre 1742 et 1761 la « guerrilla » de Juan Santos Atahualpa. Celle-ci culminera avec un soulèvement de grande importance au Pérou, entre 1780 et 1781, dirigé par Tupac Amaru, contre les grands propriétaires et les « corregidores », représentants du pouvoir espagnol qui les accable de ses tributs et de tout son appareil administratif. Il s'agit de revendications économiques, mais dans le cadre de toute une affirmation indigéniste qui s'étend à travers diverses régions du continent et où la consigne est la reconstitution de l'empire incasique.

Les contradictions de la société coloniale avec la métropole sont déjà en plein développement lorsque la pensée européenne vient apporter des lumières à l'intelligibilité du processus d'émancipation. *L'Esprit des lois* de Montesquieu, le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, de Rousseau, le *Contrat Social*, et les premiers volumes de l'*Encyclopédie* sont des sources de réflexion importantes pour l'Amérique Latine. Dans cet esprit se formeront les intellectuels et la bourgeoisie créole urbaine en général, d'où sortiront les « leaders » et les idéologues de l'Indépendance : Espejo en Equateur, Nariño en Nouvelle Grande, Francisco de Miranda et toute la série de *libertadores*.

C'est dans ce contexte historique concret, et particulier à l'Amérique Latine, par rapport au processus européen et surtout au processus espagnol, que vont se développer les Lumières. Elles prendront ainsi dans les pays de ce continent une note spécifique, différente de celle d'Espagne et qui ne peut être comprise sans s'expliquer au préalable la situation historique qu'on vient de considérer.

[4] M. Picón Salas, *De la Conquista a la Independencia*, F. C. E., Mexico 1965[4].

La signification différente que prennent les Lumières en Espagne ou en Amérique tient donc à la situation historique propre à chacune.[5] En Amérique Latine, l'attitude cosmopolite de l'homme européen de l'époque prendra un sens différent, ce sera d'une part un rapport de dépendance culturelle de l'Europe, d'autre part elle prendra la forme d'un élan continental, où chaque pays se projette sur tout le continent : c'est l'idée de la destinée commune hispano-américaine, basée sur la pensée et l'action de Bolívar. L'Amérique Latine constitue un peu l'objet exotique qui attire l'intérêt et le regard vers l'universel des Européens. De là : *Les Incas*, de Marmontel et *L'histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* de l'Abbé Raynal.

En ce qui concerne la vision du monde dans la période, il est important de signaler la recherche de l'identité américaine, qui naît avec la conquête et s'affermit pendant la période de l'indépendance, s'étendant jusqu'à l'homme d'aujourd'hui. Il s'agit d'un problème à la base de l'homme américain : son métissage physique, culturel, la dualité fondamentale qui forme son être américain. Dans ce processus s'inscrit aussi l'Espagnol qui vient en Amérique et qui, au contact avec la nouvelle réalité, « n'est plus le même ».[6]

Cette contradiction fondamentale entre l'homme d'Amérique, héritier de tout un legs culturel et historique anéanti par la conquête et l'imposition d'un modèle culturel étranger, va se manifester entre autres au niveau du langage. L'homme et l'écrivain d'Amérique empruntera un système linguistique qui, ne lui appartenant pas, s'avèrera inadéquat à exprimer sa rationalité. Chez les poètes, cette contradiction se montrera plus évidente encore. C'est ainsi qu'un Landívar chantera les beautés du Mexique (en vers latins !) dans son fameux poème *Rusticatio Mexicana* ; de même, Bello utilisera les modèles classiques pour chanter l'agriculture américaine, et Olmedo célèbrera Bolívar en faisant appel à Mars, à Bacchus et à Ceres.

Dans l'ensemble des coordonnées qui constituent la vision du monde de cette période, ce problème de l'identité d'Amérique ressort d'une façon toute particulière. Il se concrétise au niveau historique à travers les luttes pour l'indépendance nationale, il se manifeste au niveau culturel et spécifiquement littéraire dans un intérêt régionaliste, « nativiste ». La volonté d'être américain, de montrer ce qui est propre à l'Amérique — « la emancipación mental » est une volonté qui deviendra tout un crédo esthétique. Dans son *Alocución a la poesía*, Bello invitera celle-ci à « quitter l'Europe cultivée » pour prendre place sur les terres du continent nouveau.

La contradiction qu'on vient de signaler se trouve exprimé aussi dans le poème de Bello *A la Agricultura de la Zona Tórrida*, qui constitue, avec le précédent ses *Silvas Americanas*. Plutôt que d'être situé dans un contexte classique de la lignée horacienne ou virgilienne, ce poème doit être considéré comme une volonté d'identifier l'Amérique, une façon de *nommer* l'Amérique qui est déjà la dévoiler au monde :

> Para tus hijos la procera palma
> su vario feudo cría,
> y el ananas sazona su ambrosía ;
> su blanco pan la yuca ;

[5] Il convient de rappeler, à propos de ces différentes significations, leur essence commune dans la typologie de ce courant, établie par Whitaker et al., *The Ibero American Enlightenment*, London 1971, p. 8 : « The following four point definition adapted from another study by Professor Koch has broad application ; it is relevant to the French encyclopedist as to the Spanish *Sociedad de Amigos del País* or to the Peruvian *Mercurio Peruano*. The essence of the enlightenment consist of :
1. Hospitality to scientific inquiry and acceptance of its discoveries even at the risk of displacing « all other a priori or intuitive or merely traditional beliefs with respect to matters of fact ».
2. A struggle against « superstition, tribal idols, and irrational prejudice », particularly when these unfounded beliefs issue a « manifest human injustice and oppression ».
3. A critical reconstruction and re-examination of basic beliefs.
4. A dedication to the work of social and economic reform.

[6] Alfranchio Coutinho, *Conceito de Literatura brasileira*, Rio de Janeiro 1960, cité par J. A. Portuondo, « Literatura y sociedad » in *América Latina en su Literatura*, Mexico 1972.

sus rubias pomas la patata educa ;
y el algodón despliega el aura leve
las rosas de oro y el vellon de nieve.[7]

Au-delá de l'éblouissement pour la beauté du continent, il existe chez Bello une sorte d'« américanisme militant » — comme l'a appelé Portuondo[8] — une ferme certitude, une confiance absolue dans les nouvelles nations d'Amérique dont les héros « surent abattre le lion d'Espagne ». On retrouve ce même sens dans le chant d'Olmedo : *La Victoria de Junín*, poème où l'image du « libertador » Bolívar acquiert une dimension grandiose. La notion de défense du jeune continent qui ressort de ces poèmes constitue un des éléments essentiels de la pensée et de la littérature d'Amérique espagnole. Ce n'est donc pas un hasard si elle se manifeste fortement à ce moment-là dans la poésie. Elle naît du métissage culturel, et se présente comme un phénomène propre à la rencontre de cultures et à l'assertion d'une identité. Il est donc normal que dans les conditions historiques qu'on a considérées dans les pages précédentes cette coordonnée devienne l'axe de la vision du monde de la période.

La dépendance culturelle est un fait à l'heure des Lumières, mais il n'en est pas moins vrai que l'élan « indépendantiste » du continent transforme le legs européen en une réalité différente, ce qui donne au tournant du siècle un caractère particulier. Quand l'Europe dit « connaissance », les écrivains d'Amérique Latine disent « connaissance d'Amérique ». Et c'est ainsi que naissent la *Rusticatio* de Landívar, la *Agricultura de la Zona Tórrida* de Bello, la *Victoria de Junín* de Olmedo et *En el Teocalli de Cholula* de Heredia. Connaître, identifier et montrer l'Amérique : tel est le crédo des hommes de l'*illustración* sur ce continent. Un problème apparaît pourtant : pour « montrer » ils n'ont que le modèle d'expression européen. En parlant de Bello, d'Heredia et d'Olmedo, Federico de Onís écrit : « Sans doute ce sont des hommes de formation espagnole et classique ; leur esthétique procède de celle de Quintana et eux-mêmes sont des classiques de la langue; mais leur inspiration était neuve, et dans leur poésie européenne, ils exprimèrent l'esprit, la nature, l'histoire et l'idéal américains. »[9]

Il a été question jusqu'ici, à l'intérieur de cette volonté américaniste, des représentants de la poésie érudite. Il existe à côté d'eux une expression nettement populaire où l'on envisage moins le paysage ou le héros que la figure humaine représentative de la région. Cette poésie s'exprime d'une façon populaire et anonyme sous forme de chansons ou « romances » qui circulent sur feuilles volantes dans la région du Río de la Plata. Celle-ci trouvera son grand poète en la personne de Bartolomé Hidalgo, initiateur de la poésie de « gaucho », cette forme expressive très populaire dont le grand succès sera, plus tard, en 1872, le poème *Martín Fierro* de José Hernández.

LES POÈTES ET LES FORMES

Nous considérerons trois groupes de poètes dont l'expression varie dans une certaine mesure entre la « rigidité » classique et la tentation dionysiaque propre au mouvement qui s'ensuivra. Ce sont eux qui expriment à différents niveaux les grandes coordonnées de la vision du monde de l'époque.

Le premier groupe est celui des jésuites, parmi lesquels on peut citer Diego José Abad, Francisco Javier Alegre, auteur d'une version périphrastique et libre de Boileau, et Rafael Landívar. L'intellectuel ecclésiastique éclairé, qui avait eu au Mexique des prédécesseurs illustres, tels que Sor Juana Inés de la Cruz, par exemple, est représenté dans ce pays par le dernier, guatemaltèque d'origine, qui publie son ouvrage à Modène en 1771. On ne connaît que la deuxième édition de *Rusticatio Mexicana*, poème en quinze chants, publié à Bologne un an après.

[7] Pour tes enfants le palmier souverain / Nourrit ses domaines variés / Et l'ananas mûrit son ambroisie / Le yucca donne son pain blanc ; / La pomme de terre ses blondes pommes ; / Et le coton, au vent léger, déplie / Ses roses d'or et sa toison de neige. (Trad. par E. Noulet). Andrés Bello, *Antológia*, Kapelusz, Caracas, 1970, p. 49.

[8] Voir note 6.

[9] Federico de Onís, *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*, Paris, 1956.

« Landívar represents the intellectual man who was breaking away from colonial tradition. He was not a reformer, much less a revolutionary, but as a member of the Jesuit order, a major cultural, economic, and political force in the colonial Spanish world, was slowly moving toward a new spirit characterized by a rational approach to learning and a concern for economic development and progress. »[10] Ainsi définie l'expression de Landívar, on peut observer dans son long poème comment cet esprit de connaissance s'étale à travers un lyrisme sobre, mais indéniable. En effet, son sujet est la nature, les habitudes et formes de travail de l'homme américain. Il donne des explications sur les processus agricoles et industriels, sur la vie des hommes, sur le chant des oiseaux, sur les ressources de tout ordre de la vie mexicaine. Son chant est un chant nativiste où transparaît le sentiment de l'exil, la reconstruction poétique d'une nature qui lui manque. L'effet didactique de son poème n'arrive pas à étouffer la richesse visuelle, son sens du coloris qui reste une source importante de sa force lyrique, malgré ses notes, ses informations détaillées et ses données bibliographiques.

Si le poème de Landívar représente déjà une affirmation de la nature américaine et est en même temps un poème lyriquement réussi, chez Bello ces deux éléments arrivent à leur plein accomplissement. Il s'agit d'un poète qui appartient à un deuxième groupe.

Avec les multiples dimensions de sa personnalité, Andrés Bello a été un homme des Lumières, qui a participé aussi au réveil du Romantisme. Spécialiste de grammaire et de droit, pédagogue, journaliste, il fut aussi un poète important, même si dans ce domaine il écrivit peu. Parmi ses compositions les plus estimées il faut signaler ses deux *Silvas Americanas* : *Alocución a la Poesía*, parue en 1823 et *La Agricultura de la Zona Tórrida*, de 1826. Il s'agit chez lui d'une attitude nouvelle : il demande un discours poétique qui contienne des éléments de la nature, de la gloire des héros, des batailles, de la grandeur des nouvelles républiques, car son intention est d'y poser les principes du nouvel esprit. *La Agricultura de la Zona Tórrida* répond au but de *montrer* ce que c'est que l'Amérique. Même si le sujet de la mise en valeur de la campagne, dont il détaille les noms des fruits et des plantes, est un sujet classique, il s'agit ici d'une *autre* campagne, ce qui fait de son poème au-delà des principes, l'affirmation d'une réalité. C'est d'ailleurs ce qui constitue sa nouveauté et, comme dit de Onís « N'est-ce pas nouveau dans notre littérature, cette abondance d'images, cet élan enthousiaste de la description, cet orgueil du fruit américain et de son nom indigène, cette nostalgie qui imprègnent tout le poème, débordent les limites intellectuelles et morales et montent en marée lyrique ? »[11]

Henríquez Ureña, de son côté, remarque qu'avec Bello et Olmedo le succès a justifié l'effort conscient vers l'indépendance intellectuelle. Ils n'ont pas introduit d'innovations dans la versification ou le style, si ce n'est l'utilisation de mots indigènes soigneusement encadrés dans le plus parfait espagnol. Dans leurs description de la nature, par contre, il y avait certes du nouveau, et elles sont restées des « conquêtes définitives dans les recherches de notre expression ».[12]

Les silves de Bello résultent ainsi des inquiétudes qui remplissent l'esprit de l'époque: aux échos virgiliens de la mise en valeur de la vie simple, se mêle la revendication de la liberté et des idéaux de l'Indépendance.

Dans le cas de José Joaquín de Olmedo appartenant à ce même groupe, il s'agit d'un poète et homme politique qui montre une production inégale. Il est d'une part l'auteur de silves, d'élégies, de romances, de compositions qui ne font pas sa grande poésie, et d'autre part le poète des deux grandes odes : *La Victoria de Junín. Canto a Bolívar* et *Al General Flores, vencedor de Miñarica*. Dans la première composition Olmedo se sert de l'image de Bolívar en exprimant à travers lui la signification de la lutte anticoloniale. C'est ainsi que cette poésie prend un ton d'apothéose, Bolívar — « hijo de Colombia y Marte » — prend l'allure d'un héros mythique. Mais cette image grandiose est incomplète sans le récit de la bataille décisive, Ayacucho : l'Inca Huyana Capac apparaît dans le poème et prophétise, dans un discours qui exprime la philosophie de l'époque,

[10] Graciela Nemes, « Rafael Landivar and Poetic Echoes of the Enlightenment », in Whitaker et al., *op. cit.*, London 1971.
[11] Federico de Onís, *op. cit* .
[12] Pedro Henríquez Ureña, *Las Corrientes Literarias en América Hispanica*, Mexico 1954.

ce que sera la prochaine victoire du héros. Dans une atmosphère poétique où l'on trouve des réminiscences de Horace, de Virgile et des poètes espagnols classicisants, tels que Gallego et Quintana, le poète s'exprime sur un grand ton épique. La deuxième ode importante dans la production de Olmedo, *Al General Flores, vencedor de Miñarica*, est la magnification d'un petit sujet qui ne perd rien de sa force, pour être présenté dans le ton épique du discours. Olmedo reste ainsi, pour cette période et par ces deux poèmes surtout, la grande voix poétique des victoires militaires du continent.

Le Cubain José María Heredia se rapproche davantage de l'esprit du romantisme, toujours en vers classicisants. Il dépasse à peine les frontières du classicisme espagnol pour se pencher vers un romantisme qui se traduit dans une volonté de liberté politique et économique, liberté de l'esprit. Il l'affirme dans des odes telles que *A los habitantes de Anahuac* où il voit le Mexique dans une heureuse image du pays libéré de la dictature d'Iturbide. Il affirme aussi le sol cubain dans des poèmes d'un lyrisme fort réussi qui se construit autour de la nature du continent. C'est ce que chantent *En una tempestad, En el Teccalli de Cholula, Oda al Niágara*. Le spectacle de la nature le plonge dans la joie de vivre sous le soleil américain, ce qui ne l'empêche pas de condamner l'esclavage, l'Inquisition, la tyrannie sous toutes ses formes. Ses poèmes, des « romances », des sonnets, des silves, des chansons, des poèmes d'un ton élégiaque et héroïque, trahissent un homme qui, tout en se situant dans le carrefour historique, se penche vers l'état d'esprit qui suivra, le romantisme.

Le troisième groupe comprend des poètes mineurs qui donnent d'autres dimensions à la thématique fondamentale des auteurs cités et multiplient les formes mentionnées. A côté de l'ode, des silves et l'hymne, on trouve la poésie satyrique, tout particulièrement dans les Vice-Royaumes de la Nouvelle Espagne et du Pérou. La fable sera cultivée, sans acquérir toutefois l'importance qu'elle aura en Espagne. A une époque où les contradictions historiques deviennent plus aigües, il semble normal de voir apparaître ces genres, mais les conditions sociales en Amérique espagnole permettent d'exprimer la révolte autrement.

L'ode et la silve vont être employées, de même que chez les poètes du premier groupe, comme formes privilégiées pour montrer la nature du continent. C'est dans ce sens que l'ode est utilisée par Manuel José Lavardén dans son *Oda al Paraná*. Manuel de Zequeira y Arango dans *Oda a la piña*. La silve chez Manuel Justo de Rubacalva est illustrée par *Las frutas de Cuba*.

La ligne populaire se retrouve chez le Péruvien Mariano Melgar. Sans être un grand poète, il ouvre cependant des perspectives en adoptant les modes d'expression des chanteurs indigènes. Dans ce même sens il faut s'arrêter sur la poésie « gauchesca », propre du cône Sud du continent. Celle-ci veut montrer la vie du « gaucho », personnage de la campagne argentine, en cherchant à imiter son langage. Il s'agit des poèmes à combinaison de vers, octosyllabiques en général, dont le caractère est moins lyrique que narratif ou dramatique. Les structures métriques sont empruntées à l'oralité, aux chansons, aux danses. C'est ainsi que naissent des formes telles que le « cielito », le « romance corrido », la « décima ». Dans ses « cielitos », Hidalgo, l'initiateur mentionné plus haut de la poésie « gauchesca », exprime, dans des dialogues entre paysans, l'étonnement du « gaucho » dans la ville, il parle de l'amitié, non de l'amour, considéré comme une faiblesse dans ce genre de vie. Sa poésie témoigne, en même temps, d'un sentiment patriotique profond.[13]

L'importance de ce genre, en ce qui concerne l'esthétique de la période, consiste dans le fait qu'il est, au niveau du langage, la seule poésie rénovatrice. En effet, tandis que la poésie cultivée n'abandonne pas la langue et le modèle espagnols, ce genre populaire va, lui, incorporer une nouvelle langue : le dialecte rural du Río de la Plata. Ce phénomène montre que les éléments d'une poétique pour la période ne proviennent pas entièrement du vieux continent : les manifestations d'une poésie indépendante hispano-américaine se mettent en évidence. Quant au modèle espagnol ce n'est plus Luzán et sa *Poétique* de 1728, mais la poésie moins conservatrice d'un Quintana ou d'un Meléndez Valdés qui est suivie par les poètes d'Amérique espagnole. Les formes choisies par

[13] Voir à ce propos *Poesia gauchesca* (Prólogo de Angel Ráma), Biblioteca Ayacucho, Caracas 1977.

les poètes du nouveau continent continuant à être les formes classicisantes, en particulier l'ode, la silve, le sonnet, l'hymne, qui seront pourtant les véhicules des idées de la liberté.

Tel nous apparaît le panorama de la poésie en Amérique espagnole dans la période des Lumières : comme une poésie à deux visages, revenant de deux situations historiques différentes. L'Espagne et l'Amérique Espagnole ne représentent pas seulement deux rapports différents à l'égard du monde, elles représentent également entre elles un rapport d'antagonisme. C'est justement cette contradiction qui éclatera en crise lorsque se produit la rupture entre la métropole et la plupart de ses colonies d'outre-mer. Cette situation historique profondément différente va provoquer deux thématiques et deux expressions poétiques différentes dont la seule unité est constituée par l'utilisation d'une même langue qui ne vise pas les mêmes contenus. Tandis que l'Espagne accueille peu à peu les grandes coordonnées des Lumières européennes, l'Amérique hispanique, en conflit avec l'Espagne et en processus d'indépendance, affirme son identité à travers une voix qui commence à être la sienne.

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Anderson, Imbert, *Literatura Hispanoamericana*, (Holt, Rinehart and Winston, Inc.) New York 1960, pp 193—225.

Arrom, Juan José, *Esquema Generacional de las Letras Hispanoamericanas*, (Instituto Caro y Cuervo), Bogota 1963.

Carilla, Emilio, *La literatura de la Independencia Hispanoamericana*, (Eudeba), Buenos Aires 1964.

Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en América Hispanica*, México 1954.

Onís, Federico de, *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*, Paris 1956.

Picón Salas, Mariano, *De la Conquista a la Independencia*, FCE, Buenos Aires 1965.

Portuondo, J. A., « Literatura y Sociedad » in *América Latina en su literatura*, México 1972.

Whitaker et al., *The Ibero American Englightenment*, (University of Illinois Press), London 1971.

JACQUELINE BALDRAN

LA POÉSIE DE LANGUE PORTUGAISE

LE PORTUGAL ET LE BRÉSIL ENTRE 1760 ET 1820
LE BRÉSIL VERS SON INDÉPENDANCE

Contrairement à ce qui a parfois été dit, le XVIIIe siècle portugais ne fut pas un siècle d'obscurantisme ; même si l'évolution des idées s'y fit plus lentement que dans les autres pays européens, il participa du « Siècle des Lumières » et connut sous la dictature du Marquis de Pombal son despotisme éclairé. A la même époque, au Brésil, naissait lentement le sentiment d'une conscience nationale ; les révoltes nativistes de Pernambouc (1712) et de Vila-Rica (1720) ne furent que des conflits d'intérêts locaux, néanmoins on voulut y voir après coup les premiers symptômes de la désintégration de l'esprit colonial et les germes d'un séparatisme. Le congrès de Philadelphie fit naître chez les intellectuels brésiliens, formés à la culture européenne, l'espoir d'une autonomie et de la libération du joug colonial.

Pendant plus de vingt ans, le Marquis de Pombal, ministre de Joseph Ier (de 1750 à 1777) marqua l'histoire du Portugal de sa forte personnalité. Tenant l'Etat pour supérieur à l'Eglise, il réduisit l'autorité des évêques et en 1751 jugula l'Inquisition. L'énergie que Pombal montra lors de la destruction de Lisbonne par un tremblement de terre (novembre 1755) en fit le véritable dictateur du Portugal ; en 1759, il supprima l'ordre des Jésuites et en 1770 réforma l'Université de Coïmbre, développant l'étude des mathématiques, qu'il rendit obligatoires, et des sciences exactes et expérimentales. Il fonda un Jardin Botanique, des cabinets de physique et de chimie, le Musée d'Histoire Naturelle, l'Observatoire. Il ne s'agissait pas pour autant d'un régime de tolérance et en 1775, la censure interdisait la lecture des œuvres de Hobbes, Voltaire, Rousseau et Diderot, cependant, en 1779, deux ans après la chute du ministre, l'Académie des Sciences se rallia ouvertement aux philosophes. Les jugements sur Pombal sont contradictoires et souvent sévères sauf, peut-être, au Brésil ; en effet, il éleva la colonie portugaise au rang de vice-royauté, opéra de nombreux changements dans l'administration, encouragea l'immigration, améliora les installations militaires et les défenses ; il aida le Brésil à acquérir une certaine autonomie et prépara ainsi, sans le vouloir, l'indépendance qui sera proclamée quarante ans plus tard.

A la mort de Joseph Ier, sa fille, la reine Marie Ière, destitua Pombal et l'examen qu'on fit alors des finances de l'Etat ruina irrémédiablement la réputation d'économiste du dictateur. La reine s'employa systématiquement à défaire la politique de l'ex-ministre, pourtant la fondation de l'Académie de Marine et de la Bibliothèque Nationale continuèrent encore son œuvre.

Très vite le règne et la raison de la reine furent troublés par les événements qui se déroulaient en France ; en 1792, son fils aîné devint le chef effectif du gouvernement, même s'il ne prit que sept ans plus tard le titre de Prince Régent. Dans la lutte contre la France, le Portugal fut bientôt abandonné par son allié, l'Espagne, et menacé par les ambitions conjuguées de Napoléon et de Godoy. Après des années d'incertitudes et de tractations diplomatiques, le Portugal fut envahi par les armées napoléoniennes et, aux termes du traité secret passé à Fontainebleau entre la France et l'Espagne, menacé d'être démantelé au profit de ses deux adversaires. Devant l'invasion française, les souverains s'enfuirent au Brésil (1808) et leur départ bouleversa le rapport des forces entre la colonie et la métropole. L'installation de la famille royale portugaise à Río joua un rôle déterminant dans l'histoire de l'indépendance du Brésil.

C'est dans la seconde moitié du XVIIIe siècle que se forma lentement, dans la conscience brésilienne, le sentiment national. En ce sens, la conjuration de Minas Gerais, connue sous le nom de « A Inconfidência Mineira », est très significative, bien que jugée diversement par les historiens

qui ne lui accordèrent pas tous la même importance. Elle fut le fait d'intellectuels, hommes de lettres, poètes, magistrats et militaires, et la figure la plus célèbre est le célèbre sergent, connu sous le nom de Tirandentes. Elle eut pour prétexte les abus concernant le recouvrement de l'impôt sur l'or, mais son but était la proclamation de la République. La conjuration échoua, et fut durement réprimée, puis elle devint, dans l'histoire brésilienne, le symbole de la lutte pour l'indépendance et éclipsa d'autres faits identiques qui étaient tous révélateurs de l'éveil d'une conscience nationale et du désir de liberté d'un peuple qui ne supportait plus le joug colonial.

Or, avec l'arrivée des souverains portugais, le Brésil reçut du même coup l'indépendance économique ; ses ports furent ouverts au commerce et fut abolie l'interdiction de créer des industries, interdiction qui avait paralysé l'essor de l'économie ; ainsi, un événement qui, en apparence, ne concernait que l'Europe, ouvrait au Brésil les portes de l'émancipation politique, en évitant une révolution. Le Portugal, en lutte contre les armées impériales, se trouva désormais dans une situation d'infériorité par rapport à sa colonie ; Rio, siège de la monarchie, voyait s'élever de somptueuses constructions: banques, Académie de Marine, Bibliothèque Royale, Jardin Botanique; avec la création de l'Imprimerie royale naissait le journalisme qui, quelques années plus tard, allait être à l'avant-garde des agitations révolutionnaires. Le Prince-Régent, devenu João VI par la mort de sa mère, donnait au Brésil les instruments culturels d'un Etat indépendant ; en même temps le fossé se creusait entre, d'un côté les Portugais en exil qui étalaient leur corruption et leur vénalité, et de l'autre les Brésiliens.

Le roi éleva le Brésil au rang de vice-royauté et ne regagna pas Lisbonne après la défaite de Napoléon à Waterloo ; dans ces dernières années de régime colonial, malgré la prospérité nouvelle de certaines régions, une crise était sensible dont le soulèvement de Pernambouc, en 1817, est un témoignage. En 1820 le Portugal se révolta contre le gouvernement autoritaire de l'Anglais Beresford, représentant du roi João VI, la révolution libérale et jacobine triomphait, et une constitution fut proclamée à Lisbonne. Le roi dut alors revenir dans la métropole, laissant au Brésil son fils Pedro, muni de tous les pouvoirs. A l'agitation portugaise répondit l'agitation brésilienne, le Nord n'était pas apaisé, et la métropole essaya maladroitement de s'imposer à sa colonie, mais le Brésil, libre depuis dix ans ne pouvait faire machine-arrière ; la rupture était inévitable. Elle se fit sans violence, grâce vraisemblablement à José Bonifacio, partisan d'une monarchie constitutionnelle. Il rallia le Brésil du Sud, Saõ-Paulo et Minas Gerais faisant bloc autour de Rio. Le 3 juillet 1821 la décision de dom Pedro de réunir une Constituante acheva de rallier le Nord hésitant et le 7 septembre 1822 dans le discours d'Ypiranga, dom Pedro prononçait les mots fameux « l'Indépendance où la mort » ; le 12 octobre il se proclamait « Empereur constitutionnel du Brésil ». La séparation entre le Portugal et sa colonie se fit à l'amiable et ouvrit pour le Brésil une longue période de stabilité.

*

Les dates de 1760—1820 ne signifient pas grande chose pour le Portugal et le Brésil, et elles soulèvent un problème de périodisation. Les premières œuvres romantiques portugaises sont largement postérieures à 1820, et n'apparaissent qu'après le retour des émigrés en 1836. Pour le Brésil, les dates sont tout aussi tardives. En 1825, F. Denis qu'on a parfois appelé « le père du romantisme brésilien », écrivait dans son *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal*, que le Brésil, devenu libre dans ses institutions devait avoir une littérature autonome et se libérer des modèles occidentaux. Sous son influence, trois jeunes poètes brésiliens à Paris publièrent le revue *Nitheroï*, dont le chapitre « Essai sur la littérature brésilienne » est un véritable manifeste pour l'autonomie littéraire et culturelle du Brésil. C'est en 1836 que naît véritablement la littérature brésilienne. L'importance du romantisme est extrêmement grande pour l'ancienne colonie portugaise car il coïncide avec le désir de se définir en tant que nation, de valoriser son bref passé historique, de retrouver les légendes et les traditions autochtones ; mais cette histoire littéraire ne concerne pas la période qui nous occupe ici.

Le siècle des Lumières est caractérisé en Europe par la promotion économique de la bourgeoisie et ses revendications politiques et sociales dont les écrivains se font, à des titres divers, les interprètes. Le Portugal fut également sensible à l'évolution des idées, mais celle-ci ne s'inscrivit pas dans les faits. L'Eglise et la monarchie maintinrent des structures rigides qui ne se disloquèrent qu'avec l'invasion napoléonienne. Le despotisme éclairé du Marquis de Pombal tenta de résoudre les contradictions d'une bourgeoisie cultivée qui cherchait à s'affranchir de ses origines mais était rejetée par la noblesse de sang.

Dans le domaine des lettres, on observa un renouveau pédagogique et un recours à un classicisme se réclamant de Boileau, mais il apparut aussi une littérature nouvelle qui prônait la tolérance religieuse, l'égalité civile, l'accroissement des libertés individuelles. L'expulsion des Jésuites modifia profondément l'enseignement : les nouveaux maîtres étaient des hommes qui avaient le culte de la Raison ; on s'attacha aux vérités d'expérience avec le désir de restructurer les institutions sur de nouvelles bases. La philosophie portugaise fut fortement influencée par Locke et Leibniz, mais les philosophes français furent interdits par la censure, et le gouvernement de la reine Marie tenta de s'opposer à la diffusion des idées des Encyclopédistes ; sous son règne, pourtant, l'Académie des Sciences, libre de toute contrainte, contribua à l'évolution de la pensée portugaise. Alors, on attendait tout de la science, origine du Bonheur, du Progrès, de la richesse, et comme corollaires économiques naquirent des formes nouvelles de monopoles et de protectionnisme. Cependant, dans le choc entre l'ordre ancien et nouveau, le Portugal, profondément catholique, assuma difficilement l'opposition entre la science et la religion.

L' intérêt pour les sciences s'accompagna d'un nouveau regard sur la nature, qu'on surestima ; l'homme se tourna vers elle comme si elle était capable d'offrir une solution aux problèmes humains, et éveilla une curiosité passionnée qui amena un progrès dans les sciences naturelles. Pour les poètes, la Nature ne fut plus seulement un paysage, on lui demanda le sens de la vie, d'où découla une conception naturaliste de l'existence et de nouveaux motifs littéraires. La morale se fonda sur une éthique nouvelle, car l'homme idéal était l'homme à l'état de nature, libre des désordres passionnels ; le *fugere urbem* annonçait l'aube d'une vie heureuse.

*

Au Brésil, cette même évolution de la pensée se fit dans un contexte social, économique et politique différent qui lui donna un caractère très spécifique. Le XVIIIe siècle fut pour l'Amérique une période d'intense activité intellectuelle qui se développa essentiellement sous le signe de l'influence française. Les voyages scientifiques contribuèrent à la circulation des idées et à la naissance d'une curiosité qui suscita peu à peu la prise de conscience d'une réalité nationale. La société coloniale suivit avec une passion grandissante le développement du mouvement d'émancipation manifesté avec éclat par l'Indépendance des Etats-Unis et la Révolution Française et à côté des Encyclopédistes, poursuivis par la censure, la lecture du *Contrat Social* de Rousseau inspirait l'élite intellectuelle du pays.

Si l'évolution des idées conduisit au séparatisme, le mouvement de l'Indépendance fut également lié à la révolution industrielle, qui exigeait la rupture du régime de monopole du commerce, raison d'être de la dépendance coloniale. Le Brésil de la seconde moitié du XVIIIe siècle correspondait, approximativement, au Brésil actuel, mais dans ce territoire immense, seules quelques zones avaient un certain poids du point de vue économique. Au Nord-Est dominait le système esclavagiste et la production sucrière connaissait une crise née de la concurrence et agravée par les taxes imposées par la métropole ; au Centre, l'activité minière était en déclin. Le système colonial était fondé sur le binôme terre-esclave, en particulier dans les plantations sucrières, et le développement de la plantation s'articulait selon une division des activités : le grand propriétaire était le maître de la production, la métropole maîtresse du trafic des marchandises. Tant que ce système fonctionna de façon à procurer des avantages aux deux parties, elles demeurèrent liées, par leurs intérêts communs.

La même communion d'intérêts n'existait pas dans la région minière, car la métropole s'appropriait l'exploitation directe : il n'y eut donc pas, dans cette région, la même association, et les

conflits qui éclatèrent en apportent le témoignage. La « Inconfidência Mineira » fut, en ce sens révélatrice du climat qui régnait dans la région de Minas Gerais.

Un autre élément déterminant dans l'évolution de la situation coloniale fut la montée de la petite bourgeoisie, qui formait la majeure partie des cadres administratifs, mais qui n'avait aucun pouvoir politique réel. Cette classe moyenne, instable, insatisfaite, qui avait des fonctions militaires, juridiques, judiciaires, apporta son concours aux mouvements revendicatifs. L'« Inconfidência Mineira » réunit des intellectuels, écrivains et poètes, des militaires, des religieux. Cependant, tant que les intérêts de la classe dominante des grands propriétaires coïncidèrent avec ceux de la métropole, la crise ne pouvait pas éclater, la petite bourgeoisie restait isolée et il était facile au Portugal de réprimer parfois cruellement ces velléités d'indépendance en imposant son autorité répressive. La révolution industrielle contribua à un renversement des alliances et apporta les conditions favorables à l'émancipation ; l'augmentation dans la production des marchandises et leur variété imposèrent l'ouverture de nouveaux marchés et l'élargissement de ceux qui existaient déjà. L'intérêt de la classe dominante dut d'échapper au carcan colonial afin de jouir des bénéfices de ses propres industries mais c'était là le but de l'Angleterre aussi qui voulait écarter la mainmise du Portugal sur le Brésil. Lorsque Napoléon envahit la péninsule ibérique et renversa les gouvernements, il créa des circonstances favorables à l'émancipation. Les Créoles qui formaient la classe dominante s'associèrent à la bourgeoisie européenne et ils rejoignirent, pour des raisons économiques, les aspirations de la petite bourgeoisie brésilienne.

Dans une colonie qui avait vu s'accroître sa prospérité économique se développa une atmosphère culturelle plus raffinée, dans laquelle devaient se faire jour la notion d'une communauté brésilienne et un esprit national.

La revendication de l'autonomie littéraire fut antérieure à la revendication politique, elle fut la conquête d'une expression autonome et la formation de la conscience littéraire précéda et annonça l'indépendance de la colonie.

Dans cette phase de transition les poètes n'échappèrent pas aux modèles occidentaux et au classicisme portugais mais, dans un sentiment de fierté nationale, ils posèrent un regard nouveau sur la nature américaine pour en chanter la beauté et l'originalité ; ils s'intéressèrent aux traditions et aux coutumes locales, ouvrant la voie à l'exotisme brésilien.

Le romantisme, quelques années plus tard, libéra les poètes brésiliens des contraintes occidentales, mais il ne fut pas seulement un phénomène littéraire ; il coïncida avec un moment décisif dans la formation d'un pays libre. Dans sa tentative de revalorisation d'un passé historique, dans la découverte du folklore et des légendes proprement brésiliennes, il témoignait de la naissance de l'autonomie d'une nation à la recherche de sa spécificité.

UN MOUVEMENT LITTÉRAIRE CLASSICISANT : L'ARCADISME

Pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, sous l'influence des théories françaises et italiennes, se développa un mouvement littéraire classicisant, connu généralement sous le nom d'*Arcadie*, qui, s'opposant au cultisme (gongorisme), tenta de restaurer la simplicité de la langue. Le terme « arcadisme » évoque l'association qui réunit les réformateurs, l'« Arcadie Lusitanienne », fondée en 1756, sur le modèle de l'Arcadie Romaine (1690), mais il rappelle également l'œuvre de Sannazaro, *Arcadia*, dans laquelle la vie champêtre est idéalisée comme un état poétique ; les écrivains arcadiens se nommèrent « bergers » et adoptèrent des pseudonymes poétiques.

Luttant contre le verbalisme littéraire du baroque, l'Académie Lusitanienne eut un caractère polémique ; elle cherchait à promouvoir une littérature plus simple, en accord avec les idéaux du XVIIIe siècle, recherche de la nature, du naturel, revalorisation des sentiments, de la clarté des idées, dans une observation stricte des Anciens. Marquée par l'influence du rationalisme philosophique, l'Arcadie prôna la simplicité intellectuelle dans l'expression des sentiments, mais les arcadiens accordèrent également une grande place à l'émotion, et en cela, ils s'éloignèrent de leurs prédécesseurs, les classiques français du XVIIe siècle, pour qui l'émotion était chose abstraite et soumise à la force de la volonté. Peu à peu les arcadiens cédèrent à un individualisme sentimental

qui annonçait déjà le « préromantisme ». L'Arcadie suscita également une évolution des thèmes : l'esprit baroque s'identifiait à la glorification de la monarchie absolue et était fortement marqué par l'angoisse religieuse ; les arcadiens, sans rien perdre de la foi et du respect dû à la monarchie, se tournèrent vers des préoccupations plus immédiates et concrètes, comme la pratique de la vertu civique, l'amélioration de l'homme par l'instruction, la recherche de l'harmonie sociale par l'obéissance aux lois naturelles, du bonheur sur la terre par la pratique de la science et du bien.

Un des grands doctrinaires de l'Arcadie fut Luis A. Verney dont *O verdadeiro método de estudar* parut en 1746. Ce gros livre est un manuel de pédagogie, où l'auteur passe en revue tous les genres littéraires et toutes les disciplines, mais il est caractérisé par le manque presque total de sensibilité esthétique. En littérature, Verney demeure strictement classique, et sous ce rapport ses idées sont du même genre que celles de Voltaire. Il est hardi dans la politique et dans la société : il milite en faveur de la primauté de la raison en philosophie. F. J. Freire, auteur de *Arte Poética* (1748), connu dans l'Arcadie Lusitanienne sous le pseudonyme de Candido Lusitano, corrigea et nuança le pragmatisme de Verney en s'inspirant d'un théoricien italien, Muratori et de son ouvrage *Della perfetta poesia* (1706). Les poètes voulaient rompre avec le lyrisme pastoral des cultistes, trop maniéré, pour retrouver le naturel des écrivains anciens, en particulier Théocrite et Virgile. Candido Lusitano admettait une certaine liberté de l'écrivain, reconnaissait les droits de l'imagination et la possibilité d'user de la métaphore, mais dans des limites que les cultistes avaient largement dépassées. Il y eut cependant dans la poésie arcadienne une grande part de conventionalisme, dû en particulier à l'utilisation de la mythologie païenne qui neutralisait les réalités de la vie bourgeoise avant de les idéaliser.

Si pour le Portugal l'arcadisme ne fut, en fait, qu'une rénovation des techniques littéraires et des théories, et la préparation de nouveaux mouvements littéraires, il fut fondamental pour la littérature brésilienne. Une double tendance se dessina : d'une part, apporter à la littérature de Brésil des techniques et des thèmes européens, d'autre part l'amener à une prise de conscience de l'individualité nationale ; les poètes se sentirent investis d'une véritable mission : faire naître une conscience intellectuelle et politique, dans une conjoncture particulièrement favorable, grâce au développement de leur pays. L'arcadisme fut la première manifestation collective de valeur, en particulier dans la poésie lyrique qui exprima un profond sentiment nationaliste. Il y avait, en germe, dans l'arcadisme, l'exaltation de la nature dans ses aspects rustiques, l'intérêt pour la flore et la faune locales ; ils seront les éléments fondamentaux du romantisme brésilien. Mais l'arcadisme se montra fidèle aux modèles anciens classiques et portugais alors que le romantisme fut l'expression et la conquête d'un nativisme spécifique. A partir de 1820, la littérature allait passer d'une situation confuse, mélange de classicisme, d'illuminisme révolutionnaire et d'exaltation nativiste, à une vigoureuse manifestation artistique qui créa la littérature proprement brésilienne. Mais les poètes romantiques ne renièrent pas leurs prédécesseurs, les arcadiens, qu'ils considéraient comme leurs maîtres.

LA POÉSIE LYRIQUE ET ÉPIQUE AU PORTUGAL ET AU BRÉSIL

La vie sociale de l'Arcadie Lusitanienne fut intense et prestigieuse jusqu'en 1760, puis les sessions furent de moins en moins nombreuses et malgré un effort de restauration, en 1764, elle ne retrouva plus son premier éclat ; d'autres académies furent formées sur son modèle ainsi, en 1790, la Nouvelle Arcadie, mais elle ne résista pas aux querelles internes qui opposaient les poètes. Cependant, l'influence de l'Arcadie Lusitanienne demeura et fut plus profonde que sa brève existence aurait pu le faire supposer; même les poètes dissidents et plus proches chronologiquement du romantisme ne parviennent pas toujours à rompre le carcan des conventions arcadiennes.

Trois poètes sont associés à la gloire de l'Arcadie Lusitanienne, et bien qu'étant un peu antérieurs à l'époque qui nous concerne, nous devons tenir compte de leurs œuvres, car elles marquèrent la poésie autour des années 1770 et furent parfois publiées après la mort de leurs auteurs.

Pedro Antônio Corrêa Garção, Coridon Erimanteu en Arcadie, fut un des principaux doctrinaires du mouvement ; il cultiva les genres greco-latins, mit à la mode le dithyrambe, écrivit de

nombreuses odes pindariques à la gloire des hommes éminents ou de la vertu stoïcienne. Son œuvre la plus célèbre est *A Cantata de Dido*, inspirée du livre IV de l'*Enéide*, d'une facture très travaillée et que le romantique Garrett appréciera particulièrement. Garção a tenté de réaliser dans son œuvre l'équilibre entre le naturel et le lyrisme qu'il admirait chez Horace. Quelques œuvres, publiées après sa mort, semblent plus directement inspirées du « romance » et amorcent la lente ascension vers la poésie d'un univers bourgeois.

Domingos dos Reis Quita excella dans le bucolisme nostalgique ; plus que les autres poètes, il se soumit aux conventions de l'Arcadie, acceptant les symboles, les métaphores, les épithètes classiques, mais sa profonde sensibilité et les malheurs qui jalonnèrent sa vie personnelle donnent à son œuvre une douceur lyrique qui annonce déjà un certain goût romantique. Il a essentiellement cultivé deux genres : la poésie de circonstance et la poésie pastorale ; dans ses églogues et ses idylles il perpétua la tradition de l'*Aminta* et du *Pastor Fido*.

Antonio Denis da Cruz e Silva, sous le nom d'Elpino Nonacriense en poésie, fondateur de l'Arcadie avec Garção, fut éloigné de celle-ci par ses fonctions de magistrat qui l'amenèrent, en outre, à persécuter des poètes impliqués dans des conspirations au Brésil. Son œuvre entre difficilement dans une catégorie précise, la dignité de ses fonctions l'éloignèrent du lyrisme personnel et sous l'appareil mythologique, ses poèmes trahissent un certain réalisme social qui s'épanouit dans un poème héroï-comique *O Hissopo* publié en 1802, après avoir longtemps couru en manuscrit; il rappelle *Le Lutrin* de Boileau dans les effets comiques obtenus par le contraste entre la médiocrité du thème choisi et le ton épique ; ce poème obtint un succès disproportionné, même en France où il fut traduit en 1828. Il vaut par une caricature assez poussée des types locaux, par des emprunts au vocabulaire de la chicane. D'autres aspects de l'œuvre de Cruz e Silva furent découverts plus tardivement, notamment des sonnets que lui inspira le Brésil et dans lesquels on sent s'éveiller un certain sens du pittoresque au contact de la nature tropicale, ces poèmes sont toutefois alourdis par les préceptes arcadiens et par une réflexion moralisatrice sur les maux que cause l'or brésilien.

La poésie arcadienne correspondait à un processus déterminé de l'évolution sociale ; l'élévation culturelle de la bourgeoisie, le développement de la vie de société permirent sa diffusion mais en accentuèrent les tendances au réalisme sentimental qui peu à peu allaient exclure la médiation prestigieuse du classicisme grec. Au changement du public correspond une évolution poétique sensible dans l'œuvre de Francisco Manoel do Nascimento, mieux connu sous son pseudonyme de Felinto Elysio ; dissident de l'Arcadie, il fut néanmoins son continuateur jusqu'à l'aube du romantisme. Il se proposait d'enrichir la langue à la manière de Ronsard, tout en la préservant des corruptions venant de l'étranger, mais il abusa des latinismes et des archaïsmes ; on lui doit la traduction de nombreux ouvrages français et une version en hendécasyllabes des *Martyrs* de Chateaubriand. Sous le vernis arcadien, il a parfois su conserver une forte sève populaire, et par son goût de la tradition et du folklore, il a montré la voie à Garrett. Tant au Portugal qu'en France (où en 1808 Sanné publia la *Poésie lyrique portugaise ou choix des odes de F. Manuel traduites en français avec les textes en regard*) sa réputation fut très grande ; on le célébrait comme un émule d'Horace et de Pindare, en fait, il ne fut qu'un ouvrier consciencieux qui prolongea l'Arcadie ; néanmoins, par une traduction qu'il fit d'*Oberon* (à partir de la version française de Borch), il contribua à la vogue de la littérature allemande.

Les littératures du Nord eurent au Portugal deux introducteurs, Anastasio da Cunha et la Marquise d'Alorna, et le romantisme se fraya tout d'abord un chemin, grâce aux traductions, à partir de la version française d'un texte étranger; c'est avec la Marquise d'Alorna que commença l'initiation directe.

Leonor de Almeida, Alcipe en poésie, avait voyagé en Europe, savait l'allemand et l'anglais ; elle traduisit de nombreux poèmes allemands et anglais et Herculano, converti par elle au germanisme lui donna le surnom de « Mme de Staël portugaise ». Ses propres poèmes sont d'une facture classique et n'échappent pas au classicisme, mais son action personnelle dans la société de son temps, l'intérêt qu'elle manifesta pour la poésie « préromantique », les compositions mélancoliques et funèbres lui donnent une place particulière dans l'histoire littéraire du Portugal.

Manuel Maria Barbosa do Bocage, semble incarner la phase finale du conflit entre l'arcadisme et le romantisme. Bocage, ou Elmano Sadino, est déjà romantique par tempérament, même si

son vocabulaire et son goût de l'allégorie le rattachent encore à l'Arcadie. Son œuvre est très inégale, et il en reste surtout des sonnets, mais dans la polémique il fut sans égal. Une partie de sa poésie se complait dans l'horreur de la mort, de l'anéantissement, le goût du macabre, de la nuit, de la violence des crimes, des cauchemars et des agonies ; il y a même place pour la sorcellerie et la magie, mais on ne sait pas si le poète joue avec une nouvelle esthétique ou trahit des obsessions personnelles ; malgré tout, il ne parvint pas à se libérer de la phraséologie arcadienne ou de l'imitation de Camões.

Le « préromantisme » portugais apparaît donc comme un mélange de rationalisme et de cosmopolitisme; on sent couver les passions mais elles ne parviennent à s'extérioriser que sous le déguisement arcadien. Enfin, il faudrait encore faire mention de Nicolau Tolentino et de l'abbé Jazente, tous deux poètes satiriques de talent qui connurent un vif succès en leur temps. Tolentino sut trouver un style sans affection, un langage un peu prosaïque qui font merveille dans ses satires de la vie quotidienne ou des types humains ; il est, sans doute, le plus grand auteur satirique du Portugal. La poésie portugaise avait évolué, et pourtant le romantisme portugais ne se manifesta que tardivement. La publication de *Camões* de Garret en 1825 à Paris fut un signe avant-coureur, mais le romantisme ne débute qu'en 1836 avec la publication de *A voz do Profeta*, d'Herculano.

*

On peut hésiter avant de consacrer un chapitre à part à l'étude de la littérature brésilienne, tout d'abord, parce que le Brésil ne se sépara du Portugal qu'en 1822, d'autre part parce que l'évolution de sa littérature est étroitement liée à celle de la métropole ; le principal obstacle à l'éclosion d'une littérature différenciée, (on ne peut parler, sous le régime colonial, de littérature indépendante) fut au XVIIe siècle le gongorisme, et au XVIIIe siècle l'arcadisme. Néanmoins, de même qu'il existe, selon un critère politique, « une littérature coloniale », on pourrait étudier « une littérature de l'indépendance » qui correspondrait à l'époque où se forme et s'affirme l'indépendance politique d'une nation. Alors, les précurseurs de cette « littérature de l'indépendance » seraient sans doute les poètes de Minas Gerais, dont quatre furent impliqués dans la conspiration de l'« Inconfidência ». Au Brésil, le classicisme correspondait à un brusque développement de la littérature locale, certes sous l'influence du Portugal, mais si l'on retrouve les mêmes principes, les talents sont plus originaux, et le classicisme brésilien, plus tardif, déboucha sur le « préromantisme ». L'arcadisme ne fut pas seulement une rénovation des techniques littéraires, il contribua à la naissance d'une conscience originale, et les œuvres produites témoignent de la promotion culturelle de la colonie.

Au début du XVIIIe siècle, avaient paru quelques ouvrages d'inspiration locale peu remarquables, mais qui révélaient une certaine sensibilité au paysage brésilien, ensuite, dans le courant du siècle, le mouvement des académies littéraires se propagea dans la colonie, et sa première manifestation fut la publication, en 1768, des œuvres de Manuel da Costa. Il appartenait à un groupe littéraire qu'on a parfois appelé improprement l'« Ecole de Minas Gerais » et auquel on a abusivement annexé d'autres auteurs qui n'eurent aucun rapport avec lui. Malgré leur formation portugaise, leur respect des traditions de la métropole, ils prirent conscience de l'originalité d'une littérature spécifiquement américaine, et le patriotisme aidant, on vit se dessiner, parfois timidement, une ébauche de pittoresque descriptif. Parmi les capitaineries du Brésil, celle de Minas Gerais était la plus propre à susciter l'éclosion de ce sentiment national : une bourgeoisie riche et cultivée s'y était développée, les fils de familles les plus aisées avaient fait leurs études en Europe et l'esprit régionaliste fit place très vite à un début de nationalisme.

Les poètes de Minas Gerais furent des arcadiens, mais ils apportèrent à ce courant une sève nouvelle et des nuances très personnelles. « Arcadiens sans Arcadie », selon les termes d'A. Candido, (« L'Arcadie d'Outre Mer » désigne leur groupe et non une société organisée), ils furent très vite différents des poètes portugais ; ils exploitèrent de nouveaux thèmes, les gens et la nature du Brésil, avec une émotion nativiste qui leur fut propre. Par l'exotisme, ils échappèrent à la prééminence absolue de la tradition européenne, aux rigueurs de la mode, ils furent plus naturels,

plus authentiques. Ainsi l'arcadisme de Gama annonçait la naissance d'un lyrisme brésilien, le nativisme évoluait et les premières manifestations d'une autonomie littéraire se dessinaient.

En tenant compte des œuvres majeures des poètes de la pléiade minière, on peut considérer que trois genres furent brillamment illustrés : la poésie sacrée, la poésie lyrique et la poésie épique. C'est à ces deux derniers que nous limiterons notre étude.

*

Avec des qualités différentes, deux œuvres épiques et deux auteurs méritent d'être cités.

Basilio de Gama fut le seul à appartenir à un groupe, l'Arcadie Romaine, sous le pseudonyme de Termindo Sepilio : il fit ses études chez les Jésuites à Rio, puis en Europe, au Portugal et à Rome. En 1769, fut publié son grand poème épique *O Uruguay*, et en 1791, *Quitubio*.

O Uruguay est une épopée lyrique, héroïque et didactique. Ce poème en cinq chants a pour thème l'expedition des Portugais et des Espagnoles contre les territoires de mission des Jésuites de Rio Grande, aux termes du Traité de Madrid de 1756. Limité par le choix de son sujet, car la réalité historique de l'événement était encore très proche, Gama fut servi par ces contraintes qui l'obligèrent à limiter son œuvre dans le temps et dans l'espace, l'aidèrent à se dégager des modèles classiques dans un genre encore fortement marqué par le génie de Camões. Le but évident était d'écrire un pamphlet contre les Jésuites mais l'analyse révèle d'autres niveaux de lecture. Dans cette œuvre qui fut la première à prendre pour thème la réalité américaine, apparaît le conflit entre le rationalisme européen et le primitivisme de l'Indien, et emporté par le charme du pittoresque, Gama ne parvint pas à dissimuler sa sympathie pour les vaincus : emporté par sa sensibilité c'est la race indienne qu'il peignit avec les couleurs les plus vives et le ton le plus émouvant. Son héros indien Cacambo annonce les revendications nativistes et, selon P. Le Gentil, « inventa la doctrine de l'Amérique aux Américains ». Les conventions arcadiennes cédaient le pas à une évocation d'un authentique paysage américain, avec ses grands fleuves, sa flore et sa faune ; le merveilleux païen s'éloignant des modèles mythologiques s'exprimait par le truchement du fétichisme indigène ; la présence de la nature et de la vie brésiliennes annonçait déjà l'indianisme et les romantiques reconnurent Gama comme leur précurseur. *O Uruguay* fut aussi une étape dans l'intégration de la réalité américaine à la tradition culturelle européenne.

Santa Rita Durão, bien qu'appartenant chronologiquement à la pléiade minière, ne semble pas avoir été proche des arcadiens. Il publia en 1781 un poème épique en 10 chants, en « octava rima », sur le modèle de l'œuvre de Camões, *O Caramuru*, dont le thème mi-historique, mi-légendaire, est le naufrage de Diego A. Correia. Devenu chef des Indiens sous le nom de Caramuru il épousa une jeune indienne, Paraguassú qui, baptisée à Rouen, fut la filleule de Catherine de Médicis. Pour les faits historiques, Durão s'inspira en particulier de l'Historia de América Portuguesa de Rocha Pitta et le poète ne sut pas toujours dépasser ses sources livresques; néanmoins il se sentait inspiré par un amour sincère de son pays, et si la langue est pauvre, prosaïque, sans éclat, le souffle patriotique, l'amplitude des tableaux, la variété des scènes font oublier les faiblesses du style. Malgré le manque d'originalité de la forme et du style, en tant que poème national, *O Caramuru* est supérieur à *O Uruguay*; il est plus brésilien par l'action, le lieu où il se déroule, et la légende s'enfle des visions du Brésil au XVIe et XVIIe siècle. Narrateur minutieux des coutumes et de la réalité américaines, Durão pressent le destin du Brésil, non en tant que nation distincte, mais plutôt comme élément essentiel de la grandeur portugaise. *O Caramuru* est aussi supérieur au poème de Gama du point de vue du didactisme historique, géographique et par l'exaltation des traditions, néanmoins l'apologie du « bon sauvage » est tempérée par celle du catholicisme et du colonialisme conforme à l'idéologie de son temps. En ce sens, le poème de Gama est infiniment plus progressiste, mais *O Caramuru* ouvrit la littérature aux Indiens et aux choses américaines ; de ce point de vue, il est déjà un ouvrage indianiste.

*

C'est dans la poésie lyrique que les arcadiens du Brésil trouvèrent leur expression la plus heureuse. Cependant il est un peu arbitraire d'établir une classification trop rigoureuse ; en effet, le poème de B. da Gama n'est pas seulement une épopée mais aussi un très beau chant lyrique ; d'autre part, certains poètes lyriques s'essayèrent à l'épopée, ainsi C. M. da Costa auteur de *Vila Rica*, ambitieuse composition que la postérité a oubliée.

Parmi les très nombreux poètes brésiliens, nous devrons faire un choix et les limites de ce travail nous amèneront à ne considérer que les œuvres majeures de C. M. da Costa, A. Gonzaga, Silva Alvarenga et Sousa Caldas ; les autres poètes n'apparaîtront que dans la mesure où certains aspects de leur poésie témoignent significativement de l'esprit du temps et de l'évolution d'un genre. Quant à ces quatre, ils constituent l'« avant-garde » de la « Pléiade de minière ».

Claudio Manuel da Costa naquît dans la province de Minas Gerais ; il fit ses études chez les Jésuites à Rio, étudia le droit à Coimbra, puis revint se fixer à Vila Rica où il fit carrière ; la conspiration de « Inconfidência » mit fin brutalement à une vie apparemment paisible ; impliqué dans la conjuration, il se suicida en prison.

Son œuvre est celle d'un grand poète, et originale en ce qu'elle propose une synthèse entre le passé et le présent. Formé à l'école cultiste, C. M. da Costa s'associa aux recherches de l'Arcadie; intellectuel formé en Europe, il voulut dire la rude réalité de sa patrie. L'élan baroque l'empêcha de sombrer dans un certain prosaïsme propre à l'Arcadie et sa propre intuition poétique l'écarte de l'artifice et de l'emphase cultiste. Son œuvre est à la fois un retour à la poésie du XVIe siècle et un compromis entre le baroque et l'arcadisme. Dans son recueil *Obrás* qui parut en 1768 se trouvent les plus belles poésies de C. M. da Costa. Dans une langue riche et élégante, il créa un monde poétique dans lequel se fondent le culte des modèles classiques, les pensées éternelles de l'homme face à son destin et les préoccupations propres à son époque. Claudio da Costa fut un grand poète de la littérature luso-brésilienne et son influence fut sensible sur des écrivains très proches de lui, mais qui appartiennent chronologiquement à la génération suivante, Gonzaga et Silva Alvarenga.

Tomas Antonio Gonzaga fut le plus célèbre poète de la pléiade minière. Il passa une partie de son enfance à Bahia, puis, après avoir fait ses études dans la métropole, il fut nommé juge à Vila Rica en 1782. Avant son retour en Amérique, il n'avait pas écrit ; le Brésil le fit poète et le naturalisa brésilien. L'essentiel de son œuvre fut écrit entre 1782 et 1792, date à laquelle, impliqué dans la conjuration de Minas Gerais, il fut exilé au Mozambique. Les poèmes qui composent la *Marilia de Dirceu* furent inspirés par sa vie sentimentale et sociale. Dirceu, le poète arcadien chanta sous le nom Marilia, la jeune fille qu'il aimait et dont l'exil le sépara définitivement. Son œuvre lyrique est conçue comme une longue méditation sur lui-même, ou plutôt sur la personne d'un poète qui prend le prétexte de l'amour pour construire une sereine philosophie de la vie. Oscillant entre l'épicurisme et le stoïcisme, sa poésie n'échappe pas toujours à la frivolité ou au ton sentencieux, mais la vigueur de son inspiration donne des contours très fermes à la personnalité du berger-poète et les œuvres écrites en prison ont force et un dramatisme d'une grande beauté. Marilia a un charme désuet que l'afféterie n'a pas gâté ; Gonzaga avait un réel talent de peintre : au contact de la terre brésilienne sa poésie s'imprégna d'une sève authentique et échappa au conventionalisme de l'époque. Malgré les bergers jaloux ou éplorés, les brebis et les chaumières, on perçoit une sensualité vraie qui imprègne ces lieux communs. Dans ses chansons et odelettes apparaissent des tableaux familiers de la vie brésilienne qui firent de Gonzaga, à la veille du romantisme, le poète le plus lu, le plus réédité et *Marilia de Dirceu* était alors considéré comme un chef-d'œuvre. Cependant, lorsqu'il eut quitté sa Marilia, le poète perdit toute inspiration ; elle avait été le prétexte à une élaboration poétique de la vie et de l'amour. Contrairement à ce qu'une tradition romanesque avait fait croire, le poète en exil ne mourut pas de désespoir, il retrouva une activité lucrative dans le négoce et fit un riche mariage bourgeois, tandis que Marilia vécut, jusqu'à 82 ans, fidèle au souvenir de Dirceu.

Les Lettres Chiliennes, violente satire de l'administration coloniale, nous révèle en outre une autre facette du talent de Gonzaga, mais c'est Marilia qui l'immortalisa. L'amour le rendit poète, mais selon la pertinente remarque de A. Candido, il fut bien plus que le chantre de Marilia, le chantre de lui-même, et la silhouette de Dirceu est éclipsée par la personnalité de Tomas Antonio Gonzaga.

Manuel I. da Silva Alvarenga était également originaire de Vila Rica ; il revint au Brésil après ses études de droit faites à Coimbra. Avocat et professeur de rhétorique, il fut, parmi les grands poètes de cette pléiade, le plus libéral, le plus ouvert aux idées qu'on disait « françaises » ; il le manifesta dès sa première œuvre *O Desertor*, poème à l'éloge de la réforme de l'Université faite par Pombal, puis dans une œuvre didactique constituant l'apologie du progrès et de son corollaire, l'instruction. Il fut membre actif de l'ancienne Académie Scientifique, réorganisée sous le nom de Société Littéraire à partir de 1786. Accusé, en même temps que ses confrères et amis, d'être partisan d'idées subversives (c'est-à-dire d'être contre le clergé, pour les théories des Encyclopédistes, pour la Révolution française, et une certaine autonomie politique de la colonie), il fut arrêté en 1794 et grâcié en 1797. Silva Alvarenga vécut quelques années dans l'ère nouvelle qui s'ouvrait pour le Brésil avec l'arrivée de la famille royale et collabora de 1812 à 1814 à la plus importante des premières revues brésiliennes, *O Patriota*. Il est surtout connu pour son œuvre lyrique, *Glaura*, (1799), composée de rondeaux et de madrigaux. Sa poésie est élégante, musicale ; la flore et la faune brésiliennes s'entrelacent aux entités mythologiques du bucolisme classique et le raffinement de l'Arcadie uni à l'éclat de la nature tropicale donnent à l'œuvre de Alvarenga une rare beauté.

Il resterait encore à citer le nom de A. Sousa Caldas, auteur de quelques poèmes profanes mais surtout de nombreux poèmes sacrés, et traducteur des Psaumes de David, ainsi que Domingos Caldas Barbosa, poète mineur, musicien dont la poésie un peu facile joue avec la musique populaire brésilienne et utilise un vocabulaire métis savoureux.

Entre la fin de cette renaissance brillante due à la Pléiade minière, mais qui resta confinée dans ses limites géographiques et n'eut aucune diffusion, et les premières manifestations du romantisme, jamais le Brésil n'eut autant de versificateurs et jamais ils ne furent aussi mauvais. Au début du XIXe siècle, la poésie connut une regression vers l'arcadisme portugais le plus conventionnel, on continua d'écrire des odes, des rondeaux, des sonnets qui célébraient la terre natale sans la moindre inspiration sincère. Ces poètes ne furent pas les précurseurs du romantisme mais seulement ses prédécesseurs chronologiquement ; ils comblèrent une lacune entre deux époques, arcadiens de la décadence, ils ne vécurent pas le temps dont ils furent les témoins, le temps où une nation allait naître.

REMARQUES CONCERNANT LA FORME

La plupart des grandes œuvres lyriques de cette époque, bien que marquées par l'originalité de l'exotisme, ont privilégié les thèmes courants de la poésie européenne, celui de l'invitation amoureuse et de la fuite du temps, chez Gonzaga, Gama, Alvarenga ; l'opposition entre la pureté de la vie à la campagne et la corruption de la ville suggérait plus ou moins implicitement le mythe de « l'âge d'or », en particulier chez Claudio da Costa.

Les poètes utilisèrent pour la forme les moyens traditionnels qu'ils adaptèrent à leur sensibilité. Costa, plus conservateur et attaché à la transition du baroque et de l'Arcadie, recourut souvent au sonnet et à l'églogue, sans en modifier la structure.

Par contre, Gonzaga tenta de les adapter à son expression très personnelle ; ses odes se plient avec souplesse à son lyrisme. Cette modification du rythme et de la structure du vers est encore plus sensible chez Alvarenga qui élabora, avec le rondeau, une forme régulière dans laquelle alternent deux strophes de quatre vers de sept syllabes et un refrain, entrelacés par un jeu habile de rimes internes. La poésie est parfois un peu monotone, mais elle se rapproche de la musique. A la limite de cette tendance, nous pouvons rappeler les *modinhas* composées par Caldas Barbosa et qu'il chantait sur une mélodie populaire.

Si Durão reprit scrupuleusement le modèle de strophe de Camões, dans la composition de son poème *O Caramuru*, en respectant le même rythme narratif, quelques années plus tôt, Gama restructura le poème épique, utilisant le vers blanc qu'il ajusta à son lyrisme, et forgea ainsi un des plus admirables moyens d'expression de la littérature luso-brésilienne.

Dans la phase finale de l'Arcadie, on a noté parfois, chez certains poètes, un durcissement du vers, à la recherche de la fermeté néo-classique par le moyen d'une cadence prosaïque accentuée par la fréquence du vers libre. Mais par ailleurs, sous l'influence de Bocage, les poètes brésiliens usèrent d'une versification où dominait le vers sapphique qui fut très apprécié des romantiques (hendécasyllabe avec les accents principaux sur la quatrième et dixième syllabes, et accent secondaire sur la huitième).

Ce n'est qu'avec le romantisme que disparurent les contraintes formelles imposées par le classicisme ; l'ère classique fut alors assimilée à la notion de colonialisme, tandis que le romantisme signifiait l'«indépendance». Et le vers se libéra totalement, devint plus mélodieux, les strophes régulières ou non échappèrent aux règles de l'époque antérieure, la langue s'enrichit. Le Brésil, libre, trouvait, dans la littérature, le moyen de témoigner de son indépendance. Dans cette perspective le romantisme marqua une étape fondamentale dans la prise de conscience d'une nation à la recherche de son authenticité originale.

BIBLIOGRAPHIE

I) Société et Littérature — ouvrages généraux sur l'époque

Azevedo, João Lucio de, *O Marques de Pombal e a sue epoca*, seconde édit., revue et corrigée, Rio 1922.

Bluche, François, *Le Despotisme éclairé*, Paris 1968.

Cidade, Hernani, *Lições de Cultura e Literatura portuguesa*, vol. 2, Coimbra 1956.

Cidade, Hernani, *Lições de Cultura Luso-Brasileira. Epocas e Estilo*, Rio 1960.

Silva Diaz, José Sebastião da, *Portugal e a Cultura europeia*, (séc. XVI a XVIII), Coimbra 1953.

II) Histoires de la Littérature portugaise et brésilienne

Candido, Antonio, *Formação da Literatura brasileira*, 2 vol. 3e édit., São Paulo 1969.

Coutinho, Afrânio, *A Literatura no Brasil*, seconde édit., Rio 1968, 1971, tome I.

Denis, Ferdinand, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal. Suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, Paris 1826.

Romero, Silvio, *Bibliografia de Historia da Literatura brasileira*, Rio 1888.

Verissimo, José, *Historia da Literatura brasileira*, 5e édit., Rio 1969.

Voir également :

Bandeira, Manuel, *A Presentacão da poesia brasileira*, Rio 1969.

Bandeira, Manuel, *Antología dos poetas brasileiros*, Rio 1967.

Bouterwek, Frederick, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Göttingen 1805—1810.

Sismondi, Simonde de, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris 1813.

On peut également consulter :

Stegagno Picchio, Luciana, *La Letteratura brasiliana*, Bologna 1972.

III) Etudes

Braga, Teofilo, *Recapitulacão da historia da literatura portuguesa. Os Arcadas*, Põrto 1918.

Braga, Teofilo, *Filinto Eliseo e os Dissidentes da Arcadia*, Põrto 1909.

Cidade, Hernani, *O conceito da poesia como expressão da cultura*, Coimbra 1959.

Nunes, A., *Basilio da Gama*, Niterói 1942.

Viegas, A., *O Poeta Santa Rita Durão*, Bruxelles 1914.

IV) Etudes parues dans des revues

Coelho, Jacinto do Prado, « A musa negra de Pina e as origens do preromantismo portugués » in. *Memorias da Academia das Ciencas de Lisboa, clase de Letras*, T. VII, 1959.

Magalhães, Domingo José Gonçalves de, « Discurso sõbre a história da literatura do Brasil», *Niterói. Revista Brasiliense*, (I) Paris 1836.

Pereira Pinto Curt, Nely, « A realidad socio-politica nas Minas em fino du sec XVIII (analise ideologico da producão literaria du grupo mineiro) », *Revista de Historia*, 33 nº 67, jul--set. 1966.

Rossi, Pietro, « L'Arcadia e il romantismo in Portugallo », *Biblos*, 1945.

V) Anthologies

Gonzaga, Tomas António, *Colecção de Classicos Sá da Costa: Marilia de Dirceu e mais poesia*, éd. préparée par Rodriguez Lapa

Filinto Elisio, *Poesias selecção*, préface et notes de José Pereira Tavares

Bocage, *Poesias, selecção*, préface et notes de Guerreiro Murta

Marquesa de Alorna, *Poesias e inéditos, cartas e outros escritos*, choix, préface et notes de H. Cidade

Colecção Textos Literarios:

Nicolau Tolentino, *Satiras*, choix, préface et notes de Rodriguez Lapa

Colecção « Atlantida »:

Poetas Pre-Romãnticos, choix, préface et notes de J. do Prado Coelho

József Kovács

POÉSIE AMÉRICAINE DE LANGUE ANGLAISE

LE PORTRAIT SPIRITUEL DE L'ÉPOQUE

Lorsque le 19 avril 1783, lors du huitième anniversaire de la bataille de Lexington, Thomas Paine annonça, que « les temps qui avaient mis les âmes à l'épreuve étaient passés et la plus grande et la plus parfaite révolution venait de se terminer glorieusement », l'attention de la jeune Amérique se centra sur l'idée de la construction d'un nouvel empire. Selon les paroles de David Ramsey les contemporains étaient persuadés que « la voie de la véritable religion, de la littérature, de l'art, de l'empire et de la richesse conduisait lentement, mais de façon continue de l'Est à l'Ouest et ces derniers ont déjà trouvé leur place constante et acceptée dans ce nouveau monde occidental. Le soleil de notre heureuse politique pointe déjà et il se lève au-dessus de nos montagnes pour éclairer notre continent par la liberté, la lumière et la culture. Notre indépendance libère un quart du monde de la tyrannie et de l'oppression et en fait le siège choisi de la justice, de la vérité, de la liberté, de la science et de la religion. » Il y eut qui croyaient à la marche des idées de l'Est vers l'Ouest, mais nombreux étaient aussi qui admettaient un mouvement inverse. Paine était persuadé que c'était « les principes de l'Amérique qui avaient ouvert les portes de la Bastille » et Thomas Jefferson a écrit son œuvre intitulée *Notes on Virginia* (sa première édition en langue française date de 1785) avec l'intention à peine cachée d'apprendre à ses lecteurs français la réalisation pratique des principes de la démocratie. Le poète Joel Barlow, dans ses écrits intitulés *Advice to the Privileged Orders* (1792) et *A Letter to the National Convention of France* (1792) croyait, déjà bien avant que la dictature jacobine ait eu lieu, que la Révolution française avait accompli sa suprême tâche, « le renouvellement de la société ».

Les Français eux-mêmes étaient prêts à soutenir la pensée du retour des idées. Condorcet, dans son œuvre intitulée *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1793) considérait la révolution américaine comme une lutte pour les droits naturels de l'humanité et il n'oublia pas de mentionner que « la révolution qui eut lieu au delà de l'Océan Atlantique trouvera bientôt des imitateurs dans le coin européen du monde ». C'est pour cela aussi, que le marquis de Lafayette, ancien officier de la Guerre d'Indépendance de l'Amérique, envoya à Washington, par l'intermédiaire de Paine, la clé de la Bastille détruite. Washington accepta le cadeau surprenant comme « le symbole de la victoire de la liberté ».

Malgré la Révolution française, les guerres napoléoniennes, celle de 1812—15, l'Amérique regardait de plus en plus vers l'intérieur, vers le continent. Si cette attention dirigée vers le continent peut politiquement être caractérisée par l'achat de la Louisiane (1803) ou plus encore par la proclamation du principe Monroe qui déclare que « dorénavant, du fait de leur liberté et de leur indépendance acquises et conservées, aucune des puissances européennes ne peut considérer les continents américains comme futur objet de colonisation », dans la vie intellectuelle ce même fait est marqué par les efforts qui tendent à la création de la science nationale, et à celle de la langue, littérature, et art nationaux.

La création de la science nationale — et nous pensons ici tout d'abord aux sciences naturelles, — n'était pas gratuite. Déjà la charte de fondation de l'*American Academy of Arts* pendant la Guerre d'Indépendance, déclare que « la base et le soutien de l'agriculture, de la manufacture et du commerce sont l'art et les sciences, nécessaires à la prospérité, à la paix, à l'indépendance et au bonheur du peuple; ils augmentent considérablement l'autorité et la renommée du gouvernement qui les protège . . . » La première publication de l'Académie, les *Memoirs* constate en 1785 que la

tâche du philosophe patriotique est de cultiver des recherches qui « contribuent à la sûreté et au bien-être de ses compatriotes, au développement de leur commerce, au perfectionnement des arts qui rendent la vie plus riche et plus belle ». C'était là un but démocratique auquel s'ajoutait l'exigence d'une langue scientifique et littéraire simple et compréhensible pour tout le monde.

Benjamin Rush proclamait dès les années quatre-vingt-dix que « notre époque est celle de la simplicité du style dans la littérature américaine. Le style emphatique de Johnson, la pompe aveuglante de Gibbon manquent tous deux de naturel et ne doivent pas pénétrer dans notre pays ». Mais Noah Webster, plus tard auteur du dictionnaire, fut cependant le premier à proclamer un programme concret pour le culte de la langue et à insister pour la création d'une langue américaine indépendante : « Nous sommes une nation indépendante, notre honneur exige que notre système linguistique nous soit propre comme l'est notre système gouvernemental. Bien que nous soyons les enfants de la Grande-Bretagne et que nous parlions leur langue, qu'elle ne soit plus notre modèle, car le goût de leurs écrivains est déjà gâté et leur langue est en décadence. Mais même si cela n'était pas ainsi, la Grande-Bretagne est trop loin de nous pour nous servir de modèle et pour établir les principes fondamentaux de l'utilisation de notre langue. Grâce à la nouvelle place, aux nouveaux concepts, aux mots récents empruntés aux tribus indiennes, la langue américaine va à l'avenir se différencier de l'anglais, tout comme l'ont fait les langues modernes hollandaise, danoise, suédoise et allemande ». La langue nationale est nécessaire aussi — dit Webster — parce qu'elle est la matière qui assure l'unité nationale. «Comme peuple indépendant, notre renommée à l'étranger exige que nous soyons en toutes choses fédératifs, nationaux, car si nous ne nous respectons pas, nous pouvons être sûrs que les autres Etats ne nous respecteront pas non plus » — écrit-il en 1789 dans son œuvre intitulée : *Dissertation on the English Language.*

La science américaine voulait à tout point de vue parvenir au but qu'elle s'était fixé. La science elle-même se fonde plutôt sur les expériences, sur les observations que sur des pensées théoriques, sa méthode est plutôt descriptive. Nous ne relevons que quelques-unes des œuvres de la très riche littérature scientifique de l'époque, celles qui contribuèrent aussi bien à la connaissance du continent qu'à la fondation de la science américaine. C'est encore en latin que Benjamin Waterhouse, futur professeur de physique, de botanique et de minéralogie, fit paraître son livre intitulé *De sympathia partium corporis hominis* en 1780, à la première page duquel il aurait volontiers écrit que son auteur était « Liberae Republicae Americanae Foederatae Civis », c'est-à-dire citoyen de la République fédérative libre d'Amérique, mais à cause des scrupules des éditeurs hollandais il dut se contenter du plus modeste et plus simple adjectif « Americanus ». Robert Fulton, qui comme Waterhouse, Paine, Barton et Freneau était un sympathisant du parti de Jefferson et « jacobin », publia en 1796 en Angleterre une œuvre intitulée *A Treatise on the Improvement of Canal Navigation* que l'on peut considérer comme la base théorique de la navigation à vapeur. L'œuvre de Jedediah Morse, intitulée *American Geography* (1791) qui traitait en plus de la géographie aussi de l'astronomie, de la botanique et de la zoologie, et le livre linguistique de Webster, dont le titre complet est *A Grammatical Institute of the English Language* (première édition en 1782), ont en grande partie contribué à la formation de la pensée nationale après la guerre d'Indépendance. L'œuvre de Nathaniel Bowditch intitulée *The New American Practical Navigator* (1802) est devenue le manuel de la marine commerciale américaine et les onze éditions qui parurent pendant la vie de l'auteur témoignent de son succès et de son utilité.

Le botaniste William Bartram mérite une attention particulière ; c'est son père, John Bartram qui a fondé à Philadelphie le premier jardin botanique d'Amérique. Au cours de ses recherches botaniques, Bartram a voyagé en Caroline du Nord et du Sud, en Géorgie, en Floride, sur les territoires habités par les Indiens. Des expériences de son voyage il tira un ouvrage intitulé *Travels* très apprécié dans le monde tant au point de vue scientifique que littéraire. Sa sensibilité pour les phénomènes de la nature, son attirance pour le primitif qui apparaissent dans la description de la vie, des coutumes des Indiens, son style spécifique, poli sur celui des poètes classicisants anglais ont valu à son livre un grand succès à l'époque du romantisme. Chateaubriand, Coleridge et Wordsworth se reportaient volontiers à ses descriptions lorsqu'ils voulaient parler de régions exotiques ou d'événements insolites en Europe.

L'idée politique nationale conçue par Noah Webster trouve également un écho dans la poésie de l'époque. Le genre épique est le plus approprié à présenter cette évolution du concept de nation. Deux épopées paraissent peu après la fin de la Guerre d'Indépendance. Elles furent accueillies avec grand enthousiasme par les contemporains. La longue épopée de Timothy Dwight intitulée *The Conquest of Canaan* (1785) semble traiter un sujet biblique, en grande partie sous l'influence de Milton et de Pope. Il s'agit de la conquête de Canaan par les armées de Josué. Selon certains contemporains, la campagne de Josué aurait été la parallèle biblique de l'activité stratégique de Washington, et il est toutefois certain que Dwight désirait célébrer indirectement dans ses onze chants la naissance du nouvel Etat, de la nouvelle terre promise.

La grande entreprise de Joel Barlow *The Vision of Columbus* (1787) n'est épique que par son sujet, car elle est au fond un « poème philosophique » aux traits épiques. Dans son poème de presque cinq mille vers il a d'abord essayé de chanter la découverte, puis il a trouvé plus tard que les conséquences de la découverte étaient beaucoup plus importantes que la découverte elle-même. Et pour que Colomb puisse tout de même rester le héros, il raconte les événements ultérieurs comme une vision. Mais Barlow sentait à juste titre que la *Vision* n'était pas une épopée. C'est pourquoi il l'a remaniée au prix d'un travail de vingt ans, la nouvelle version : *The Columbiad* parut en 1807. A la place de la prédestination dans la *Vision* — selon laquelle l'évolution de l'humanité, de la civilisation s'accomplit d'après le plan préconçu de Dieu — il substitue l'idée du progrès telle que la proclame le rationalisme français ; l'idée selon laquelle la raison et la science humaines sont capables d'influencer les circonstances sociales. L'autre changement important : il met à la place du fédéralisme qui s'identifie après la Guerre d'Indépendance au conservatisme, le républicanisme.

Comparé à la *Vision*, le poème *Columbiad* est augmenté de cinquante pour-cent environ. Barlow complète par un dixième les neuf premiers livres. Cette nouvelle variante n'en souligne que mieux le caractère didactique de l'œuvre. Il s'attarde longtemps sur la description du féodalisme, pour mieux mettre en lumière l'Amérique :

Here social man a second birth shall find,
And a new range of reason lift his mind,
Feed his strong intellect with purer light,
A nobler sense of duty and of right,
The sense of liberty : whose holy fire
His life shall temper and his laws inspire,
Purge from all shades the world — embracing scope.
That prompts his genius and expands his hope.

Il croit que d'infinies possibilités s'ouvrent à l'Amérique même si après la Révolution elle continue à suivre les lois de la nature, bases de la liberté et de l'égalité humaines :

Based on its rock of Right your empire lies,
On walls of wisdom let the fabric rise,
Preserve your principles, their force unfold,
Let nations prove them and let kings behold.
Equality, hold first firm — grounded stand ;
Then *free election*, then your *federal band?*
This holy Triad should forever shine
The great compendium of all rights divine.

Si c'est ainsi — et c'est là qu'il rejoint Webster —, la science américaine qui a déjà enfanté un Franklin et un Waterhouse, va, tout autant que l'art, l'industrie, le commerce et l'agriculture américains, s'épanouir et montrer un exemple au monde entier.

D'autres expériences aussi empruntèrent les éléments de la poésie épique, et non seulement pour immortaliser la naissance de la nation. Nous pouvons compter parmi elles la poésie épique satirique écrite par John Trumbull dans le style de Swift *The Progress of Dulness* (1772—73), dans laquelle il se moque du système scolaire du temps et de l'ignorance du clergé puritain. Le héros de

la première partie est Tom Brainless qui embrasse une carrière sacerdotale non pas par vocation, mais par le désir d'une vie facile où

> On Sunday, in his best array,
> Deale forth the dulness of the day,
> And while above he spends his breath,
> The yawning audience nods beneath.

Le héros de la deuxième partie est Dick Hairbrain, qui, ses études terminées, devient un moderne mondain, et suivant la mode de l'époque, gaspille l'héritage paternel à l'étranger. L'héroïne de la troisième partie est Miss Harriet Simper, une jeune fille qui à part la couture, ne s'adonne qu'aux amourettes et qui après de vaines coquetteries déployées envers Dick, trouve en Tom Brainless le mari qui lui convient et après le mariage

> The parish vote him five pounds clear,
> T'increase his salary every year.

Mais ce qui rendit Trumbull aux yeux de ses contemporains plus populaire, fut son épopée comique intitulée *M'Fingal* (1782), dont la première partie parut dès 1776. M'Fingal est un propriétaire terrien du parti royaliste que ni les paroles convaincantes de Whig Honorius, ni la méthode répandue de l'époque où l'on roulait la personne dans du goudron et puis dans des plumes ne persuadent. Il finira par s'enfuir avec d'autres royalistes de l'Amérique révolutionnaire. Trumbull en fait tirer l'enseignement de la bouche du héros principal :

> Ah, Mr. Constable, in vein
> We strive 'gainst wind and tide and rain !
> Behold my doom ! this feathery omen
> Portends what dismal times are coming.
> Now future scenes, before my eyes,
> And second sighted forms arise.
> I hear a voice, that calls away,
> And cries, 'The Whigs will win the day !'
> My beck'ning Genius gives commend,
> And bids me fly the fatal land,
> Where changing name and constitution,
> Rebellion turns Revolution,
> While Loyalty, oppressed, in tears
> Stands trembling for its neck and ears.

Dans *M'Fingal* les dieux de l'Antiquité n'apparaissent plus comme dans le *Columbiad* et l'armée des anges ne tient plus le rôle qu'elle avait acquis dans *The Conquest of Canaan*. Grâce à l'actualité du thème, à un style humoristique et surtout à l'omission d'éléments, l'œuvre devint compréhensible à un plus large public et par là-même obtint un plus grand succès. Parmi les expériences épiques, le poème en trois chants de Joel Barlow (*The Hasty Pudding*) (1792) représente un thématisme tout à fait nouveau. Le début épique est évident :

> Ye Alps audacious, through the heavens that rise,
> To cramp the day and hide me from the skies,
> Ye Gallic flags, that o'er their heights unfurled,
> Bear death to kings, and freedom to the world,
> I sing not you. A softer theme I choose,
> A virgin theme, unconscious to the Muse,
> But fruitful, rich well suited to inspire
> The purest frenzy of poetic fire.

Même si les Alpes, la nature fascinante, ou la Révolution française pourraient offrir des thèmes dignes d'une épopée, il préfère évoquer le souvenir de la douceur de la nourriture nationale de l'Amérique, le goût de la bouillie de maïs.

Dans le premier chant du poème au ton enjoué, il énumère les différents noms américains de la bouillie, les différentes manières de sa préparation et il n'oublie naturellement pas d'évoquer les joies et les coutumes de la vie de la campagne. Dans les deuxième et troisième chants il raconte les travaux de la production du maïs, son engrangement dont le plaisir final est, bien sûr, la bouillie préparée avec la nouvelle farine. Ces chants lui avaient été inspiré, lors de son séjour en France, par une bouillie qu'on lui offrit et qui éveilla en lui la nostalgie du pays natal.

La poésie épique comme genre poétique dirigeant se transplanta dans la poésie américaine dès cette période précoce de la formation nationale. Un demi-siècle plus tard le *Hiawatha* de Longfellow (1855) prouva que même à l'époque du romantisme, la poésie épique n'appartenait pas encore aux formes passées.

Pendant que la poésie épique fortement classicisante copiait les poètes anglais — Pope le premier — d'une façon presque scolaire, apparut une autre branche de la poésie, celle de la ballade et du chant, qui grâce à son ton politique, acquit une grande importance surtout pendant la Guerre d'Indépendance. Bien que cette poésie soit moins fruste, elle ne s'élève toutefois pas essentiellement au-dessus du niveau des œuvres de caractère épique. La série de ces chants, faits pour la plupart pour être chantés, s'ouvre par le *Liberty Song* de John Dickinson :

Come join hand in hand, brave Americans all,
And rouse bold hearts at fair Liberty's call;
No tyrannous acts shall suppress your just claim,
Or stain with dishonor America's name.

Le même thème se retrouve dans d'autres chants avec quelques variantes : *An Ode to Liberty* (1773), *Independence* (1776), *On Independence* (1776). Le thème patriotique est également le sujet de *Virginia Banishing Tea* (1774) ou de l'*American 'Hearts of Oak'* (1775), qui d'une façon caractéristique convie les citoyens à défendre la liberté, la propriété et les lois :

Come, rouse up my lads, and join this great cause,
In defence of your liberty, your property, and laws !

Quant au thème fort connu de « L'arbre de la liberté », c'est peut-être le *Liberty Tree* de Paine (1775) qui obtint le plus grand succès. Il n'a sans doute pas été écrit pour être chanté mais sa rythmique relativement bonne le rendit compréhensible :

From the east to the west blow the trumpet of arms,
Trough the land let the sound of it flee,
Let the far and the near, all unite with a cheer,
In defense of our Liberty Tree.

Seul un chant tiré de l'époque de la Guerre d'Indépendance, le *Yankee Doodle* fut sauvé de l'oubli. Il était originellement avec les chants comme *Castle Island Song* (1770) ou *Burrowing Yankees* (1776) un chant satirique loyaliste. Cependant durant la guerre, le *Yankee Doodle* confrontait le vaillant milicien au mercenaire britannique.

Parmi les chansons créées à l'époque de l'après guerre, quelques-unes seulement ont été conservées, à cause de leur sujet patriotique plus que par leur valeur artistique. Voici l'un de ces chants, le poème intitulé *Hail Columbia* (1798) de Joseph Hopkins :

Hail, Columbia ! happy land !
Who fought and bled in Freedom's cause,
Who fought and bled in Freedom's cause.
And when the storm of war was gone,
Enjoyed the peace your valor won.
Let independence be our boast,
Ever mindful what it cost,
Ever grateful for the prize,
Let its altar reach the skies.

Le poème de Francis Scott Key, *The Star-Spangled Banner* (1814) naquit au temps de la guerre anglo-britannique-américaine :

O say, can you see, by the dawn's early light
What so proudly we hailed at the twilight's last gleaning
Whose broad stripes and bright stars, through the clouds of the fight,
O'er the ramparts we watched were so gallanty streaming !
And the rocket's red glare, the bombs bursting in air,
Gave proof through the night that our flag was still there
O'say, does that star-splangled banner yet wave
O'er the land of the free, and the home of the brave ?

C'est avec raison que la poésie américaine considère Philip Freneau comme son ancêtre lointain. Pareil à ses contemporains, il s'est lui aussi nourri des classiques anglais — parmi ses modèles qu'il imitait consciemment, nous retrouvons Pope, Addison, Goldsmith, puis Young et Gray. Il est cependant le premier à remplacer le savoir professionnel par la sensibilité et l'imagination poétiques. C'est au fond chez lui que se produit la première décomposition de forme. On y trouve des poèmes de type classique, comportant une poésie épique écrite en trois chants à rimes plates en ïambes à cinq pieds, *The British Prison Ship* (1781), mais dans sa poésie, la satire, l'ode, l'élégie et la description lyrique du paysage prennent de plus en plus de place.

De même que celle de ses contemporains, la poésie de Freneau présente naturellement des inégalités. Dans les trois volumes de ses poèmes nous ne trouvons que quelques douzaines où son originalité et son talent poétique brillent d'un éclat total et durable, son attention et son énergie étaient avant tout occupés à défendre l'idéal de l'indépendance puis de la république. Cette activité ressemble beaucoup à celle de Thomas Paine durant la Guerre d'Indépendance. Freneau disait, Jefferson « a sauvé notre constitution qui volait vers la monarchie ». La plupart de ses poésies politiques sont des satires écrites dans le style classique de l'époque — dans le ton de Pope, de Churchill. Sa satire est tranchante et ne fait pas de choix dans ses expressions :

Cannon, well pointed, may a coward hit,
And leave him sprawling with his breeches sh . . . ,
Your mem'ry sure, some few years can review,
What dire misfortune then attended you.
A slave undaunted, laid his stripes so well,
Your fears, how great, the consequence did tell ;
For as your hide the flagellation feels,
The yellow filth came tricklin to your heels . . .

Le genre de ses autres poèmes politiques, philosophiques est l'ode, où il salue avant tout les guerriers de la république. Il écrit une ode à Thomas Paine après la parution des Droits de l'homme pour saluer la Révolution française. Ses poèmes philosophiques s'apparentent à l'ode mais Freneau proclame son déisme à une époque où le temps du déisme était déjà à son déclin : *On the Uniformity and Perfection of Nature* ou *On the religion of Nature* (1815). Mais le genre n'est pas inséré dans de strictes limites. Son poème écrit en souvenir de la Prise de la Bastille, l'*Ode* (1791), est à première vue plutôt un chant qu'une ode, surtout si nous considérons dans le premier vers la mélodie bien connue qui retentit à notre oreille :

God save the Rights of Man !
Give us a heart to scan
Blessings so dear ;
Let them be spread around
Wherever man is found
And with the welcome sound
Ravish his ear.

Il évoque l'atmosphère des élégies de Young ou de Gray dans *The House of Night* (1779) où il est préoccupé par des problèmes propres à l'élégie ; la mort comme une partie du cours indéfini

de la vie, le renouvellement et le dépérissement de la nature comme l'image du perpétuel changement. Dans son poème intitulé *The Power of Fancy* (1770) il la formule ainsi :

What is this globe, these lands, and seas,
And heat, and cold and flowers, and trees,
And life, and death, and beast, and man,
And time — that with the sun began —
But thoughts on reason's scale combined,
Ideas of the almighty mind.

Son élégie écrite en mémoire des simples soldats tombés pendant la Guerre d'Indépendance appartient à ses poèmes les plus durables : *To the Memory of the Brave Americans* (1781). Le poème *To a Caty-did* (1815) est en apparence une description de la nature, mais en réalité un poème élégiaque où, comme dans l'*Indian Burying Ground* ou *The Dying Indian* c'est l'idée de la mort qui le préoccupe :

From your lodgings on the leaf
Did you utter joy or grief?
Did you only mean to say,
I have had my summer's day,
And am passing, soon, away
To the grave of Caty-did :
Poor, unhappy Caty-did.

L'homme fait aussi bien partie de la nature sans cesse changeante qui se renouvelle et dépérit, que la mort fait partie de la vie qui se renouvelle et se recrée sans cesse. Ne se peut-il alors que le chagrin infini, au lieu d'être le contraire du plaisir infini, soit plutôt son complément ?

When Nature bids thee from the world retire,
With joy thy lodging leave, a fated guest ;
In Paradise, the land of thy desire,
Existing always, always to be the blest.

Dans la poésie lyrique de Freneau, l'élégie, tout comme la poésie qui décrit la nature, le paysage sont une évasion. Le rationalisme et l'imagination s'affrontent en lui. Il proclame le rationalisme, et en même temps il aspire au domaine de l'imagination. C'est ce contraste qu'il exprime dans son poème intitulé *To an Author* (1788) :

On these bleak climes by Fortune thrown,
Where rigid Reason reigns alone,
Where lovely Fancy has no sway,
Nor magic forms about us play —
Nor Nature takes her summer hue
Tell me, what has the muse to do?

Il s'évade donc de la réalité dans le paysage exotique, dans la débauche des vers sauvages *(The Beauties of Santa Cruz)*, dans l'invisible beauté passagère *(The Wild Honey Suckle)* et, selon la foi primitive indienne, dans la participation imaginable mais non mesurable par la raison, aux plaisirs de la vie après la mort, même s'il n'y a pas de résurrection *(The Indian Burying Ground, The Dying Indian)*.

La poésie de Freneau est un passage et un début. Un passage du classicisme au romantisme, et dans un sens plus strict, le début de la poésie américaine, même si les poètes américains de l'époque du romantisme devaient chercher ailleurs leurs idéaux et leurs modèles.

Traduit du hongrois par Norma Keleti

Cowie, Alexander, *John Trumbull, Connecticut Wit*. Chapel Hill, N. C. 1936.
Cuningham, Charles E., *Timothy Dwight*, New York 1942.
Earnest, Ernest, *John and William Bartram, Botanists and Explorers*. Philadelphia 1940.
Leary, Lewis (ed.), *The Last Poems of Philip Freneau*, New Brunswick, N. J. 1945.
Leary, Lewis (ed.), *The Poems (1786) and Miscellaneous Works (1788)* [of Philip Freneau], Delmar, N. Y. 1975. (Deux vols en un seul.)
Leary, Lewis, *That Rascal Freneau: A Study in Literary Failure*, New Brunswick, N. J. 1941.
Marsh, Philip M. (ed.), *The Prose Works of Philip Freneau*, New Brunswick, N. J. 1955.
Marsh, Philip M., *Philip Freneau, Poet and Journalist*, Minneapolis, Minn. 1967.
Nye, Russel B.—Grabo, Norman S. (eds), *American Thought and Writing: The Colonial Period: The Revolution and the Early Republic*, Boston, Mass. 1966, 2 vols.
Nye, Russel B., *The Cultural Life of the New Nation. 1776—1830*, New York 1963.
Parrington, Vernon L. (ed.), *The Connecticut Wits*, New York 1926.
Parrington, Vernon L., *Main Currents in American Thought*, New York 1930. (Trois volumes en un seul)
Pearce, Roy Harvey, *The Continuity of American Poetry*, Princeton, N. J. 1961.
Struik, Dirk J., *Yankee Science in the Making*, New York 1962.
Tyler, Moses C., *The Literary History of the American Revolution, 1763—1783*, New York 1892. (2 vols.)
Waggoner, Hyatt H., *American Poets from the Puritans to the Present*, Boston, Mass. 1968.
Woodress, James, *A Yankee's Odyssey: The Life of Joel Barlow*, Philadelphia 1958.

László Szörényi

POÉSIE EN LANGUE LATINE

1. La littérature néo-latine — en tant que véhicule de certains idéaux et buts supranationaux — naît avec l'humanisme à Florence et à la cour de l'empereur Sigismond qui rêve d'une monarchie universelle. Elle atteint son apogée entre le XVe et le XVIIe siècle, le français vient lui enlever son rôle de langue internationale, tandis que dans la poésie elle est évincée par les langues nationales. Son importance diminue donc rapidement. Au XIXe siècle on abandonne peu à peu le latin, même sur les territoires périphériques — dans le centre et l'Est de l'Europe centrale, en Europe orientale et en Amérique Latine. Cependant, la poésie de langue latine ne disparaît pas complètement, et en réalité, elle existe encore de nos jours.[1] Il est vrai que les écoles poétiques de langue latine se raréfient à peu près dans la mesure où cesse d'être obligatoire la versification latine dans les écoles. Ce qui survit, c'est la poésie ecclésiastique de langue latine, qui ne peut que partiellement être classée sous la rubrique littérature néo-latine d'inspiration humaniste, puisqu'elle remonte à une tradition plus ancienne et de caractère différent, notamment à une tradition médiévale qui plonge ses racines dans les derniers siècles de l'Antiquité. En revanche, il y eut dans la deuxième moitié du XIXe siècle et jusque dans le XXe siècle des poètes éminents qui surent parfois redonner un rang distingué à la poésie néo-latine qu'on croyait morte, notamment en la dépouillant de ses atours en partie désuets, en partie grivois. Tels furent Miguel Antonio Caro, grand poète colombien, auteur de poèmes en latin et traducteur de poésie latine, Baudelaire qui écrivit encore un poème latin, Rimbaud qui commença sa carrière poétique en latin, le pape Léon XIII, auteur d'hymnes latines élégantes, Pascoli qui rédigea la majeure partie de son œuvre en latin et, non en dernier lieu, Manzoni qui écrivit sa célèbre élégie latine dans la deuxième moitié du XIXe siècle. A la même époque, il y en eut, bien entendu d'autres, pour qui la versification latine n'était plus qu'un divertissement pédantesque confinant à l'excentricisme, comme Theophilus Stier écrivant avec la même aisance des poèmes en latin, en grec ancien et en grec moderne ou en allemand et qui traduit même Vogelweide et Hauff en latin ; comme le Hongrois Imre Szepessy qui salue dans des odes ses confrères de l'ordre des piaristes ; ou József Eötvös romancier et académicien ; ou encore J. J. Hartman de Leyde qui traduisit les poèmes de son compatriote, Petrus de Genestet du hollandais en latin.[2]

Voici qui motive suffisamment la portée d'une étude consacrée à cette dernière phase, phase encore fructueuse et vivante, encore consciente et attentive à elle-même, de cette poésie qui se développe à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Cette étude serait importante puisque, autant que nous le sachions, elle n'a jamais été entreprise, tout au moins de manière synthétique. C'est seulement dans ces dernières années que les recherches sur la poésie néo-latine extrêmement

[1] Cf. Alexander Baumgartner, *Die lateinische und griechische Literatur der christlichen Völker*, Freiburg im Breisgau 1900 ; Jozef Ijsewin, « Diffusion et importance historique de la littérature néo-latine », *Arcadia* 4 (1969), 179—198; Werner Bauer, « Die Akademielandschaft in der neulateinischen Dichtung », *Euphorion* XVII. 1969. pp. 40—53 ; A. Sándor Lénárd, « Élő latin » (Le latin vivant), *Filológiai Közlöny*, XVII. 1971, pp. 120—123.

[2] Pour les données des livres ci-dessus mentionnés, voir : von Theophilus Stier, *Seria mixte jocis, Carmina XXXVII Graeca Latina Theotisca*, Servestae 1884 ; Emericus Szepessy, *Virtutibus et piis meritis laude honore praemise ornatis Musa Fidelis*, Viennae 1870 ; *Genestetiana sive Petri de Genestet poetae Neerlandici carmina selecta* (Latine vertit J. J. Hartman), Lugduni Batavorum 1901.

négligée ont pris quelqu'essor[3] mais, vu le nombre des taches blanches dans les siècles plus reculés, les spécialistes n'ont abordé qu'incidentellement les époques plus récentes. En outre, le chercheur se trouve aux prises avec des difficultés presque insurmontables dans le domaine de l'acquisition des livres. Ainsi notre aperçu sommaire restera nécessairement incomplet et ses proportions ne peuvent refléter celles de la réalité de l'histoire littéraire qu'à travers la lentille déformante de la double difficulté mentionnée. (Pour la présente étude, nous avons pu recourir aux bibliothèques hongroises et à la Biblioteca Casanatese de Rome. Une analyse plus détaillée de la matière exigera des recherches dans des bibliothèques allemandes, autrichiennes, tchèques et polonaises.)

2. L'époque envisagée, correspond en gros au temps se situant entre la dissolution (1773) et la réorganisation (1815) de l'ordre des Jésuites qui, sans conteste, joua un rôle prépondérant dans la deuxième période de la poésie néo-latine, celle qui succéda à l'humanisme platonisant. En tout cas, il semble certain que l'évincement des Jésuites, la décadence de la culture aristocratique de l'ancien régime et l'éveil tempêtueux de l'esprit national sur les territoires périphériques, tout en constituant une dernière fois l'arrière-fond thématique de la poésie néo-latine, en marque aussi la fin. La période est inaugurée par la renommée européenne éphémère du Jésuite français Desbillons ou du piariste hongrois Hannulik, tandis qu'à la fin on trouve un personnage à peine connu, sinon comme philologue classique, notamment le professeur allemand Kreyssig qui tenta de concilier en poésie le légitimisme conservateur et certaines idées empruntées (peut-être) à l'utopie de Saint-Simon.

Ce qui complique encore la situation, c'est le fait que dès le XVIIe siècle et de plus en plus rapidement au XVIIIe, la poésie latine renonce à son caractère supranational et commence à se rattacher étroitement aux différentes littératures de langue nationale, à la leur ou à une littérature choisie comme modèle. De plus en plus souvent on voit apparaître un type de poète tel que les Hongrois Miklós Révai, Dávid Baróti Szabó ou Gábor Dayka abandonnant le latin au profit du hongrois.[4] Il s'ensuit que la seule manière possible de traiter notre sujet est de le diviser selon les territoires nationaux, avec toutefois la réserve que, tant que l'ordre des Jésuites existe, on observe dans la poésie qui naît entre ses murs une certaine homogénéité, mais non sans un certain décalage entre l'Europe occidentale et l'Europe orientale : en effet les poètes hongrois ou croates se choisissent comme modèle non pas des contemporains, mais des poètes Jésuites des XVIe—XVIIe siècles ; en outre on remarque un certain nombre de traits communs à la poésie des membres italiens, croates, dalmates et hongrois de l'Académie nommée *Arcadia*.

Derrière la langue, le style et les genres issus de l'imitation des modèles avant tout antiques, il est difficile sinon impossible de découvrir un changement dans la vision du monde et dans le style, tel que fut, dans les littératures de langue nationale, la lutte du classicisme et du romantisme ou plus exactement leur succession. Cette poésie latine suit, dans son ensemble, l'ancien idéal classique, tout en comportant par endroits des enclaves baroques, avec, bien entendu, de nombreuses nuances. Il n'y a peut-être qu'un seul poème de langue latine qui puisse être considéré comme pleinement romantique, c'est le célèbre *Volucres*, œuvre tardive (1868) de Manzoni ; cependant, comme nous allons le voir, lui aussi se rattache étroitement au classicisme français du XVIIe siècle. Par contre, en Europe centre-orientale, les littératures romantiques de langue nationale suivent fidèlement leurs antécédents de langue latine. La place que nous leur accordons est fonction de leur rôle : en effet, la forme de langue latine, fréquente en Italie et en Allemagne du fait de la situation particulière de ces pays, rare en Europe occidentale, ne relève plus de la ligne principale de la littérature, alors que dans le Centre et l'Est de l'Europe, surtout en Croatie et en Hongrie, elle remplit encore une fonction importante dans l'histoire littéraire.

[3] C'est à ce but que servent en premier lieu les conférences organisées tous les trois ans depuis 1970 par la Societas internationalis studiis neolatinis provehendis (International Association for Neo-Latin Studies).

[4] Ce dernier commence à écrire des poèmes latins et retombe, vers la fin de sa vie, dans la poésie latine scolaire. Pour ses poèmes latins voir : *Dayka versei* (Poèmes de Dayka). Publ. et introd. par Ferenc Toldy. Buda 1833. Sur les traductions hongroises dues à L. Ungvárnémeti Tóth, voir l'auteur de ces lignes in *Irodalomtörténeti Közlemények* LXXIII. 1969, p. 390.

3. Dans l'Italie de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, la ligne la plus traditionnelle de la poésie latine est représentée par le poème didactique imitant Virgile, genre cultivé surtout par les Jésuites. Sarastano résume la botanique en quatre livres d'hexamètres, Geronimo Lagomarsini consacre un poème à l'origine des sources.[5] Un deuxième groupe de poètes marche sur les traces de l'Arioste. Francesco Zanotti, de son nom arcadien Polidette Melpomeno cultive surtout l'élégie d'amour et emprunte ses sujets aussi bien aux poètes antiques qu'à l'Arioste. Giuseppe Farsetti (Farsetius), patricien de Venise écrit des épigrammes dans le style de Martial sur des sujets grivois ou contre les mauvais poètes, des encomia farcis d'éléments descriptifs (par ex. l'éloge de Paris), enfin des odes funèbres, des épîtres et, lui aussi, des élégies d'amour imitant l'Arioste *(De diversis amoribus)*. La plupart de ses poèmes sont caractérisés par une élégance fine et un charme rococo.

A titre d'exemple nous en donnons un:

De Calvo poeta obscoeno
De cunno si forte tuus te sermo reliquit,
Dat cito dicendi mentula materiem.
De qua ubi jam satis atque super tibi mentio facta est,
Calve iterum in cunnum verba diserta facis.
Podex, atque nates restant, quae cum tibi deerunt
Non video de quo dicere, Calve quae as.[6]

Giovanni Battista Casti écrit un poème didactique dialogué en hexamètres, intitulé *De phantasia poetarum*, dans lequel il fait entrer nombreux éléments satiriques et grotesques, avant tout sur les traces de l'Arioste.[7]

Il faut traiter à part la poésie latine de l'abbé Melchiorre Cesarotti de Padoue. Il écrivit la majorité de ses œuvres en italien, sur des sujets divers et sur ses aspirations principales: la propagation de l'ossianisme, la défense de la théorie linguistique de Vico et d'autres vues préparant la conception du romantisme dans la langue et la poésie — ce sont en particulier son idéal de beauté niant tout didactisme et sa pratique de traducteur se proposant d'améliorer l'œuvre traduite — qui sont passés dans ses ouvrages de langue latine, par ailleurs beaucoup plus traditionnels. A la fin de *Hymnus in Gratiam* il résume son idéal de beauté:

Gravis te sine, veritas
Fit et rusticitas pudor.
Cultu si careat tuo
Virtus dedecet ipsa.

Te primum canimus, Dea,
Te canemus et ultimum
Tu nostris bona vocibus
Jam consuesce vocari.[8]

Il a traduit en latin, de la *Divine Comédie*, la mort d'Ugolino et de ses fils, traduction traitée comme un chant héroïque à la manière d'Ossian, en hexamètres; il a en outre traduit certaines parties du Tasse, de l'*Hyppolyte* d'Euripide, et de l'*Anthologia Graeca*, ainsi que des poèmes d'Ossian (en trochées). Parmi ses poèmes originaux — pour la plupart des poèmes funèbres de circonstance, des fables, des épithalames, etc. — il y a lieu de signaler ses épigrammes, dans lesquelles il raille généralement ses adversaires littéraires, mais dont l'une est destinée à célébrer Voltaire.

[5] Voir bibliographie C. 2. XXXVIII. 1 et suiv.

[6] *Calve, le poète obscène.* Si éventuellement les mots te manquent pour parler du c . . . / La p . . . te donne suffisamment de sujet . . . / Quand tu en auras parlé abondamment et même trop, / Mon Calve, tu trouveras encore des termes choisis pour le c . . . / Puis il reste encore le derrière et le cul, et si là aussi tu au bout / Je ne sais, mon Calve, ce qui te reste comme sujet. Voir bibliographie A. 12., XXVI, Cf. 2. p. XL.

[7] Voir bibliographie C. 2. pp. 286—287.

[8] *Hymne à la Grâce.* Sans toi la vérité devient encombrante / Et la pudeur cuistrerie. / Si elle ne te cultive pas / La vertu même devient indécente. // C'est toi que nous chantons d'abord, o Déesse, / Et à toi s'adresse notre dernier chant. / O, généreuse, quand t'habitueras-tu à être évoquée par notre chant.

Sub effigie Voltairii

Hunc litterarum dixeris Typhoea
Simulque Protea ; centiformis, centiceps,
Suadae universae daedalus artifex,
Praestigiator, histrio verticordius,
Semper sibi impar, semper uni par sibi :
Monstrum subinde, saepe cognoscas Deum.[9]

Il a également laissé un poème didactique littéraire gouailleur, intitulé *Mercurius de poetis tragicis*, où il se moque de tout le monde, le seul Alfieri trouvant grâce à ses yeux dans une note marginale.

Le comte Angiolo d'Elci, bibliophile de Florence se distingue par ses poèmes imitant Horace et même Juvenal. Son meilleur ouvrage est sans aucun doute le poème narratif intitulé *Angeli Illycini hodoeporicon*, le récit d'un voyage sur l'Arno de Florence à Pise. Il y brosse un tableau satirique d'esprit conservateur qui n'est pas sans rappeler un ouvrage hongrois de József Gvadányi, racontant le voyage d'un notaire de campagne. Le voyageur, dans lequel l'auteur se représente lui-même avec beaucoup d'ironie, voit défiler devant ses yeux une cavalcade bariolée, les personnages de la vie du peuple : les actrices juives de morale plus que douteuse d'une troupe ambulante, la vieille cabaretière plongée dans le deuil pour avoir mis au monde un enfant sans anus, le prêtre qui va dire la messe après avoir copieusement déjeuné, etc. La figure la plus comique est le batelier du comte qui par beau temps chante à tue-tête le « Ça ira » pour faire enrager son maître, mais qui, dès que l'orage approche, se dépêche d'invoquer la Vierge Marie et tous les saints, pour entonner ensuite, sans transition, le chant du gondolier du Tasse. Il y a lieu de mentionner encore l'élégie intitulée *In obitum Mariae Santiniae ad Nicolaum Patrem*, imitant le poème écrit par Angelo Poliziano à la mort d'Albiera.[10]

Le seul auteur qui, à cette époque, écrit un poème épique, est le prêtre Carlo Mutti de Livourne qui passait pour être un excentrique. Dans son épopée en dix chants, intitulée *Judaeis*, il relate la conquête de la Terre Sainte par les Juifs, tout en mélangeant sciemment les images bibliques avec le style de Virgile, procédé qui lui permet de se passer de la mythologie antique. (Le poème ne parut que bien après la mort de l'auteur.[11])

La poésie pastorale de Luigi Fiacchi, écrivant sous le pseudonyme d'Aloisius Clasius est un phénomène retardataire dans son ensemble. Parmi ses idylles antiques-rococo d'un ton populaire, qu'il a publiées sous le titre de *Lusus pastorales* en 1818, il n'y a que le morceau XIX qui rejoigne tant soi peu l'idéal de l'idylle « préromantique », mais la fin allégorisante et sentencieuse enlève au poème beaucoup de sa valeur.[12] Les poèmes et élégies d'Ippolito Pindemonte dépassent à peine le niveau moyen de la poésie classicisante et virgilisante. Filippo Schiassi écrivit en ïambes anacréontiques des poèmes de circonstance d'une simplicité voulue, exempts de surcharge mythologique, mais qui restent également dans les limites de la moyenne.[13]

Luigi Grisostomo Ferrucci, tout en étant déjà en possession de l'arsenal des arguments matérialistes du XIXe siècle, écrit encore dans le style de l'épître philosophique des Lumières. Son poème *De homine* traite de la grandeur de l'homme qui a inventé le chemin de fer et l'aéronef, se trouve au sommet de la création divine et qui, néanmoins, est d'une fragilité extraordinaire,

[9] *Sous l'effigie de Voltaire.* Tu pourrais le nommer à la fois le Typhoeus et le Protée de la littérature ; il a cent formes et cent têtes / ce maître achevé de l'Eloquence universelle, / magicien et comédien bouleversant, / Toujours différent et toujours égal à lui-même ; / tu le verras tantôt comme monstre, tantôt comme dieu.

Pour les situations, voir bibliographie A. 8. pp. 337 et 398.

[10] Sur la vie d'Elci voir Giovanni Battista Niccolini, pp. L—XXIX, bibliographie A. 10. Le hodoeporicon, ibid. 87—96, l'élégie funèbre se trouve sur les pages 105—106. Cf. 2. p. XLI—XLII.

[11] Francesco Pera, *Ricordi e biografie livornesi*, Livorno 1867, pp. 209—317.

[12] Voir bibliographie A. 9. p. 15.

[13] Voir ibid. A. 23. cf. C. 2. p. 309.

livré à la brutalité de la mort.[14] Ubaldo Bregolini, un autre attardé, prêtre et professeur, raillait dans ses satires surtout le progrès moderne des sciences naturelles.[15]

Giacomo Leopardi a également écrit dans son enfance, en 1810, quelques poèmes en latin.[16]

Nous avons laissé pour la fin Alessandro Manzoni, l'ami de Ferrucci à qui il adressa en 1847 des distiques latins insérés dans une lettre. Les poèmes latins — satiriques paraît-il — qu'il écrivit dans sa jeunesse ont été détruits, seule une élégie de vieillesse, intitulée *Volucres* nous est restée. Mais ce poème, encore qu'il imite le morceau n°. II. 1. des *Lusus allegorici poetici* du Jésuite français Pierre Sautel qui parle d'un oiseau captif — tout comme le Hongrois Arany dans *Rab gólya* et Baudelaire dans l'*Albatros* — est déjà un poème romantique dans le plein sens du terme, l'allégorie s'y étant entièrement muée en symbole. Ce n'est plus l'âme chrétienne néo-platonicienne qui se sent prisonnière du corps, mais le Moi lyrique qui assume le symbole de l'oiseau captif comme définition d'elle-même.

Volucres

Fortunatae anates quibus aether ridet apertus
Liberaque in lato margine stagna patent
Nos hic intexto concludent retia ferro,
at superum prohibent invida tecta diem.
Cernimus, heu ! frondes et non adeunda vireta
at queis misceri non datur alitibus.
Si quando immemores auris expandimus alas
Tristibus a chlatris penna repulsa cadit.
Nullas ver lusu dulcesve reducit amores,
Nulli nos nidi, farrula turba, cient.
Pro latice irriguo, laeto pro murmure fontis,
Exhibit ignaras alveus arctus aquas.
Crudeles escae, vestra dulcedine captae
Ducimus aeternis otia carceribus ![17]

3. Les poètes latins de Raguse (Dubrovnik) en Dalmatie forment une transition entre la poésie d'Italie et celle de la Croatie centrale. La plupart firent des études en Italie, beaucoup choisirent d'y vivre, et écrivirent parfois aussi en italien, mais peu à peu ils commencèrent à s'intéresser à la poésie de langue croate de leur ville ou plus généralement de leur pays natal. Le premier de la série est Raimundus Cunichius (Rajmund Kunić, Raimondo Cunich) jésuite, professeur de grec, rhéteur et poète. Membre de plusieurs académies, dont l'Arcadie, où il se nomme Perelao Megaride, il doit sa renommée à la traduction de l'*Anthologia Graeca*, de Théocrite et de l'*Iliade*, mais il publie aussi un volume d'épigrammes de sa plume, marquées par des réminiscences d'Esope, de Callimaque, de Catulle et de Virgile, tandis que la composition même du volume est calquée sur celle de l'*Anthologie* rédigée par Planude. Sa vision du monde est déterminée par les idées de son compatriote, Roger Boscović, également membre de l'ordre des Jésuites, qui adopte et développe le système de Newton. Les idéaux de Cunichius sur le plan de la littérature sont Alfieri, Monti, Pindemonte et Metastasio. Nombre de ses épigrammes sont consacrées aux autres arts : à la peinture de Mengs, à la sculpture de Canova, à la musique de Cimarosa. Ses poèmes d'amour sont inspirés par une

[14] Voir ibid. C. 2. pp. 304—307.

[15] Aemilius Plovesani, *Ubaldus Bagolini Humanistica Lobaniensia* XVIII (1969), pp. 137—164.

[16] Voir bibliographie, B. 2. pp. 309—325.

[17] *Oiseaux.* O, heureuses oies sauvages auxquelles sourit le ciel ouvert / et devant lesquelles s'ouvrent les eaux folles au vaste horizon / On nous enferme ici, des grilles en fer et le toit jaloux nous barrent le haut firmament. / Il ne nous reste qu'à regarder, hélas, les bois et les prés où ne pouvons pas aller / et les oiseaux dont nous ne pouvons rejoindre le groupe. / Si, parfois, nous oubliant, nous étendons les ailes dans les airs, nous cognant aux tristes barreaux, nos plumes s'éparpillent. / Le printemps enjoué ne nous rapporte pas la douceur de l'amour, / nous n'avons point de nid ou de petits gazouillants. / Au lieu du ruisseau perlant et la source au joyeux murmure, c'est à une auge infecte que nous nous désaltérons. / Glu cruelle, c'est ta douceur qui nous a perdus / et la prison nous condamne à l'éternelle oisiveté. Voir le texte: B. 3. pp. 184—185 ; sur la parallèle de Sautel cf. S. Pellini, « A proposito d'un elegia latina di A. Manzoni. » *Classici e neolatini* 1908. ott. — dec. pp. 368—388.

femme d'esprit, Maria Pizzelli qui a un salon littéraire et qu'on célèbre sous le nom de Lyda. Une épigramme funèbre ironique montre qu'il n'a jamais pardonné à Voltaire son anticléricalisme.[18] Son ami et confrère, Bernardus Zamagna (Brno Džamanjić) fut également membre de l'Arcadie. Il traduisit et imita Hésiode, Moskhos, Bion et Théocrite, et poursuivit même l'entreprise de Cunichius, en traduisant notamment l'*Odyssée* en latin. Plus intéressant que ses élégies religieuses et allégoriques et même que ses épigrammes, est son petit poème épique intitulé *Navis aeria* glorifiant la navigation aérienne. Il entreprit sans la terminer la traduction de *Osman* de Gundulić, et écrivit même une paraphrase latine de l'idylle illyrique intitulée *Radogne*.[19] Un autre membre jésuite de l'Arcadie, Georgius Ferrich (Đuro Ferić), professeur au collège illyrien de Loreto, perpétua, dans une double série d'éloges, la mémoire des poétes et prosateurs de Raguse écrivant en croate, et consacra un long poème descriptif en hexamètres aux environs de sa ville natale *(Periegesis orae Rhagusanae)*, en outre il écrivit des paraphrases de psaumes, traduisit un poème populaire croate, la ballade intitulée *Majka Margarita*, rédigea des fables d'Esope destinées à illustrer des proverbes croates *(Fabulae ex adagiis Illyricis desumptae)*, adressa des épîtres horaciennes à ses savants amis, etc. La majeure partie de son œuvre, comme par exemple le poème macaronique latino-italien consacré à la description du carnaval de Raguse, est restée en manuscrit, à preuve que l'intérêt pour la poésie de langue latine connut subitement une éclipse.[20]

A la triade des Jésuites succéda Georghius Higgia (Đuro Hidža). Médecin de par sa profession, il étudia et travailla en Italie. Horacien convaincu, c'est lui qui mit au point la seule traduction croate complète imitée d'Horace. Son élégie qui dans le style allégorique du baroque met en scène Raguse personnifiée lui a valu une grande renommée.[21] Pourtant ce n'est pas lui qui mérita le titre de « Horace croate », mais Junius Restius (Džono Rastić, Giunio Resti), qui écrit des satires contre les anglomanes, les gallomanes et en général contre les imitateurs de l'étranger, mais qui cultivait aussi le genre élégiaque et épistolaire.[22] Marcus Bruere Desrivauxius (Marko Bruerević Desrivaux), fils du consul français à Raguse, qui entra plus tard lui-même dans la carrière diplomatique, écrivait non pas dans sa langue maternelle, mais en latin, en italien et en croate. Il adressa surtout des odes alcaïques-horaciennes à ses confrères poètes et à des concepts personnifiés, comme par exemple la Paix.[23] Le dernier poète latin de Raguse, Marcus Faustinus Gagliuffius (Marco Faustino Gaglioffi, Marko Faustin Galjuf) avocat républicain puis bonapartiste, disserte, dans un traité, sur les causes de l'évincement de la langue latine, dont la première lui semble être la propagation du français (*Specimen de fortuna Latinitatis*, 1833). Son voyage en Suisse, en Bavière et dans l'Italie du Nord lui a inspiré une série d'épigrammes légèrement crânes et moqueuses. Son ouvrage le plus volumineux est le poème épique en hexamètres intitulé *Navis Ragusina*.[24]

5. Très différente de la poésie latine d'Italie et de Dalmatie qui suivent à peu près fidèlement le modèle italien moderne, est la poésie plus conservatrice de la Croatie proprement dite ; elle est cultivée presque exclusivement par des membres du clergé dont la plupart continuent à écrire dans le style allégorique du baroque.[25]

Franciscus Sebastianovich (Franjo Sebestianović) chanoine de Zagreb, qui fit des études en Italie et fut membre de l'Arcadie sous le nom de Corineo Lapizio, forme comme un trait d'union entre les deux tendances. On le loue pour son imitation de Virgile, d'un caractère héroïque baroque qui n'est guère plus à la mode en Italie, et c'est précisément un poème écrit dans ce style à la mort de l'impératrice Marie-Thérèse qui lui vaut d'être élu membre de l'Arcadie. La plupart de ses poèmes furent écrits pour une occasion déterminée. Le meilleur en est le *Carmen ad Regiae Uni-*

[18] Cf. bibliographie, C. 3. pp. 433—539. et James Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*. Ithaca (New York), 1935, pp. 405—408.
[19] Cf. bibliographie, C. 3. pp. 541—609.
[20] Cf. ibid., pp. 609—697.
[21] Cf. ibid., pp. 751—769.
[22] Cf. ibid., pp. 771—831.
[23] Cf. ibid., pp. 875—893.
[24] Cf. ibid., pp. 895—931.
[25] Sur les auteurs de langue latine qui ont jamais travaillé sur le territoire actuelle de la Yougoslavie voir Šime Juric-Zlatko Berkov: *Iugoslaviae scriptores Latini recentioris actatis*. Pars I., Tom. I., Zagreb, 1968.

versitatis Budensis inaugurationem (1780) rédigé au moment du transfert de l'Université de Nagyszombat (Tyrnavie) à Buda, dans lequel le poète brosse un tableau haut en couleurs des festivités placées dans un cadre mythico-épique. L'intérêt qu'il porte à la danse hongroise « ancestrale » qu'il observe lors de la fête, témoigne déjà de l'influence de Herder. Ses ouvrages les plus traditionnels sont les églogues écrites à l'occasion de la mort ou de l'intronisation des évêques. Les pasquinades de la diète de 1790 lui inspirèrent une satire politique d'esprit conservateur.[26]

Le poète le plus renommé fut le Franciscain Matthias Petrus Katancsich (Matija Petar Katančić), auteur du volume intitulé *Fructus autumnales* qui connut plusieurs éditions. Il écrivit des odes célébrant la ville Valpo, des exhortations horaciennes adressées à « Phyllis », des épigrammes satiriques, nombre de poèmes de félicitation, ainsi par exemple au Jésuite György Alajos Szerdahelyi, poète confrère de Hongrie, qui avait publié un volume intitulé *Sylva*, une ode suppliant Jupiter de faire tomber la pluie, une héroïde ovidienne, plainte d'une mère dont le fils est sur le point de partir pour la guerre de Prusse, etc. Il laissa sous forme manuscrite une esthétique en langue latine de la poésie écrite en croate.[27]

Le poète de langue latine du nationalisme croate naissant, Titus Brezovatsky (Tito Brezovački), ancien frère paulinien, écrivit à l'occasion de l'installation du nouveau ban de Croatie, en 1790, un poème intitulé *Dalmatiae, Croatiae et Slavoniae trium sororum recursus ad novum proregem comitem Joannem Erdődy* et qui constitue un mélange fait d'un allégorisme désuet et d'une haine toute neuve des Hongrois. Soucieux d'écarter le danger de l'usage général de la langue hongroise, il s'évertue de la dénigrer, en alléguant — nous sommes après la *Demonstratio* de János Sajnovics — que cette langue n'est comprise que par les Lapons du Pôle Nord. Par ailleurs, estime l'ancien moine, il n'y a pas de horde plus féroce sur cette terre que les Hongrois, ils sont pires que Luther, Calvin et Photius. Le poème est du reste une imitation d'Ovide et de Claudien.[28]

6. La poésie latine de Hongrie connut son épanouissement — du moins au point de vue quantitatif — au XVIIIe siècle. Malheureusement, cette moisson comprenant plusieurs centaines d'ouvrages est en partie inconnue, en partie encore inédite.[29] Dans la première moitié du siècle on écrit surtout des poèmes épiques sur la « conquête du pays », dans le style d'Ovide puis de Virgile. Après 1750 ce genre passe à l'arrière-plan (plus exactement il est transféré dans le domaine de la littérature de langue nationale).[30] Son représentant le plus important à la fin du siècle est l'historien jésuite György Pray avec deux ouvrages : l'un, intitulé *Taurica* (1787) traite de la conquête de la Crimée par les Russes sur la base des annales russes et des chroniques byzantines que l'auteur connaît à fond, et dont il construit une histoire primitive mythique partant d'un fratricide, qui n'est pas sans rappeler l'histoire de Romulus et de Remus, et une mythologie slave païenne ; il y décrit aussi, également d'après les sources savantes, une danse en chœur tartare « ancestrale ». L'autre poème est plus traditionnel : sous le titre de *Taurunum* et à grand renfort d'allégories baroques, il glorifie l'héroïsme de l'empereur Joseph et de Laudon lors de la prise de Belgrade (1789).[31] La base épique des deux poèmes est fournie par l'opposition des païens et des chrétiens, laquelle depuis l'*Ars poetica* de Hieronymus Vida (début du XVIe siècle) représente un des sujets épiques par excellence de la poésie latine. (En dehors de ces deux poèmes épiques György Pray est l'auteur d'un recueil d'épigrammes sur les illustres personnages de la Révolution française. Ces épigrammes sont restées inédites jusqu'à nos jours.) L'« épopée » de la chute de Napoléon — due au Jésuite Ignace Kuik, — et qui fut traduite plus tard en hongrois par Károly Döme (*De lapsu Napoleonis*, 1816—17) n'est tout au plus qu'une curiosité.[32] Plus intéressant est le poème satirique en distiques,

[26] Voir bibliographie A. 24., pp. 53—68.
[27] Voir ibid., C. 3. pp. 699—749.
[28] Voir ibid., pp. 859—875.
[29] Cf. Imre Bartos, *A hazai latin nyelvű irodalom Bessenyei és Kazinczy korában* (La littérature de langue latine en Hongrie à l'époque de Bessenyei et de Kazinczy), s. l., s. d.
[30] Cf. László Szörényi, « A jezsuiták és a magyar honfoglalási epika fordulata » (Les jésuites et le tournant dans la poésie épique sur la conquête du pays), in *Irodalom és felvilágosodás* (Littérature et Lumières.). Ed. par J. Szauder—A. Tarnai, Budapest 1974. pp. 567—645.
[31] Voir bibliographie A. 21., 22., ; cf. G. Lischerong, *Pray György élete és munkái* (Vie et œuvres de György Pray), Budapest 1937.
[32] Voir bibliographie, A. 16.

intitulé *De lumine illuminatorum huius temporis meditationes Theologico-Philosophico-Historico-Politico-Aeconomico-Aesthetico-Critico-Poetico-Morales* (1804) de la plume du chanoine de Veszprém, Ferenc Nagy écrivant sous le pseudonyme de Publius Angelus Veteranus, qui s'en prend aux Lumières et utilise, pour s'en moquer, un effroyable mélange de styles.[33]

La majorité de la production de l'époque est cependant constituée par les genres lyriques. La forme la plus abondamment représentée est le poème de circonstance. Quant aux genres les plus fréquents de cette masse de poèmes souvent anonymes, même pas édités ou alors sous forme de brochures de quelques pages seulement, ce sont, suivant une poétique publiée en 1787 à Buda et à Nagyszombat, les suivants : « Apobaterium, quod redeuntibus accinitur. Dirae seu carmen imprecatorium. Dithyrambus erumpentes affectus inopunatea laetitiae aut doloris vario carminum exprimens. Epicedium seu funebre luctum et lacrimas in morte continet. Epinicion de victoria gratulatur. Epithalamium seu nuptiale in nuptiis cani solitum. Eucharisticum, quo beneficia celebramus, aut gratias agimus. Genethliacium seu natalitium carmen, quod natalem diem celebrat. Panegyricon complectitur laudes Deorum hominumque. Propemticon peregre abeuntes prosequitur. Protepticum seu monitorium, quo instruimus, Soterium salutem redditam gratulatur. Sylvae, extemporalis effusio, etc. etc. »[34] L'auteur anonyme de la poétique, guidé par un goût classicisant, fait l'inventaire de ces genres typiques du baroque, tout en expliquant qu'il ne s'agit pas de genres proprement dits : ces noms indiquant plutôt le contenu, ne sont en réalité que des adjectifs qui ont fini par devenir des termes indépendants.

Les fêtes de la vie scolaire, administrative, de l'année ecclésiastique (début de l'année, anniversaire, mort, investiture du mécène), éventuellement la visite du roi étaient autant d'occasions permettant à cette poésie de se manifester. Parmi les rimailleurs, il faut ménager une place à part à István Agyich d'origine croate et habitant Pécs. Son modèle poétique était Márk Koricsányi, poète piariste prématurément disparu. Il a laissé un grand nombre de poèmes qui n'ont jamais été réunis en volume. Son ouvrage intitulé *Bucolicon* date de 1779. Les six églogues évoquant des idylles à la manière de Théocrite et de Virgile, mais placées dans un paysage du comitat hongrois de Baranya, sont écrites dans une langue finement stylisée, et émaillées de nombreux jeux de mots. Le poème intitulé *Carmen in festam inaugurationem Francisci Győry* (1783) est un épyllion de caractère baroque, l'auteur fondant un mythe « de circonstance » sur des jeux de mots relevant de l'étymologie. Son *Carmen* (1783) écrit à l'occasion de l'installation de György Niczky, célèbre le héros de la civilisation joséphiste qui a désséché des marais et construit des ponts. Pour un autre *Carmen* (1786), dédié à András Szabó, et qui décrit la ville de Presbourg avec beaucoup de lyrisme personnel, il a pris comme modèles les poèmes « urbains » de Statius. Un de ses petits poèmes épiques en distiques dans le style d'Ovide, tel qu'il était à la mode dans la première moitié du siècle s'intitule *Saeculum liberatae a tyrannide turcica civitatis Quinque-Ecclesiensis* (1786). Il y mobilise les dieux de l'Olympe pour la libération et l'essor de la ville de Pécs. Son principal poème est l'ode funèbre écrite à la mort du grand historien Daniel Cornides (1788). Le sujet de circonstance inspire à l'auteur une vision générale et sans appel du caractère éphémère de l'histoire, sans doute sous l'influence de la poésie des tombes de Young et de Hervey. Le tableau final préfigure en quelque sorte la fin du poème intitulé *Előszó* de Mihály Vörösmarty (1850) qui, lui aussi, parle du printemps devenu une vieille femme fanée à l'approche de l'hiver :

Credite ! tempus erit, cum, quod modo mundus amabit
Ceu ver tristis hyems, tetrica fiet anus.
Jamque genas foedata suas moritura reposcet,
Ut vetus, a sera posteriate coli.[35]

[33] Voir ibid., A. 18.
[34] (—) : Institutionum poetarum libri. Budae-Tyrnaviae, 1787. V. 1.
[35] Croyez-le ! Le temps viendra où tout ce que le monde avait aimé / Comme le printemps se mue en un triste hiver — se transforme en une affreuse vieille / Qui, mourante, supplie la postérité de soigner sa face enlaidie. Voir bibl. A. 1—6.

Le sommet de l'œuvre de Sándor Kovásznai, professeur à Marosvásárhely (Tîrgu Mureș), est constitué par l'édition d'Utrecht des œuvres de Janus Pannonius (1783) qu'il mit au point en collaboration avec Sámuel Teleki. Cela explique que ses épigrammes, dont une partie n'a été publiée que de nos jours, se ressentent non seulement de l'influence des auteurs antiques, mais aussi de celle de ce grand poète hongrois-croate de la Renaissance. Ses poèmes sont caractérisés par une critique sociale d'esprit joséphiste et une ironie amère aux dépens de lui-même.

In mortem meam

Me moriente domus mea, quanta est, tota peribit;
Ex me uno constat nam mea tota domus.[36]

György Alajos Szerdahelyi, ancien jésuite, professeur d'université, adversaire haï de Miklós Révai et surnommé « Jézusunta » (« qui ennuie Jésus ») par le poète Benedek Virág, a écrit une esthétique (appréciée même au XXe siècle par un Croce)[37] dans laquelle il classe des idées modernes, mais non encore comprises dans un ordre néo-scolastique et rhétorique. Ses thèses intitulées *De heroica poesi* a exercé une certaine influence sur Ádám Pálóczi Horváth, auteur de l'épopée hongroise *Hunniás*, et par son intermédiaire, sur les poèmes héroïques hongrois des époques plus récentes. Parmi ces poèmes de circonstance réunis sous le titre de *Sylva Parnassi Pannonii* il y en a qui méritent une attention spéciale du fait qu'ils retracent la vie quotidienne de Pest-Buda avec des pointes épigrammatiques.[38]

Le poéte qui à cette époque remporta le plus grand succès international fut János Krizosztom Hannulik, professeur piariste, auteur de nombreuses odes horaciennes.[39] Il fut élu membre de plusieurs académies de l'étranger, dont en premier lieu l'Arcadie où il prit le nom de Seralbo Erimantico. Au début des années 1780 Hannulik est à l'apogée de sa gloire, on l'appelle « l'Horace du siècle ». Il publia quatre volumes d'odes, un volume d'épodes et nombreux poèmes de circonstance. Blâmant la corruption de l'époque « mondaine » dans l'esprit de la morale stoïco-chrétienne et héroïco-nationale, il ne cesse d'exhorter le monde à observer un idéal de vie correspondant aux modèles antiques. Il eut comme mécène le comte Antal Károlyi qu'il présente dans ses poèmes sous une forme stylisée. A la différence de ses grands modèles antiques, il relègue toujours ses sentiments personnels à l'arrière-plan. Parmi les poètes néo-latins, il imite surtout le Polonais Sarbiewski, le grand poète français classicisant René Rapin et l'humaniste Angelo Poliziano. A Sarbiewski, très populaire en Hongrie jusqu'au XIXe siècle, il put emprunter une langue poétique plus souple que celle d'Horace et qui se prêtait mieux à traiter des sujets actuels. Nos poètes latins le considéraient comme leur prince, plusieurs lui adressèrent, voire lui consacrèrent des poèmes, ainsi par exemple László Bielek, auteur d'épigrammes, Antal Gánóczy, lui-même membre de l'Arcadie sous le pseudonyme de Floridemo Meonio, György Mailáth, qui s'acquit une certaine renommée comme auteur allemand et Mihály Tertina, qui publia les poèmes de Simon Fába et fut non seulement poète, mais philologue. Il est très probable que, à côté de celle de Klotz dont il sera question plus loin, l'œuvre de Hannulik aussi exerça une grande influence sur le développement de la poésie des odes de Dániel Berzsenyi, grand poète hongrois de l'époque. Dans un poème écrit lors de l'effervescence nobiliaire succédant à la mort de Joseph II, et qui s'intitule *Oda ad libertatem Hungaricam*, il salue la Liberté dans les termes suivants :

[36] *In mortem meam.* Lorsque je mourrai, avec moi disparaît toute ma maison et ce que je possède ; / En effet, moi-même, je suis toute ma maison. Voir ibid. B. 1. p. 250.

[37] Cf. József Waldapfel, «Croce Szerdahelyiről» (Croce à propos de Szerdahelyi), *Esztétikai Szemle*, (II) 1936, pp. 98—101.

[38] Voir bibliographie, A. 25. Cf. Márta Nyilas, *Pest-Buda a XVIII. század költészetében* (Pest-Buda dans la poésie du XVIIIe siècle), Budapest 1961.

[39] Cf. László Varga, *Hannulik János, a XVIII. század Horatiusa* (Janus Hannulik, l'Horace du XVIIIe siècle). Pour les poèmes voir bibliographie, A.13., 14.

Caelo teste, caput, ferrum animam tibi
Libertas, pretiumque offero sanguinis.
Nutrix Hungaricae gentis et urbium,
Vivo, aut tecum obeam libens ;
Quisquis te Dominam laedere perfidus
Tentarit, gladii vulnera sentiat ;
Non rex ille mihi, nomine non pio
Civis, dignus habebitur.[40]

Ailleurs (*De ineluctabili mortis necessitate* IV 33.) il se lamente sur le caractère éphémère de toute chose en recourant au topos homérique-mimnermosien :

Scilicet intereunt
Omnia, perque vices oriuntur, ut admonet annus.
Nos tamen occidui
Umbra sumus, nec fas debitur revocare caducas
Corporis exuvias.[41]

István Lajos Zimányi, autre membre de l'ordre des piaristes, écrivit également des odes horaciennes qui, cependant, ne dépassent pas le niveau moyen. Le recueil intitulé *Carminum libri IV* (1784) doit son véritable intérêt non pas aux odes adressées aux grands de ce monde et aux princes de l'Eglise, ni même à sa traduction de Klopstock, mais aux épigrammes spirituelles, souvent frivoles, qui se rattachent à l'esprit et au ton du rococo allemand, français et italien, Goldoni, Blumauer, Montfaucon, Hagedorn, etc.) et ne sont souvent que des traductions. Dans l'onzième morceau de son recueil d'élégies il entreprend une tâche curieuse en transcrivant l'art poétique d'Horace en distiques. Parmi ses fables, signalons celle ayant pour titre *Apes* qui est dédiée au baron Lőrincz Orczy poète hongrois.[42] D'autres épigrammes qui méritent l'attention se trouvent dans l'ouvrage manuscrit de Norbert Conradi. Membre de l'ordre des piaristes, Conradi publia en 1754 un choix d'œuvres de Janus Pannonius destiné à l'enseignement. C'est peut-être l'influence de Pannonius qui explique que s'étant retourné, en partie pour des raisons idéologiques, contre le style baroque polonais, surnommé « stylus Polonicus » par Keresztély Kácsor et cultivé de préférence par les membres de l'ordre, il renouvelle l'épigramme lyrique du XVe siècle en le remplissant d'un contenu subjectif.[43]

Dans la triade des poètes antiquisants qui implantèrent le mètre antique dans la poésie hongroise, ce fut Miklós Révai qui, après avoir définitivement abandonné le latin pour se consacrer à la poésie de langue hongroise réunit pourtant encore ses poèmes latins en un volume intitulé *Latina* (1792).[44] Ses maîtres furent, à côté des membres de l'école poétique fondée par les Jésuites de Nagyszombat (surtout Pál Makó) et des poètes néo-latins plus anciens (Bidermann, Hosschius, Masenius et Owen), les Piaristes : Keresztély Kácsor, Adolf Nemcsényi, Márk Koricsányi, ainsi que les contemporains, Hannulik, Zimányi, etc. Dans sa poésie on rencontre non seulement des lieux communs antiquisants, mais — peut-être en signe de ses conflits individuels — des traces du sentimentalisme, et on peut se demander si les accents sombres, désespérés, la révolte contre le sort et l'attente de la mort ne sont pas en partie inspirés par la lecture du *Werther* et par celle des poèmes d'Ányos. Ses poèmes historiques pessimistes trahissent l'influence de Sannazaro (XVIe siècle) dont

[40] *Ode à la liberté hongroise.* Le ciel m'est témoin que je t'offre ma tête, mon épée et mon âme, / O Liberté, et mon sang précieux. / Tu es la nourrice de la nation hongroise et de ses villes, / je vis avec toi ou je meurs volontiers. // Quelque soit l'infâme qui oserait t'insulter / Dame, mon épée lui infligera des blessures, / qu'il soit roi, ou fils de la patrie / indigne de ce saint nom.

[41] *De la nécessité inéluctable de la mort.* En effet tout disparaît / et le nouveau réapparaît comme l'indique l'année. / Nous ne sommes néanmoins / que des ombres et la loi ne nous permet pas d'évoquer / les vêtements périssables du corps.

[42] Voir ibid., A. 26., pp. 230—233.

[43] István Jelenits, « A latin nyelvű epigramma a XVIII. századbeli piaristák költői gyakorlatában » (L'épigramme de langue latine dans la pratique poétique des piaristes du XVIIIe siècle), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1969. LXXIII. pp. 186—198.

[44] Cf. Edit Dániel, *Révai Miklós latin nyelvű költészete*, Budapest 1943.

il transpose les idées dans un contexte hongrois : ainsi l'élégie écrite sur les ruines de l'ancienne ville episcopale hongroise Csanád n'est-elle qu'une imitation du poème de Sannazaro consacré aux ruines de Cumae, mais en même temps, elle marque le point de départ d'une poésie « de ruines » de l'époque qui connaîtra un succès durable dans la littérature hongroise.

Olim praerupto ruet arx Pisonia saxo
Indomitis latebras exhibitura feris ;
Praeteriens alto quas navita monstret ab Istro,
Hungaricum hoc habuit Rex diadema iugo,
Dicat et haec, nihil aeternum est, quodcunque videmus.
Hoc etiam sensim deteret ipsa dies.[45]

Pál Németi poète-étudiant de Debrecen, mort prématurément, imitait en dehors des poètes antiques, surtout Ovide, Petrus Lotichius Secundus, un des plus grands poètes néo-latins du XVIe siècle. Il écrivit le plus souvent des élégies qui ne restèrent pas sans marquer de leur empreinte le jeune Csokonai et qui ne furent publiées qu'en 1830 par József Péczely jun., rédacteur du *Pallas Debrecina*, sans doute la dernière anthologie néo-latine en Hongrie.[46]

Csokonai, Vörösmarty et Arany écrivirent aussi, pendant leurs années d'études, des poèmes latins (ceux d'Arany sont perdus), mais dans l'ensemble de leur œuvre, ce ne furent guère que des prémices.[47]

7. En ce qui concerne la poésie néo-latine de Pologne, il y a lieu de signaler d'abord le groupe fort intéressant des poètes qui choisirent d'imiter le grand prédécesseur à l'époque de la Renaissance, Jan Kochanowski. C'est à ce groupe qu'appartient Franciscus Dionysius Kniaźnin (*Carmina* 1781) et T. Moskowski (*Latia Musa*, 1803). J. E. Minasowicz a parodié le poème macaronique de Kochanowski, intitulé *De eligendo vitae genere*.[48] On connaît de cette époque des chants de Noël macaroniques « populaires » polono-latins, des kolenda.[49] La poésie latine de circonstance survécut en Russie aussi jusqu'à la fin du XIXe siècle, notamment, en partie sur les traces de Lomonosov, dans les milieux universitaires et académiques. Signalons parmi ceux qui la cultivaient le nom de Fëdor Evgen'evič Korš qui traduisit en latin de l'arabe, de l'arménien et d'ancien hindou, ainsi que du russe, des poèmes de Puškin et de Fet.[50] Pour les grandes occasions, toutefois, on commanda des poèmes à l'étranger, généralement à la Hongrie ; ainsi lors de la promotion du tzar Alexandre au titre de docteur de toutes les sciences, c'est Hannulik qui fut chargé d'écrire une ode.[51]

8. En Autriche une partie des poètes jésuites écrit encore en latin, ainsi Carolus Michaeler, rédacteur d'une anthologie en deux volumes intitulée *Collectio poetarum stilo et sapore ovidiano*

[45] Un jour le château de Pozsony situé sur le rocher abrupte s'écroulera / et des bêtes sauvages en feront leur repair. / Le navigateur sur le Danube qui coule en bas montrera les ruines, / c'est là sur la montagne que se trouvait la couronne des rois de Hongrie / et d'ajouter : rien n'est durable de ce que nous voyons. / Cela aussi disparaîtra ce jour-là. *Elegia II. Tsanadium in suis rudaribus olim Morisena dicta. Imitatio Elegiae Sannanarianae ad ruinas Cumarum.* Szegedini, 1768, Voir Bibliographie A. 22. pp. 16—19.

[46] Cf. László Varga, *Németi Pál, a debreceni kollégium latin diákköltője* (Pál Németi, le poète-étudiant latin du collège de Debrecen), Debrecen 1940.

[47] Cf. Mihály Csokonai Vitéz, *Összes művei. Költemények* I, 1785—1790 (Œuvres complètes. Poèmes I. 1785—1790. vol. 1—2. Publ. par F. Szilágyi, Budapest 1975. Cf. Géza Juhász—Margit, J. Gulyás, *Csokonai latin zsengéi* (Les prémices latines de Csokonai) I—II, Studia Litteraria, Debrecen 1969, pp. 75—90, et (Jan Kochanowski et la réception de l'Antiquité à l'époque des Lumières) 1972, pp. 61—70 ; Mihály Vörösmarty, *Kiadatlan költeményei* (Poèmes inédits). Publ. et introd. par F. Brisits. Budapest 1926. pp. 138—145. et id., *Összes művei. I. Kisebb költemények I* (Œuvres complètes. I. Petits poèmes I), Publ. par K. Horváth, Budapest 1960.

[48] Cf. Waclaw Walecki, *Jan Kochanowski w oswisceniowej recepcji antyku*, Meander 1974, pp. 170—178.

[49] Cf. Marek Starowieyski, *Koledy makaroniczne*, (Le *kolenda* macaronique) Meander 1974, pp. 50—53.

[50] Cf. Jozef Iisewijn, op. cit., et Theodorus Korsch, *Etefanos. Carmina partim sua Graeca et Latina partim aliens in alterutram linguam ab se conversa*. Hauniae, 1866.

[51] Cf. István Csekey, « Hannulik János oroszországi kapcsolatai » (Relations de János Hannulik en Russie), *Filológiai Közlöny*, fasc. no. VI. 1956. pp. 460—469.

scribentium (1789), qui coule en héroïdes ovidiennes l'antipathie qu'il nourrit à l'égard du joséphisme et en général des Lumières. Dans les épîtres héroïques contenues dans l'anthologie on trouve des lettres du prince Guillaume Auguste adressées à Frédéric le Grand ou celles d'Aristote à la Philosophie personnifiée.[52] Michael Denis le « barde » connu sous le nom de Sined — bien qu'il ait commencé sa carrière comme auteur de pièces de théâtre en latin — écrivit peu de poèmes latins : le plus célèbre en est l'élégie dans laquelle il se lamente sur la dissolution de l'ordre des Jésuites, plaide la cause de son ordre devant le tribunal de l'histoire et attend que l'avenir lui donne pleine satisfaction *(Extinctae Societati meae)*. Le poème fut traduit en hongrois pour la première fois par József Rájnis sous le titre *Az el-oszlott Társaságomnak*.[53]

9. Le plus célèbre parmi les poètes néo-latins de l'Allemagne du XVIIIe siècle, Christian Adolph Klotz fut aussi un professeur d'université renommé, philologue classique, spécialiste et commentateur d'Horace et le rédacteur et critique redouté du périodique *Acta Litteraria*, publié à Altenburg. Il polémisa beaucoup avec Lessing, et cultiva la poésie néo-latine dans des odes et satires imitant Horace ; la publication de l'art poétique de Vida muni de ses commentaires philologiques était également destinée à servir la popularité de cette poésie. Le sentiment horacien de l'éphémérité de la vie se colore chez lui d'une sensibilité rococo, tandis que l'héroïsme se mue en pathétique. Le poème funèbre qu'il écrivit à la mort du poète Ewald von Kleist tombé dans la fameuse bataille de Kunnersdorf est resté célèbre. Voici un passage de son ode adressée *Ad amicos meos* :

Aufugit celeri tempus amabile
Penna. Nunc veteres delicias ego
A Junone nova compede pronuba
Vinctus qui repetam lyra ?

- - - - - - - -

Sic, quodcunque datum sit mihi temporis
Vivendi, tacitus transigam in otio,
At cum nigra manu mors gelidas mea
Olim lumina clauserit,

Tum nostro tremulo serta virentia
Et flores varios vestra fera manus,
Atque inter violas, candida lilia
Et sacras jaceam rosas.

Un autre passage de son ode *De se ipso* illustre son esprit d'héroïsme :

Nil sol peremto pro patria viro
Totum per orbem pulchrius adspicit :
Nil est magis fronti decorum
Vulnere pro patria recepto.

Laetus per ignes, lateus ahenea
Per machinarum murmura, per globos,
Per fulminatrices catervas
Ense ruam calido cruore.[54]

[52] Cf. Heinrich Dörrie, *Der heroische Brief*, Berlin 1968, pp. 425—427.

[53] Viktor Récsey, « *Kalászat a pannonhalmi kéziratokból* » (Spicilège dans les manuscrits de Pannonhalma), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1899, t. pp. 469—471.; cf. A. Baumgartner, op. cit., pp. 662—662.

[54] *A mes Amis*. A coups d'ailes rapides s'enfuit l'aimable temps. Pourquoi devrais-je évoquer / sur ma lyre les anciennes joies, moi que / Junon la marieuse a enchaîné de nouveaux fers ?

...

Ainsi, quel que soit le temps qui m'est accordé / à vivre, je l'égrènerai silencieux, retiré du monde / jusqu'au moment ou la mort noire avec sa main froide / fermera un jour mes yeux. // Alors vos mains apporteront sur ma tombe des bouquets épanouis et des fleurs multicolores / pour que je sois couché parmi les violettes et les lys blancs / et de roses saintes.

De moi-même. Il n'y a pas de jour plus beau que celui qui regarde l'homme / mort pour la patrie : / el front n'a pas d'ornement plus beau / que la blessure qu'on a reçue pour la patrie. // Je me précipite joyeux à travers le feu, joyeux à travers / le grondement métallique des canons, la pluie des balles / la foudre des armées / mon épée ruisselant du sang chaud.

Au début du XIXe siècle la poésie latine connaît un net recul en Allemagne. Une preuve caractéristique en est fournie par la préface du recueil de poèmes intitulé *Silvulae Afranae* (1832) de Johann Gottlieb Kreyssig, professeur de Meissen, où l'auteur doit se défendre contre l'accusation de désuétude de cette poésie et motiver son droit de cité en se réclamant des traditions. Son œuvre se compose en majeure partie de poèmes de circonstance, à côté desquels il faut pourtant faire état de ses epigrammes dans le style de Martial contre la manie des titres et du rang (dont plusieurs sont accompagnées de leur traduction allemande), ainsi que de son élégie intitulée *Utopia*. Dans cette dernière il brosse le tableau d'une société idéale (inspirée peut-être par la lecture de Saint-Simon) dans laquelle il n'y a pas d'antagonismes de classe, ni de guerres, et où chacun bénéficiant dans une mesure égale des biens, consacre sa vie aux sciences et aux arts. C'est dans ce merveilleux pays qu'il voudrait vivre et mourir, et c'est là qu'il désire être enterré « avec une guirlande de fleurs, sur un coussin de soie ». (Ce faste, Klotz l'a réservé exclusivement aux morts de la solitude . . .)[55]

9. En France, à la même époque, seul le Jésuite François-Joseph Desbillons s'acquiert une renommée en tant que poète latin. Son *Fabularum Aesopiarum libri V* parut pour la première fois à Glasgow en 1754, et connut dans les cent ans qui suivirent 13 éditions en français, en allemand et en italien. Dans une lettre écrite en 1773, il constate que ses contes sont devenus classiques dans presque toute l'Europe, on les enseigne et on les commente dans les universités. Les modèles qu'il suivit étaient Phèdre et La Fontaine. Ses fables constituent le mélange d'un code d'éthique de cour et d'une satire sociale mordante coulé dans la forme de paraboles élégantes. Dans la préface, lui aussi se défend contre l'accusation d'anachronisme, il milite avec éloquence en faveur de la poésie latine et donne une histoire détaillée de la théorie du genre de la fable, à partir des contes persans attribués à Lokman jusqu'à sa propre époque. Obligé de fuir en Allemagne après la dissolution de l'ordre, c'est là qu'il écrit son poème philosophique en hexamètres qui défend les idées du christianisme. Le *Carmen de Pace Christiana sive de hominis felicitate* (1789) est devenu célèbre même en traduction allemande. Dans son élégie intitulée *Avis exul* il se lamente de la dureté de son sort en exil.[56]

10. En Angleterre, ce furent surtout les jeunes aristocrates du collège d'Eton qui écrivirent en latin à la fin du XVIIIe siècle. L'anthologie en deux volumes intitulée *Musae Etonenses, seu carminum Etonae conditorium delectus* (1795) contient des héroïdes à la manière d'Ovide consacrées aux héros de l'Antiquité aussi bien qu'à des héros de scandales de l'époque, écrites par William Weller Pepys, George Heath, Lord Wellesley et autres. Le rédacteur de l'anthologie, William Herbert qui s'acquit une renommée grâce à son épopée *Attila or the Triumph of Christianity*, écrivait lui-même des héroïdes, en partie consacrées à des sujets relevant de la légende des Huns.[57] Les fonctionnaires anglais des colonies devaient passer des examens en versification latine et grecque, ce qui fait qu'il n'est pas surprenant que Charles Morington, gouverneur du Bengale ait également écrit un poème latin promu à la célébrité au point qu'il fut réimprimé même en Hongrie. Il s'agit d'une violente diatribe en hexamètres contre la Révolution française. Ses images impressionantes (les Erinnyes) ont peut-être influencé Berzsenyi (dans son ode intitulée *A magyarokhoz*).

De praesenti Statu Galliae

Ipsa mali hortatrix, scelerumque uberrima mater
In se prima suos vertit lymphata furores
Luctaturque diu secum, et conatibus aegris
Fessa cadit, proprioque jacet labefacta veneno
Mox tamen ipsius rursum violentia morbi
Erigit ardentem furiis, ultroque minantem
Spargere bella procul, vastaeque incendia cladis,
Civilesque agitare faces, totumque per orbem
Spectra super Regum, et populorum subdita corda
Ferre pedem, et sanctas Regnorum evertere sedes, . . .

[55] Voir ibid., A. 15 pp. 36—38. ; cf. A Baumgartner, *op. cit.*, p. 668.
[56] Voir ibid., A. II. ; cf. De Backer-Sommervogel, *Bibliographie de la Compagnie de Jésus*. Bruxelles—Paris. 1891. t. II. colonnes 1946—53.
[57] Cf. Heinrich Dörrie, *op. cit.*, pp. 216—228, 295.

Seule l'Angleterre « non corrompue » et « bien gouvernée » se tient avec une fermeté inébranlable dans le désastre universel :

Una etenim in mediis gens intemerata ruinis
Libertate proba, justoque libramine rerum
Securum faustis degit sub legibus aevum,
Antiquosque colit mores, et jura parentum,
Ordine firma suo, sanoque intacta vigore
Servat adhuc hominumque fidem, curamque Deorum
Eheu ! quanta odiis, avidoque alimenta furori !
Quanta profanatas inter spoliabitur aras
Victima ! si quando verses victoria fatis
Annuerit scelus extremum, terraque subacta,
Impius Oceani sceptrum foedaverat hostis![58]

Signalons qu'en Amérique du Nord il y eut, à cette époque, également une certaine production poétique latine dont on n'a fait connaître jusqu'ici que des élégies funèbres.[59]

11. En Pays-Bas, tout comme en Italie, la poésie avait de fortes traditions depuis le XVIe siècle. J. H. Hoeufft d'après qui est nommé le Certamen Hoefftianum existant encore de nos jours, a publié deux volumes de poèmes (*Pericula poetica*, 1783 ; *Carmina*, 1805). Dans ce dernier on trouve une épître héroïque extrêmement poétique intitulée *Lycinnae carcere detentae ad matrem epistola* d'après la nouvelle intitulée *Themire* de Rhynvis Feith. L'histoire de la fille séduite qui met au monde un enfant mort-né, mais qui est accusée d'infanticide et mise en prison, a inspiré le Hongrois Ferenc Kölcsey (le récit intitulé *Vadászlak*). Feith a du reste utilisé le fragment du *Faust* de Gœthe. Deux autres poètes écrivirent à cette époque dans le style ovidien traditionnel : Henrik Baron Collot d'Escury et Gale Isaacus Gales, le premier ayant emprunté le sujet de ses héroïdes à l'histoire moderne.[60]

Un des poètes les plus importants de l'époque est Hieronymus de Bosch, élève du grand Burmann et qui, au cours de sa carrière de fonctionnaire, devint le curateur de l'université de Leyde. Ses poèmes parurent en 1803 sous le titre de *Poemata*. Le morceau le plus intéressant du volume d'une épaisseur respectable est un poème didactique en deux chants sur l'égalité des hommes, s'intitulant *De aequalitate hominum*. Ecrit dans le style de Lucrèce en 1793, l'œuvre témoigne de ce que l'auteur s'identifie avec les objectifs des Jacobins ; il célèbre les lois de la déesse « Eunomia », estime que l'exécution du roi était légitime, milite en faveur de l'abolition des privilèges nobiliaires, exalte l'Amérique, mère de la liberté, invective la colonisation et la soif de l'or. Les parallèles mythologiques ou historiques, loin de constituer une machine, ne servent qu'à corroborer l'argumentation par des moyens rhétoriques. Parmi ses poèmes politiques, méritent encore d'être signalés : *Ad Buonaparte* (1797) et *Ad Galliam, cum primi Consulis vita ferro atque insidiis appeteretur* (1800). Il parle de Napoléon sur le ton de l'exaltation paroxysmale :

[58] *L'état présent de la France*
La suprême intrigante, la mère féconde des péchés / commence par bouillir dans sa colère frénétique, / elle lutte longtemps contre elle-même et des tentatives maladives / affaiblie, elle s'écroule et gît sans force de sa propre fureur. / Puis la violence de la maladie la relève, / elle flambe de ses furies et clame par le monde entier sa menace de susciter des guerres au loin et d'allumer les immenses incendies de massacre. / Elle excite à la guerre civile, et par le fait que dans le monde entier / elle marche sur les sceptres des rois et sur le cœur des peuples, sujets fidèles / elle bouleverse les résidences sacrées des pays . . .
Une seule nation se dresse sans peur au milieu de la ruine, / vit une époque sûre dans une liberté loyale et en pesant les affaires dans un esprit de justice, observant des lois heureuses. / Elle cultive les anciennes vertus et les droits de ses pères / ferme dans son propre ordre et dans un épanouissement sain et intact, / elle sauvegarde le crédit de l'homme et le respect du divin. / Hélas, combien de nourriture pour la haine et la fureur jalouse ! / Combien de victimes ne ravirait-on pas auprès des autels profanés ! / si une fois, le revirement de la fortune aidant, la victoire / protègerait le péché infâme, et après avoir soumis la terre, / le féroce ennemi violerait le sceptre de l'Océan ! — Voir bibliographie A. 17 ; cf. A. Baumgartner, *op. cit.*, 669.

[59] Voir bibliographie C. 4.

[60] Cf. Heinrich Dörrie, *op. cit.*, pp. 567—568; sur l'œuvre lyrique de Laurens van Santen voir bibliographie B. 5.

Proles honestis orta parentibus
Te digna confert praemia, jam tuas
Balbutiens excultat infans
Ingenuas memorare laudes.[60a]

Il adressa des odes ou des épîtres à ses amis savants ou aux académies sur les merveilleux résultats de Lavoisier en chimie, sur le développement de la médicine, la philosophie de Kant, et aussi à des confrères poètes, à des bibliothèques ou au manteau déchiré de Witt, gardé comme relique. Il écrit des poèmes sur des tableaux, mais, sous le prétexte d'un album ou d'un enterrement, il cultive aussi la poésie de circonstance. De ses traductions il faut mentionner en particulier sa transposition de Hafiz, mise au point sur la base de la traduction anglaise de Jones.[61]

12. En Espagne, le représentant le plus fameux de la poésie de langue latine est le bibliothécaire royal Don Juan de Iriarte, né dans l'île de Tenerifa, auteur d'épigrammes. Il fit des études en France où ses professeurs jésuites, en premier lieu le célèbre Charles Porée qui avait aussi enseigné Voltaire, l'encouragèrent à écrire en latin. Son principal ouvrage est une grande grammaire latine en vers espagnols ; ses épigrammes aussi furent traduites en espagnol. Ce sont des poèmes non pas satiriques, mais du type « grec » : l'auteur glorifie le Savoir et la Monarchie dans un style classicisant. Il croit avoir trouvé l'idéal héroïque dans la personne de Luis de Velasco, le vainqueur du siège de la Havane ; voilà le titre baroquisant du petit poème :

In fortissimum virum Ludovicum de Velasco Arcis
Habanae Propugnatorem praeclarissimum

Et le texte :

Omnia strata jacent Arcis jam moenia ; nil stat,
Nil animum praeter, magne Velasce, tuum.
Prodigus ecce tamen vitae cadis ; at simul ipse
Tangis humum, Hispanus sidera tangit honos.

Ses épigrammes dans lesquelles la chevelure féminine devient par le « concetto » une couronne royale, la tête de femme ondulée au frisoir une tête de Méduse, sont du plus pur rococo.

De feminarum calamistris

Galla, placere cupis ? Simul et coma tortilis angues ;
Ut videare Venus, esto Medusa prius.[62]

En ce qui concerne les pays d'Amérique Latine, c'est surtout le Mexique qui, à cette époque, eut une poésie latine florissante. Dans la masse des poètes de circonstance loquaces et superficiels, on doit ménager une place distinguée au Jésuite Rafael Landívar. Son poème didactique géorgique constitué de 5312 hexamètres et portant le titre de *Rusticatio Mexicana* lui valut le titre de « Virgile de l'Amérique latine ».[63] En Colombie il y eut à cette époque un auteur d'épigrammes, nommément Miguel Tober y Serrate, avocat-conseil, ainsi que quelques poètes, imitateurs d'Horace qui glorifiaient Bolívar, le héros de la guerre d'indépendance: Nicolás Urrutia et Luis Vargas Tejada.

[60a] L'enfant né de parents honnêtes / C'est à toi qu'il apporte un digne cadeau, et déjà le nourrisson vagissant s'efforce à chanter ton innocente louange.

[61] Voir bibliographie A. 7. La citation se trouve à la page 195.

[62] *A Louis de Velasco, l'homme valeureux, défenseur insigne du château de la Havane.*
Texte : Tous les murs du château se sont déjà écroulés ; rien n'est plus debout / hors ton âme, grand Velasco. / Prodiguant ta vie tu finis par tomber sur le sol ; mais au moment où / tu touches la poussière, la gloire espagnole s'élève au ciel.
De la chevelure des femmes. Golla, tu veux plaire ? Tu frises tes cheveux en forme de serpent ; / pour ressembler à Vénus, sois d'abord Méduse. Voir ibid. D.1. I. Bd. pp. 235—237.

[63] M. Briceno Jauregui, « Neo-Latin Poetry in Latin America » in *Second International Congress of Neo-Latin Studies*, Amsterdam, 19—24 aug. 1973. Summaries Amsterdam, p. 1. ; M. Briceno Jauregui, « La poesia en latin en Columbia », *Humanistica Lovaniensia* XXIV (1975), pp. 292—97. (Voir l'article d'Ana Pizarro dans ce volume.)

13. Nous sommes arrivés au terme de notre tour d'horizon. Nous avons pu constater que la poésie néo-latine fondée sur une certaine interprétation humaniste de l'*imitatio* — on n'a qu'à citer Scaliger disant que, si nous voulons imiter la nature, nous devons imiter Virgile — qui a pu s'accomoder des changements de style survenus entre le baroque et le classicisme, puis à l'intérieur du classicisme, en imitant au lieu d'Ovide, disons Catulle, ou Claudien au lieu de Virgile, et par-dessus tout Horace, n'était plus à même d'assimiler les changements fondamentaux qui succédèrent au classicisme dans le domaine de la poésie et de la vision du monde, et finit par avoir le dessous. Il est émouvant de voir que Morington consent à mettre de côté toutes les formes lyriques traditionnelles alcaïques-horaciennes, pour suggérer la grandeur de la Révolution qui ébranle le monde. Sa forme strophique en hexamètres devait rester une initiative isolée. Cela vaut également pour Bosch qui tenta de remplir les anciennes formes de nouveaux contenus, redécouvrit Lucrèce qui jusque-là n'avait pas été imité, mais malgré cela ne put atteindre qu'une ampleur confuse, tout comme pour Kreyssig s'essayant dans l'élégie philosophique. La poésie néo-latine ne fut pas enmesure d'assimiler la nouvelle conception poétique signée du nom du Pseudo-Longin, et préféra se taire.

Traduit du hongrois par Éva R. Szilágyi

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

J'ai eu à ma disposition les éditions suivantes des œuvres poétiques traitées dans mon article

A) *Editions individuelles ou collectives contemporaines :*

Agyich, Stephanus, *Bucolicon in auspicatissimum adventum Domini Pauli Ladislai e comitibus Eszterházy* [. . .] Quinque-Ecclesiae (Pécs) 1783.

Agyich, Stephanus, *Carmen in festam inaugurationem* [. . .] *Francisci Győry* [. . .] Quinque-Ecclesiae 1783.

Agyich, Stephanus : *Carmen in festam inaugurationem* [. . .] *Georgii Niczky* [. . .] Quinque-Ecclesiae 1783.

Agyich Stephanus : *Carmen* [. . .] *honoribus* [. . .] *Andreae Szabó* [. . .] Quinque-Ecclesiae 1786.

Agyich, Stephanus : *Saeculum liberatae a tyrannide Turcica civitatis Quinque-Ecclesiensis* [. . .] Quinque-Ecclesiae 1786.

Agyich, Stephanus : *Carmen in obitum clarissimi Cornidis insignis vetustatum Hungaricarum perscrutatoris, amici et familiaris sui.* Viennae (= Wien) 1788.

Bosch, Hieronymus de : *Poëmata.* Ultrajecti (= Utrecht) 1803.

Cesarotti, Melchiorre : *Opere dell'abate Melchior Cesarotti Padovano.* Volume XXXIII. Versioni, poesie latine e iscrizioni. Firenze 1810.

Clasius, Aloysius (= Fiacchi) : *Lusus pastorales.* Florentiae (= Firenze) 1818.

D'Elci, Angiolo : *Epigrammi ed altre poesie edite ed inedite.* Firenze 1827.

Desbillons, Franciscus-Josephus: *Fabulae Aesopiae curis posterioribus omnes fere emendatae: quibus accesserunt plusquam CLXX novae.* Sexta editio. Parisiis, 1778.

Farsetius, Josephus (= Farsetti) : *Carminum libri duo et Jo. Bapt. Carminati P. V. Proteus.* Editio emendatior. (Venezia) 1763.

Hannulik, Joannes Chrysostomus : *Lyricorum Libri II.* Magno-Karolini (= Nagykároly) 1780.

Hannulik, Joannes Chrysostomus : *Lyricorum liber tertius, et quartus ac unus epodon.* Magno-Karolini (= Nagykároly) 1781.

Kreyssig, Ioannes Theophilus : *Silvulae Afranae.* Misenae (= Meissen) 1832.

Kuik, Ignatius : *De lapsu Napoleonis Bonaparte seu epicedion Jacobinismi.* Trad. hongroise de K. Döme. Pozsony 1826.

Morington, Carolus : *De praesenti statu Galliae.* (Sans lieu et date) Collection Klimó de la bibliothéque de l'Université de Pécs. NN, II. 28. Coll. 31.

(Nagy, Ferenc =) Publius Angelus Veteranus : *De lumine illuminatorum huius temporis Meditationes Theologico-Philosophico-Historico-Politico-Aeconomico-Aesthetico-Critico-Poetico-Morales.* Weszprimii (= Veszprém) 1804.

Németi, Paulus : *Carmina.* Edidit Josephus Péczely. Debrecini (= Debrecen) 1830.

Pray, Georgius : *Taurica iuri Russico a Chatarina II. autocratice belo, et Pace asserta. Poemation.* Pestini (= Pest) 1787.

Pray, Georgius : *Taurunum auspiciis Iosephi II. Aug. recuperatum,* Pestini 1789.

Révai, Ioannes Nicolaus : *Latina. Edita amicorum hortatu et sumtibus.* Iaurini (= Győr) 1792.

Schiassius, Philippus : *Ad Aloisium Salinam* [. . .] Sans lieu 1815.

Sebastianovich, Franciscus : *Poemata sparsim antea edita, amicae memoriae causa collecta recusaque.* Budae 1805.

Szerdahelyi, Georgius Aloysius : *Silva Parnassi Pannonii.* Budae 1803.

Zimanius, Stephanus Ludovicus : *Carminum libri IV.* Vacii (= Vác) 1784.

B) *Editions postérieures :*

Kovásznai, Sándor : *Az ész igaz útján* (Sur la bonne voie de la raison). Choix d'écrits. Réd., introd., et notes par L. Kocziány, Bucarest 1970.

Leopardi, Giacomo : *Tutti gli scritti inediti, rari e editi* 1809—1810. A cura di Maria Corti. Milano, Bompiani, 1972.

Manzoni, Alessandro : *Opere.* Edizione nazionale. Serie seconda. Prime edizioni e abbozzi. Vol. 1. Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute. A cura di Ireneo Sanesi. Firenze 1954.

D. Schouten : *Die Ida von Laurens van Sauten:* Einleitung — Text-Kommentar. *Humanistica Lovaniensia* XX (1971) pp. 267—297.

C) *Anthologies :*

Budik, P. A. : *Leben und Wirken der vorzüglichsten lateinischen Dichter des XV—XVIII. Jahrhunderts, samt metrischer Uebersetzung ihrer besten Gedichte, beigefügtem Originaltexte, und den nöthigen Erläuterungen,* I—III, Wien 1828.

Bonaventura, Arnoldo : *La poesia neo-latina in Italia dal secolo XIV al presente.* Saggio e versioni poetiche. Città di Castello 1900.

Gortan, Veljko—Vratović, Vladimir : *Hrvatski latinisti. Croatici auctores qui Latine scripserunt.* II. Pisci 17—19. stoljeca. *Auctores saec.* XVII—XIX. Zagreb 1970. cf. The basic characteristics of croatian Latinity. *Humanistica Lovaniensia* XX (1971), pp. 37—68.

Kaiser, Leon : *Thirteen Early American Elegies: a critical Edition. Humanistica Lovaniensia* XXIII (1974), pp. 346—381.

Péczely, Josephus : *Pallas Debrecina, seu carmina metrica Latina et Hungarica,* [. . .] Debrecini 1828.

CONCLUSION

CONCLUSION

György M. Vajda

LA DÉCOUVERTE D'UNE ÉPOQUE

Lorsque, en 1969, nous avons décidé de former une équipe de travail dans le but d'étudier à fond une période de soixante ans dans les littératures de langues européennes, les études de Robert Mauzi, Roland Mortier et d'autres venaient tout juste de paraître, et l'on en était encore à discuter sur l'unité et la possibilité d'une division du siècle des Lumières. Les partisans du préromantisme et de la sensibilité n'avaient pas encore renoncé à la lutte. Ajoutons que le terme « préromantisme » continue à être utilisé avec succès, entre autres par les historiens de la littérature italienne, roumaine et russe pour interpréter certains phénomènes du XVIIIe siècle, sans que le mot désigne pour autant chez eux une période qui viendrait relayer l'époque des Lumières: « préromantisme » est ici simplement un terme auquel ils subordonnent certains phénomènes du siècle. L'unité du siècle des Lumières devait être défendue en premier lieu face aux partisans français de la sensibilité et du préromantisme; en effet, à partir du milieu du XVIIIe siècle, ceux-ci parlaient non plus de la littérature des Lumières mais d'un prélude au romantisme, en attribuant inconsciemment, constate non sans ironie Northrop Frye, une certaine finalité aux nouveaux phénomènes qui se présentèrent dès cette époque: comme si leurs représentants étaient entrés en scène uniquement pour que l'œuvre qu'ils avaient commencée atteigne ensuite sa plénitude dans le romantisme. Or, selon les lois de l'histoire, le romantisme — produit d'une nouvelle époque historique — au lieu de parachever ce que les représentants du préromantisme et de la sensibilité auraient pu attendre de lui, apporta quelque chose de nouveau. Si l'on peut parler de romantisme européen comme d'une unité, c'est parce qu'il offre des traits communs tels que son caractère national multiforme, la conscience ethnique et nationale de plus en plus développée qui aboutit à la naissance du nationalisme — autant de caractéristiques dont aucune n'est issue de l'ossianisme, de la sensibilité, du « préromantisme », pas plus que de son amour de la nature, de son penchant à la mélancolie, de son goût pour la poésie de la nuit et des tombes, même si, sur ce plan aussi, le XVIIIe siècle a légué à la postérité certaines impulsions. Aujourd'hui il est déjà clair que le romantisme n'a pas hésité à intégrer à ses traditions de nombreuses idées importantes nées du rationalisme des Lumières, comme celle du progrès, de l'égalité et de la liberté, du droit de l'homme au bonheur, à la « pursuit of happiness » dont la Déclaration d'Indépendance de l'Amérique du Nord avait fait une loi. Ces idées occupent une place centrale dans la poésie de Shelley, de Victor Hugo, de Puškin, etc. Si nous examinons l'héritage recueilli par le romantisme, nous voyons que ces diverses nuances plongent leurs racines au moins autant dans les Lumières rationalistes que dans la sensibilité et le « préromantisme »

à la découverte duquel œuvrèrent des personnalités aussi importantes de l'historiographie littéraire française et non française que Mornet, Estève, Folkierski, Tronchon, Monglond, Trahard, Viatte et enfin Van Tieghem, qui a même inscrit le terme de « préromantisme » dans un contexte européen.

Sans avoir accepté les termes de « préromantisme » ou de « sensibilité » en tant que contre-courants des Lumières, le fait même d'avoir choisi les décennies allant de 1760 à 1820 en tant qu'objet de recherches, montre que nous avons reconnu certains faits comme indéniablement caractéristiques de l'époque. Ainsi, dès le milieu du siècle français des Lumières, on voit apparaître de nouveaux phénomènes dans l'histoire des idées et de la poésie en Europe. La rapide propagation de l'ossianisme, l'introduction des concepts de Rousseau dans l'aire linguistique francophone, leur diffusion en traduction anglaise et allemande, la redécouverte du gothique constituent les principales nouveautés dans la partie occidentale de l'Europe. A l'Est en revanche, les années 60 voient le jeune Herder se préparer à sa mission aux pieds de Hamann et de Kant, et au début des années 70, à l'époque même où à Strasbourg naît le *Sturm und Drang*, plusieurs littératures d'Europe orientale connaissent une renaissance, ou du moins s'engagent dans une telle voie. N'oublions pas non plus que c'est en 1764 que paraît l'histoire de l'art grec de Winckelmann qui fournit, dans cette dernière phase du classicisme, de nouveaux principes esthétiques. Quant à la philosophie dominante de l'époque des Lumières, qui, pour parler d'une manière un peu schématique, s'était orientée dans la première moitié du siècle vers Descartes, Locke, Hume, dans les années 60 elle découvre Shaftesbury; la pensée dialectique de Diderot atténue les raideurs du rationalisme et de l'empirisme; la théorie de Leibniz et le système de Wolf, qui trouvèrent une audience surtout en Europe orientale, tendaient à une synthèse dans laquelle on pouvait faire entrer tout à la fois la logique aristotélienne et scolastique, l'ontologie, la psychologie associative et même la théorie des sentiments, l'esthétique, la physique et la métaphysique. Au cours des années 80, Kant, dans la *Critique de la raison pure*, fait le point de la philosophie rationaliste et empirique tandis que dans sa *Critique de la raison pratique*, il se penche sur la théorie des composantes affectives et morales de la nature humaine, et que la troisième critique, celle du « jugement », apparaît comme un jalon à la fin d'une époque de l'art européen qui, sous le signe du néo-classicisme renaissant, montre une nette tendance à abjurer l'art antique, — qui fut son modèle pendant quatre siècles.

On peut évidemment se demander si, en indiquant les années 1760 comme début de la période de nos recherches, nous n'avons pas scindé en deux le siècle des Lumières, encore que ce choix trouve sa justification précisément dans les changements philosophiques, artistiques et littéraires, déjà survenus avant cette date.

Je répondrai à cette question par la négative. Notre choix ne signifie aucune scission, puisque nous ne mettons pas en doute le fait que les changements philosophiques, artistiques et littéraires de la seconde moitié du siècle se sont produits dans le cadre des idées des Lumières dont le rayonnement, loin de pâlir dans toute l'Europe de la fin du XVIIIe siècle, reste, au contraire, très sensible jusque dans les premières décennies du XIXe siècle. Les Lumières, en effet, en tant que *courant d'idées*, ne peuvent pas être enfermées entre des dates-limites très précises. Et ce n'est que par analogie que l'on

peut parler d'une époque des Lumières, d'un âge des Lumières: l'appellation « siècle des Lumières », elle-même, n'est que très approximative pour le laps de temps qui fut dominé par le courant des idées éclairées. Et la littérature et les arts ne sont pas constitués d'idées, ou comme le disait un jour Mallarmé à Degas, on écrit des poèmes non pas avec des idées mais avec des mots. Certes, il est indispensable de définir les caractéristiques spécialement artistiques et littéraires permettant de décrire avec plus de précision les œuvres qui sont nées sous le signe du courant d'idées des Lumières. Fascinés par les problèmes idéologiques des Lumières, nous ne devons pas, cependant, oublier que l'art et la littérature du XVIIIe siècle étaient tributaires de plusieurs variantes stylistiques et de différents principes méthodologiques, ainsi que de différentes poétiques, et que c'est surtout au niveau des idées que l'on peut parler de l'unité du siècle des Lumières.

De ce point de vue Lumières et Romantisme ne sont pas des notions relevant du même ordre. Les Lumières représentaient un *courant d'idées*, un système philosophique contradictoire. Le Romantisme, lui, représentait en premier lieu un courant littéraire et artistique qui s'étendait également aux idées, mais aussi à la méthode artistique ou à la poétique et au style. Toutes les tentatives faites jusqu'à présent pour associer aux Lumières un seul style et une seule poétique ont nécessairement fait naufrage, et cela ne changera guère à l'avenir. Les genres en vers de la fin du siècle des Lumières. dont nous nous sommes occupés au cours des années écoulées, ont amplement montré qu'il y avait lieu de distinguer, à cette époque, quatre types de style et de poétique au minimum (compte tenu des variantes nationales).

Un de ces styles serait celui qui est propre au courant rationaliste des Lumières, le *classicisme*, caractérisé en poésie, comme on le sait, par un ordre d'idées logique. Cette poésie appréhende le monde tel qu'il est perçu par les sens d'un être équilibré. Elle se plaît à décrire les objets de la nature ou de l'activité humaine, à célébrer la beauté du changement des saisons; on en connaît de nombreux exemples dans les différentes parties d'Europe et en diverses langues, parfois, en particulier en Europe de l'Est, avec une nette tendance à la critique sociale. Le genre lyrique dominant de ce classicisme est sans aucun doute l'ode pindarique ou horacienne, mais on rencontre aussi un grand nombre de poèmes philosophiques, des élégies, de variantes de la poésie anacréontique, etc. Conformément à sa poétique, le classicisme use d'une versification régulière, emploie des rimes soignées qui ne ménagent aucune surprise, on prévoit sans peine les rimes qui se répondent à la fin des vers, se succèdant eux-mêmes à une cadence paisible. La fin des phrases coïncide en général avec celle des vers. Je n'ai pas besoin de souligner que, vue dans une perspective historique, la poésie du classicisme rationaliste relevait, déjà à la fin du siècle des Lumières, de la lignée conservatrice de la poésie européenne. Néanmoins, par le nombre des poèmes concernés, y compris les variantes nationales des littératures mineures, elle y occupe une place éminente.

Le deuxième type, une nouveauté au tournant du siècle des Lumières, est une forme poétique classicisante qui porte souvent une forte charge affective, sans que celle-ci fasse éclater la forme classique. Le style de cette poésie est ainsi à peine moins régulier que celui de la poésie appartenant au type dit rationnel du classicisme, sauf que, parfois, le ton est teinté d'une fine mélancolie, ou bien sous-tendu par les émo-

tions, comme dans les poèmes de Chénier, ou dans les images resplendissantes de Foscolo derrière lesquelles se dissimule une grande sensibilité. Tous deux connaissent la nostalgie de la beauté perdue de l'Antiquité, nostalgie qui se traduit également dans la poésie de Schiller, en particulier dans ses grands poèmes évoquant l'univers des dieux grecs. Dans la période classique de Gœthe, c'est surtout sa poésie amoureuse qui rentre dans cette catégorie, qu'il s'agisse des odes adressées à Frau von Stein, des élégies de Rome ou des fleurs de ses amours tardives. De même, c'est dans des vers réguliers aux contours ciselés que le Hongrois Csokonai exprime ses tourments amoureux. Le contenu subjectif, lyrique s'est ainsi frayé une voie dans la poésie de l'époque; une partie des poèmes appartenant à cette tendance n'en continuent pas moins à respecter les cadres classiques. Il se peut que j'aie tort de mettre ce type de classicisme à la deuxième place parmi les courants littéraires et artistiques de l'époque, puisque la proposition que je voudrais avancer ici concerne justement l'influence de la sensibilité qui gagne les littératures européennes avant l'avènement même du nouveau classicisme — qui, lui, constitue la dernière phase de l'histoire du classicisme. Les spécialistes italiens, dont Mario Praz et Walter Binni, distinguent nettement et à juste titre le *classicismo* qui date du début du XVIIIe siècle et le *neoclassicismo* qui en caractérise la fin. Bien que les Français et les Anglais — surtout des historiens de l'art — utilisent également le terme de néo-classicisme, et que moi-même je me sois rallié aux partisans de ce terme qui, au cours des années, ont cherché — et parfois trouvé — des preuves d'un courant littéraire néo-classique de dimensions européennes, j'aimerais — pour être tout à fait clair — employer dès maintenant le terme de « classicisme winckelmannien », étant donné que Johann Jakob Winckelmann fut le théoricien de ce classicisme du tournant du siècle des Lumières. Bien plus, je voudrais parler d'un « classicisme sensible » qui serait une réplique au classicisme rationaliste. Le classicisme sensible est en effet le produit le plus spécifique de l'époque que nous étudions. Nous savons que la sensibilité littéraire naquit dans la prose avec Richardson, au théâtre avec Lillo, dans les genres en vers avec Young et Gray, bien avant l'apparition du classicisme « sensible » de Winckelmann, et les fondements théoriques en sont jetés, grâce à Shaftesbury, dès avant 1711. La vague de la sensibilité a de toute évidence agi sur le classicisme renaissant, et c'est à son influence qu'il faut attribuer le penchant au « sensible » du classicisme du tournant du XVIIIe siècle. Nous en avons déjà cité quelques exemples.

Ainsi Pierre Trahard ne voyait aucune difficulté à ranger presque tous les écrivains importants du XVIIIe siècle, et surtout de sa seconde moitié, parmi les « maîtres de la sensibilité », y compris André Chénier (ce dernier dans un volume complémentaire sur la « sensibilité » de la Révolution). Conformément à sa propre notion « cachée » de préromantisme, Trahard voyait dans le romantisme « avant tout un renouvellement de la sensibilité humaine », en parlant prudemment non de la littérature de la sensibilité ou de sa continuation romantique, mais de la sensibilité de l'homme parce que, selon sa conception, la sensibilité était essentiellement une « atmosphère » dont étaient imprégnés de part en part créateurs et œuvres. « Les nuances de la sensibilité, écrit-il, s'accusent plus ou moins fortement selon les hommes et selon les œuvres . . . » (I, 21), ce qui signifie que pour Trahard il n'y avait pas de véritable unité de style dans la

vague de la sensibilité, y compris même la littérature française du XVIIIe siècle, nettement conservatrice et par conséquent relativement homogène quant à ses formes stylistiques. De même, dans sa solide monographie récente intitulée *Empfindsamkeit*, Gerhard Sauder déclare à plusieurs reprises, en se référant à une étude du Hongrois Antal Wéber, que la sensibilité n'était qu'une « tendance de style » et non une « notion de style » (Stilbegriff) — soit, dans la terminologie que nous utilisons et qui est plus apte à embrasser le vaste domaine des littératures de langues européennes, un courant littéraire. La sensibilité qui, selon Kant, est la liberté du sentiment (Freiheit des Empfindens) ne peut effectivement pas être juxtaposée au classicisme — je reviendrai encore à ce problème — comme une entité du même ordre, ce qui n'empêche pas en même temps qu'elle ait constitué un courant d'idées à l'intérieur du grand courant d'idées des Lumières auquel elle se subordonnait. On la retrouve dans les différentes littératures européennes où elle a donné naissance à de nombreuses variantes. A ces variantes appartiennent, dans la littérature allemande du tournant du siècle des Lumières, l'*Empfindsamkeit* et le *Sturm und Drang*. Après tant de classifications confuses et faisant fi des faits, Gerhard Sauder déclare enfin que l'*Empfindsamkeit* et le *Sturm und Drang* ne peuvent être séparés l'un de l'autre, ni au niveau de la périodisation, ni d'après leur contenu d'idées. La pièce de F. M. Klinger portant le titre *Sturm und Drang* évoque elle-même à la fois « das tolle und das empfindsame Herz » (p. 228), le cœur » enragé » et le cœur « sensible ». La vague des sentiments et des passions montait partout en Europe, d'Ecosse à Riga, et gagnait progressivement l'Est, le Nord et le Sud. Les littératures de l'Europe sont envahies par la poésie mélancolique et sentimentale, par la plainte des cœurs cherchant consolation dans la beauté et la simplicité de la nature, par des œuvres évoquant les héros des époques révolues ou le calme apaisant des cimetières. Les épais volumes de Van Tieghem contiennent suffisamment d'exemples pour que je puisse me passer d'en citer ici.

En revanche, je voudrais insister encore une fois sur le fait que la poétique et le style de la sensibilité européenne n'offraient pas la relative homogénéité qui fut le propre du classicisme. Le flot des sentiments et des passions ne s'accomodait pas des formes d'un style défini. La poésie d'Ossian prenait ses envolés sur les rythmes de la prose libre, celle du *Sturm und Drang* admettait aussi bien la rupture de la syntaxe régulière que les vers onomatopéiques (Bürger) et l'application du *Stabreim* (qui apparaît d'ailleurs aussi dans la poésie anglaise et scandinave de l'époque), tout autant que l'assonance, les allitérations rares, le mélange des rythmes, les refrains forcés, etc. Northrop Frye qui dans les années 50 écrivit une étude magistrale sur la *sensibility* dans la littérature anglaise, voit dans une partie de la poésie de la seconde moitié du XVIIIe siècle la triomphe de l'esthétique du Pseudo-Longin qui — à la différence de l'esthétique aristotélicienne du classicisme — refuse de considérer l'œuvre comme un produit, mais la présente comme un processus, en tenant compte en même temps des facteurs psychologiques de sa genèse. Les héros d'Ossian agissent, vivent, meurent et reviennent sous nos yeux, et de ce fait ils réussissent à impliquer activement le lecteur dans la suite des images. La passion amoureuse du Gœthe du *Sturm und Drang* nous entraîne avec elle dans le paysage tourmenté couvert de rochers, de précipices et de chutes d'eau qui, du point de vue poétique, peuvent être considérés comme les objectivations de l'exalta-

tion amoureuse. Le climat émotionnel surchauffé des odes de Klopstock fait participer le lecteur à l'avènement des passions dont sont nées les odes elles-mêmes. Dans *Jacopo Ortis* de Foscolo ou dans *Le legs de Fanny* de József Kármán, le lecteur est amené, par la traine psychologique de l'action, à éprouver une sorte de compassion lyrique pour les héros.

Jusqu'ici nous avons distingué dans l'époque étudiée trois types de poésie: la poésie classique rationaliste, la poésie classique sensible et la poésie de la sensibilité, dont la dernière, sans sortir du courant d'idées des Lumières, ne rentre plus dans les cadres du classicisme. A ce propos il me paraît nécessaire de faire deux remarques.

La variante sensible du classicisme et la sensibilité non classicisante étaient, par la forme, la structure et le ton des vers, des courants ou tendances stylistiques « ouverts ». Pour étayer ceci par un exemple bien connu, je voudrais rappeler que nombre de leurs représentants — excepté peut-être les seuls Français — étaient sensibles aux influences venant de la chanson et en général de la poésie populaire, parfois même à celles de la poésie plébéienne des villes et des foires. (Pensons au Suédois Bellman, aux Allemands Bürger et Gœthe, à l'Ecossais Burns, etc.). Quant au rôle joué par la poésie populaire dans les littératures slaves et non slaves d'Europe centrale et orientale en plein renouveau, il n'est pas besoin de s'y étendre ici. Le mérite d'avoir découvert et utilisé la poésie populaire — et on peut y ajouter même la musique populaire chez Haydn et Mozart — revient non pas au romantisme, mais au tournant du siècle des Lumières. Cette époque ne représente pas, par conséquent, une sorte de prélude au romantisme, mais une période qui s'est constituée selon ses lois immanentes.

La seconde remarque concerne la non équivalence entre classicisme et sensibilité, encore que dans les idées qui les sous-tendent, on trouve des notions propres aux Lumières. Mais le classicisme possédait un style bien marqué, tandis que la sensibilité, tout en utilisant elle aussi des moyens stylistiques propres, ne dépassait pas les cadres d'une « tendance de style ». Le classicisme embrassait, en dehors de la littérature, aussi les autres arts depuis l'architecture jusqu'à la mode; la sensibilité, du moins au XVIIIe siècle, ne dépassait pas la littérature.

A côté de la poésie classique rationaliste, de la poésie classique sensible et de la poésie sensible non classique, il y eut encore, au tournant du siècle des Lumières, un autre type de poésie, notamment la poésie née de l'extase, qui n'eut de prolongement ni dans le romantisme de la quotidienneté de Wordsworth, ni dans le féerique-fantastique, ni dans le romantisme patriotique glorifiant l'action, ni, enfin, dans la musicalité des chansons romantiques, des *Lieder*. (Seul Novalis apporta quelque chose du même genre, mais tout en reniant les Lumières.) Ce type de poésie de l'extase ne renaîtra que sous le signe de la modernité. Rien de plus caractéristique que le fait que ses plus grands représentants, Blake, le Gœthe du *Faust II*, le Hölderlin tardif, celui des hymnes, le Hongrois Berzsenyi, poète aux images étranges brûlant d'un feu intérieur — pour ne mentionner que quelques exemples — n'ont été découverts dans toute leur importance qu'à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Cette poésie s'élevait au-dessus de la régularité rationnelle du classicisme, les remous émotionnels de la sensibilité ne l'avaient même pas touchée, elle puisait sa matière poétique dans le subcon-

scient individuel et collectif, et l'exprimait sous forme de visions, à l'aide de métaphores dans lesquelles le comparé et le comparant s'unissaient dans une image visionnaire.

Ce quatrième type de poésie n'a, autant que je sache, par reçu de nom. Northrop Frye cite, sous la catégorie « Age of Sensibility » l'*Ode on the Poetical Character* de Collins, le poème *Jubilate Agno* de Smart et le *Four Zoas* de Blake, mais nous avons déjà réservé la notion de sensibilité à d'autres phénomènes. On pourrait peut-être nommer cette sorte de création « poésie visionnaire », ou celle de l'« extase », l'épithète faisant état à la fois de ses sources spirituelles et psychologiques et de sa forme d'apparition. C'était là un type de poésie qui aspirait au nouveau et l'a créé, qui ne fut pas romantique ou irrationnelle, mais permettait de porter le regard au-delà du monde visible. Il est certain que ses représentants ne mettaient pas en doute les idées des Lumières: le progrès, la liberté, le bonheur en tant que droits humains. Blake et Hölderlin, comme on le sait, prirent position pour la Révolution française, dans *Faust II* Gœthe présente le monde de l'autoréalisation active de l'homme comme supérieur au stade amoureux le plus ardent du bonheur individuel, et Berzsenyi se tourmente pour les idéaux suprêmes de l'humanité et de la nation. Le type de poésie qu'ils représentaient ne cadrait en tout cas pas avec le romantisme.

Le tournant du siècle des Lumières a donné naissance à des phénomènes qui n'avaient pas existé avant lui, et qui cessèrent d'exister après lui. Je n'en ai énuméré que quelques-uns qu'on peut considérer comme exemples évidents, caractéristiques notamment du domaine des genres en vers. Mais si quelques phénomènes ne caractérisent qu'un seul ensemble ou une seule structure historique, n'avons-nous pas le droit de voir dans cet ensemble, dans cette structure historique une période indépendante, une époque? De la considérer comme une époque non seulement parce qu'elle délimite 60 ans du processus historique des lettres européennes, mais aussi au sens véritable du mot: une époque ayant ses propres caractéristiques, des spécificités qui la distinguent des autres?

Cette époque se place sous le signe du courant d'idées des Lumières, qui a subi lui aussi des changements au cours de son histoire.

Je ne veux nullement mettre en doute l'unité du siècle des Lumières, unité sur laquelle j'ai moi-même insisté au début de cette tentative de conclusion. Néanmoins, il semble que, considérées dans le contexte européen, les Lumières aient eu deux phases: une phase de genèse et une phase de diffusion. Je n'ai point l'intention d'établir par là une périodisation strictement chronologique. La genèse des Lumières eut lieu en Angleterre et en France, et leur diffusion commença dès avant que la phase de formation fût achevée. Il est cependant évident que la première moitié du siècle fut davantage l'époque de la formation, bien que — pensons à Diderot et à Rousseau — celle-ci se prolongeât même dans la seconde moitié du siècle. Cette seconde moitié constitue pourtant essentiellement une période de diffusion des Lumières ayant de nombreuses réfractions, donnant naissance à de nouvelles variantes, et, peut-être, laissant quelques endroits sur la carte d'Europe où la lumière eut juste le temps de poindre mais n'atteignit tout son éclat que dans les premières décennies du XIXe siècle. C'est donc la phase de la diffusion des Lumières sous le signe de laquelle se déroulèrent les soixante années allant de 1760 à 1820.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES MENTIONNÉS DANS LE TEXTE :

Binni, Walter, *Classicismo e neoclassicismo nelle letteratura del Settecento*, Firenze 1963.

Estève, E., *Etudes de littérature préromantique*, 1923.

Folkierski, Wladyslaw, *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, Cracovie 1925.

Frye, Northrop, « Towards defining an age of sensibility », in : *Eighteenth-century English Literature. Modern essays in criticism*, ed. by James K. Clifford, New York 1959.

Krauss, Werner, *Perspektiven und Probleme. Zur französchichen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze*, Neuwied und Berlin West 1963.

Mauzi, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris 1960.

Monglond, André, *Le préromantisme français*, I—II, Paris 2e éd. 1960.

Mornet, Daniel, *Le romantisme en France au XVIIIe siècle*, Paris 1925.

Mortier, Roland, « Unité ou scission du siècle des Lumières », in : *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Etudes sur le XVIIIe siècle*, Genève 1969.

Praz, Mario, *Gusto neoclassico*, Firenze 1940.

Sauder, Gerhard, *Empfindsamkeit, I, Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974.

Trahard, Pierre, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle*, I—IV, Paris 1931—33.

Trahard, Pierre, *La sensibilité révolutionnaire*, Paris 1936.

Trénard, Louis, *Histoire sociale des idées : Lyon de l'Encyclopédie au pré-romantisme*, I—II, Paris 1958.

Tronchon, Henri, *Romantisme et pré-romantisme*, 1930.

Van Tieghem, Paul, *Le préromantisme*, I—IV, Paris 1924, 1930, 1945, 1960.

Viatte, Auguste, *Les sources occultes du romantisme, 1770—1820*, Paris 1928.

Weber, Antal, « A propos des problèmes théoriques et historiques du style sentimental », *Acta Litteraria Ac. Sc. Hungaricae*, VIII, 1966.

INDEX DES NOMS*

A

Aaron, Vasile (1770—1882) poète roumain 283, 543, 547, 549
Abad, Diego José (1727—1778) poète jésuite mexicain d'expression latine 582
Abbt, Thomas (1738—1766) historien, écrivain philosophique allemand 295
Abélard, Pierre (1079—1142) philosophe scolastique français 530
Abrams, Meyer Howard 140, 141
Achrenius, Abraham (1706—1769) pasteur piétiste finnois, auteur de cantiques 443, 556
Addison, Joseph (1672—1718) essayiste et journaliste anglais 127, 604
Adelung, Johann Christoph (1732—1806) linguiste et grammairien allemand 288, 291, 307
Afzelius, Arvid August (1785—1871) pasteur suédois, investigateur de poésie populaire 48, 278, 431
Agyich, István (1730—1790) prêtre de Pécs (Hongrie), poète d'expression latine 225, 234, 614
Akenside, Mark (1721—1770) poète lyrique anglais 143, 299, 322, 323, 332
Albeck, Ulla 433
Alegre, Francisco Javier (1729—1788) poète jésuite latino-américain 582
Alembert, Jean le Rond d' (1717—1783) mathématicien, physicien et philosophe français 113, 130, 343, 349
Alewyn, Zacharias Henric (1742—1788) poète et homme de lettres néerlandais 411
Alexandre Ier (1777—1825) empereur de Russi 242, 264, 449, 463, 469, 470, 475, 479
Alexandre le Grand (356—323) 430, 524
Alexandrescu, Grigore (1810—1885) poète roumain 548
Alfieri, Vittorio (1748—1803) écrivain italien, auteur dramatique 146, 199, 205, 252, 380, 381, 383, 385, 386, 388, 389, 390, 393, 395, 396, 397, 398, 610, 611
Algarotti, Francesco (1712—1764) homme de lettres, poète didactique italien 384
Ali pasa Tepedelenli (1744—1822) homme d'Etat des Balkans 564
Almeida, Leonor de, Marquise d'Alorna (pseudonyme: Alcipe) (1750—1839) femme de lettres et poétesse portugaise 592
Almqvist, Carl Jonas Love (1793—1866) écrivain suédois 189, 190, 434
Alphen, Hieronymus van (1746—1803) poète et théoricien littéraire hollandais 146, 404, 406, 407, 408, 411, 412, 415, 416, 417, 419
Anacreon (560—487) poète lyrique grec 270, 272, 392, 519, 542, 543, 545, 564
Ancuta, Jan (seconde moitié du XVIIIe siècle) poète polonais 498
André, le Père Yves-Marie (1675—1764) esthéticien français 410
Ányos, Pál (1756—1784) poète hongrois 151, 152, 247, 524, 525, 526, 528, 531, 532, 616
Apuleius (125—180) romancier latin
Arakčeev, Aleksej Andreevič, Comte (1769—1834) ministre de la guerre russe 470, 479, 484
Aranda, Pedro Pablo Abavea de Bolea, Comte d'(1718—1798) homme d'Etat espagnol 567
Arany, János (1817—1882) poète hongrois 25, 26, 45, 53, 55, 68, 201, 202, 223, 224, 229, 530, 532, 533, 537, 611, 617
Arioste: Ludovico, Ariosto (1474—1533) poète épique italien 197, 214, 221, 268, 346, 547, 549, 568, 609
Aristophane: Aristophanes (384—322) auteur de comédies grec 353
Aristote: Aristoteles (384—322) philosophe grec 35, 230, 275, 340, 413, 496, 542
Arnim, Achim von (1781—1831) poète lyrique allemand 43, 122, 147, 279, 431
Arnold, Matthew (1822—1888) poète et critique anglais 141, 341, 351, 352
Arvelius, Friedrich Gustav (1753—1806) écrivain et linguiste baltique d'expression allemande 450
Arwidsson, Adolf Ivar (1791—1858) journaliste, homme politique finnois 48, 149, 439, 446, 447, 448, 451, 452, 453
Asachi, Gheorghe (1788—1869) poète, nouvelliste et dramaturge roumain 541, 543, 546, 547, 548, 549

* Les noms d'auteurs contemporains sont en italique.

Atahualpa, Juan Santos (XVIIIe siècle) Indien de Cuzco, chef d'une insurrection contre les Espagnols 580
Atterbom, Per Daniel (1790—1855) poète et historien de la littérature suédoise 177, 189, 225, 425, 426, 428, 430, 431, 432, 434, 435, 446
Auguste: Caius Octavus Augustus (63 av. n. ère—14 ap. n. ère) empereur romain 319
Augustin, Saint: Aurelius Augustinus (354—430) philosophe de langue latine, père de l'Eglise 355
Austen, Jane (1775—1817) romancière anglaise 319

B

Baader, Franz Xaver (1765—1841) philosophe et théologue allemand 122, 185, 306
Babeuf, François Noël (1760—1797) révolutionnaire français 119
Babois, Victorine (1760—1839) poétesse française 355
Bach, Johann Sebastian (1685—1750) compositeur allemand 160, 172
Bacon, Francis (1561—1626) philosophe anglais de langues latine et anglaise 128, 145, 288 382
Baggesen, Jens Immanuel (1764—1826) écrivain danois 58, 146, 250, 256, 267, 282, 422, 423, 424, 425, 428, 431, 432
Bajza, Jozef, Ignác (1755—1836) romancier et poète slovaque 254, 519, 520
Bajza, József (1804—1858) poète et critique hongrois 37
Balzac, Honoré de (1799—1850) romancier français 16, 20, 74, 75, 80, 82, 86, 87
Baour Lormian, Pierre Marie (1770—1854) poète français, traducteur d'Ossian 273, 348
Barac, Ion (1776—1848) écrivain roumain 226, 227, 283, 289, 543, 549
Barante, Prosper Brugière, Baron de (1782—1866) homme de lettres et historien français 351
Barbault, Anna Letitia (1743—1825) femme-écrivain anglaise 164
Barcsay, Ábrahám (1742—1806) poète hongrois 524, 527, 541
Baretti, Giuseppe (1719—1789) écrivain et critique italien 382, 393
Barlow, Joel (1754—1812) poète et homme politique américain 149, 230, 259, 599, 601, 602
Barnave, Antoine-Pierre-Joseph-Marie (1761—1793) politicien et écrivain français 351
Baróti Szabó, Dávid (1739—1818) poète lyrique hongrois 152, 283, 526, 528, 530, 535, 608
Bárótzi, Sándor (1735—1809) prosateur hongrois 185
Bartók, Béla (1881—1945) compositeur hongrois 47, 48
Barton, Bernard (1784—1849) poète anglais 600
Bartram, John (1699—1777) botaniste, écrivain américain 600
Bartram, William (1739—1823) botaniste américain 600
Baruffaldi, Girolamo (1675—1755) poète italien 389
Batacchi, Domenico (1748—1802) poète italien 219, 389
Batjuškov, Konstantin Nikolaevič (1787—1855) poète lyrique russe 149, 225, 258, 268, 473, 474, 475, 478, 479, 481, 482, 484, 487, 489
Batsányi, János (1763—1845) poète hongrois 37—40, 68, 203, 248, 273, 385, 525, 534
Batteux, Charles (1713—1780) abbé, esthéticien français 27, 40, 146, 383, 410, 496, 558
Baudelaire, Charles (1821—1867) poète français 64, 189, 190, 210, 273, 341, 351, 607, 611
Baumgarten, Alexander Gottlieb (1717—1762) philosophe et esthète allemand 384
Bayle, Pierre (1747—1806) érudit et critique français 343
Beattie, James (1735—1803) poète et philosophe anglais 293, 319, 321, 323, 334
Beaumarchais, Pierre-Augustin Baron de (1732—1789) auteur dramatique français 54
Beaumont, sir George Howland (1753—1827) peintre anglais 138
Beccaria, Cesare (1739—1794) philosophe, juriste et journaliste italien 380, 382, 385
Beccelli, Giulio Cesare (1686—1750) écrivain italien 386
Becker, Reinhold von (1788—1858) historien et journaliste finlandais 446, 453, 461
Beethoven, Ludwig van (1770—1827) compositeur allemand 49, 280
Beldiman, Alecu (1760—1826) écrivain roumain 543, 545
Belinskij, Vissarion Grigor'evič (1811—1848) critique littéraire et publiciste russe 204
Bellamy, Jacobus (1757—1786) poète néerlandais 243, 277, 403, 406, 408, 413, 415
Bellman, Carl Michael (1740—1795) poète lyrique suédois 57, 58, 59, 146, 201, 221, 243, 257, 277, 424, 426, 432, 433, 434, 444, 456, 459, 632
Bello, Andrés (1781—1865) poète et philosophe vénézuélien 236, 575, 581, 582, 583
Bellori, Girolamo Pietro (1615—1696) historien de l'art italien 381
Bellotto, Bernardo (Il Canaletto) (1720—1780) peintre italien 394
Benson, A. B. 430
Bentham, Jeremy (1748—1832) philosophe anglais 128, 129
Béranger, Pierre-Jean de (1780—1857) poète lyrique français 349
Berchet, Giovanni (1793—1851) poète italien 384, 385, 398
Berchoux, Joseph (1762—1838) poète français 349, 355, 356
Berg, Fredrik Wilhelm Rembert von (1794—1874) général russe, gouverneur d'Estonie puis de Finlande, biologiste estonien 440
Bergbom, Kaarle (1843—1906) metteur en scène et critique finlandais 446
Bergh, Samuli, dit Bergh-Kallio (1803—1852) poète lyrique finlandais 447, 456

Berkeley, George (1685—1753) philosophe anglais 290, 291
Berkhey, Johannes le Francq van (1729—1812) naturaliste et poète hollandais 413, 414
Berlin, Isaiah 352
Bernadotte, Charles, Jean-Baptiste (1763—1844) maréchal de France, roi de Suède 422
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri (1737—1814) écrivain français 52, 53, 54, 82, 541
Bernáth, István 250
Bernhardi, August Ferdinand (pseudonyme: Folkenhain) (1769—1820) écrivain et linguiste allemand 288, 303, 304, 305, 307
Bernis, François Joachim de Pierre, Cardinal de (1715—1794) poète et écrivain français 545
Bernolák, Anton (1762—1813) écrivain, linguiste slovaque 154, 520
Berquien, Armand (1747—1791) poète français 64
Bertin, Antoine (1752—1790) poète français 64, 353
Bertola de' Giorgi, Aurelio (1753—1798) poète, écrivain, philosophe italien 247, 266, 389, 390, 391, 393, 395
Berzsenyi, Dániel (1776—1836) poète lyrique hongrois 25, 48, 59, 60, 67, 68, 69, 234, 235, 236, 241, 245, 294, 305, 314, 477, 523—537, 615, 619, 632, 633
Bessenyei, György (1747—1811) écrivain et philisophe hongrois 68, 151, 185, 259, 523 524, 527, 528, 530, 531, 533
Bestužev, Aleksandr Aleksandrovič (1797—1837) écrivain et poète russe 449, 477
Bettinelli, Saverio (1756—1831) poète et érudit italien 383, 385, 393
Bidermann, Jacob (1578—1639) poète allemand d'expression latine 616
Bielek, László (1744—1907) piariste hongrois, orateur de la chaire 615
Bilderdijk, Willem (1756—1831) poète et érudit hollandais 62, 146, 183, 255, 257, 260, 405, 406, 408—412, 415—419 passim
Binni, Walter 380, 381, 385, 394, 395, 630
Bion (milieu du IIIe siècle–IIe siècle) poète bucolique grec 612
Biondi, Claudio (1742—1821) poète et traducteur italien 389
Blackwell, Thomas (1701—1757) érudit écossais 293
Blair, Hugh (1718—1800) théologue et écrivain écossais 37, 40, 162, 170, 209, 293, 294
Blake, William (1757—1827) poète, peintre et graveur anglais 76, 131, 132, 133, 134, 135, 140, 141, 143, 145, 160, 181, 182, 279, 280, 281, 319, 322, 323, 324, 325, 327, 329, 330—337 passim, 632, 633
Blicher, Steen Steensen (1762—1798) poète danois 432
Blom, Isak Reinhold (1762—1826) écrivain suédois 425
Blumauer Alois (1755—1798) poète autrichien 220, 508, 544, 616
Bocage, Manuel Maria Barbosa de (1765—1805) poète portugais 592, 597
Bogdanovič, Ippolit Fëdorovič (1744—1803) poète et traducteur russe 483, 485
Bogusławski, Wojciech (1757—1829) auteur dramatique et acteur polonais 496
Boiardo, Matteo Maria (1441—1494) poète italien 549
Boileau-Despréaux, Nicolas (1636—1711) poète et critique français 17, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 63, 81, 84, 148, 155, 219, 221, 222, 230, 231, 241, 244, 249, 256, 268, 269, 283, 289, 341, 346, 349, 351, 389, 412, 421, 453, 483, 484, 518, 519, 528, 531, 532, 542, 546, 547, 558, 582, 589, 592
Bolingbroke, Henri Saint John (1678—1751) homme d'Etat et philosophe anglais 126
Bolivar, Simon (1783—1830) homme d'Etat vénézuélien, auteur d'essais 581, 583
Bonald, Louis, Vicomte de (1754—1791) écrivain et philologue français 306
Bonifacio, José (1765—1838) homme d'Etat brésilien 588
Borch, auteur de la traduction française de l'*Oberon* de Wieland 592
Borchgrave, Joost de (1758—1819) poète néerlandais 405
Born, Ivan Martynovič (? —1851) poète et pédagogue russe 478, 482
Borowski, Leon (1784—1846) homme de lettres polonais 497, 498, 502
Borsa, Matteo (1752—1798) polygraphe italien 386
Bosch, Hieronymus van (1740—1811) poète et critique littéraire hollandais 26, 153, 408, 412, 414, 620, 622
Bošković, Roger (1711—1787) érudit et poète croate 611
Bossuet, Jacques-Bénigne (1627—1704) orateur de la chaire et théoricien politique français 343
Boucher, François (1707—1770) peintre français 158
Bouhours, Dominique (1628—1702) jésuite, critique littéraire français 27, 40, 41
Bowditch, Nathaniel (1773—1838) mathématicien et navigateur américain 600
Bowles, William Lisle (1762—1850) pasteur, poète et érudit anglais 330, 334
Bowring, Sir John (1792—1872) traducteur, homme d'Etat anglais 417, 418
Böhl de Faber, Juan Nicolás (1770—1836) hispaniste d'origine allemande 576
Bőhme, Jacob (1575—1624) penseur mystique allemand 182, 183, 184, 185, 324
Böök, Fredrik (1883—1961) critique littéraire suédois 427
Branca, Vittore 380
Bregolini, Ubaldo (1722—1807) prêtre, auteur de satires latines 611
Brentano, Clemens (1778—1842) poète lyrique allemand 43, 122, 146, 153, 279, 362, 431, 559
Brezovački, Tito (Titus Brezovatsky) (1757—1805) poète et écrivain latiniste croate 557, 613
Brockes, Barthold Heinrich (1680—1747) poète allemand 464, 509

Brodziński, Kazimierz (1791—1835) poète, historien de la littérature et critique polonais 44, 46, 494, 495, 496, 498
Brontë, Emily (1819—1848) poétesse et romancière anglaise 86
Brorson, Hans Adolf (1694—1764) poète danois 423
Brosses, Charles de (1709—1777) homme de lettres français 287, 292, 387
Brown, Charles Brockden (1771—1810) écrivain américain 171
Brown, John (1715—1766) écrivain, poète, essayiste anglais 170, 197, 293, 320
Browning, Robert (1812—1889) poète et auteur dramatique anglais 319, 330
Bruère-Desrivaux, Marc René (1770—1823) écrivain croate d'origine française 45, 256, 554, 612
Bruerević M. voir Bruère-Desrivaux
Bruno, Giordano (1548—1600) philosophe et écrivain italien 145, 382
Budai-Deleanu, Ion (1760—1820) poète et écrivain roumain 25, 152, 221, 539, 543, 544, 546, 547, 548, 549
Buffon, Georges-Louis Leclerc, Comte de (1707—1788) naturaliste et écrivain français 82, 257, 339, 343
Burke, Edmund (1729—1792) politicien et esthète anglais 130, 162, 163, 292
Burmannus, Petrus, Secundus (1668—1747) philologue hollandais, auteur d'ouvrages de langue latine 408, 620
Burns, Robert (1759—1796) poète écossais 45, 79, 119, 142, 226, 272, 281, 319, 323, 326, 328, 329, 332, 334, 335, 336, 632
Butor, Michel 333
Buys, Egbert (XVIIIe s.) homme de lettres hollandais 408
Bürde, Samuel Gottlieb (1753—1831) poète lyrique et traducteur allemand 510
Bürger, Gottfried August (1747—1794) poète lyrique allemand 15, 16, 44, 56, 66, 67, 68, 70, 73, 80, 83, 85, 199, 207, 269, 281, 285, 301, 361, 367, 368, 371, 373, 374, 376, 377, 473, 490, 508, 512, 631, 632
Bykowski, Ignacy (1750— mort après 1817) poète, romancier, dramaturge, traducteur polonais 502
Byron, George Gordon, Lord (1788—1824) poète anglais 36, 44, 65, 75, 79, 80, 81, 83, 85, 88, 142, 177, 178, 190, 226, 229, 230, 259, 320, 323, 324, 325, 326, 328, 334, 348, 418, 446, 473, 525, 565

C

Cadalso y Vázquez, José (1741—1782) poète lyrique espagnol 60, 147, 168, 201, 267, 570, 571, 572, 575
Cagliostro, Giuseppe Balsamo (1743—1795) médecin et aventurier d'origine italienne 185
Caldas Barbosa, Domingo (1740—1800) poète luso-brésilien 278, 596
Calepio, Pietro (1693—1762) auteur dramatique, traducteur et penseur italien 388
Callimaque: Callimachos (310-240 poète lyrique grec 611
Calvin, Jean (1509—1564) réformateur de Genève 613
Calvos, Andreas (1792—1869) poète lyrique néo-hellénique 564
Calzabigi, Ranieri (1714—1795) homme de lettres, librettiste italien 389
Camões, Luís de (1525—1580) poète épique portugais 594, 596
Candido, Antonio 593, 595
Canning, George (1770—1827) homme d'Etat anglais 322
Canova, Antonio (1757—1822) sculpteur italien 25, 160, 394 611
Cantacuzino, Constantin dit Stolnicul (1650—1716) homme d'Etat et écrivain roumain 541, 542
Carducci, Giosué (1835—1907) poète lyrique italien 389, 390, 395, 396, 398
Carey, Henry (1696—1743) dramaturge, librettiste et musicien anglais 329
Caro, Miguel Antonio (1843—1909) poète et traducteur colombien de langue latine, président de la Colombie 607
Cassiani, Giulano (1712—1778) poète italien 392
Cassirer, Ernst 195
Cassoli, Francesco (1719—1812) poète italien 389
Casti, Giovanni Battista (1724—1803) poète, librettiste italien 250, 263, 346, 389, 544, 546, 609
Castlereagh, Robert Stewart, Vicomte (1769—1822) homme d'Etat britannique 91
Castrén, Matias Aleksanteri (1813—1852) linguiste et homme de lettres finlandais 439, 448
Catherine de Médicis (1519—1589) femme de Henri II roi de France 594
Catherine II, impératrice de Russie (1729—1796) 65, 113, 115, 165, 242, 251, 449, 469, 472, 479, 482, 486
Caton: Marcus Portius Cato (95—46) homme d'Etat romain 406
Catulle: Caius Valerius Catullus (87—53) poète lyrique romain 414, 542, 611, 622
Cazotte, Jacques (1719—1792) écrivain français 160, 190, 350
Čelakovský, František Ladislav (1799—1852) poète lyrique tchèque 44, 85, 88, 512
Ceretti, Luigi (1738—1808) poète italien 384, 389
Cervantes Saavedra, Miguel de (1547—1616) écrivain espagnol 219, 221, 531
Cesarotti, Melchiorre (1730—1808) homme de lettres italien 146, 254, 269, 273, 312, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 391, 393, 394, 397, 398, 609
Cesati, Vincenso Antonio (1806—1883) naturaliste italien 384
Chamfort, Nicolas-Sébastien Roch, dit (1740—1794) homme de lettres, poète et critique français 348
Chapelain, Jean (1595—1674) poète et critique français 353
Charles III (1716—1788) roi d'Espagne 115, 567

Charles IV (1748—1819) roi d'Espagne 115, 572
Charles V (1748—1819) roi d'Espagne 574
Charles XII (1628—1718) roi de Suède 422, 430
Chateaubriand, François René, Vicomte de (1768—1848) écrivain français 34, 36, 52, 53, 54, 55, 77, 78, 82, 87, 180, 189, 236, 267, 284, 345, 346, 350, 352, 355, 427, 514, 592, 600
Chatterton, Thomas (1753—1770) poète anglais 272, 319, 322, 329, 334
Chénier, André (1762—1794) poète lyrique français 25, 32, 36, 52, 53, 57, 60, 61—65, 68, 69, 71, 81, 82, 83, 85, 145, 169, 180, 181, 198, 231, 232, 234, 247, 284, 311, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 349, 350, 351, 353, 354, 523, 630
Chénier, Marie-Joseph (1764—1811) poète et dramaturge français 6, 341, 342, 343, 346, 348, 355, 546
Chesterfield, Philip D. Stanhope, Comte de (1694—1773) homme d'Etat et homme de lettres anglais 127
Chiabrera, Gabriello (1552—1638) poète italien 389
Chodakowski, Zorian Dołęga (Adam Czarnocki) (1784—1825) ethnographe et archéologue polonais 495
Choraeus, Mikael (1774—1806) poète suédois établi en Finlande 445, 456, 459
Choteriny, Matouš Collinusz (1516—1566) éditeur et imprimeur tchèque 506
Christian VII (1749—1808) roi de Danemark 421
Christopoulos, Athanasios (1772—1847) poète néo-hellénique 24, 268, 278, 543, 545, 564, 565
Churchill, Charles (1731—1764) écrivain satirique anglais 322, 332, 333, 334, 604
Cicéron: Marcus Tullius Cicero (106—43) homme politique et orateur romain 134, 558
Cicognara, Leopoldo, Comte (1769—1834) homme politique, historien de l'art italien 381
Cienfuegos, Nicasio Alvarez de (1764—1809) poète espagnol 61, 147, 201, 239, 240, 572, 573, 574, 575, 576
Cimarosa, Domenico (1749—1801) compositeur italien 611
Cîrlova, Vasile (1809—1831) poète roumain 548
Claudien: Claudius Claudianus (v. 375—v. 404) le dernier poète classique d'expression latine 613, 622
Claudius, Mathias (1740—1815) poète et moraliste allemand 185, 361, 369
Clercq, Willem de (1795—1844) économiste et poète hollandais 408, 409
Clewberg, Abraham Niklas (1754—1821) poète et politicien finlandais établi plus tard en Suède 445
Cockburn, Alicia (1712—1794) poétesse écossaise 272, 329
Colardeau, Charles-Pierre (1732—1776) poète français 545, 546
Coleridge, Samuel Taylor (1772—1832) poète lyrique anglais 19, 33, 44, 55, 56, 58, 76, 79, 81, 82, 86, 129, 137, 142, 172, 177, 189, 210, 211, 233, 236, 244, 282, 313, 319, 320, 322, 325, 332, 334, 336, 337, 600
Collins, William (1721—1795) poète anglais 55, 56, 164, 172, 319, 320, 322, 323, 326, 327, 328, 334
Collot d'Escury, Henrik, Baron de poète d'expression latine du XVIIIe siècle 620
Colomb (Colombo), Christophe (1451—1508) navigateur italien 26, 83
Conachi, Costache (1778—1849) poète et écrivain roumain 46, 67, 235, 268, 543, 545, 546, 547, 549
Condillac, Etienne Bonnot de (1715—1780) philosophe et économiste français 37, 43, 288, 292, 306, 385, 387, 567
Condorcet, Marie-Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, Marquis de (1743—1794) philosophe français 343, 599
Conradi, Norbert (1718—1785) piariste hongrois, d'expression latine 253, 616
Constant, Benjamin (1767—1830) homme politique et écrivain français 81, 341, 343
Conti, Antonio (1677—1749) poète et auteur dramatique italien 169
Conti, Juan Battista (1741—1820) poète et traducteur italien 169, 384, 389
Copernic: Mikołaj Kopernik (1473—1543) astronome polonais 262, 344
Corneille, Pierre (1606—1684) auteur dramatique français 23, 339, 478
Cornides, Dániel (1732—1787) historien hongrois 614
Corrège, le: Correggio (1489—1534) peintre italien 392
Costa, Claudio Manuel da (1729—1780) poète luso-brésilien 593, 595, 596
Costa, Isaac da (1798—1860) poète néerlandais 411, 419
Cotta, Giovanni Battista (1668—1738) poète lyrique religieux italien 389
Court de Gébelin, Antoine (1725—1784) érudit français 163
Coutouzis, Nicolas (1741—1813) poète néo-hellénique 563
Cowper, William (1731—1800) poète anglais 142, 143, 226, 249, 320, 321, 322, 323, 325, 328, 329, 332, 335, 336, 337
Crabbe, Georges (1754—1832) poète anglais 147, 226, 319, 321, 322, 323, 328, 532
Crashaw, Richard (1612—1649) poète anglais 334
Crescimbeni, Giovanni Mario (1663—1728) écrivain italien 384
Creutz, Gustav Filip (1731—1785) diplomate et piète suédois 423, 444, 456, 460
Croce, Benedetto 379, 385, 395, 615
Crudeli, Tommaso (1703—1745) poète et auteur de fables italien 389, 396
Cruz, Sor Juana Inès de la (1651—1695) religieuse mexicaine, auteur de nombreuses œuvres poétiques 575, 582
Cruz e Silva, Antonio Denis da (1731—1799) poète portugais 25, 268, 592
Csokonai Vitéz, Mihály (1773—1705) poète lyrique hongrois 24, 25, 33, 47, 57, 68, 69,

151, 152, 180, 183, 199, 203, 222, 235, 245, 246, 258, 271, 314, 518, 523—537, 617, 630
Csuka, Zoltán 252
Čulkov, Mihail Dmitrievič (1744—1792) écrivain et folkloriste russe 48, 274, 278, 472, 488, 514
Cunha, José Anastasio da (1744—1787) mathématicien et homme de lettres portugais 592
Cunichius, Raimondus voir Kunić
Cuoco, Vincenzo (1770—1823) historien et politicien italien 383

D

Dach, Simon (1605—1659) poète lyrique allemand 369
Dahlgren, Carl Fredrik (1791—1844) écrivain suédois 425
Dalimil Mezifičsky, chroniqueur tchèque au tournant du XIVe siècle 221, 508
Dalin, Olof van (1708—1763) poète et historien suédois 423
Dalmistico, Angelo (1754—1830) homme de lettres italien 389
Dante Alighieri (1265—1321) poète italien 55, 145, 197, 238, 268, 346, 382, 386, 395, 415
Da Ponte, Lorenzo (1749—1835) poète et librettiste italien 389
Darwin, Erasmus (1731—1802) médecin anglais 335, 336
Daškov, Dmitrij Vasil'evič (1788—1839) homme d'Etat et poète russe 491
Daukantas Šimonas (1792—1864) écrivain lituanien 466
David, Jacques Louis (1748—1825) peintre français 25, 29, 158, 160, 232
Dayka, Gábor (1769—1796) poète et prêtre hongrois 534, 608
Decaunes, Luc 341
Degas, Edgar (1834—1917) peintre français 629
Deken, Aagje (1741—1804) poétesse néerlandaise 403, 415
Delacroix, Eugène (1798—1863) peintre français 123
Delille, Jacques (1738—1813) poète français 53, 64, 68, 81, 228, 231, 232, 234, 235, 261, 283, 319, 341, 343, 344, 346, 350, 353, 523, 542, 546
Demidov, nom d'une famille d'aristocrates russe 469
Denis, Jean-Ferdinand (1798—1890) historien, homme de lettres brésilien d'origine française 588
Denis, Michael (1729—1800) jésuite autrichien, traducteur d'Ossian 37, 247, 273, 385, 514, 618
Deržavin, Gavrila Romanovič (1743—1816) poète russe 32, 33, 53, 82, 149, 223, 235, 242, 244, 247, 274, 471, 472, 475, 478, 479, 481, 485, 486, 487, 488, 490, 558
De Sanctis, Francesco (1817—1883) philosophe et historien de la littérature italien 380, 381, 384, 389, 391
Desbillons, François-Joseph (Terrasse) (1711—1789) poète français de langue latine 247, 258, 608, 619
Descartes, René (1597—1650) philosophe et mathématicien français 106, 151, 161, 194, 288, 324, 525, 567, 628
Dev, Feliks (1732—1786) poète slovène 265, 555
Dickens, Charles (1812—1870) écrivain anglais 86
Dickinson, John (Fabius) (1732—1808) homme d'Etat et écrivain américain 277, 603
Diderot, Denis (1713—1784) écrivain français, animateur de l'Encyclopédie 36, 127, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 175, 194, 195, 197, 209, 257, 272, 288, 295, 339, 342, 343, 345, 348, 350, 410, 479, 526, 532, 587, 628, 633
Dimachi, Niculai (1776—1838) poète roumain 543
Dimaras, C. Th. 562
Dmitriev, Ivan Ivanovič (1760—1837) écrivain et poète russe 275, 281, 473, 479, 480, 483, 487, 488, 490
Dmochowski, Franciszek Ksawery (1762—1808) poète, traducteur et publiciste polonais 283, 496
Dobossy, László 232
Dobrovský, Josef (1752—1829) linguiste et historien de la littérature tchèque, fondateur de la philologie slave 44, 210, 314, 506, 507
Dodsley, Robert (1703—1764) auteur dramatique et éditeur anglais 216, 322
Donelaitis, Kristijonas (1714—1780) poète narratif lituanien 59, 150, 168, 233, 234, 261, 265, 314, 457, 464, 466
Dorat, Claude Joseph (1734—1780) poète et écrivain français 542, 545, 546
Dosoftei, Dimitris Barila (1624—1693) traducteur de psaumes roumain 549
Dostoevskij, Fëdor Mihajlovič (1821—1881) écrivain russe 87, 549,
Döme, Károly (1768—1845) traducteur hongrois 613
Driessens, Willem (XVIIe siècle) 409
Drużbacka, Elżbieta (1695—1765) poétesse polonaise 493
Dryden, John (1631—1700) poète et auteur dramatique anglais 126, 142, 171
Dubois, Paul François (1794—1874) professeur et journaliste français 348
Du Bos, Jean Baptiste, abbé (1670—1742) écrivain politique et esthéticien français 146, 383, 386, 410, 411, 496
Ducis, Jean-François (1733—1816) dramaturge et poète français, premier adaptateur de Shakespeare 356
Dugonics, András (1740—1818) écrivain et poète hongrois 283
Du Pont de Nemours, Pierre-Samuel (1730—1817) écomomiste et politicien français 346
Durán, Augustin (1793—1862) homme de lettres espagnol 576
Durão, José de Santa Rita (1722—1784) poète luso-brésilien 594

Durjević, Ignjat (1675—1737) poète et historien croate 554
Durych, Jaroslav (1886—1962) écrivain et poète tchèque 44.
Dwigth, Timothy (1752—1817) théologue, pédagogue et écrivain américain 148, 198, 217, 601
Džamanjić, Brno (1735—1820) poète dalmate, d'expression latine 612

E

Eberhard, Johann August (1739—1809) philosophe et esthète allemand 301
Eckermann, Johann Peter (1792—1854) écrivain allemand 70
Edouard Ier (1239—1307) roi d'Angleterre 163
Ehrensvärd, Carl August (1745—1800) écrivain suédois 426, 429
Eichner, Hans 302
Eisen, Johann Georg (1717—1779) pasteur allemand d'Estonie, spécialiste d'histoire baltique 450
Elci, Angiolo Maria Pannocchieschi d' (1754—1824) poète et latiniste italien 250, 610
Elgström, Per (1781—1810) poète et écrivain suédois 180
Eliade-Radulescu, Ion (1802—1872) critique et poète roumain 548
Elliot, Jane (1727—1805) poétesse écossaise 329
Éluard, Paul 345
Eminescu, Mihai (1850—1889) poète lyrique roumain 45, 67, 68, 227
Emmanuel, Pierre 345
Engel, Johann Jakob (1741—1802) écrivain et théoricien allemand de la littérature 301
Engelen, Cornelius van (1722—1793) pasteur baptiste, homme de lettres néerlandais 260, 405, 410, 411, 414, 418
Eötvös, József (1813—1871) romancier hongrois 75, 77, 81, 607
Epicure: Epicuros (341—270) philosophe grec 288
Erben, Karel Jaromír (1689—1761) poète tchèque 44
Erdélyi, János (1818—1868) poète et folkloriste hongrois 47
Ermatinger, Emil 370, 376
Eschenburg, Johann Joachim (1743—1820) esthéticien allemand 301
Eschyle: Aiskhylos (525/24—456/55) auteur dramatique grec 283, 345
Esope: Aisopos (fin du VIIe — début du VIe siècle) fabuliste grec 262, 264, 265, 284, 346, 464, 465, 466, 553, 572, 612
Espejo, Francisco Eugenio de Santa Cruz y (?—1796) homme de lettres et patriote équatorien 580
Estève, Edmond 628
Espronceda Delgado, José da (1808—1842) poète et politicien espagnol 61, 190
Estienne, Henri (1531—1598) typographe érudit français 270
Euripide: Euripides (485—406) auteur dramatique grec 345, 609
Ewald, Johannes (1743—1781) poète danois 26, 57, 58, 146, 226, 265, 273, 282, 283, 423, 424, 426, 429, 431, 432, 433, 434

F

Fába, Simon (1731—1801) prêtre hongrois, auteur de poèmes latins 615
Fabre, Jean 52
Faehlmann, Friedrich Robert (1798—1850) poète et folkloriste estonien 443, 450
Fagiuoli, Giambattista (1660—1742) poète et auteur dramatique italien 388
Faludi, Ferenc (1704—1779) écrivain et poète hongrois 523, 524, 530, 533, 535, 536
Fantoni, Giovanni (1755—1807) poète italien 389
Farsetti, Tommaso Giuseppe (1720—1775) homme de lettres italien, auteur d'épigrammes latins 609
Farinelli, Arturo 415
Fauriel, Claude (1772—1844) critique et philologue français 153, 562
Fáy, András (1786—1864) écrivain hongrois 263
Fazekas, Mihály (1766—1828) poète hongrois 223, 273, 528, 529, 532, 533
Feijóo, Benito Jerónimo, père (1676—1764) écrivain espagnol 568
Feith, Rhinjnvis (1753—1824) poète hollandais 146, 201, 247, 257, 403, 405, 407, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 620
Fénelon, François de Salignac de la Mothe (1651—1715) écrivain et théologue français 339, 340, 341, 386
Ferdinand VII (1784—1833) roi d'Espagne 567
Fergusson, Robert (1750—1774) poète écossais 329
Ferić, Đuro (1739—1820) poète croate de langue latine 234, 612
Ferrich, G. voir Ferić
Ferrucci, Luigi Crisostomo (1797—1877) homme de lettres italien 610, 611
Fet, Afanasij Afanasevič (1820—1892) poète russe, traducteur de poèsie latine 617
Fiacchi, Luigi (A. Clasius) (1754—1825) fabuliste italien, auteur d'idylles rococo de langue latine 610
Fichte, Johann Gottlieb (1762—1814) philosophe allemand 77, 141, 182, 188, 301
Fielding, Henry (1707—1654) romancier anglais 54, 143, 160, 169, 316
Fiesel, Eva 307
Fijałkowski, Marcin (17? —1820) esthéticien, traducteur, pédagogue polonais 497, 498
Filangieri, Gaetano (1752—1788) penseur politique italien 380, 382
Flaubert, Gustave (1821—1880) écrivain français 17, 82
Flora, Francesco 394, 397
Florian, Jean-Pierre Claris de (1755—1894) écrivain français 27, 52, 263, 340, 541
Floridablanca, José Monino, Comte de (1728—1808) homme d'Etat espagnol 567
Fodor, István 232
Folkierski, Władisław 165, 328

Fontanes, Louis de (1757—1821) homme d'Etat, poète français 81, 344 349, 355
Fontenelle, Bernard Le Bovier de (1657—1757) écrivain et philosophe français 339
Fonvizin, Denis Ivanovič (1745—1792) auteur dramatique russe 149, 472, 481
Foppens, J. F. professeur hollandais (première moitié du XVIIIe s.) professeur de Louvain 409
Forner, Juan B. Pablo (1756—1797) écrivain satirique espagnol 282
Fortis, Alberto (1741—1802) naturaliste et traducteur italien 384, 554
Foscolo, Ugo (1778—1827) poète italien 53, 61, 62, 63, 65, 146, 204, 210, 227, 243, 247, 249, 256, 261, 269, 380, 381, 383, 384, 386, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 398, 564, 565, 630, 632
Fossati, Gaspare (1809—1883) poète italien 389
Fournié, François-Marie-Charles (1772—1837) écrivain et économe français 185
Földi, János (1755—1801) médecin, linguiste et poète hongrois 537
Fragonard, Jean-Honoré (1732—1806) peintre français 158
Franklin, Benjamin (1706—1790) homme d'Etat et écrivain américain 601
Franzén, Frans Mikael (1772—1847) poète lyrique finno-suédois 202, 424, 426, 431, 439, 445, 446, 453, 454, 456, 459
Frédéric II le Grand (1740—1786) roi de Prusse 113, 114, 115, 359
Freire, Francisco José (pseud.: Candido Lusitano) (1719—1773) érudit portugais 591
Freneau, Philip Morin (1752—1833) poète et publiciste anglo-américain 149, 243, 247, 600, 604, 605
Fréron, Elie (1718—1776) écrivain français, adversaire de Voltaire et des philosophes 347, 353
Friedrich, Caspar David (1774—1840) peintre romantique allemand 35, 65
Friedrich, Hugo 306
Frisi, Antonio Francesco (1734—1817) historien italien 382
Fröding, Gustaf (1860—1911) poète suédois 426
Frugoni, Carlo Innocenzo (1692—1768) poète italien 389, 391, 392, 394, 396
Frye, Northrop 181, 182, 627, 631, 633
Fubini, Mario 380, 381, 386, 396
Fulton, Robert (1765—1815) ingénieur américain d'origine anglaise 600
Fumagalli, Angelo (1728—1804) historien et critique d'art italien 380
Fuseli, Henry (1741—1825) poète et peintre suisse 160

G

Gagliuffius, U. F. voir Galjuf
Galleani Napione, Gian Francesco (1748—1830) erudit italien 387
Gales, Isaacus Gale (XVIIIe s.) poète hollandais d'expression latine 620
Galilei, Galileo (1564—1652) astronome et physicien italien 106, 145, 194, 262, 382
Galjuf, Marko Faustin (1765—1834) avocat dalmate, auteur de langue latine 218, 612
Gallas, Josef Neřman Agapit (1756—1840) poète tchèque 271, 508
Gallego, Juan Nicasio (1777—1853) poète espagnol 61, 147, 201, 241, 248, 573, 584
Galliari, Gaspare (1760—1818) peintre et architecte italien 383
Gama, José Basiolio da (1741—1795) poète luso-brésilien 218, 229, 594, 595, 596
Ganander, Kristfried (1741—1790) écrivain et érudit finlandais 48, 447, 451, 452
Gánóczy, Antal (1745—1791) historiographe hongrois 615
Garção, Pedro Antônio Corrêa (1724—1772) poète portugais 240, 591, 592
García de la Huerta, Vicente (1734—1787) poète et critique espagnol 569, 570
Garcilaso de la Vega (1503—1536) poète espagnol 568
Gargalla, Tommaso (1760—1842) homme de lettres italien 395
Garrett, João Baptiste de Silva Leitão de Almeida (1799—1854) poète et homme d'Etat portugais 592, 593
Garrick, David (1716—1779) acteur anglais 291
Gautier, Théophile (1811—1872) poète et critique dramatique français 349
Gavlovič, Hugolín (1712—1787) poète slovaque 240
Gebauer, Jan (1838—1907) linguiste tchèque 414
Geijer, Erik Gustaf (1787—1846) poète, historien et philosophe suédois 57, 58, 425, 428, 430, 431, 432, 434, 446
Gellert, Christian Fürchtegott (1715—1769) poète allemand 450, 454, 464
Genestet, Petrus de (1829—1871) poète hollandais 608
Genovesi, Antonio (1713—1769) philosophe et économiste italien 382, 383
Gentil-Bernard: Pierre Auguste Bernard (1710—1775) poète français 545
Gerard, l'abbé Gabriel (1677—1748) grammairien français 292
Gergei, (Gyergyai), Albert (seconde moitié du XVIe siècle) poète épique hongrois 226
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von (1737—1823) poète lyrique et auteur dramatique danois d'expression allemande 295, 366
Gessner, Salamon (1730—1788) poète et peintre suisse 36, 46, 52, 53, 54, 66, 82, 196, 266, 282, 285, 346, 356, 361, 381, 389, 414, 473, 484, 488, 531, 541
Ghedini, Fernando, Antonio (1684—1767) médecin et homme de lettres italien 388
Gherardi, Francesco (1663—1700) auteur de comédies et de fables italien 389
Gheuca, Leon (XVIIIe s.)membre du haut clergé roumain 541
Gianni, Francesco (1750—1822) poète italien 385
Giannone, Pietro (1729—1772) historien italien 382, 600

Gibbon, Edward (1737—1794) écrivain anglais 134, 143, 319, 325, 600
Giedroyc, J. (XVIIIe s.) évêque de Jemaitia province lituanienne au XVIIIe s. 466
Gilbert, Nicolas-Joseph Laurent (1751—1780) poète français 347, 349, 350, 353
Gilly, Friedrich (1772—1800) architecte allemand 159
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig (1719—1803) poète allemand 24, 201, 270, 284, 369, 402, 414, 417, 506, 508
Glinka, Fëdor Nikolaevič (1788—1880) poète russe 476
Gnedič, Nikolaj Ivanovič (1784—1833) poète russe 471, 476, 477, 478, 481, 484
Godoy y Alvarez de Faria, Manuel (1767—1851) homme d'Etat espagnol 587
Godwin, William (1756—1836) essayiste et romancier anglais 129, 130, 326
Goens, Rijkhof Michael van (1748—1810) essayiste et théoricien litt. néerlandais 406, 408, 409, 411
Goethe, Johann Wolfgang von (1749—1832) poète allemand, 15, 16, 17, 18, 19, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 35, 40, 43, 44, 47, 48, 50—59 passim, 64, 67, 70, 72—78 passim, 83, 84, 110, 142, 144, 156—160, 164—172 passim, 177, 183, 185—190, 194, 195, 197, 205—211 219, 224, 253, 254, 262, 270, 275, 278, 279, 280, 281, 282, 298, 299, 300, 301, 312, 313, 315, 320, 349, 360—377, 389, 418, 446, 511, 512, 519, 520, 523, 526, 630, 631, 632, 633
Gogol', Nicolaj Vasil'evič (1809— 1852) conteur, romancier et auteur dramatique russe 20, 65, 82, 83, 87, 472
Golański, Filip Neriusz (1733—1824) professeur et écrivain polonais 496, 499
Goldsmith, Oliver (1728—1774) romancier anglais 142, 169, 321, 322, 332, 334, 336, 511, 518, 604
Goldoni, Carlo (1707—1793) auteur dramatique et poète italien 380, 389, 616
Góngora y Argote, Luis de (1561—1627) poète espagnol 569, 576
Gonzaga, Tomas Antonio (1744—1810) poète luso-brésilien 595, 596
González, Diego Tadeo (1733—1794) religieux et poète espagnol 569, 570, 572
Gottlund, Kaarle Aksel (1736—1785) poète et folkloriste finnois 48, 446, 447, 451, 453, 456
Gottsched, Johann Christoph (1700—1766) théoricien de la poésie et auteur dramatique allemand 110, 558
Goya, Francisco (1746—1828) peintre espagnol 61
Gozzi, Carlo (1720—1806) poète et critique italien 388
Gozzi, Gaspare (1713—1786) écrivain italien 382, 389
Grabovac, Filip (1697—1749) poète croate 554, 556
Gracián, Morales Baltasar (1601—1658) jésuite et écrivain espagnol 541
Gramsci, Antonio 386
Gravina, Gian Vincenzo (1664—1718) érudit et dramaturge italien 169, 380, 382, 384, 386, 388, 389
Gray, Thomas (1716—1771) poète lyrique anglais 38, 54, 55, 56, 67, 83, 142, 143, 160, 163, 164, 165, 171, 179, 203, 246, 294, 316, 321, 322, 323, 324, 328, 329, 334, 390, 408, 488, 489, 511, 546, 604
Gresset, Jean-Baptiste-Louis (1709—1777) poète et dramaturge français 414
Gréville, Frances Macartney, Mrs (1729—1789) poétesse écossaise 323
Griboedov, Alexandr Sergeevič (1795—1829) poète et auteur dramatique russe 65, 82, 83, 85, 472, 473
Grimm, Jacob (1785—1863) fondateur de la philologie germanique 122, 147, 279, 431, 559
Grimm, Wilhelm (1786—1859) germaniste allemand 122, 147, 431
Gritti, Cecco Francesco (1740—1811) poète italien, auteur de fables 389
Grőt, Jakov Karlovi (1812—1893) philologue russiste à Helsinki 440
Grundtwig, Nicolaj Frederik Severin (1783—1872) poète, historien et linguiste danois 201, 282, 425, 426, 428, 430, 431, 432
Guardi, Ferdinando (1712—1793) peintre italien 383
Guarini, Giambattista (1538—1612) poète et auteur dramatique italien 592
Guidi, Alessandro (1650—1712) poète et auteur dramatique italien 389
Guillaume Ier d'Orange (1533—1584) libérateur des Pays-Bas 406
Guillaume V, Stadhouder des Pays-Bas (1748—1806) 402
Guillaume d'Occam (v. 1300—v. 1350) théologien anglais 288
Guillén, Claudio, 15
Gustave III (1746—1792) roi de Suède 115, 422
Guyon, Jeanne Marie, Mme (1648—1717) mystique française 320
Gvadányi, József (1725—1801) poète hongrois 223, 229, 251, 525, 531, 532, 610

H

Haes, Frans de, écrivain néerlandais du XVIIIe siécle 411
Hafiz (v. 1320—v. 1390) poète persan 620
Hagedorn, Friedrich von (1708—1754) poète lyrique allemand 270, 284, 369, 506, 616
Hájek z Libočan, chroniqueur tchèque du XVIe siècle 221, 508
Hall, Maurits Cornelis van (1768—1858) poète et politicien néerlandais 405
Haller, Albrecht von (1708—1777) érudit et poète suisse de langue allemande 166, 167, 168, 232, 346, 509
Hamann, Johann Georg (1730—1788) érudit et écrivain philosophique allemand 28, 40, 62, 145, 146, 158, 159, 160, 168, 174, 176, 183, 185, 191, 192, 196, 209, 288, 296, 297, 298, 299, 383, 406, 628

Hammarsköld, Lorenzo (Lars Hammarsköld) (1785—1827) écrivain et esthète suédois 425, 432, 446
Hanka, Václav (1791—1861) écrivain, archéologue et linguiste tchèque 201, 274, 514
Hannulik, János Krizosztom (1745—1816) écrivain hongrois d'expression latine 241, 242, 608, 615, 616, 617
Harold, Edmund, Freiherr von (1737—180?) philologue allemand 409
Hartley, David (1705—1757) philosophe anglais 127, 129
Hartmann, Jacobus Johannes (1851—1924) philologue hollandais, traducteur 607
Hassel, Henrik (1700—1776) théoricien de la rhétorique, professeur finlandais 453
Hauff, Wilhelm (1802—1827) écrivain allemand 607
Haydn, Joseph (1732—1809) compositeur autrichien 49, 160, 172, 232, 632
Hazard, Paul 28, 189
Hazlitt, William (1778—1830) écrivain anglais 129
Händel, Georg Friedrich (1685—1759) compositeur allemand 160
Heath, George (XVIIIe s.) aristocrate anglais, auteur de poèmes latins 619
Hedborn, Samuel Johann (1783—1849) poète suédois 425
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770—1831) philosohpe allemand 141, 206, 207, 384, 453
Hehn, Johann Martin von (1743—1793) pasteur et écrivain allemand d'Estonie 450
Heidenstam, Carl Gustaf Verner van (1859—1940) poète et romancier suédois 431
Heine, Heinrich (1797—1856) poète lyrique allemand 20, 45, 52, 60, 87, 199, 208, 279
Heliade v. Eliade
Helle, Anton Thor (1683—1748) linguiste estonien 449
Helmers, Jan Frederik (1767—1813) poète néerlandais 404, 408, 417
Helvétius, Claude Adrien (1715—1771) philosophe français 113, 256,
Hemnicer, Ivan Ivanovič (1745—1784) fabuliste russe 483
Hemsterhuis, Frans (1722—1790) philosophe et estéticien néerlandais
Henríquez Ureña, Pedro 583
Henszlmann, Imre (1813—1886) archéologue et historien de l'art hongrois 30
Heraclite: Herakleitos (540—480) philosophe grec 288
Heraskov, Mihail Matvejevič (1733—1807) poète, romancier et auteur dramatique russe 215, 216, 225, 471, 472, 482, 483, 484, 507
Herbert, J. L. 579
Herbert, William (1778—1847) homme de lettres anglais, rédacteur d'une anthologie de langue latine 619
Herculano de Carvalho e Aranjo, Alexandre (1810—1876) écrivain et historien portugais 592
Herd, David (1732—1810) compilateur des ballades écossaises 329
Herder, Johann Gottfried (1744—1803) écrivain, poète et philosophe allemand 17, 19, 24, 27, 28, 30, 35—48, 53, 54, 58, 67, 68, 71, 73, 77, 79, 122, 145, 149, 153, 159, 162, 168, 171, 177, 178, 191—199, 209, 231, 275—279, 288, 294, 298, 303, 305, 306, 313, 361, 366—369, 371, 383—387, 425, 449, 450, 453, 454, 460, 480, 496, 497, 523, 527, 534, 554, 558, 559, 613, 628
Heredia y Campuzano, José María de (1803—1839) poète cubain 582, 584
Hermányi-Dienes, József (1694—1763) écrivain hongrois 221
Hernández, José (1834—1886) poète argentin 582
Herrera, Fernando de (1534—1597) poète espagnol 87, 568
Hervey, James (1714—1758) pasteur anglais, auteur de poème en prose 614
Herzen, Aleksandr Ivanovič (1812—1870) écrivain et penseur russe 481
Hésiode: Hesiodos (VIIIe siècle av. n. ère) poète et historien grec 150, 465, 612
Hidalgo, Bartolomé José (1788—1823) poète et auteur dramatique uruguayen 148, 278, 582, 584
Hidža, Đuro (Higgia, G.) (1752—1833) jésuite, médecin croate, traducteur d'Horace 612
Hněvkovský, Šebestián (1770—1847) poète et écrivain tchèque 25, 46, 67, 151, 222, 281, 507, 508, 514
Hobbes, Thomas (1588—1679) philosophe anglais 587
Hoeufft, Jacob-Hendrik (1756—1843) homme de lettres et poète néerlandais 620
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776—1822) romancier et nouvelliste allemand 57, 71, 78, 79, 81, 87
Holbach, Paul Henri Dietrich, Baron d' (1723—1789) philosophe français 107, 127, 128, 195
Holberg, Ludvig (1684—1754) écrivain dramatique norvégien-danois 423
Hollý, Ján (1785—1849) poète et traducteur slovaque 215, 225, 239, 283, 314, 519
Holtz, Otto Reinhold von (1757—1828) pasteur et écrivain allemand en Estonie, 450
Home, Henry, lord Kames (1696—1782) essayiste écossais 192, 410
Homère: Homeros (VIIIe siècle av. n. ère) poète grec 38, 51, 131, 134, 145, 155, 156, 175, 197, 217, 221, 238, 268, 283, 293, 349, 369, 382, 544
Hopkins, Joseph (1770—1842) auteur du poème «Hail Columbia» 319, 603
Horace: Quintus Horatius Flaccus (65—8) poète latin 56, 64, 67, 69, 145, 193, 236, 241, 243, 245, 248, 250, 268, 283, 353, 382, 413, 414, 453, 474, 475, 485, 488, 496, 542, 554, 557, 558, 568, 584, 592, 610, 612, 615, 618, 622
Horia, Nicolae (v. 1730—1785) chef d'une révolte paysanne roumaine 539
Horne Tooke, John (1736—1812) linguiste anglais 291
Hosschius, Sidronius (1596—1653) religieux et littérateur néerlandais 616

Hölderlin, Friedrich (1770—1843) poète lyrique allemand 19, 25, 33, 48, 59, 60, 69, 144, 188, 200, 205, 241, 247, 248, 303, 305, 312, 313, 360, 377, 381, 393, 632, 633
Hölty, Ludwig (1748—1776) poète lyrique allemand 270, 312, 361, 369, 371, 375, 408
Hromádko, Jan Nepomuk Norbert (1783—1850) homme de lettres tchèque, professeur de littérature à Vienne 509
Hrubý z Jelení, Zikmund (1497—1554) humaniste et linguiste tchèque 506
Hugo, Victor (1802—1885) poète et écrivain français 16, 18, 30, 36, 57, 71, 75, 77, 80, 81, 82, 84, 86, 87, 88, 123, 169, 177, 204, 210, 346, 349, 350, 627
Humboldt, Wilhelm von (1767—1835) écrivain, philosophe et linguiste allemand 185, 288, 296, 303, 306, 307
Hume, David (1711—1776) philosophe anglais 134, 160, 292, 293, 299, 325, 628
Hunt, James Henry Leigh (1784—1859) écrivain, poète et essayiste anglais 332
Hunter Ann Home, Mrs. (1742—1821) poétesse écossaise 334
Hupel, August Wilhelm (1737—1819) historien et écrivain baltique d'origine allemande 449
Hurd, Richard (1720—1808) évêque, critique anglais 179, 197, 198
Hutcheson, Francis (1694—1746) philosophe et moraliste écossais 37
Huydecoper, Baltasar (1695—1778) philologue et homme de lettres néerlandais 409

I

Ibañez, Maria Ignacía (? —1771) actrice espagnole 570
Ibsen, Henrik (1828—1906) écrivain norvégien 67
Iglesias de la Casa, José (1748—1791) poète espagnol 570, 572
Indrikis Neredzigais (Indrikis l'Aveugle) (1783—1828) poète letton 465
Ingemann, Bernhard Severin (1780—1862) poète et romancier danois 425, 426, 427, 428, 432
Iriarte, Juan de (1702—1771) érudit et poète espagnol 60, 261, 569, 621
Iriarte, Tomás de (1750—1791) poète et fabuliste espagnol 26, 265, 572, 576
Iturbide, Augustin de (1783—1824) empereur mexicain 584

J

Jannau, Heinrich Johann von (1753—1821) historien et pédagogue baltique d'origine allemande 450
Janus Pannonius (1434—1472) évêque de Pécs (Hongrie), poète humaniste d'expression latine 615, 616
Janus Secundus (Jan Nicolai Everaerts) (1511—1536) poète néerlandais d'expression latine 415
Jasiński, Jakub (1759—1794) poète polonais 150, 499
Jauss, Hans-Robert 302
Jazente, l'Abbé (1719—1789) poète satirique portugais 593
Jean Paul: Johann Paul Friedrich Richter (1763—1825) écrivain et publiciste allemand 18, 73, 78, 79, 82, 303, 305, 418
Jefferson, Thomas (1743—1826) homme d'Etat, savant américain, troisième président des Etats-Unis 128, 599, 600, 604
Jenier, P. R. (XVIIIe siècle) poète néerlandais 413
Jenisch, Daniel (1762—1804) pasteur allemand, auteur d'ouvrages philosophiques et linguistiques 302, 303, 305
Jenyns, Soame (1704—1787) poète et penseur anglais 127
João VI (1767—1826) roi du Portugal 588
Johnson, Samuel (1709—1784) écrivain et critique anglais 143, 294, 310, 320, 321, 322, 323, 395, 600
Jones, Sir William (1746—1794) juriste et orientaliste anglais 170, 293, 323, 620
Joseph Ier (1714—1777) roi du Portugal 115, 587
Joseph II (1741—1790) empereur allemand 94, 114, 115, 215, 403, 508, 539, 543, 613, 615
Jovellanos y Ramirez, Gaspar Melchor de (1744—1811) écrivain et homme d'Etat espagnol 569, 570, 575
Jules César: Cajus Julius Caesar (100—44) homme d'Etat romain 473
Julow, Victor 271
Jung-Stilling, Johann Heinrich Jung (1740—1817) écrivain allemand 146, 406
Jungmann, Josef (1773—1847) écrivain et philologue tchèque 44, 67, 82, 85, 151, 203, 210, 246, 256, 269, 283, 284, 507, 510, 511, 512, 513, 514
Justander, Erik (1623—1678) professeur de poétique à l'Université de Turku 461
Juslenius, Daniel (1676—1752) linguiste et homme de lettres finlandais 444
Juteini, Jaakko: Jacob Judén (1781—1855) poète finnois 46, 261, 447, 448, 452, 456, 459, 460
Juvénal: Decimus Junius Juvenalis (v. 60—v. 140) poète romain 248, 250, 558, 610

K

Kačić Miošić, Andrija (1704—1760) poète croate 153, 216, 223, 274, 278, 514, 554, 556, 559, 613
Kácsor, Keresztély (XVIIIe s.) piariste hongrois, auteur de poèmes latins 253, 616
Kadlinský, Felix (1613—1675) jésuite, poète lyrique tchèque 506
Kajsarov, Andrej Sergeevič (1782—1813) poète, publiciste russe, 470, 481
Kant, Immanuel (1724—1804) philosophe allemand 26, 51, 70, 107, 127, 136, 137, 158, 173, 175, 176, 177, 179, 181, 188, 206, 288, 298, 366, 385, 410, 445, 450, 453, 620, 628, 631

Kapnist, Vasilij Vasil'evič (1757—1823) poète et auteur dramatique russe, 472, 479, 485, 488
Karadžić, Vuk Stefanovič (1787—1864) philologue, critique et etnographe serbe 45, 48, 153, 202, 279, 559
Karamzin, Nikolaj Mihailovič (1766—1826) homme de lettres et historien russe 44, 65, 82, 83, 149, 238, 266, 274, 281, 471, 473, 475, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 487, 488, 489, 490, 491
Kármán, József (1769—1795) écrivain hongrois 320, 632
Károlyi, Antal (1732—1791) aristocrate et mécène hongrois 615
Karpiński, Franciszek (1741—1825) poète polonais 66, 150, 235, 236, 238, 278, 284, 493—501, 520
Kasteele, Pieter Leonard van de (1748—1810) poète néerlandais 408, 416
Kasteleyn, Petrus Johannes (1746—1794) chimiste et poète néerlandais 415
Katančić, Matija Petar (1750—1825) poète croate plurilingue 45, 239, 314, 556, 558, 613
Katenin, Pavel Aleksandrovič (1792—1853) poète russe 284, 471, 473, 478, 481, 490
Katona, József (1791—1830) auteur dramatique hongrois 30
Kayser, Wolfgang 367, 375
Kazinczy, Ferenc (1759—1831) écrivain hongrois, promoteur de la réforme de la langue 37, 55, 68, 185, 203, 254, 255, 266, 268, 282, 283, 529, 533, 534, 535 536
Keats, John (1795—1821) poète lyrique anglais 76, 79, 80, 81, 88, 142, 172, 226, 244, 323, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 334, 335, 337, 381, 393, 311, 313
Kellgren, Johan Henrik (1751—1795) poète et publiciste suédois 58, 146, 424, 426, 428, 431, 432, 434
Kepler, Johannes (1571—1630) astronome et mathématicien allemand 194
Kersting, Georg Friedrich (1785—1847) peintre d'origine allemande, professeur à Copenhague 35
Key, Francis Scott (1779—1843) juriste américain, auteur d'un volume de poésie 604
King, William (1663—1729) écrivain anglais 320
Kinker, Johannes (1764—1845) poète et philosophe néerlandais 242, 260, 406, 408, 411, 412, 414, 415, 416, 419
Kireevskij, Pëtr Vasil'evič (1808—1856) folkloriste et archéologue russe 48
Kis, János (1770—1846) pasteur luthérien, poète hongrois 284, 529
Kisfaludy, Károly (1789—1830) écrivain et poète hongrois 37, 527, 529
Kisfaludy, Sándor (1772—1844) poète hongrois 151, 524, 525, 532, 534, 536
Kivi, Aleksis (1834—1872) écrivain finnois 448
Kleist, Ewald Christian von (1715—1759) poète lyrique allemand 150, 168, 233, 408, 506, 509, 618
Kleist, Heinrich von (1777—1811) dramaturge et nouvelliste allemand 78, 247, 465, 509,
Klementas, Antanas (1756—1823) écrivain lituanien 466
Kleyn, Johannes Petrus (1760—1805) poète lyrique néerlandais 415
Klinger, Friedrich Maximilian (1752—1831) auteur dramatique et romancier allemand 160, 177, 631
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724—1803) poète allemand 57, 119, 163, 170, 171, 199, 201, 214, 217, 221, 229, 241, 243, 302, 312, 314, 345, 346, 361, 375, 376, 390, 402, 416, 417, 424, 457, 506, 543, 616, 632
Klotz, Christian Adolph (1738—1771) critique et archéologue allemand 247, 615, 618, 619
Kniaźnin, Franciszek Dionizy (1750—1807) poète polonais, 66, 243, 273, 493—495, 498—502, 508, 520, 617
Knjažnin, Jakov Borisovič (1742—1791) écrivain russe 471, 472, 482
Kochanowski, Jan (1530—1584) poète polonais 32, 150, 493, 617
Kodály, Zoltán 47
Kollár, Jan (1793—1862) poète et linguiste slovaque, fondateur du panslavisme romantique 74, 85, 215, 229, 265, 314, 519, 520
Kołłataj, Hugo (1750—1812) poète polonais 495
Komenský (Comenius), Jan Amos (1592—1670) érudit, prédicateur et pédagogue tchèque 506
Konarski, Stanisław (1700—1773) prêtre piariste, écrivain et pédagogue polonais 497
Kopczyński, Onufry (1735—1817) linguiste polonais 497, 501
Kops, Willem (1724—1776) commerçant et poète néerlandais 408
Koricsányi, Márk (1707—1752) piariste, poète hongrois d'expression latine 614, 616
Korš, Fëdor Evgen'evič(1843—1915) philologue russe 617
Kościuszko, Tadeusz (1746—1817) patriote polonais 493, 496
Kostrov, Emil Ivanovič (1750—1796) poète et traducteur russe 514
Kotzebue, August (1761—1819) auteur dramatique allemand, 449
Kovásznai, Sándor (1730—1792) écrivain et traducteur hongrois 615
Koźmian, Kajetan (1771—1856) poète polonais 494, 499, 501
Kölcsey, Ferenc (1790—1838) poète lyrique hongrois 34, 40, 46, 47, 152, 527, 528, 529, 531, 533, 534, 535, 536, 537, 620
Körner, Karl Theodor (1791—1813) poète et dramaturge allemand 299
Krajewski, Michał Dymitr (1746—1817) écrivain et historien polonais 495
Král, Josef Mirovít (1789—1841) prêtre catholique tchèque, auteur d'ouvrages historiques 512
Krasicki, Ignacy (1735—1801) prélat et écrivain polonais 25, 26, 32, 203, 249, 250, 256, 264, 273, 346, 493—502, 508, 544, 546
Krauss, Werner 200
Krejčí, Karel 32, 220, 224

Kreutzwald, Friedrich Reinhold (1803—1882) poète estonien, compilateur du Kalevipoeg 225, 441, 443, 444, 449, 450, 455, 457
Kreyssig, Johann Gottlieb (1779—1854) professeur allemand, poète d'expression latine 153, 283, 608, 619, 622
Królikowski, Josef Franciszek (1781—1839) écrivain polonais 503
Krylov, Ivan Andreevič (1768—1844) fabuliste et publiciste russe 26, 65, 82, 83, 204, 346, 471, 472, 483, 484, 490
Kuik, Ignác (1741—1833) jésuite hongrois, poète d'expression latine 26, 613
Kunić, Rajmund (R. Cunichius) (1710—1894) jésuite croate, poète d'expression latine 611
Kutuzov: Goleniščev-Kutuzov Mihail Illarionovič (1745—1813) prince de Smolensk, commandant en chef de l'armée russe pendant la campagne de Russie de Napoléon 360
Kuzmány, Karol (1806—1866) écrivain et poète slovaque 219
Küchelbecker, Wilhelm Karlovič (1797—1846) poète russe d'origine allemande 65, 449, 471

L

La Bruyère, Jean de (1645—1696) moraliste français 59, 339
Laclos, Pierre Ambroise François Choderlos de (1741—1803) romancier français 52, 54, 320
Lafayette, Marie Joseph, Marquis de (1757—1834) politicien français, général dans la guerre d'indépendance de l'Amérique du Nord 599
La Fontaine, Jean de (1621—1695) poète et fabuliste français 17, 23, 26, 82, 262, 263, 284, 339, 483, 485, 529, 545, 572, 619
Lagomarsini, Girolamo (1698—1773) latiniste italien 609
La Harpe, Jean François (1739—1803) critique et auteur dramatique français 348, 349, 355, 525
Lamartine, Alphonse de (1790—1869) poète lyrique français 31, 36, 80, 81, 86, 87, 88, 204, 343, 346, 349, 354, 418, 446
Lambin (d'Ypres), Jean-Jacques (1765—1841) historien belge 413
Lamennais, Félicité-Robert de (1782—1854) prêtre et écrivain français 71
Lamettrie, Julien Jean Offroy de (1709—1751) médecin et philosophe français 113, 195
La Motte, Antoine Houdar (1672—1731) auteur dramatique français, défenseur des Modernes 339, 340, 350, 353
Landi, Gaspare (1756—1830) peintre italien 384
Landívar, Rafael (1731—1793) jésuite d'Amérique Latine, poète et érudit d'expression espagnole et latine 148, 581, 582, 583, 620
Langhorne, John (1735—1771) pasteur et poète anglais 321
Lanzi, Luigi (1732—1810) archéologue, philologue et historien de l'art italien 380
Latouche, Hyacinthe-Joseph-Alexandre Thabaud de (1785—1851) poète, journaliste, dramaturge et romancier français 349
Laudon, Gideon Ernst (1717—1770) maréchal autrichien 215, 552, 613
Lavardén, Manuel José de (1754—1810) poète et auteur dramatique argentin 584
Lavater, Johann Caspar (1741—1801) philosophe suisse, fondateur de la physionomie 146, 177, 183, 185, 186, 407, 483
Lavoisier, Antoine Laurent de (1743—1794) chimiste français 26, 108
Lazăr, Gheorghe (1779—1823) professeur et philosophe roumain 541
Lebrun, Pierre-Antoine (1785—1873) poète français 64, 343, 344, 345, 346, 350
Ledoux, Claude-Nicolas (1736—1806) architecte et urbaniste français 159
Lefranc de Pompignan: Jean-Jacques, L., Marquis de P. (1709—1784) poète français 345, 347, 351, 353
Le Gentil, Pierre 594
Le Grand, Antoine-Leonard 225
Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646—1716) philosophe allemand 40, 125, 146, 148, 161, 288, 320, 339, 406, 409, 453, 589, 628
Leitans, Ansis (1874—1874) poète letton 465
Lelyveld, Frans van (1740—1785) homme de lettres néerlandais 409
Lemercier, Nepomucène (1771—1840) auteur dramatique et poète français 345, 349, 352
Lemierre, Antoine-Marie (1723—1793) poète français 228, 231, 320
Lenau: Nikolaus Niembsch Edler von Strehlenau (1802—1850) poète lyrique autrichien 87, 279
Lennep, David Jacob van (1802—1868) nouvelliste et poète hollandais 414
Lenngren, Anna Maria (1755—1817) poétesse suédoise 250, 421
Lenz, Jacob Michael Reinhold (1751—1792) poète et auteur dramatique allemand 31, 160, 177, 366, 471
León, Fray Luis de (1527—1544) écrivain et poète espagnol 368
Léon XIII (1810—1903) pape, auteur d'hymnes latines 607
Léonard, Nicolas-Germain (1744—1793) poète français 354, 542
Leopardi, Giacomo (1798—1837) poète lyrique italien 25, 34, 62, 177, 210, 381, 388, 390, 393, 394, 395, 396, 398, 611
Leopold, Carl Gustaf af (1756—1829) poète et critique suédois 421, 424, 426, 431, 434
Lermontov, Mihail Jur'evič (1814—1841) poète et romancier russe 66, 190, 211, 314
Lesage, Alain-René (1668—1747) romancier et auteur dramatique français 54
Lesne, nom d'un poète ouvrier français du XVIIIe siècle 343
Lessing, Gotthold Ephraim (1729—1781) écrivain et auteur dramatique allemand 27 32, 54, 59, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 174, 175, 177, 192, 194, 264, 275, 300, 346, 361, 366

Lesuire, Robert-Martin (1737—1815) poète et romancier français 26, 219, 228
Lewis, Matthew Gregory (1775—1818) écrivain anglais 160
Lidner, Bengt (1757—1793) poète suédois 424
Ligne, Charles-Joseph, Prince de (1735—1814) maréchal autrichien, homme politique et homme de lettres, auteur de mémoires de langue française 53, 153
Lillo, George (1693—1739) auteur dramatique anglais 160, 630
Linda, Josef (1789—1834) écrivain et dramaturgue romantique tchèque 514
Lindberger, Örjan 424
Lindsay, Lady Anne (1750—1825) poétesse anglaise 329
Linné, Carl von (1707—1778) naturaliste et médecin suédois 343, 444
Linsén, Johan Gabriel (1785—1848) poète finlandais d'expression suédoise 446, 453
Liszt, Ferenc (1811—1886) compositeur d'origine hongroise 172
Liventals, Ansis (1815—1878) poète letton 465
Lloyd, William Forster (1794—1852) pasteur, professeur d'économie politique 321
Locke, John (1632—1704) philosophe anglais 107, 112, 130, 148, 160, 175, 288, 290, 543, 567, 589, 628
Lodensteyn, Jodocus van (1620—1677) pasteur et poète néerlandais 407
Logan, John (1748—1788) poète écossais 329
Lomonosov, Mihail Vasil'evič (1711—1765) écrivain et savant russe 32, 82, 213, 230, 234, 248, 255, 315, 483, 485, 488
Longfellow, Henry Wadsworth (1807—1882) poète américain 228, 446, 603
Loosjes, Adriaan (1761—1818) romancier néerlandais 403, 415
Loots, Cornelius (1765—1834) poète néerlandais 405
Lope de Vega Carpio, Felix (1562—1635) auteur dramatique espagnol 576
Lorenzi, Giovanni Battista (v. 1719—1807) auteur italien 389
Loschi, A. (XVIIIe s.) traducteur italien 394
Lotichius, Petrus, Secundus (1528—1560) médecin allemand, auteur de poèmes de langue latine 617
Louis XIV (1638—1715) roi de France 27, 339, 349, 404
Louis XV (1710—1784) roi de France 27, 31
Louis XVI (1754—1793) roi de France 29
Louis Napoléon (1778—1846) roi de Hollande 404, 405, 417
Lowth, Robert (1710—1787) évêque de Londres, homme de lettres anglais 162, 163, 293, 453, 537
Lönnrot, Elias (1802—1884) poète et linguiste finlandais, compilateur du Kalevala 46, 48, 150, 439, 440, 441, 447, 448, 452
Luce, Johann Wilhelm Ludwig von (1750—1842) pasteur et écrivain allemand d'Estonie 450
Lucrèce: Titus Lucretius Carus (98—55) poète romain 180, 205, 225, 288, 620, 622
Lukács, György, 30, 67, 80, 167, 247, 253, 349
Lukácsy, Sándor 223
Luther, Martin (1483—1546) théologien et réformateur protestant allemand 613
Luzán, Ignacio de (1702—1754) écrivain et critique espagnol 568, 584
Luyken, Jan (1649—1712) poète néerlandais 407
L'vov, Nikolaj Aleksandrovič (1751—1803) architecte, dessinateur et poète russe, 487, 488
Lyttelton, George, Lord (1709—1773) homme d'Etat et poète anglais 322, 518

M

Macchiavelli, Niccolò (1469—1527) homme d'Etat et écrivain italien 383
Mácha, Karel Hynek (1810—1836) poète et écrivain tchèque 44, 67, 85, 233, 510
Mackenzie, Henry (1745—1831) romancier et journaliste écossais 329
Macpherson, James (1736—1796) poète écossais 37, 38, 39, 146, 192, 272, 274, 293, 312, 316, 322, 327, 329, 336, 394, 395, 408, 424, 453
Macqzet, Jan (XVIIIe siècle) écrivain néerlandais 411
Madách, Imre (1823—1864) auteur dramatique hongrois 31
Maffei, Scipione (1675—1755) auteur dramatique italien 380, 382, 389
Mailáth, György (1752—1821) jésuite, écrivain hongrois 615
Maior, Petru (1753—1821) historien et philologue roumain 152, 539
Maistre, Joseph de (1754—1821) écrivain et philosophe français 29
Majkov, Vasilij Ivanovič (1726—1778) poète russe 221, 222, 483, 485
Makarov, Aleksej Vasil'evič (1674—1750) homme de lettres russe 491
Makó, Pál (1724—1793) jésuite, mathématicien et poète hongrois d'expression latine 616
Maler Müller (Friedrich Müller dit) (1749—1825) peintre et poète allemand 373, 374
Malherbe, François de (1555—1628) poète français 27, 41
Mallarmé, Stéphane (1842—1898) poète lyrique français 210, 333, 351, 629
Mallet (Malloch), David (v. 1705—1765) poète et écrivain écossais 323
Mallet, Paul Henry (1730—1807) historien d'origine suisse, premier traducteur français de l'Edda 37, 47, 192
Mandeville, Bernard de (1670—1733) médecin et philosophe anglais 291
Manfredi, Eustachio (1664—1734) poète et écrivain scientifique italien 388
Mannteuffel, Peter August Friedrich Graf von (1768—1842) écrivain allemand baltique d'expression estonienne 278, 451, 452, 457
Manoel do Nascimento, Francisco (1743—1819) poète lyrique portugais 592
Manzoni, Alessandro (1785—1873) écrivain italien 153, 200, 386, 387, 565, 607, 608, 611

Marek, Antonín (1785—1877) poète tchèque 256, 511, 513
Marie Ière (1734—1816) reine du Portugal (Brésil) 148, 587, 589
Marie-Thérèse (1717—1780) impératrice allemande et reine de Hongrie 379, 506, 539, 612
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de (1688—1763) auteur dramatique, romancier et essayiste français 339
Marmontel, Jean-François (1723—1799) écrivain, érudit français 196, 197, 284, 343, 406, 410, 496, 541, 543, 544, 581
Marot, Clément (1496—1544) poète et traducteur français 355
Marsais, César Chesneau, Sieur du (1676—1756) grammairien français 501
Martélaos, Andronios (1754—1819) poète néohellénique 563
Martello, Pier Jacopo (1665—1727) homme de lettres et poète italien 389, 396
Martial: Marcus Valerius Martialis (v. 40—v. 104) poète romain 254, 283, 519, 555, 609, 619
Martinato, Pietro (XVIIIe s.) poète italien 389
Martínez de Navarrete, Fray José Manuel (1768—1809) jésuite, poète mexicain 575
Masaryk, Tomáš Garrigue (1850—1917) philosophe, écrivain et homme d'Etat tchèque 514
Mascheroni, Lorenzo (1750—1800) mathématicien et poète italien 384
Masenius (Masen) Jakov (1606—1681) jésuite allemand, auteur d'une théorie dramatique 616
Masing, Otto Wilhelm (1763—1832) écrivain et homme de lettres estonien 149, 278, 451, 452, 453, 455
Mason, William (1724—1784) poète anglais, éditeur des œuvres de Gray 322, 323
Masson, Charles-François (1762—1807) diplomate et poète français 348, 356
Matthias Corvin (1440—1490) roi de Hongrie 519
Maupertuis, Pierre-Louis Moreau de (1698—1759) mathématicien français 113
Mauzi, Robert 627
Mavrokordatos, Alexandros, Prince (1791—1865) homme d'Etat, un des premiers chefs politiques de la Grèce indépendante 563
Mažuranić, Ivan (1814—1890) poète croate 26, 46, 553
Mazza, Alessandro (1741—1817) poète et traducteur italien 389, 395
Melanchthon, Philippe (1497—1560) théologien allemand 506
Meléndez Valdés, Juan (1754—1817) poète espagnol 147, 282, 569, 570, 571, 572, 573, 575, 584
Melgar, Mariano (1791—1815) poète péruvien 278, 584
Meli, Giovanni (1740—1815) poète sicilien 389
Mendelssohn, Moses (1729—1786) philosophe allemand 295, 296, 410, 411
Menéndez y Pelayo, Marcelino 573
Mengs, Anton Raphael (1728—1779) peintre et théoricien allemand 381, 611
Merck, Johann Heinrich (1741—1791) écrivain et critique allemand 160
Merkel, Garlieb Helwig (1769—1850) écrivain et publiciste letton 149, 150, 217, 450, 452 465
Merken, Lucretia van (1721—1789) poétesse néerlandaise 408
Merzljakov, Aleksej Fëdorovič (1778—1830) poète et critique russe 480
Mesmer, Anton Franz (1734—1815) médecin allemand, fondateur de la théorie du magnétisme animal 185
Métastase: Pietro Metastasio (1698—1782) poète et librettiste italien 24, 238, 268, 380, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 396, 397, 555, 611
Metternich, Clemens, Prince de (1773—1859) homme d'Etat autrichien 91, 121
Meyer, Friedrich von (1762—1818) auteur de romans utopiques 185
Michaeler, Carolus (1735—1804) jésuite, professeur autrichien, poète d'expression latine 255, 617
Michaud, Joseph (1767—1839) journaliste et historien français 343, 347, 348, 349, 350
Mickiewicz, Adam (1798—1855) poète, écrivain philologue et auteur dramatique polonais 31, 32, 34, 44, 55, 60, 66, 76, 79, 80, 85, 86, 88, 177, 204, 210, 211, 221, 230, 231, 348, 466,
Mickle, William Julius (1735—1788) poète anglo-écossais 329, 334
Micu-Klein, Samuil (1745—1806) linguiste et historien roumain 152, 539
Mier, Albert (1751—1831) poète, traducteur polonais 499, 500
Milizia, Francesco (1725—1798) architecte et théoricien italien 380, 381
Mill, John Stuart (1806—1873) philosophe anglais 127, 129, 325
Millevoye, Charles-Hubert (1782—1816) poète français 345, 348
Milton, John (1608—1674) poète et écrivain politique anglais 56, 67, 128, 131, 140, 141, 142, 151, 190, 197, 214, 217, 221, 224, 249, 284, 311, 322, 323, 328, 329, 332, 346, 510, 511, 601
Milu, Matei (1725—1801) poète roumain 543
Minasowicz, Jozef Epifani (1718—1796) poète polonais 493, 617
Minzoni, Onofrio (1734—1817) poète italien 392
Miranda, Francisco da (1750—1816) général vénézuelien, héros de la liberté 121, 580
Mniszech, Michał Jerzy (1748—1806) philosophe, esthéticien, historien polonais 497
Mølbjerg, Hans 155
Molière, Jean-Baptiste Poquelin (1622—1673) auteur de théâtre français 17, 54, 65, 82, 142, 282, 339
Møller Poul (1794—1838) poète danois 432
Molnar-Piuariu, Jon (1749—1815) médecin roumain, auteur d'une rhétorique 547
Momigliano, Attilio 380
Monglond, André 628
Monroe, James (1758—1831) homme politique d'Amérique du Nord 599

Monte y Aponte Domingo del (1804—1854) érudit vénézuélien 576
Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de la Brède et de (1699—1755) écrivain et philosophe français 113, 145, 194, 257, 339, 342, 353, 450, 479, 505, 508, 527, 580
Montfaucon, Bernard de (1655—1741) savant bénédictin français 580
Monti, Vincenzo (1754—1828) poète et auteur dramatique italien 380, 390, 392, 394, 397, 543, 565
Montiano y Lugando, Agustin (1697—1764) poète et dramaturge espagnol 569
Moore, John Henry, Sir (1729—1802) romancier mémorialiste, médecin anglais 226, 323, 328, 446
Moratin, Leandro Fernandez de (1760—1828) auteur dramatique espagnol 147, 239, 568, 569, 570, 576
Mordvinov, Nikolaj Semënovič (1754—1845) homme politique russe 470
Morington, Charles (XVIII[e]s.) fonctionnaire d'Etat anglais, gouverneur du Bengale, auteur de poèmes latins 154, 619
Moritz, Karl Philipp (1757—1793) romancier et auteur dramatique allemand 300
Mornet, Daniel 628
Morse, Jedediah (1761—1826) géographe américain 600
Mortier, Roland 272, 627
Moser, Friedrich Karl (1723—1798) écrivain politique allemand 199
Moskhos (IIe siècle) poète grec 612
Moskowski, T. (XVIIIe s.) poète polonais, auteur de poèmes latins 617
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756—1791) compositeur autrichien 49, 160, 172, 185, 280, 424, 632
Mumuleanu, Barbu P. (1794—1837) poète roumain 547, 548, 549
Muratori, Lodovico Antonio (1672—1750) historien et homme de lettres italien 380, 382, 384, 385, 386, 591
Muravëv, Mihail Nikitič (1757—1806) écrivain russe 149, 235, 254, 479, 483, 484, 487, 489, 490
Mušicki, Lukijan (1777—1837) poète et évêque serbe 25, 57, 60, 67, 69, 245, 553, 558
Musin-Puškin, Apollos Apollosovič (1760—1805) érudit russe 482
Musset, Alfred de (1810—1857) poète français 71, 86, 180, 354, 524
Mutti, Carlo (1756—1824) poète épique italien d'expression latine 217, 610
Müller, Adam (1779—1829) historien allemand 121

N

Nadeau, Maurice 341
Nagy, Ferenc (1750—1805) homme d'Eglise hongrois, auteur d'un poème satirique latin 614
Napoléon Bonaparte (1769—1821) empereur des Français 26, 35, 81, 99, 147, 256, 273, 277, 342, 348, 349, 351, 355, 359, 360, 403, 422, 423, 439, 466, 470, 476, 477, 528, 552, 563, 572, 587, 588, 589, 620
Narežnyj, Vasilij Trofimovič (1780—1825) écrivain russe 471
Nariño, Antonio (1765—1823) orateur et écrivain colombien 580
Naruszewicz, Adam Stanisław (1733—1796) poète et historien polonais 232, 238, 243, 244, 266, 494, 498, 500, 501
Necker, Jacques (1732—1804) homme d'Etat français 348, 351, 403
Nejedlý, Jan (1776—1834) écrivain et traducteur classicisant tchèque 151, 507, 508, 514
Nejedlý, Vojtěch (1772—1844) poète tchèque 46, 66, 152, 507, 508, 509
Neledinskij-Meleckij, Jurij Aleksandrovič (1752—1828) poète russe 480, 488
Nemcsényi, Adolf (1701—1757) poète hongrois d'expression latine 616
Némedi, Lajos 266
Németi, Pál (1758—1783) poète hongrois d'expression latine 617
Nerval, Gérard de (1808—1855) poète lyrique et prosateur français 18, 70, 184, 349, 351
Newton, Isaac (1642—1727) mathématicien, physicien et philosophe anglais 106, 108, 145, 161, 183, 262, 324, 339, 343, 344, 352, 543, 611
Newton, John (1725—1807) homme d'Eglise anglais et auter d'hymnes 329
Niemcewicz, Julian Ursyn (1758—1841) poète et écrivain polonais 495, 499
Nietzsche, Friedrich (1844—1900) philosophe allemand 349
Nieuhoff, Bernard (XVIIIe siècle) écrivain néerlandais 411
Nieuventijt, Bernard (1645—1718) physicien el philosophe néerlandais 407
Nieuwland, Pieter (1764—1794) chimiste, professeur de mathématique néerlandais auteur de poèmes 418
Nilsson, Albert 424
Nivelle, Armand 191
Njegoš, Petar Petrović (1813—1851) prince évêque, poète serbe 553
Nodier, Charles (1780—1844) écrivain, journaliste et savant français 30, 71, 274
Nordenflycht, Hedvig Charlotte (1718—1763) poétesse suédoise 423
Novalis: Friedrich von Hardenberg (1772—1801) poète lyrique allemand 36, 44, 60, 70, 71, 72, 73, 77, 78, 121, 144, 145, 153, 172, 177, 179, 181, 184, 185, 187, 188, 189 204, 207, 209, 211, 298, 303, 305, 307, 362, 363, 368, 370, 373, 376, 446, 559, 631
Novikov, Nikolaj Ivanovič (1744—1818) écrivain, père du journalisme russe 48, 149, 471, 472, 477, 479, 481, 482
Nowaczyński, Adolf (1876—1944) auteur dramatique et publiciste polonais 503

O

Obradović, Dositej (1742—1811) poète, personnage central des Lumières serbes 153, 264, 552, 553, 555, 556
Occam: voir Guillaume d'
Oehlenschläger, Adam Gottlob (1779—1850) poète et auteur dramatique danois 46, 58, 146, 189, 211, 275, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434
Olavide, Pablo de (1725—1803) homme d'Etat espagnol, auteur de poèmes religieux 575
Oldekop, Gustav Adolph (1755—1838) pasteur, écrivain estonien 450
Olmedo, José Josquin de (1780—1847) poète équatorien 575, 582, 583, 584
Onís Federico de 582
Orczy, Lőrinc (1718—1789) poète hongrois 68, 524, 535
Orfelin, Zaharija Stefanović (1726—1785) écrivain et historien serbe 67, 168, 268, 553, 555, 556
Orsi, Gian Giuseppe Felice (1652—1733) homme de lettres italien 382
Osiński, Ludwik (1775—1838) poète et traducteur polonais 497
Ossian, poète fictiv celtique, passim
Ostolopov, Nikolaj Fëdorovič (1783—1833) poète et esthète russe 471
Ovide: Publius Ovidius Naso (32 av. n. ère—18 ap. n. ère) poète romain 134, 235, 239, 542, 557, 558, 613, 617, 622
Owen, John (1560—1622), poète anglais d'expression latine 616
Oxenstierna, Johan Gabriel (1750—1818) poète suédois 541
Ozerov, Vladislav Aleksandrovič (1769—1818) auteur dramatique russe, 471, 481, 482

P

Pačić, Jovan (1771—1849) poète serbe 557
Padilla, Juan de (1468—v. 1522) poète espagnol 61, 574
Pagano, Francesco Mario (1748—1799) écrivain et homme politique italien 380, 383, 385
Paine, Thomas (1737—1809) écrivain américain révolutionnaire 117, 277, 322, 326, 599, 600, 604
Paisi Hilandarski (1722— ?) historiographe et écrivain bulgare 556
Palacký, František (1798—1876) philosophe et historien tchèque 44
Palkovič, Juraj (1769—1850) professeur et poète slovaque 518, 519, 520
Palmieri, Giuseppe (1721—1793) économiste italien 382
Pálóczi Horváth, Ádám (1760—1820) poète lyrique hongrois 186, 279 536, 615
Paludanus, Petrus (XVIIIe s.) écrivain néerlandais 411
Pantzelios, I. (XIXe s.) poète néo-hellénique 227
Paoli, Pascal (1725—1807) patriote corse 402
Paracelse: Theophrastus Bombastus von Hohenheim, dit Paracelsus (v. 1493—1541) alchimiste et médecin suisse 324
Parini, Giuseppe (1729—1799) poète italien 25, 63, 222, 244, 254, 261, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 389, 390, 392, 394, 396, 397, 435
Parny, Evariste-Désiré de Forges, Chevalier de (1753—1814) poète français 25, 53, 64, 68, 81, 224, 236, 284, 311, 340, 342, 345, 346, 354, 399, 474, 487, 542
Pascal, Blaise (1623—1662) philosophe et mathématicien français 198
Pascal, Roy 160
Pascoli, Giovanni (1855—1912) poète italien 607
Pasqualis, Martinez (Martin Pascal) (1727—1779) chef de la secte illuministe 184, 185
Passeroni, Gian Carlo (1713—1803) poète italien, auteur de fables 263, 389
Paul Ier (1754—1801) tzar de Russie 348, 469, 470
Péczeli, József (1750—1792) pasteur, poète et traducteur hongrois 617
Pedro, Ier (1798—1834) empereur du Brésil 588
Pelcl, František Martin (1734—1801) historien, le premier professeur de langue et littérature tchèque à l'université de Prague 507
Percy, Thomas (1792—1811) home de lettres anglais 37, 38, 43, 146, 160, 164, 192, 193, 198, 293, 313, 322, 328, 329, 332, 371, 424
Perrault, Charles (1628—1703) écrivain français, auteur des Contes 289
Pestel, Pavel Ivanovič (1784—1826) officier russe d'esprit révolutionnaire, mécène de la littérature 449
Peterson, Kristjan Jaak (1801—1822) poète estonien 202, 239, 449, 450, 451, 454, 457, 458
Petőfi, Sándor (1823—1849) poète lyrique hongrois 20, 31, 32, 46, 47, 52, 60, 152, 223, 229, 256, 279, 354, 523, 524, 527, 528, 532, 533, 534, 535, 536
Petraeus, Eskil (Aeshillus) (1593—1657) écrivain finnois d'origine suédoise 461
Pétrarque: Francesco Petrarca (1304—1374) poète et humaniste italien 62, 145, 229, 267, 268, 323, 380, 382, 388, 389, 474, 543
Petri, Johann Christoph (1762—1851) historien allemand, compilateur de la poésie populaire estonienne 450
Petronio, Giuseppe 380
Petrov, Vasilij Petrovič (1736—1799) poète russe 283, 484
Phèdre: Phaedrus (15 av. n. ère—50 ap. n. ère) fabuliste romain 262, 619
Philippe II (1527—1598) roi d'Espagne 404
Photius (820—895) patriarche de Constantinople 613
Picon Salas, Mariano 580
Pier Leopold (Leopold II) (1747—1792) grand-duc de Toscane 379
Pierre le Grand (1672—1725) Tzar de Russie 26
Pignotti, Lorenzo (1739—1812) homme de lettres italien 389, 395
Piis, M. Augustin, Chevalier de (1755—1832) poète et auteur dramatique français 352
Pimentel: Fonseca Pimentel, Eleonora (1752—1799) poètesse, patriote et révolutionnaire italienne 383

Pindare: Pindaros (518—446) poète lyrique grec 56, 58, 60, 64, 240, 241, 243, 312, 328, 376, 424, 592
Pindemonte, Ippolito (1753—1828) poète italien, auteur d'élégies latines 383, 388, 389, 390, 391, 610, 611
Piranesi, Giovanni Battista (1720—1778) graveur, architecte et écrivain italien 159, 383
Piron, Alexis (1689—1773) poète et auteur dramatique français 353
Piuariu-Molnar, voir Molnar-Piuariu
Pizzelli, Maria (XVIIIe siècle) femme de lettres ragusaine 612
Planude: Planudes Maximos (v. 1260—1310) moine érudit, traducteur grec 611
Platon (428/27—347) philosophe grec 134, 137, 184
Platti, Giovanni (1690—1753) compositeur italien 160
Plaute: Titus Maccius Plautus (250—184) poète comique romain 558
Plotin: Plotinos (204—270) philosophe grec 185
Plutarque: Plutarchos (50—125) philosophe et historiographe grec 166
Pnin, Ivan Petrovič (1773—1805) poète et publiciste russe 470
Poe, Edgar Allan (1809—1849) écrivain et poète lyrique américain 189, 341, 351
Pokrovskij, Mihail Mihajlovič 470
Polák, Matěj Milota Zdirad (1788—1856) poète tchèque 31, 67, 151, 168, 232, 509, 510, 514
Poliziano, Angelo (1454—1494) poète humaniste italien 610, 615
Pollack, Mihály (1773—1855) architecte hongrois d'origine autrichienne 31
Polžic a Bedřuzic, Kristof Harant ž (1564—1621) écrivain et compositeur tchèque 506
Pombal, Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquis de (1699—1782) homme d'Etat portugais 587, 589, 596
Pongerville, Jean-Baptiste Aimé, Sanson de (1792—1870) écrivain et traducteur français 510
Pons, Jean-François abbé de (1683—1733) érudit philologue, esthéticien français 340
Ponte, F. de (XVIIIe s.) poète italien 395
Pope, Alexander (1688—1744) poète anglais 27, 37, 67, 125, 126, 127, 135, 142, 143, 171, 183, 194, 222, 319, 320, 322, 326, 331, 333, 335, 337, 346, 391, 453, 506, 511, 518, 519, 543, 544, 546, 567, 601, 603, 604
Poppius Abraham (1793—1866) poète et traducteur finnois, 446, 447
Popugaev, Vasilij Vasil'evič (1778—1816) poète russe, 470, 478
Porée, Charles (1671—1745) jésuite, professeur français 340, 620
Porthan, Henrik Gabriel (1739—1804) écrivain et historien de la littérature finlandaise 48, 150, 439, 444, 445, 448, 452, 453, 455, 461
Portuondo, J. A. 582
Poška, Dionaizas (1757—1830) écrivain lituanien 466
Post, Elisabeth Marie (1755—1812) poétesse et romancière néerlandaise 408
Potocki, Jan (1755—1815) archéologue et historien polonais, 495
Potocki, Stanisław Kostka (1752—1821) patriote polonais, ministre de l'instruction 497, 501
Pray, György (1723—1801) jésuite, historien hongrois 26, 215, 613
Praz, Mario 381, 630
Preradović, Petar (1818—1872) poète croate 553
Prešeren, France (1800—1849) poète slovène 24, 57, 68, 553, 555
Priestley, Joseph (1733—1804) physicien et éducateur anglais 128
Proust, Marcel (1871—1922) romancier français 55
Przybylski, Jacek (1756—1819) poète et traducteur polonais 510
Pseudo Longin: Pseudo-Longinus (Ier siècle av. n. ère) 77, 163, 411, 414, 534, 622, 631
Ptolémée: Claudius Ptolemaios (IIe siècle av. n. ère) astronome grec 344
Puchmajer, Antonín Jaroslav (1769—1820) poète et philosophe tchèque 67, 151, 261, 265, 269, 314, 506, 508, 509, 512, 514, 518
Pugačëv, Emeljan Ivanovič (1742—1775) révolutionnaire russe 149, 469, 470, 487
Pulci, Luigi (1432—1484) poète italien 549
Puškin, Aleksandr Sergeevič (1799—1837) poète russe 16, 20, 32, 33, 44, 65, 66, 74, 76, 80, 81, 84, 85, 88, 149, 177, 210, 229, 255, 264, 314, 315, 348, 469—491, 617, 625

Q

Quandt, Johann Christian (1704—1750) pasteur, prosateur allemand en Estonie 449
Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de (1580—1645) écrivain espagnol 576
Quinet, Edgar (1803—1875) poète et historien français 349
Quintana, Manuel José (1772—1857) poète et critique espagnol 60, 61, 147, 148, 201, 241, 271, 573, 574, 575, 576, 582, 584
Quintilien: Marcus Fabius Quintilianus (v. 35— v. 95) orateur romain 301

R

Racine, Jean (1639—1699) auteur dramatique français 23, 27, 54, 175, 283, 339, 343, 345, 346, 349, 417
Racine, Louis (1692—1763) fils de Jean Racine, fonctionnaire des finances, auteur de plusieurs poèmes 341, 346, 350, 355
Ráday, Gedeon (1713—1792) magnat et poète hongrois 535
Radičević, Branko (1824—1853) poète romantique serbe 553
Radiščev, Aleksandr Nikolaevič (1749—1802) écrivain, philosophe révolutionnaire russe 44, 55, 65, 149, 470, 471, 472, 473, 474, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 485
Rajić, Jovan (1726—1801) historien serbe 215, 555, 556

Rájnis, József (1741—1812) jésuite, poète et grammairien hongrois 618
Rakić, Vicentije (1750—1818) écrivain, historien serbe 553
Rameau, Jean-François (1716— ?) musicien et poète français 160
Ramsay, David (1719—1786) poète écossais
Raphael: Raffaello Santi (1485—1520) peintre italien 392
Rapin, René (le P. René) (1621—1687) théologien, historien et poète français 40, 615
Rastić, Džono (Restius, J.) (1765—1815) poète croate d'expression latine 251, 612
Rautenkranc, Josef (1776—1817) prêtre catholique et écrivain tchèque 46, 67, 508, 512
Raynal, Guillaume (1711—1796) historien et philosophe français 474, 581
Reid, Thomas (1710—1796) philosophe écossais 292
Reis Quita, Domingos dos (1728—1770) poète portugais 592
Reklewski, Wincent (1786—1812) poète polonais 501
Relković, Matija Antun (1732—1798) poète croate 251, 554, 556, 557, 559
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn (1606—1669) peintre néerlandais 401
Renvall, Gustaf (1781—1841) pasteur, érudit et traducteur suédois de Finlande 461
Restif de la Bretonne, Nicolas (1734—1806) écrivain français 185
Retz, Jean François Paul de Gondi, Cardinal de (1613—1679) homme politique, écrivain français 54
Révai, Miklós (1750—1807) linguiste hongrois 291, 608, 615, 616
Réza, Ludovikos (1781—1834) homme de lettres lituanien 465
Richardson, Samuel (1689—1761) romancier anglais 160, 169, 267
Riedel, Friedrich Justus (1742—1785) esthéticien allemand 411, 412
Rigas, Valentiulis Piron (1757—1798) révolutionnaire et poète néo-hellénique 564,
Rimbaud, Arthur (1821—1867) poète français 184, 210, 305, 319, 351, 607
Rîmnic, Chesarie de (? —1780) évêque roumain 591
Rioja, Francisco de (v. 1583—1650) poète lyrique espagnol 568
Rivarol, Antoine (1753—1801) écrivain français 296
Rivas, Ángel de Saavedra, Duc de (1791—1865) poète et homme d'Etat espagnol 60
Roberti, Giovanni Battista (1719—1786) jésuite et poète italien 389
Robespierre, Maximilien de (1758—1794) homme politique français 183, 348, 350
Rocha Pitta, Sebastiańo da (1660—1738) colonel, écrivain luso-brésilien 594
Rokycana, (1390/92—1471) pasteur hussite tchèque 203, 511
Rolli, Paolo (1687—1765) poète lyrique italien 389, 391, 392, 394
Ronsard, Pierre de (1524—1585) poète lyrique français 63, 545, 592
Rosenplänter, Johann Heinrich (1782—1848) pasteur, écrivain et linguiste allemand d'Estonie 451, 452
Rosset, Pierre (1708—1788) poète français 344
Roucher, Jean-Antoine (1745—1794) poète français 228, 320, 344, 349, 352
Roudaut, Jean 340, 345, 351, 352
Rouget de Lisle, Claude-Joseph (1760—1836) officier français, auteur de la Marseillaise 277
Roujoux, Louis-Julien Buxeuil, Baron de (1756—1829) homme politique français 274
Rousseau, Jean-Baptiste (1670—1741) poète français 345, 347, 350, 353
Rousseau, Jean-Jacques (1712—1778) écrivain et philosophe français 19, 23, 29, 35, 36, 37, 41, 43, 53, 54, 55, 65, 71, 113, 127, 130, 134, 148, 150, 151, 177, 178, 179, 194, 196, 197, 198, 219, 231, 267, 275, 284, 288, 292, 320, 321, 339, 340, 343, 344, 348, 350, 351, 352, 356, 417, 445, 450, 473, 481, 494, 523, 525, 526, 527, 544, 549, 558, 567, 569, 580, 587, 589, 628, 632
Rožnay, Samuel (1787—1815) poète et traducteur slovaque 518, 519, 520
Rubacalva, Manuel Justo de (1769—1805) poète cubain 584
Rubbi, Andrea (1738—1817) polygraphe italien 395
Rugens, Janis (1717—1786) poète letton 465
Runeberg, Johan Ludwig (1804—1877) poète finlandais de langue suédoise 431, 439, 448, 453, 454, 456, 457, 458
Runge, Philipp Otto (1777—1810) peintre allemand 35
Rush, Benjamin (1745—1813) médecin américain, patriote et réformateur 600
Russell, Thomas (1762—1788) peintre et poète anglais 323, 336
Russo, Vincenzo (1770—1799) jacobin italien 383
Ruyter, Michel Adriaanszoon (1607—1676 amiral hollandais 405
Ryba, Jan Jakub (1765—1815) instituteur, compostiteur tchèque 508
Ryleev, Kondrati Fëdorovič (1795—1826) poète décabriste russe 484, 488
Rzewuski, Wacław (1706—1779) poète, dramatique polonais 496

S

Sabatier, Robert 345, 350, 354, 356
Sabatier de Castres, Antoine (1742—1817) homme de lettres français 340, 341, 347, 348
Sachs, Hans (1494—1576) poète et auteur dramatique allemand 376
Sacy, Antoine-Isaac, Baron Silvestre de (1758—1838) orientaliste français 340
Sade, Alphonse François, Marquis de (1740—1814) écrivain français 525
Šafarik, (ou Šafařík) Pavel Jozef (1795—1861) historien et poète tchèque d'origine slovaque 520

Saint-Juste, Louis de (1767—1794) homme politique révolutionnaire et écrivain français 348, 354, 355
Saint-Lambert, Jean-François de (1715—1803) poète français 64, 174, 231, 344, 346
Saint-Martin, Louis-Claude de (1743—1803) théosophe français 22, 28, 184, 185, 186, 187, 190, 342, 355
Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy, Comte de (1760—1825) philosophe et économiste français 54, 55, 341
Sainte-Beuve, Charles-Augustin (1804—1869) écrivain et critique français 274, 348
Sajnovics, János (1733—1785) astronome et linguiste hongrois 37, 613
Salas, Picon 580
Saluzzo, Diodata, Contessa di (1774—1840) poétesse italienne 385
Salvatorelli, Luigi 379
Samaniego, Felix Maria (1745—1801) fabuliste espagnol 26, 60, 572
Sand, George, Aurore Dupin, Baronne Dudevant (1800—1876) romancière française 72
Sannazaro, Jacopo (1456—1530) poète et romancier italien 590, 616
Sanné, éditeur français de Manuel do Nascimento entre 1817 et 1819, 592
Sansone, Mario 389
Santen, Lauw van (1746—1798) professeur néerlandais 407
Santi, P. poète italien du XVIIIe siècle 384
Sappho poétesse grecque (v. 628—v. 568) 557
Sarastano (XVIIIe s.) jésuite, botaniste italien, auteur d'ouvrages en latin 609
Sarbiewski, Maciej Kazimierz (1595—1640) poète polonais 615
Sauder, Gerhard 631
Sautel, Pierre (1612—1662) jésuite français, poète d'expression latine 611
Savioli, Ludovico (1729—1804) poète italien 380, 389, 390, 392, 394, 397, 398
Scarron, Paul (1610—1660) poète et prosateur français 222, 484
Schack von Staffeldt, Adolph Wilhelm (1769—1826) poète danois d'origine allemande 180, 189, 425—427, 433—434
Schadow, Gottfried (1764—1850) sculpteur et graveur allemand 25, 31
Scharnhorst, Gerhard Johann David von (1755—1813) général prussien 360
Schelle van Beieren, Pieter (1749—1792) médecin et poète néerlandais 413
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1775—1854) philosophe allemand 72, 77, 79, 83, 147, 182, 188, 189, 210, 305, 410, 425, 427
Scheltema, Jacobus (1767—1855) historien néerlandais 278, 416
Schiassi, Filippo (1763—1844) poète italien d'expression latine 610
Schiefner, Franz Anton von (1817—1879) philologue, bibliothécaire de Saint-Pétersburg, Allemand baltique, personnalité de la vie publique 440
Schikaneder, Emmanuel (1751—1813) acteur et auteur dramatique autrichien 185
Schiller, Friedrich von (1759—1805) poète, allemand 15, 17, 25, 30, 31, 42, 44, 48, 50, 51, 54, 65, 67, 70, 72, 73, 74, 76, 80, 83, 84, 119, 141, 144, 159, 169, 171, 173, 174, 177, 178, 185, 196, 199, 205, 206, 207, 208, 210, 228, 253, 279, 282, 283, 299, 300, 301, 302, 345, 360, 377, 388, 389, 558
Schinkel, Karl Friedrich (1781—1841) architecte et peintre allemand 31
Schlegel, August Wilhelm (1767—1845) poète, critique et historien de la littérature allemand 30, 34, 40, 71, 79, 84, 87, 153, 178, 189, 208, 209, 302, 304, 305, 307, 375, 376, 425, 446, 554
Schlegel, Friedrich (1772—1829) philosophe et critique allemand 17, 29, 30, 34, 35, 40, 71, 72, 73, 74, 79, 87, 121, 153, 178, 181, 185, 188, 189, 200, 204, 206, 207, 208, 209, 212, 302, 303, 304, 306, 431
Schlözer, August Ludwig von (1735—1809) historien et publiciste allemand 449
Schröter, Hans Rudolf von (première moitié du XIXe siècle) voyageur allemand, compilateur et traducteur de la poésie populaire finnoise 446
Schubart, Christian Friedrich Daniel (1739—1791) poète allemand 199, 373
Schubert, Franz (1797—1828) compositeur autrichien 172, 280
Schumann, Robert (1810—1856) compositeur allemand 172
Scott of Amwell, John (1730—1783) poète anglais 322
Scott, Walter, Sir (1771—1832) poète et romancier anglais 76, 80, 81, 84, 142, 162, 320
Sebestianović, Franjo (Sebastianovich, F.) (1741—1799) chanoine croate de Zagreb, auteur de poèmes de circonstance de langue latine 612
Sebold, Russel P. 571
Šedivý, Prokop (1764—1810) dramaturge, auteur et écrivain tchèque 151, 507
Sedlnitzky, Willem Emmery, Baron de (XVIIIe s.) érudit néerlandais 412
Seidler, Herbert 167
Sénèque: Lucius Annaeus Seneca (4—65) philosophe et poète romain 323
Sestini, Bartolomeo (1792—1825) poète et écrivain italien 384
Seume, Johann Gottfried (1763—1810) écrivain et historien allemand 450
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of (1671—1713) philosphe et esthète anglais 37, 127, 168, 173, 174, 175, 176, 177, 195, 293, 628, 630
Shakespeare, William (1564—1616) auteur dramatique et poète anglais 17, 27, 30, 54, 55, 142, 163, 177, 198, 282, 283, 310, 311, 322, 323, 343, 345, 346, 356, 369, 471
Shelley, Percy Bysshe (1792—1822) poète anglais 76, 79, 80, 81, 88, 128, 141, 142, 143, 211, 243, 259, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 335, 337, 342, 524

Shenstone, William (1714—1763) poète anglais 294, 319, 321, 322, 323, 329
Sigismond de Luxembourg (1368—1437) roi de Hongrie, puis empereur allemand 617
Signorelli, Pietro Napoli (1731—1815) homme de théâtre italien 569
Silva Alvarenga, Manuel I. da (1749—1814) poète brésilien 222, 595, 596
Simonide de Keos: Simonides (v. 556—v. 468) poète lyrique grec 166
Simons, Adam (XVIIIe s.) poète hollandais 405
Şincai, George (1754—1816) historien et linguiste roumain 152, 539, 543
Šiškov, Aleksandr Semënovič (1754—1841) écrivain russe 471, 474, 475, 477, 480, 484, 490, 491
Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de (1773—1842) historien et économiste suisse 200
Sjögren, Anders Johan (1794—1845) linguiste finlandais 48, 439, 448
Sládkovič, Andrej (1820—1872) poète slovaque 230
Slătineanu J(ordache) (? —1822) traducteur roumain 541
Słowacki, Eusebius (1772—1814) historien de la littérature polonais 501
Słowacki, Juliusz (1809—1849) poète romantique polonais 32, 466
Slujter, Willem (1627—1673) poète néerlandais 407
Smart, Christopher (1722—1771) poète anglais 172, 319, 323, 326, 327, 329, 333, 334, 335, 632
Smith, Adam (1723—1791) économiste anglais 106, 108, 121, 293, 352
Smith, Charlotte (1749—1806) poétesse anglaise 336
Smolett, Tobias George (1721—1771) écrivain écossais 319
Snellaert, Ferdinand Augustijn (1809—1872) écrivain flamand 417
Snellmann, Johan Vilhelm von (1806—1881) homme politique et philosophe finlandais, écrivain 439, 452, 453
Snorri, Sturluson (1179—1241) poète et historien d'Islande 430
Solomos, Denys (1798—1857) poète néo-hellénique 564, 565
Somov, O. M. (première moitié du XIXe s.) critique et rédacteur russe 477
Sophocle: Sophocles (496/494—406) poète tragique grec 345
Sousa Caldas, Antonio Pereira de (1762—1814) poète et traducteur brésilien 258, 284, 595, 596
Southey, Robert (1774—1843) poète anglais 336
Spanoghe, Cornelius Martinus (1758—1809) poète, libraire et imprimeur néerlandais 404
Spenser, Edmund (1552—1599) poète anglais 140, 142, 197, 322, 323, 329
Speranskij, Mihail Mihajlovič (1772—1839) homme politique russe 470
Spinoza, Baruch (1632—1677) philosophe néerlandais 51, 106, 161, 195, 406
Spolverini, Giovanni Battista (1659—1762) poète italien 389
Spongano, Raffaele 380, 385
Springer, Otto 429
Stach, Václav (1754—1831) poète et traducteur tchèque classicisant 506
Staël, Mme de: Germaine Necker, Baronne de (1766—1817) femme de lettres française 17, 69, 71, 81, 83, 84, 180, 200, 206, 341, 343, 446, 542
Stagnelius, Erik Johan (1793—1823) poète suédois 46, 58, 189, 426, 427, 428, 432
Staiger, Emil 172
Stamate, Jacov (? —1803) métropolite de Moldavie et traducteur roumain 541
Stanevicius, Simonas (1799—1898) poète lituanien 466
Stanislas Auguste (1732—1798) roi de Pologne 256, 493
Staring, Antony Christiaan Wynandt (1767—1840) poète néerlandais 227, 406, 417, 418, 420
Starobinski, Jean 161
Staszic, Stanisław (1755—1826) écrivain et homme politique polonais 495
Steffens, Henrik (1773—1845) philosophe et critique norvégien 425
Stein, Charlotte von (1742—1827) amie de Goethe 630
Stender, G. F. (Stender le Vieux) pasteur et écrivain letton 26, 48, 261, 464, 465
Stendhal: Henri Beyle (1783—1842) écrivain français 16, 20, 74, 75, 86, 87
Sternberk, Jaroslav (1643—1709) évêque et poète tehèque, 514
Sterne, Lawrence (1713—1768) écrivain aglais 78, 160, 293, 319, 320, 329, 353, 472, 532
Stetten, Paul (1731—1808) historien de l'art allemand 200
Stier, Theophilus (XVIIIe siècle) écrivain allemand d'expression latine 607
Stoke, Melis (XIIIe siècle) chroniqueur néerlandais 409
Stolberg, Christian, Graf von (1748—1821) poète et traducteur allemand 199
Stolberg, Friedrich Leopold, Graf von (1750—1819) poète et traducteur allemand 199
Storm, Theodor (1817—1888) poète et nouvelliste allemand 86
Strazas, Atanas (1763—1833) poète lituanien 278, 466, 467
Stroganov, nom d'une famille d'aristocrates russes 469
Struensee, Johann Friedrich (1737—1772) homme d'Etat danois 421
Stub, Ambrosius (1705—1758) poète classicisant danois 423
Stur Ludowit (1815—1856) poète et politicien slovaque 517
Sulzer, Johann Georg (1720—1779) esthéticien suisse 40, 170, 301, 410
Sumarokov, Aleksandr Petrovič (1717—1777) écrivain russe 482, 483, 484, 485, 488
Surville, Clotilde, prétendue poétesse française du XVe siècle 274

Surville, Joseph-Etienne Marquis de (1755—1798) homme de lettres français 274
Svanfeldt, Gunnar 424
Svetić, Jovan Hadzić-Miloš (1799—1869) philologue et traducteur serbe 554
Svoboda, Václav Alois (1791—1849) écrivain et traducteur romantique tchèque 513
Swedenborg, Emanuel (1688—1772) naturaliste et théosophe suédois 22, 28, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 210, 324
Swift, Jonathan (1667—1745) écrivain et poète anglo-irlandais 292, 323, 331, 333, 336, 601
Sylwan, Otto 433
Sytzama, Clara Veyona van (XVIIIe s.) poétesse hollandaise 414
Szabolcsi, Bence 49, 160
Szenczi, J. Miklós 231, 247, 280
Szentjóbi Szabó, László (1767—1795) poète hongrois 229
Szepessy, Imre (1811—1875) piariste hongrois, auteur de poèmes latins 607
Szerb, Antal 281
Szerdahelyi, György Alajos (1740—1808) jésuite, poète et esthéticien hongrois 557, 613, 615
Szymanowski, Józef (1748—1801) homme de lettres polonais, traducteur de Montesquieu 496, 500, 508

T

Tabaraud, Mathieu Mathurin (1744—1832) savant oratorien 343
Tablic, Bohuslav (1769—1792) pasteur luthérien et poète slovaque 518, 519, 520
Tacite: Tacitus (v. 55—v. 117) historien romain 64
Tasse, le: Torquato Tasso (1544—1595) poète italien 197, 214, 217, 221, 346, 348, 389, 549, 568, 569, 592, 609
Tassoni, Alessandre (1565—1635) poète italien 547, 549
Taylor, Thomas (1758—1835) commentateur anglais de Platon 324
Tegnér, Esaias (1782—1846) poète suédois 46, 57, 58, 189, 217, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 445, 457
Teleki, Sámuel, Comte (1739—1822) chancelier de Transylvanie, érudit hongrois 615
Temple, William, Sir (1628—1699) essayiste, mémorialiste, homme politique anglais 527
Tengström, Johan Jakob (1787—1858) poète, journaliste et philosophe suédois de Finlande 445
Tennyson, Alfred, Lord (1809—1892) poète anglais 316, 330
Terrason, Jean abbé (1670—1750) écrivain français 340
Tertina, Mihály (1750—1808) professeur hongrois, auteur de poèmes latins 615
Thám, Václav (1767—1816) poète et auteur dramatique tchèque 66, 151, 261, 271, 314, 506, 507
Théocrite: Theokritos (v. 310—250) poète grec 196, 239, 545, 557, 591, 611, 612, 614
Thomas, Antoine-Léonard (1732—1785) écrivain et poète français 26, 345, 346
Thomas, d'Aquin, Saint (1224—1274) théologien italien, poète d'expression latine 320
Thomas, Dylan (1914—1953) poète, nouvelliste et auteur dramatique anglais 334
Thomson, James (1700—1748) poète anglais 32, 59, 127, 143, 150, 160, 168, 231, 232, 233, 234, 316, 322, 323, 325, 328, 329, 333, 334, 465, 488, 489, 509, 546
Thorhild, Thomas (1759—1808) poète et critique suédois 421, 424, 434
Thorvaldsen, Bertel (1768—1844) sculpteur danois 25, 160
Tibulle: Albius Tibullus (50—19/18) poète latin 474
Tieck, Ludwig (1773—1853) romancier, poète et auteur dramatique allemand 72, 78, 153, 172, 179, 181, 185, 188, 207, 210, 362, 368, 369, 375, 376, 559
Tillot, Guillaume Léon du (1711—1774) homme d'Etat français 379
Tiraboschi, Girolamo (1731—1794) historien italien de la littérature 380
Tíradentes: Joaquím José da Silva, Xavier (1746—1792) héros des luttes d'indépendance brésiliennes 588
Tober y Serrate, Miguel (1782—1861) avocat colombien, auteur d'épigrammes latines 620
Toffanin, Giuseppe 384
Toldy, Ferenc (1805—1875) historien de la littérature et critique hongrois 30, 37, 248
Tolentino da Almeida, Nicolau (1740—1811) poète satirique portugais 251, 593
Tollens, Hendrik (1780—1856) poète néerlandais 227, 415, 417
Tolstoj, Lev Nikolaevič (1828—1910) romancier russe 143
Topelius, Zacharias (1818—1898) poète et romancier finlandais d'expression suédoise 439, 447, 448
Torre di Rezzonico, Carlo Gastone della (1742—1796) poète et polygraphe italien 227, 260, 384, 388, 393
Trahard, Pierre 628, 630
Trediakovskij, Vasilij Kirillovič (1703—1769) poète et philologue russe 315
Trembecki, Stanisław (1739—1812) homme politique et poète polonais 66, 203, 228, 235, 256, 259, 261, 283, 493, 499, 501, 502
Tronchon, Henri 628
Troublet, Nicolas abbé (1697—1770) prêtre et homme de lettres français 340
Trumbull, John (1750—1831) homme politique et poète satirique américain 219, 249, 601, 602
Tupac Amaru (1740—1782) révolutionnaire péruvien 580
Turgenev, Aleksandr Ivanovič (1784—1848) historien et personnalité de la vie publique russe 477, 481
Turgenev, Nikolaj Ivanovič (1789—1871) économiste russe 470, 471
Turgot, Jacques (1727—1781) économiste et homme d'Etat français 128, 345, 346, 348, 350, 351

U

Uhland, Ludwig (1787—1862) poète allemand 44
Ulivi, Francesco 381
Ungvárnémeti Tóth, László (1788—1820) poète hongrois 529
Urrutia, Nicolas (1788—1847) poète colombien, auteur d'épigrammes latines 620

V

Văcărescu, Alecu (1762—1800) poète lyrique roumain 45, 46, 152, 251, 268, 543, 544, 545, 548, 549
Văcărescu, Ianache (1740—1798) poète lyrique roumain 45, 46, 67, 152, 268, 541, 543, 545, 547, 548, 549
Văcărescu, Iancu (1792—1863) poète lyrique roumain 45, 46, 67, 152, 253, 268, 281, 543, 544, 545, 546, 549
Văcărescu, Nicolas (1784—1827) poète lyrique roumain 45, 46, 152, 249, 268, 543, 545, 549
Valéry, Paul (1871—1945) poète et essayiste français 350
Valiunas, Silvestras (1787—1831) écrivain lituanien 466
Vallone, A. 392
Van Tieghem, Paul 28, 34, 35, 193, 200
Vandenelsken, Johannes Josef (1759—1803) homme d'Eglise, porte-parole des patriotes néerlandais 201, 403
Vanderbourg, Martin Marie-Charles (1765—1827) homme de lettres français 274
Varano, Alfonso (1705—1788) homme de lettres, poète italien 383, 389, 390, 395
Varela, Juan Cruz (1794—1839) poète argentin 575
Vargas Tejada, Luis (1802—1829) poète et auteur dramatique colombien 620
Vater, Abraham (1648—1751) médecin et anatomiste allemand 288
Vauvenargues, Luc de Clapiers, Marquis de (1715—1747) moraliste français 339, 343, 506
Vedel, Valdemar 426, 428, 430
Veleslavina, Daniel Adam z (1546—1599), éditeur et imprimeur humaniste tchèque 506
Velasco, Luis de (1534—1617) vice-roi de la Nouvelle Espagne 621
Verney, Luis Antonio (1718—1792) prêtre et homme de lettres espagnol 591
Verri, Alessandro (1741—1816) homme de lettres et romancier italien 380
Verri, Pietro (1728—1797) économiste et philosophe italien 380, 382, 383, 385, 395
Verseghy, Ferenc (1757—1822) poète et linguiste hongrois 251, 262
Veteranus, Publius Angelus (v. Nagy)
Vettori, Vittorio (1697—1763) poète italien 388
Viale, Ambroglio (1770—1805) poète italien 395
Viatte, Auguste 184
Vico, Giambattista (1668—1744) philosophe, historien et critique littéraire italien 145, 146, 197, 238, 268, 289, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 393, 497, 609
Victor Emmanuel (1759—1824) roi de Sardaigne 379
Vida, Hieronymus (1490—1566) humaniste italien d'expression latine 613, 618
Vigny, Alfred de (1797—1863) poète et écrivain français 31, 71, 80, 190, 211, 324, 346
Vilaras, Iannis (1771—1823) poète et grammairien néo-hellénique 242, 265, 268, 278, 564, 565
Villegas, Esteban Manuel de (1589—1669) poète lyrique espagnol 569
Villon, François (1431—apr. 1463) poète français 57, 424
Vinařický, Karel (1803—1869) écrivain tchèque 283
Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1814—1879) architecte et écrivain français 30
Virág, Benedek (1755—1830) poète lyrique hongrois 60, 68, 241, 283, 529, 534, 536, 615
Virgile: Publius Vergilius Maro (70—19) poète romain 131, 150, 166, 175, 196, 214, 215, 217, 221, 231, 236, 239, 283, 293, 349, 389, 398, 465, 557, 584, 591, 609, 611, 612, 613, 614, 622
Vitkovics, Mihály (Vitković, Mihajlo) (1778—1829) écrivain bilingue hongrois-serbe 263, 552
Vittorelli, Jacopo Andrea (1740—1835) poète italien 389, 390, 395, 397
Vivaldi, Antonio (1678—1741) compositeur italien 160
Vjazemskij, Pëtr Andreevič (1792—1878) poète russe 471, 477, 478, 484, 489
Vladimirescu, Tudor (v. 1770—1821) révolutionnaire roumain 541, 542, 544
Vodnik, Valentin (1758—1819) poète slovène 26, 46, 265, 552, 556, 558
Vogelweide, Walter von der (1170—1230) poète lyrique allemand 370, 607
Volney, François de Chassebœuf, Comte de (1757—1820) érudit et philologue français 541, 543
Voltaire: François-Marie Arouet de (1694—1778) philosophe et écrivain français 27, 29, 30, 31, 32, 34, 37, 53, 54, 57, 63, 64, 78, 100, 107, 113, 127, 134, 142, 145, 150, 160, 183, 194, 195, 198, 214, 215, 219, 224, 236, 242, 251, 257, 263, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 355, 414, 444, 508, 544, 546, 547, 587, 591, 609, 610, 612
Vondel, Joost van den (1587—1679) poète et auteur dramatique néerlandais 401, 417
Voort, J. G. van der (1740—1793) professeur néerlandais 410
Vosmaer, Jacob (XVIIIe s.) poète néerlandais 405
Voss, Johann Heinrich (1751—1826) poète et traducteur allemand 266, 307, 361, 375
Vostokov, Aleksandr Hristoforovič (1781—1864) poète et philologue russe 480
Vörösmarty, Mihály (1800—1855) poète hon-

grois 37, 39, 44, 46, 47, 53, 55, 57, 69, 86, 152, 177, 201, 210, 211, 225, 227, 523, 527, 528, 532, 533, 534, 535, 536, 614, 617
Vulgaris Evjeniosz (1716—1806) écrivain, traducteur néo-hellénique de Virgile 283

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1773—1798) écrivain allemand 36, 70, 72, 78, 181, 362, 375
Wais, Kurt 306
Wagner, Richard (1813—1883) compositeur allemand 210
Wallén, Erik 429
Wallin, Johan Olaf (1779—1839) poète suédois 426,
Walpole, Horace (1717—1797) romancier anglais 160, 179, 272, 336
Warburton, William (1698—1779) écrivain anglais 293
Warton, Thomas (1728—1790) poète et historien de la littérature anglais 198, 293, 322, 334, 335
Washington, George (1732—1798) général et homme d'Etat américain 599, 601
Waterhouse, Benjamin (1754—1846) professeur américain, auteur de traités scientifiques de langue latine 600, 601
Watt, James (1736—1819) ingénieur écossais 99
Watteau, Antoine (1684—1721) peintre français 508
Wattier, Pie re, Comte de Saint-Alphonse (1770—1846) général français 242, 414
Weber, Antal 630
Webster, Noah (1758—1843) grammairien et lexicographe américain 148,6600, 601
Węgierski, Tomasz Kajetan (175 —1787) poète et traducteur polonais 150, 186, 222, 242, 498, 499, 501
Weise, Christian-Felix (1726—1804) écrivain allemand 506
Wellek, René 31, 42, 72, 73, 198
Weller, Pepys William (XVIIIe siècle) aristocrate anglais, auteur de poèmes latins 619
Wellesley, Richard Colley, Marquis, de (1760—1842) homme d'État anglais, auteur de poèmes latins 619
Werner, Zacharias (1768—1823) auteur dramatique allemand 185
Wesley, Charles (1707—1788) pasteur méthodiste, auteur d'hymnes 127, 329
Wesley, John (1703—1791) théologien, fondateur du méthodisme 127, 329
Wessel, Johan Herman (1742—1785) écrivain norvégien-danois 423, 426, 431
Wężyk, Franciszek (1785—1862) poète, auteur dramatique et traducteur polonais 497
Whitehead, William (1715—1785) poète et dramaturge anglais 323
Whitman, Walt (1819—1892) poète lyrique américain 319
Wieland, Christoph Martin (1733—1813) écrivain et poète allemand 59, 185, 307, 361, 375
Wijnpersse, Dionysius de (1724—1808) poète et philosophe néerlandais 407
Wilde, Peter Ernst (1732—1785) médecin et écrivain allemand d'Estonie 450
Wilhelmine de Prusse: Frederica Sophia Wilhelmina (1751—1820) femme de Guillaume V, Stadhouder des Pays-Bas 402, 403
Willems, Jan Frans (1793—1846) écrivain flamand 201, 409, 412, 416
Willey, Basil 127, 128, 129, 130
Williams, Helen Maria (1762—1828) femme de lettres anglaise 322
Willmann, Friedrich Wilhelm von (1746—1819) pasteur et éducateur allemand d'Estonie 450
Willoughby, L. A. 207
Winckelmann, Johann Joachim (1717—1768) archéologue et écrivain allemand 25, 31, 32, 52, 60, 62, 68, 156, 158, 159, 165, 168, 205, 240, 242, 244, 269, 283, 300, 302, 361, 375, 380, 383, 392, 628, 630
Winkler, Reinhold Johann (1767—1815) pasteur allemand d'Estonie, compilateur de la poésie populaire 450
Winstanley, Gerard (1609—1660) chef et théoricien des communistes agraires anglais 140
Wirtemberska, Maria (1768—1854) romancière et poétesse polonaise 494
Witt, Cornelis de (1623—1672) homme d'Etat néerlandais 620
Wolcot, John (1738—1819) poète satirique anglais 226, 328
Wolff, Christian von (1679—1754) mathématicien et philosophe allemand 107, 146, 406, 445, 628
Wolff-Bekker, Elisabeth (1738—1804) poétesse néerlandaise 201, 402, 403, 413, 416
Wood, Robert (1717—1775) archéologue et philologue anglais 293
Wordsworth, William (1770—1858) poète lyrique anglais 76, 79, 81, 119, 131, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 204, 207, 210, 226, 233, 236, 259, 282, 307, 313, 319, 322, 325, 326, 328, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 528, 600
Woronicz, Jan Pawel (1757—1829) poète et orateur de la chaire polonaise 216, 225
Wortley Montagu, Lady Mary (1689—1762) épistolière et poétesse anglaise 329
Wölfflin, Heinrich 31

Y

Young, Edward (1683—1765) poète lyrique anglais 40, 55, 61, 136, 160, 171, 174, 176, 177, 179, 191, 198, 294, 323, 328, 334, 346, 381, 391, 394, 414, 445, 485, 486, 488, 489, 494, 541, 543, 604, 614

Z

Zabłocki, Franciszek (1750—1821) auteur dramatique polonais 498

Zacchiroli, Francesco (1750—1826) poète italien 389
Załuski, Józef Andrzej (1702—1774) poète polonais 493
Zamagna, Bernardus voir Džamanjić
Zanotti, Francesco Maria (1692—1777) latiniste, homme de lettres italien 388, 609
Zappi, Giovanni Battista (1667—1719) poète italien 389, 391, 396
Zeno, Apostolo (1668—1750) auteur dramatique italien 380
Zequeira y Arango, Manuel de (1764—1846) poète cubain 584
Zimányi, István Lajos (1741—1833) jésuite hongrois, auteur de poèmes latins 241, 283, 616
Žirmunskij, Viktor Maksimovič 39
Žižka, Jan (v. 1360—1424) chef hussite 511
Žukovskij, Vasilij Andreevič (1782—1852) poète lyrique russe 44, 65, 82, 83, 149, 282, 285, 313, 473, 475, 476, 481, 484, 487, 489, 490

INDEX DES TITRES*

A

Aan Cefise (A Cefise), Alphen, 408
Aan de Amsteldamsche burgers op 26 Februari 1787 (Aux bourgeois d'Amsterdam du 26 février 1787), Wolff, 404
Aan de Vaderlandsche Burgers (Aux bourgeois patriotes), Wolff, 404
Aan mijne Lier (A ma lyre), Feith, 404
Abélard to Eloïse — Eloïse to Abélard, Pope, 546
Abenteuer des frommen Helden Aeneas oder Virgils Aineis travestiert (Aventures du pieux héros Aeneas ou l'Eneide de Virgile travesti), Blumauer, 220
Abhandlung über den Ursprung der Sprache (Traité de l'origine de la langue), Herder, 294
Åbo Morgenblad, journal finnois, 447
A Bonaparte liberatore (A Bonaparte libérateur), Foscolo 391
Åbo Tidningar, périodique finnois, 445
Académie de Bruxelles 108
Académie Française 228, 417
A Calliope, Fossati, 389
Accademia dei Trasformati 385, 388
Achillefs, Christopoulos, 564
Acta Litteraria, périodique de Klotz, 618
Ad amicos meos (A mes amis), Klotz, 618
A Dante, Foscolo, 391
Ad Buonaparte, Bosch, 620
Ad Galliam, cum primi consulis vita ferro atque insidiis appeteretur (A la Gaule, lorsqu'on attenta à la vie du premier consul, par des armes et des artificies Bosch, 620
Adolphe, Constant, 81
Adonais, Shelley, 320, 332
Advertisement (Avertissement), Wordsworth, 331
Advice to the Privileged Orders (Conseil aux Ordres privilégiés), Barlow, 599
Ae fond kiss (Un baiser tendre), Burns, 335
Aelteste Urkunde des Menschengeschlechtes (Le plus ancien document du genre humain), Herder, 191
Aen de Belgen (Aux Belges), Willems, 410
Aen de Vryheyd (A la liberté), Borchgrave, 405
Aenigmata Fennica (Enigmes finnois), Ganander, 453
A España, despues de la revolución de marzo (A l'Espagne après la révolution de mars), Quintana, 574
Aesthetica in nuce (Esthétique en abrégé) Hamann, 176, 192, 196, 296
Afscheid (Adieu), Bilderdijk, 405
Aftonsång (Chant du soir), Bellman, 57
Agnete fra Holmegaard, Baggesen, 431
Agriculture ou les Géorgiques françaises (L'), Rosset, 344
Ahill, Žukovskij, 490
Aiawite peergo walgussel (A la lumière d'une veilleuse), Mannteuffel 451
Ai novelli republicani. (Aux nouveaux républicains), Foscolo, 391
A la Agricultura de la Zona Tórrida (A l'agriculture de la zone torride), Bello, 581, 582, 583
Alabanza de un carpintero llamado Alfonso (Eloge d'un charpentier nommé Alfonso), Cienfuegos, 240, 573
Aladdin, Oehlenschläger, 428
A la expedición española para propagar la vacuna en América (A l'expédition espagnole destinée à propager la vaccination en Amérique), Quintana, 60, 575
A la invención de la imprenta (A l'invention de l'imprimerie), Quintana, 574
A la Primavera despues de la muerte de Filis (Au printemps après la mort de Phyllis), Cadalso, 571
Al armamento de las provincias españolas contra los franceses (A l'armement des provinces espagnoles contre les Français), Quintana, 574
Albatros, Baudelaire, 611
Alcester, Shelley, 326
Al dos de Mayo (Le deux mai), Gallego, 248
Al General Flores, vencedor de Miñarica (Au général F, vainqueur de M.), Olmedo, 583, 584
Alla Bellezza (A la beauté), Foscolo, 390
All'amica risanata (A l'amie guérie), Foscolo, 391, 393, 397
Alla Musa (A la muse), Fantoni, 389
Alla Musa (A la muse), Parini, 390
Alla notte (A la nuit), Foscolo, 398
Alleven of de Wereldziel (Het) (La vie universelle de l'âme du monde), Kinker, 260, 416

* Nous n'avons pas traduit les titres dont le sens est évident. Les articles définis et indéfinis succèdent aux titres entre parenthèses.

Allgemeine Theorie der schönen Künste (Théorie générale des beaux-arts), Sulzer, 40
Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels (Histoire naturelle générale et théorie du ciel), Kant, 127
All'Italia, Fantoni, 389
Almanach, Thám, 506
Almanach des Muses, périodique français, 342
Alocución a la Poesía (Allocution à la poésie), Bello, 236, 581, 583
A los días de C. don José Cadalso (Aux jours du Colonel don José Cadalso), Moratin, 569
A los habitantes de Anahuac (Aux habitants de A.), Heredia, 584
Alpen (Die) (Les Alpes), Haller, 166, 167, 232, 508
Al signore de Montgolfier, Monti, 390, 397
Al sole (Au soleil), Foscolo, 391
A Luigia Pallavicini, Foscolo, 391, 392, 398
American Academy of Arts 599
American Geography, Morse, 600
American Hearts of Oak (Cœurs de chêne américains), Dickinson, 603
Aminta, Le Tasse 389, 592
A mon ruisseau, Durcis, 356
Amore pitoccante (Amour suppliant), Frugoni, 396
Amori (Les amours), Savioli, 392, 394, 397, 398
Amorul dien prieteşug (Amour ou amitié), Conachi, 546
Amours de Psyché et de Cupidon (Les), La Fontaine 485
Am Quell der Donau (A la source du Danube), Hölderlin, 313
Amyntor and Theodora, D. Mallet, 323
Anacreontiche ad Irene, Vittorelli, 389
Anacreontiche e canzonette, Foscolo, 391
Anakreoni versek (Poèmes anacréontiques), Csokonai, 529, 536
Anakreonticeskie pesni (Chansons anacréontiques), Deržavin, 487
Anakreontische Offerhanden op het outer van Liefde en Deugd (Offrandes anacréontiques sur l'autel de l'amour et de la vertu), Kleyn, 415
Anakreontovy stihotvorenija (Poèmes anacréontiques), L'vov, 487
An Charlotte von Stein, Gœthe, 364
Ancient and Modern Scottish Poems, D. Herd 329
Ancient Mariner (The), voir *Rime*
An das Herz (Au cœur), Bürger, 376
An die Deutschen (Aux Allemands), Hölderlin, 365
An die Freude (A la joie), Schiller, 511
An die Natur (A la nature), Gœthe, 365
An die Parzen (Aux Parques), Hölderlin, 367
Anfangsgründe (Causes premières), Bernhardi, 303
Angeli Illycini hodoeporicon (Description du voyage d'A. d'Elci), 251, 610
Anglické múzy v česko-slovenském oděvu (Muses anglaises en costume tchécoslovaque), Tablic, 519
A Nice, Métastasio, 389
Animali cantanti (Gli) (Les animaux chantants), Casti, 263, 389
Anne Grenville, Countess Temple, Walpole, 336
Anno poetico (Année poétique), Dalmistico, 389
An Schwager Kronos (Au cousin Cronos), Gœthe, 313
Antal napjára (Pour la Saint-Antoine), Csokonai, 534
Anthologia Greca, 609, 611
Anthologia, Planude 611
Anti-Jacobin (The), périodique anglais 322
Antiquitates Italicae Mediaevi (Antiquités Italiennes du Moyen Age), Muratori, 382
Apes (Abeilles), Zimányi, 616
Apostol (Az) (L'apôtre), Petőfi, 523, 527
Apple Dumplings and a King (Chausson aux pommes et un roi), Wolcot, 226, 328
Arabella, Crabbe, 328
Arcadia, Sannazaro, 590
Arcadia, académie littéraire romaine, passim, 23—26, 379—398, 590, 594, 608, 611, 612, 615
Arcadie Lusitanienne, société littéraire lusobrésilienne, 590, 591, 593, 596, 597
Arensburgische Ehstnische Gesellschaft, société littéraire estonienne 450
Árgirus históriája (Histoire d'Argirus), Gergei, 226
Ariadne, Staring, 417
Ars poetica, Horace, 283, 558
Ars poetica, Vida, 613, 618
Art poétique, Boileau, 237, 250, 346, 348, 351, 353, 519
Arte poetica, Freire, 591
Arzamas, société littéraire russe 491
A Saffo, Foscolo, 390
A Silvia, Parini, 390, 392
Assarmot, Woronicz, 216, 225
Atala, Chateaubriand, 81, 82, 514
Athenaeum, périodique littéraire allemand, 71, 204, 207, 302, 362
Athenaeum-Fragment No 116, Fr. Schlegel 72 207, 302
Atis och Camilla, Creutz, 444
Atlantiade ou la théogonie newtonienne (L'), Lemercier, 352
Átok (Malédiction), Kölcsey, 527
Atrevimiento amoroso (Séduction amoureuse), Moratin 569
Attila or the Triumph of Christianity (Attila ou le triomphe de la chrétienneté), Herbert, 619
Au Château d'If, Lefranc de Pompignan, 351
Auch eine Philosophie der Geschichte... (Encore une philosophie de l'histoire...), Herder, 297
Auf dem See (Sur le lac), Gœthe, 363
Augurio (L') (Le bon vœu), Mazza, 227, 389
Auld Robin Gray, Lady Lindsay, 329
Aura, almanach finnois, 446, 450, 456
Aurora, société littéraire suédoise, 425
Aurora-Sällskap, société littéraire finnoise 445
Aus dem Motivkreis der Titanen (Sur le thème des Titans), Hölderlin, 376
Aussichten in die Ewigkeit (Perspectives sur l'éternité), Lavater, 407
Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker (Extrait d'une cor-

respondance sur Ossian et les chants des peuples anciens), Herder, 38, 193, 197
A Venere, Foscolo, 390
Aventures de Télémaque (Les), Fénelon, 340, 341, 541
Avis exul (L'oiseau banni), Desbillons, 247, 619
Avventure di Saffo (L') (Les aventures de S.) Verri, 383
Axel, Tegnér, 217, 423, 433
Axel og Valborg, Oehlenschläger, 433
Ältesté Urkunde des Menschengeschlechts (Le plus ancien document du genre humain), Herder, 191

B

Bacchanterna (Bacchantes), Stagnelius, 429, 432
Bahčisarajskij fontan (La fontaine de Bahčisaraj), Puškin, 65, 82, 471, 474, 477
Bajki i przypowieści (Fables et paraboles), Krasicki, 498
Bajki nowe (Nouvelles fables), Krasicki, 498, 501
Balders Død (La mort de B.), Ewald, 434
Baldur, Oehlenschläger, 426
Ballad of Sally in our Alley (The) (La ballade de Sally dans notre allée), 329
Balon (Ballon) Kniaźnín, 495
Bánk bán, Katona, 30
Barátnémhoz (A mon amie), Berzsenyi, 526
Barátomhoz (A mon ami), Berzsenyi, 526
Bard (The), Gray, 163, 164, 322
Bardo della Selva Nera (Il) (Le barde de la Forêt-Noire), Monti, 390
Báróczy, Kazinczy, 530
Basia (Baisers), Janus Secundus, 415
Básně Jana Kollára (Poèmes de J. K.), Kollár, 520
Básně v řeči vázané (Poèmes en langue versifiée), Thám, 271, 506
Basni i skazki (Poèmes et contes), Hemnicer, 483
Basnířské psání (Ecrits d'un poète), Marek, 513
Basni v stihah (Contes en vers), Muravëv, 483, 487
Bataille d'Austerlitz (La), Millevoye, 348
Batavieren ten tijde van Cajus Julius Caesar wegens het hun voorgeslagen Staatsverbond de Romeinen (De) (Les Bataves à l'époque de Jules César, à propos de l'union proposée par les Romains), Loots, 405
Batrakhomyomakhia, Homère, 544
Beauties of Santa Cruz, (The) (Les beautés de Santa Cruz), Freneau, 605
Bécs, 6 Marti 1777, 9 órakor reggel (Vienne 6 mars 1777, 9 heures du matin), Bessenyei, 531
Bécsi magyar gavallér (Egy) (Un galant hongrois de Vienne), Csokonai, 530
Bednaja Liza (La pauvre Liza), Karamzin, 238, 472, 473, 478, 479
Beiträge zur genauern Kenntnis der Ehstnischen Sprache (Contributions à l'étude de la langue estonienne), Rosenplänter, 451
Békaegérharc (La guerre des grenouilles et des souris) Csokonai, 532
Békesség (A) (L'apaisement), Csokonai, 530
Běla, Kuzmány, 219
Bélisaire, Marmontel, 407
Belle Dame sans Merci (La), Keats, 331
Bello sepolcrale (Beauté sépulcrale), Rubbi, 395
Beppo, Byron, 226, 328
Beseda ljubitelej russkogo slova (Conversation des amis de la langue russe), société russe, 471, 473, 477, 490
Bessenyei Györgynek (A Gy. B.), Barcsay, 524
Bessenyei Györgynek (A Gy. B.), Orczy, 524
Betrachtungen über die Malerei (Réflexions sur la peinture), Hagedorn, 158
Bezvožnik (L'impie), Heraskov, 472
Biarka Maal, Oehlenschläger, 428
Bibliotheca Belgica, études bio-bibliographiques, Driessens, 409
Bibliotheca Belgica, études bio-bibliographiques, Foppens, 409
Bijlagen, ter opherldering van de Gedenkzuil (Appendices pour élucider la colonne commémorative), Loosjes, 403
Bisogno (Besoin), Parini, 392
Bisp Villum og Kong Svend (L'évêque Villum et le roi Svend), Grundtvig, 431
Bitva černopolská (La bataille de Černá Pole), Nejedlý, 514
Bloemtjens (Fleurs), Bilderdijk, 415
Bog (Dieu), Deržavin, 472, 485
Boj zmaja sa orlovi (La lutte du dragon et de l'aigle), Rajić, 215, 557
Boldog szerelem (A) (L'amour heureux), S. Kisfaludy, 151, 524, 525, 530, 534
Boldogtalan panaszai a halovány holdnál (Egy) (Lamentations d'un malheureux à la pâle lueur de la lune), Ányos, 247
Book of Thel (The) (Le livre de Thel), Blake, 323, 324
Book of Urizen (The) (Le livre d'Urizen), Blake, 133, 249, 323
Borderers (The) (Les frontaliers), Wordsworth, 131
Boris Godunov, Puškin, 82, 85, 473
Borkirály (Roi du vin), Kölcsey, 530
Borough (The) (Le bourg), Crabbe, 226, 328
Bova, Radiščev, 480
Böhmische Prosodie (Prosodie tchèque), Dobrovský, 507
Braes of Yarrow (The) (Le paysage de Y.), Logan, 329
Brat'ja-razbojniki (Les frères brigands), Puškin, 474
Braut von Korinth (Die) (La fiancée de Corinthe), Goethe, 50, 72
Brevis in prosodiam Illiricae linguae animadversio (Brève étude sur la prosodie de la langue illyrienne), Katančić, 558, 559
Briefe aus Paris (Lettres de Paris), Campe, 209
Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, (Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme) Schiller, 200
Briefe über Poesie... (Lettres sur la poésie...), A. W. Schlegel, 209

Briefwechssel über Ossian (Correspondance sur Ossian), Herder, 197
Brigadir (Le brigadier), Fonvizin, 472
Brindisi, Parini, 392
Bristowe Tragedie, Chatterton, 334
British Prison Ship (The) (Le bateau-prison britannique), Freneau, 604
Brothers (The) (Les frères), Crabbe, 328
Brot und Wein (Pain et vin), Hölderlin, 312
Bruder Graurock und die Pilgerin (Der) (Le moine gris et la femme pélerin), Bürger, 512
Bruto secondo, (Le second Brutus), Alfieri, 396
Buch der Lieder (Das) (Le livre des chansons), Heine, 86
Bucolicon, Koricsányi, 614
Bucolicon, Virgile, 543
Búcsúzás (Adieu), Berzsenyi, 533
Búcsúzik az atyja a leányától (Adieux d'un père à sa fille), Csokonai, 530
Búcsúzó ének (Chant d'adieu), Faludi, 533
Buda halála (La mort de Buda), Arany, 26
Budíček k radosti a odlevě myslí člověka v chudobě a starostech postaveného (Réveil au plaisir et au soulagement de l'homme dans la situation de la pauvreté et des soucis), Gallaš, 508
Bugaci csárdának tiszteletére (A) (En honneur de l'auberge de Bugac), Orczy, 530
Bunavestire (Une bonne nouvelle), Iancu Văcărescu, 544
Burrowing Yankees (Yankees se terrant), 603
Bűnösök (A) (Les pêcheurs), Kazinczy, 533
Bürgschaft (Die) (La caution), Schiller, 371, 376

C

Caffè, périodique italien, 382, 384, 390, 393
Camões, Garret, 593
Candélabre, composition de Piranesi, 159
Candide, Voltaire, 54, 339, 340
Cantata Profana, Bartók, 47
Cantata de Dido (A), Garção, 592
Cantique de Judith, Lefranc de Pompignan, 351
Cantique des cantiques (Le) 180, 198, 322
Canto a Bolivar (Chant à Bolivar), Olmedo, 583
Canto notturno di un pastore errante in Asia (Chant nocturne d'un pâtre nomade en Asie,) Leopardi, 395
Caramuru (O) Durão de Santa Rita, 218, 594, 596
Carl XII, Tegnér, 423
Carmen (1783), Agyich, 614
Carmen (1786), Agyich, 234, 614
Carmen ad Regiae Universitatis Budensis inaugurationem (Chant à l'occasion de l'inauguration de l'Université Royale de Buda), Sebastianović, 612
Carmen de Pace Christiana sive de hominis felicitate (Chant de la paix chrétienne ou du bonheur de l'homme), Desbillons, 258, 619
Carmen in festam inaugurationem Francisci Győry (Chant célébrant l'investissement de F. G.), Agyich, 614
Carmina (Chants), Hoeufft, 620
Carmina (Chants), Kniaźnin, 617
Carminum libri IV, Zimányi, 616
Castaway (The) (Le réprouvé), Cowper, 337
Castle Island Song, 603
Castle of Indolence (The) (Le château de l'Indolence), Thomson, 233, 323, 325, 328, 333
Càtrà Italia (A l'Italie), Asachi, 544
Càtrà Tibru (Au Tibre), Asachi, 544, 546
Celestial Thoughts (Pensées célestes), Young, 247
Česká vánoční mše (Messe de Noël tchèque), Ryba, 508
Chansons madécasses, Parny, 235, 340
Charlotte Corday, Lennep, 414
Chartreuse de Parme (La), Stendhal, 86
Childe Harold's Pilgrimage (Le pélerinage de Childe Harold), Byron, 324
Christabel, Coleridge, 331
Christelyke Spectator, périodique hollandais, 411
Christenheit oder Europa (Chrétienneté ou Europe), 77, 187
Chronique Juusten, Porthan, 452
Church of Death (The) (L'église de la mort), Blake, 322
Chute d'un ange (La), Lamartine, 86
Cigány (Tzigane), Csokonai, 529
Cimiteri (Cimetières), Pindemonte, 383, 391
Cinna, Corneille, 471
Cinque Maggio, Manzoni, 393
Code civil, 344
Collectio poetarum stilo et sapore Ovidiano scribentium (Choix de poètes écrivant dans le style et le goût d'Ovide), Michaeler, 255, 617
Collection of Poems, Dodsley éd., 216, 322
Coltivazione, dei monti (La) (La culture des montagnes), Lorenzi, 389
Coltura (La) (La culture), Foscolo, 391
Columbiad (The), Dwight, 259, 601, 602
Commento alla Chioma di Berenice (Commentaire à la chevelure de Bérénice), Foscolo, 391
Complaint (The), Young, 247
Confessions, Chénier, 29, 339
Confessions (Les), Rousseau, 29, 179, 339
Congiura dei pazzi (La conjuration des fous), Alfieri, 396
Conjectures of Original Composition (Conjectures sur la composition originale), Young, 39, 174
Conquest of Canaan (The) (La conquête de Canaan), Dwight, 217, 601, 602
Conrad Wallenrod, Mickiewicz, 79
Contemplation, Blake, 322
Contrat Social (Le), Rousseau, 29, 148, 194, 196, 292, 580, 589
Convenzioni (Le) (Les conventions), Biondi, 389
Čornaja sal' (Le foulard noir), Puškin, 474
Cotter's Saturday Night (La nuit de samedi du fermier), Burns, 323
Cours de littérature analytique, Lemercier, 345
Critical Dissertation, Blair, 37
Critique de la raison pratique, voir *'Kritik*
Critique de la raison pure, voir *'Kritik...*

Criticon (El), Gracián, 541
Cromwell, Hugo, 87, 169
Csalogányok és pacsirták (Rossignoles et alouettes), Petőfi, 530
Csongor és Tünde (Csongor et Tünde), Vörösmarty, 227
Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale (Le miracle ou les Cracoviens et les Montagnards) Bogusławski, 496
Cugetări, traduction roumaine des *Pensées* d'Oxenstierna, 541
Cumnor Hall, Mickle, 329, 334
Cvit razgovora naroda i jezika illiričkoga aliti rvackoga (La prospérité de la conversation et de la langue de la nation illyrique ou croate), Grabovac, 554
Cygany (Tziganes), Puškin, 65, 83, 474
Cztery części roku (Les quatre saisons), Naruszewicz, 232

D

Dalmatiae, Croatiae et Slavoniae trium sororum recursus ad novum proregem comitem Joannem Erdődy (Le recours des trois sœurs, la Dalmatie, la Croatie et la Slavonie au nouveau vice-roi J. E.), Brezovački, 613
Danae, Fazekas, 533
Daskaloiannis, Pantselios, 227
De aequalitate hominum (De l'égalité des hommes), Bosch, 620
De arte bene cogitandi ad artem dicendi bene necessaria (De l'art de bien penser nécessaire à l'art de bien parler), Konarski, 497
De Calvo poeta obscœno, Farsetti, 609
De catacombe, F. di Ponte, 395
De diversis amoribus, Farsetti, 609
De eligendo vitae genere (Sur le choix de la forme de vie), Kochanovski, 617
De emendandis eloquentiae vitiis (Des fautes d'éloquence à corriger), Konarski, 497
De fama magiae Fennis attributae (Des racontars de la magie atribuée aux Finnois), Porthan, 452
De feminarum calamistris (De la chevelure des femmes), J. Iriarte, 621
Defence of Poetry (A) (Défense de la poésie), Shelley, 330
Défense et illustration de la langue française, Ronsard, 347
De heroica poesi, Szerdahelyi, 615
De homine, Ferrucci, 610
Dei delitti e delle pene (Des délits et des peines), Beccaria, 382
De ineluctabili mortis necessitate (De la nécessité de la mort inéluctable), Hannulik, 616
Dei sepolcri (Des tombes), Foscolo, 61, 62, 256, 261, 384, 391, 396, 398
Dejections: An Ode (Affliction: une ode), Coleridge, 137, 244, 331, 332
De Kunst der poezij (De l'art de la poésie), Bilderdijk, 260
De l'Allemagne, Mme de Staël, 69, 81, 82
De la poésie dramatique, v. *Discours*
De la poésie prophétique, épique et lyrique, Saint-Martin, 187
De lapsu Napoleonis (De la chute de N.), Kuik, 25, 613
Del carattere nazionale del gusto italiano e di un certo gusto dominante in letterature straniera (Du caractère national du goût italien et d'un certain goût dominant dans la littérature étrangère), Borsa, 386
Déli aggodalom (Inquiétude à midi), Csokonai, 533
Della discoperta del vero Omero (De la découverte du vrai Homère), Vico, 384
Della perfetta poesia (De la parfaite poésie), Muratori, 382, 385, 591
Della sapienza poetica (De la science poétique), Vico, 384
Dell'uso e dei pregi della lingua italiana, (De l'usage et des valeurs de la langue italienne), Galeani Napione, 387
Del Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, nei costumi, dopo il Mille (Du renouveau de l'Italie dans les sciences, les arts et les costumes après l'an mil), Bettinelli, 383
Délsziget (A) (L'Ile du Sud), Vörösmarty, 523, 529
De lumine illuminatorum (De la lumière des hommes éclairés), Veteranus, 614
Delvigu (A D.), Puškin, 473
Dem'janova uha (La soupe au poisson de D.), Krylov, 483
Demon, Lermontov, 65, 190
Demonstratio idioma Ungarorum et Lapponum idem esse (Démonstration de l'identité de la langue des Hongrois et des Lappons) Sajnovics, 613
De origine mali (De l'origine du mal), King, 320
De phantasia poetarum (De l'imagination des poètes), Casti, 609
De poesi fennica (De la poésie finnoise), Porthan, 452, 453
De poesi Illyrica libellus ad leges aestheticae exactus (Livret sur la poésie des Illyriens écrit selon les règles de l'esthétique), Katančić, 558
De praesenti statu Galliae (De l'état actuel de la Gaule), Morington, 619
De proverbiis fennicis (Des proverbes finnois), Gottlund, 453, 455
Derevnja (Le village), Puškin, 471, 478, 479
Derevnjannaja noga (Soirées de village), Karamzin, 473
De sacra poesi Hebraeorum (De la poésie sacrée des Hébreux), Lowth, 163, 537
Descent of Odin (The) (La descente d'Odin), Gray, 322
Descent of Owen (The) (La descente d'Owen), Gray, 322
Descriptive Sketches (Esquisses descriptives), Wordsworth, 332
De se ipso (De lui-même), Klotz, 618
Des erreurs et de la vérité, Saint-Martin, 186
Deserted Village (The) (Le village abandonné), Goldsmith, 321, 322, 332
Desertor (O) (Le déserteur), Silva Alvarenga, 222, 596
De superstitione veterum Fennorum (De la superstition des anciens Finnois), Porthan, 452

De sympathia partium corporis hominis (De la sympathie des parties du corps humain), Waterhouse, 600
Deutsche Lyrik seit Herder (Die) (La poésie lyrique depuis Herder), Ermatinger, 376
Deutsche Muse, Schiller, 199
Děvín, Hněvkovszký, 25, 508, 514
D. Földi sírhalma felett (Sur la tombe du Docteur F.), Csokonai, 245
Diable Mundo, Espronceda, 190
Dialogos, Solomos, 565
Dialogue entre un poète et sa femme, Berchoux, 349
Dichtlievende Verlustigingen (Délices poétiques), Kasteleyn, 415
Dichtung und Wahrheit (Poésie et vérité), Gœthe, 70, 78, 296, 299
Dictionnaire historique et critique, Bayle, 343
Diderot au carrefour de la poésie et de la philosophie, Mortier, 272
Didymi clerici Hypercolipsis (Le clerc D. atrabilaire), Foscolo, 249
Dieren (De) (Les animaux), Bilderdijk, 263, 416
Digte (Poèmes), Oehlenschläger, 58, 424, 431
Digterskibet (Le navire du poète), Ingemann, 427
Discorso preliminare all'Ossian (Préface à l'Ossian), Cesarotti, 395
Discorso sopra la poésia (Discours sur la poésie), Parini, 390
Discorso sopra la poesia italiana (Discours sur la poésie italienne), Bettinelli, 385
Discorso sull'indole del piacere e del dolore (Discours sur la nature du plaisir et de la douleur), Verri, 385
Discours sur la poésie dramatique, Diderot, 156, 158
Discours sur l'origine de l'inégalité, Rousseau, 196, 580
Disquisitions Relating to Matter and Spirit (Recherches sur la matière et l'esprit), Priestley, 128
Dissertation on the English Language (Dissertation sur la langue anglaise), Webster, 149, 600
Dissertation on the Rise, Union and Power the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music (Dissertation sur la montée, l'union et la force, les progrès, les séparations et les corruptions de la poèsie et de la musique), Brown, 170, 198
Dithyrambe, Maler Müller, 374
Diverting History of John Gilpin (The) (L'histoire divertissante de J. G.), Cowper, 226, 328
Divina Commedia (La), Dante, 346, 410, 416, 609
Dix-huitième siècle (Le), Gilbert, 347
Dix mille chants, Kireevski, 48
Dmitrij Donskoj, Ozerov, 471, 482
Dmitrij Samozvanec, Narežnij, 471
Doctrine of Philosophical Necessity (The) (La doctrine de la nécessité philosophique), Priestley, 128
Do Jędrzeja Zamoyskiego (A J. Z.), Węgierski, 242
Do Justyny. Tęskność na wiosnę (A Justine. Nostalgie du printemps), Karpiński, 502
Don Carlos, Schiller, 366
Don Chisciotti e Sanciu Panza, Meli, 219, 389
Don Juan, Byron, 79, 80, 226, 324, 328
Do Nocy (A la nuit) Kniaźnin, 502
Don Silvio von Rosalva, Wieland, 361
Dorottya, Csokonai, 25, 222, 529, 532, 535
Do Róży (A la rose) Kniaźnin, 502
Dos de Mayo (El) (Le deux Mai), Gallego, 60, 248
Drevnie rossijskie stihotvorenija Kirši Danilova (Vieux poèmes russes de K. D.), 480
Drie Zustenkunsten (De) (Les trois arts frères), Bilderdijk, 418
Drum (The) (Le tambour), Scott of Amwell, 322
Dub i trost' (Le chêne et le bâton), Krylov, 483
Dukai Takács Judithoz (A Judith D. T.), Berzsenyi, 533, 534
Duke of Benevento (The) (Le duc de B.), Moore 226, 323, 328
Dulces ante omnia Musae, société littéraire néerlandaise, 413
Duna nymphája (A) (La nymphe du Danube), Csokonai, 536
Dunciad, Pope, 546
Dvanáctero písní českých (Douze poèmes tchèques), Puchmajer, 508
Dvenadcat' spjaščih dev (Douze vierges dormantes), Žukovskij, 482
Dvum Aleksandram Pavlovičam (Aux deux A. P.), Puškin, 484
Dvůr Králové, voir *Rukopis*
Dying Indian (The) (L'Indien mourant), Fréneau, 605
Dziady (Aïeux), Mickiewicz, 79, 84, 85

E

Ecclésiaste. (L'), 346
Ecclesiastical Sonnets, Wordsworth, 140
Echo, Čelakovský, 44
Echoing Green (The) (Le vert retentissant), Blake, 332
Economy of Vegetation (The) (L'économie de la végétation), E. Darwin, 335, 336
Edda, 47, 149, 156, 274, 284, 322, 481
Édes druszám! (Mon cher copain), Fazekas, 533
Educacione, Parini, 390
Education sentimentale, Flaubert, 17
Edward Shore, Crabbe, 328
Eerbare Proefkusjes van Vaderlandsch Naif in de Vaderlandsche vrijerijen van Dichtlief en Glooros (Baisers vertueux comme exemples de la naïveté patriotique dans les amours patriotiques de D. G.), Berkhey, 414
Eesti-Ma Rahwa Kalender, almanach estonien, 450
Egmont, Goethe, 370
Együgyű paraszt (Az) (Le paysan simple d'esprit), Szentjóbi Szabó, 229, 529
Ehstländische poetische Blumenlese (Moisson poétique estonienne, 450

Ehstland und die Ehsten (Estonie et les Estoniens), Petri, 450
Ehstnische Gelehrte Gesellschaft, société savante estonienne 450
Ehstnische Originalblätter für Deutsche, périodique estonien, 451
Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (Imitation simple de la nature, manière, style), Gœthe, 299
Eleftheri poliorkimeni (Libres assiégés), Solomos, 565
Elégia Csanád romjaira (Elégie sur les ruines de Csanád), Révai, 617
Elegiac Stanzas (Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm) (Stances élégiaques suggérées par une image de Peele Castle pendant une tempête), Wordsworth, 138
Elégia gróf Festetich György hamvaira (Elégie sur les cendres du comte G. F.), Berzsenyi, 533
Elégie, Parny, 345
Elegie na hrobkách veských (Elégie écrite dans un cimetière de campagne), Jungmann, 511
Elégies, A. Chénier, 354
Elegy, Shenstone, 321
Elegy Written in a Country Churchyard (Elégie écrite dans un cimetière de campagne), Gray, 203, 246, 321, 334, 489, 511, 546
Elements of criticism (Les éléments du criticisme), Hume, 292
Életfilozofia (Philosophie de vie), Berzsenyi, 526
Elfojtódás (Refoulement), Kölcsey, 533, 534
Elisej, ili razdražennyj Vakh (Elisej ou Bacchus en colère), Majkov, 484
Ellehøien (Colline des fées), Oehlenschläger, 434
Elménck hánykodásirul (Az) (Sur les agitations de l'esprit), Bessenyei, 524
Eloa, Vigny, 190
El-oszlott Társaságomnak (Az) (A ma Société dissoute), Rájnis, 618
Előszó (Préface), Vörösmarty, 523, 534, 614
Elragadtatás (Ravissement), Bessenyei, 524
Elveszett Alkotmány (Az) (La constitution perdue), Arany, 24
Emberek (Az) (Les hommes), Vörösmarty, 527
Emberi nemnek munkáirúl (Az) (Des travaux du genre humain), Bessenyei, 533
Emilia Galotti, Lessing, 59, 361
Empfindsamkeil, Sauder 631
Encyclopédie, 2, 109, 145, 156, 158, 160, 174, 175, 342, 334, 343, 344, 345, 352, 353, 355, 580
Endymion, Keats, 332, 337
Endymion, Stagnelius, 432
Enéide, 215, 283, 484, 508, 543, 592
En el Teocalli de Cholula (Au temple de Cholula), Heredia, 582, 584
Énekeskönyv (Livre de chants) Pálóczi Horváth, 536
Én kis kertem (Az) (Mon petit jardin), Csokonai, 533
Enn ning Ellu (E. et E.), Peterson, 458
Enthusiast (The), Whitehead, 323
Entusiasmo delle belle arti (L'enthousiasme pour les beaux-arts), Bettinelli, 385
En una tempestad (Dans une tempête), Heredia, 584
Eolian Harp (The) (La harpe éolienne), Coleridge, 332
Eolova arfa (Harpe éolienne), Žukovskij, 490
Epipsychidion, Shelley, 332
Epistle to Davie Burns, 334
Epistle to Dr Blacklock, Burns, 334
Epistola, Foscolo, 391
Epistolario, Pindemonte, 390
Epistolario, Alfieri, 398
Episztola Kazinczy Ferenchez (Epître à F. K.), Berzsenyi, 526
Epitaphe, Bajza, 254
Erlkönig (Der) (Le roi des aulnes), Gœthe, 371
Ermak, Dmitriev, 473, 482, 488
Érzékeny gondolatok (Pensées sensitives), Ányos, 525
Esdeklés (Supplication), Dajka, 534
Esprit des Lois (L'), Montesquieu, 194, 343, 348, 580
Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain, Condorcet, 599, 667
Essai sur la poésie épique, Voltaire, 341
Essai sur l'astronomie, Fontanes, 344
Essai sur l'histoire universelle, Potocki, 495
Essai sur les causes et effets de la perception et de la décadence des lettres et des arts, Chénier, 198
Essai sur les mœurs et sur l'esprit des nations, Voltaire
Essay on Arts commonly called Imitative (Essai sur les arts appelés en général imitateurs), Jones, 170
Essay on Criticism (An) (Essai sur la critique), Pope, 126
Essay on Man (Essai sur l'homme), Pope, 125, 126, 143, 320, 519, 543
Essay on Musical Expression, Avison, 170
Essays on Philosophical Subjects, Smith, 293
Essay on the First Principles of Government (Essai sur les premiers principes du gouvernement), Priestley, 128
Estimate of the Manners and Principles of the Times (Evaluation des manières et principes des temps), Brown, 320
Eugénie Grandet, Balzac, 85
Europa, F. Schlegel, 35
Európa elragadtatása (Le rapt d'Europe), Csokonai, 532
Eve of St. Agnes (The) (Le soir de Sainte-Agnès), Keats, 332, 334
Evening: Ponte al Mare (Soir: Ponte al Mare), Shelley, 328
Evening Walk (An) (Une promenade du soir), Wordsworth, 332
Everlasting Gospel (The) (L'Eternel Evangile), Blake, 134
Evgeniju. Zizń zvanskaja (A E. La vie de campagne), Deržavin, 472, 487
Ewiga (Det) (L'éternel), Tegnér, 423
Excursion (The), Wordsworth, 141
Extinctae Societati meae (A ma société dissoute), Denis, 618

F

Fable of the Bees (The) (La fable des abeilles), Mandeville, 291
Fables, Florian, 263
Fabulae ex adagiis Illyricis desumptae (Fables tirées des proverbes illyriens), Ferrich, 612
Fabularum Aesopiarum libri V, Desbillons, 619
Fàbulas literarias (Fables littéraires), T. Iriarte, 572
Fair Elenor (La belle Elenor), Blake, 322
Fairie Queene (The), Spenser, 323
Fair Margaret and Sweet William (Belle Marguerite et doux Guillaume), 512
Fall of Hyperion (The) (La chute d'Hyperion), Keats, 33, 312, 323, 325, 332, 334
Falusi nótáriusnak elmélkedései, betegsége, halála és testamentuma (A) (Les méditations, la maladie, la mort et le testament du notaire de province), Gvadányi, 223
Falusi nótáriusnak budai utazása (Egy) (Le voyage d'un notaire de province à Buda), Gvadányi, 525, 529
Fanny hagyományai (Le legs de Fanny), Kármán, 632
Fastes (Les), Lemierre, 228, 231, 320
Fatal Sisters (The) (Les sœurs fatales), Gray, 322
Faust, Gœthe, 16, 30, 31, 50, 51, 78, 85, 186, 279, 370, 390, 620, 633
Favole Esopiane (Fables ésopiennes), Passeroni, 263, 389
Fears in Solitude (Peur dans la solitude), Coleridge, 331
Fejedelmünk hajh! (Notre grand prince), Kölcsey, 536
Felhők (Nuages), Petőfi, 523, 529
Felica, Deržavin, 225, 242, 472, 486
Felkölt nemességhez (A) (A la noblesse insurgée), Berzsenyi, 245
Féltés (Jalousie), Berzsenyi, 533
Fingal, Macpherson, 266, 322, 385
Fingal, Ozerov, 481
Finnische Runen (Runes finnoises), Schröter, 446
Fiskerne (Pêcheurs), Ewald, 432
Five pieces of Runic poetry (Cinq morceaux de poésie runique), Percy, 36
Fjärlin vingad syns pa haga (Un papillon ailé est apparu dans le jardin), Bellman, 433
Flûte enchantée (La), Mozart, 185
Flyttfåglarna (Oiseaux migrateurs), essai, Böök, 427
Flyttfåglarna (Oiseaux migrateurs), Stagnelius, 427
Flyttfåglarna (Oiseaux migrateurs), Tegnér, 427
Fohászkodás (Prière), Berzsenyi, 245
Fontenoy, Voltaire, 348
Forse perché della fatal quietà (Peut-être parce que du repos fatal), Foscolo, 392
Fortune (Le) (Les fortunes), Savioli, 392
Four Zoas (The) (Les quatre Zoas), Blake, 133, 322
Försök till Finsk Prosodie (Essai sur la prosodie finnoise), Rennwall, 461
Fragmente, Novalis, 187
Fragmente über die neuere deutsche Literatur (Fragments sur la littérature allemande récente), Herder, 36, 37, 294, 296
France et l'Autriche au temple de l'Hymen (La), Roucher, 228
Franske Revolutionshistorie i kort Begrep (Den) (Brève esquisse de l'histoire de la Révolution française), Tegnér, 423
Franz Sternbald, Tieck, 210
Fredmans epistler (Lettres de F.), Bellmann, 424
Fredmans sånger (Chants de Fredman), Bellmann, 433
Free Enquiry into the Nature and Origin of Evil (Recherches libres sur la nature et l'origine du mal), Jenyns, 127
Friars of Order Gray (The) (Les moines gris), Percy, 328
Friheds Kampsang (Chant de guerre de la liberté), Baggesen, 422
Frihedsolens Opgang (Le réveil du jour de la liberté), Baggesen, 422
Frithiofs Saga, Tegnér, 434
Frol Silin, Karamzin, 479
Fröken Juliana (Mademoiselle J.), Lenngren, 422
Fructus autumnales (Fruits d'automne), Katančić, 557, 558, 613
Frustra letteraria (Lettres de blâme), Baretti, 221
Frutas de Cuba (Las) (Les fruits de Cuba), Rubacalva, 584
Frühling (Der) (Le printemps), E.v. Kleist, 233, 465
Frühzeitiger Frühling (Printemps précoce), Gœthe, 363
Fünf Hirtenbriefe (Cinq lettres pastorales), Hamann, 176

G

Galatea, o la ilusión del canto (G. ou l'illusion du chant), Melendez Valdés, 569
Galatée, Florian, 340
Ganymed, Gœthe, 313, 376
Gastronomie, Berchoux, 355
Gazdag (A) (Le riche), Csokonai, 529, 533
Gedenkzuil, ter gelegenheid der vryverklaarung von Noord-America (Commémoration à l'occasion de la déclaration d'indépendance de l'Amérique du Nord), Loosjes, 403
Gedichte (Poèmes), Heine, 86
Gedigten en Overdenkingen (Poèmes et méditations), Alphen, 408
Geestenwareld (Le monde des esprits), Bilderdijk, 416
Gegenwärtige Verfassung der Rigischen und der Revalschen Statthalterschaft (Die) (La constitution présente de la province de Riga et de Reval), Hupel, 450
Geisterseher (Le voyant), Moritz, 185
Geisterseher (Der) (Le voyant), Schiller, 185
Geistliche Lieder (Chants spirituels), Novalis, 144
Gelderische Arcadia (Berkhey), 414

Génie du Christianisme (Le), Chateaubriand, 77, 189, 267, 346, 349, 350, 355
Georgicon, Virgile, 231, 232, 283, 346, 389
Germanien, Hölderlin, 365
Gesang der Deutschen (Le chant des Allemands), Hölderlin, 365
Gesang der Geister über den Wassern (Chant des esprits au-dessus des eaux), Gœthe, 144, 186, 363
Geschichte der Abderiten (Histoire des Abderites), Wieland, 361
Geschichte der polnischen Literatur (Histoire de la littérature polonaise), Krejci, 243
Geschichte des weisen Danischmond (Die) (L'histoire du sage D.), Wieland, 320
Geschichte des William Lowell (L'histoire de W. L.), Tieck, 362
Gestiefelte Kater (Der) (Le chat botté), Tieck, 362
Gezangen (Chants), Bellamy, 243
Giornata villereccia (La) (La journée villageoise) Biondi, 389
Giorno (Le jour), Parini, 25, 227, 251, 261, 390, 394, 395
Giusticia (La) (La justice), Foscolo, 391
Glas arfe šišatovačke (Le son de la harpe de Šišatovač), Mušicki, 245, 558
Glas narodoljubca (Les paroles de l'ami du peuple), Mušicki, 245, 558
Glasul poporului sub despotism (La voix du peuple sous le despotisme), Iancu Văcărescu, 544
Glaura, Silva Alvarenga, 596
Gleichnis (Ein) (Une comparaison), Gœthe, 368
Głos umarłych (La voix des morts), Naruszewicz, 243
Glückliche Fahrt (Heureux voyage), Gœthe, 363
God save the King (Dieu protège le roi), hymne national anglais 448
Godwi, Brentano, 362
Goethe és kora (G. et son époque), Lukács, 253
Goldene Spiegel (Der) (Le miroir d'or), Wieland, 320
Goldene Topf (Der) (Le pot d'or), E. T. A. Hoffmann, 86
Gore ot uma (Le malheur d'avoir trop d'esprit), Griboedov, 84
Gorodok (La petite ville), Puškin, 489
Gott und die Bajadere (Der) (Le dieu et la bayadère), Gœthe, 72
Götiska Förbundet, société suèdoise, 425
Götter Griechenlands (Die) (Les dieux de la Grèce), Schiller, 30, 144, 365, 367, 368, 373
Göttinger Dichterbund, société littéraire allemande, 312, 373, 374, 519
Göttliche (Das) (Le divin), Gœthe, 144, 363
Götz von Berlichingen, Gœthe, 31, 80, 169, 361
Graf (Het) (La tombe), Feith, 247, 415
Graf Gvarinos (Le comte G.), Karamzin, 488
Gramatyka języka polskiego (Grammaire de la langue polonaise), Kopczyński, 497
Grammatical Institute of the English Language (A) (Institution grammaticale de la langue anglaise), Webster, 600
Grammatiki tis eolodorikis (Grammaire de la langue éolodorienne), Christopoulos, 564
Grammatische Gespräche (Conversations grammaticales), Klopstock, 302
Grazie (Le) (Les grâces), Foscolo, 381, 391, 393, 394, 396, 398
Great Expectations (Grandes attentes), Dickens, 86
Grefvinnens besök (La visite de la comtesse), Lenngren, 422
Grenzen der Menschheit (Limites de l'humanité), Gœthe, 144, 363, 364
Gretchen am Spinnrad (Marguerite au rouet), Goethe, 370
Griechenland (Grèce), Hölderlin, 365
Grob Anakreona (Tombe d'A.), Puškin, 488
Grundsätze der böhmischen Grammatik (Fondements de la grammaire tchèque), Pelcl, 507
Guerre des dieux anciens et modernes (La), Parny, 25, 224, 350, 354, 355
Guilt and Sorrow (Crime et repentir), Wordsworth, 332
Guldhornene (Le cor d'or), Oehlenschläger, 58, 425, 428, 429, 434
Gulliver's Travels (Les voyages de Gulliver), Swift, 143, 292, 320, 323
Gusto neoclassico (Goût néo-classique), Praz, 381
Guttenberg-albumba (A) (Dans l'album de G.), Vörösmarty, 529

H

Haben wir noch das Publikum der Alten? (Avons-nous encore le public des Anciens?), Herder, 199
Hail Columbia, Hopkins, 149, 603
Hainbund v. *Göttinger Dichterbund*
Hajnal (A), Faludi, 530
Hakon Jarl, Oehlenschläger, 426
Hakon Jarls Død (La mort de H. J.), Oehlenschläger, 426
Haldokló keresztyén (A) (Le chrétien mourant), Szentjóbi Szabó, 530
Handschuh (Der) (Le gant), Schiller, 511
Hans Sachsens poetische Sendung (La mission poétique de Hans Sachs), Gœthe, 275, 376
Harmonie imitative de la langue française (L'), Piis, 352
Harzreise im Winter (Un voyage d'hiver dans le Harz), Gœthe, 157, 363
Hasanaginica, poème épique serbe, Roznay, 519
Hasty Pudding (The) (Le dessert hâté), Barlow, 230, 602
Hälfte des Lebens (La moitié de la vie), Hölderlin, 376
Heemse, Sytzama, 414
Heidenröslein (Rose sauvage), Gœthe, 368, 370, 373, 374
Heilig Woud, Nachtgroet aan mije Vrienden kort voor de aankomst van koning Lodewijk Napoleon in Holland (Het) (La forêt sacrée. Salutations du soir à mes amis peu avant l'arrivée en Hollande du roi Louis Napoléon), Helmers, 405

Heimskringla (Univers), Snorri, 430
Heinrich von Ofterdingen, Novalis, 307 362, 370
Held Arnold, het Slagtoffer voor America (Le héros Arnold, victime de la guerre pour l'Amérique), Loosjes, 403
Heldinnenbrieven (Lettres d'héroïnes), Schelle, 414
Helge, Ewald, 434
Helvétiens (Les), Masson, 348, 356
Henriade (La), Voltaire, 25, 63, 215, 341, 343, 348, 350, 519
Herbstgefühl (Sensation d'automne), Gœthe, 363
Hermann und Dorothea (H. et D.), Gœthe, 30, 46, 50, 72, 203, 219, 224, 244, 284, 312, 375, 511
Hermès, A. Chénier, 145, 257, 339, 344, 350
Hermit (The) (L'ermite), Goldsmith, 511
Hernani, Hugo, 35, 84, 87, 343, 352
Heroikomika v basnictví Slovanú, (L'héroïcomique dans la poésie des Slaves), Krejčí, 220
Hero und Leander (H. et L.), Schiller, 376
Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders (Epanchements d'un religieux amateur de l'art), Wackenroder, 362
Hesperus, Jean Paul, 73
Hiawatha, Longfellow, 228, 446, 603
Hiemwee (Nostalgie du pays), Oehlenschläger, 427
Highland Mary, Burns, 335, 336
Himfy szerelmei (Les amours de Himfy), S. Kisfaludy, 536
Himnusz (Hymne), Kölcsey, 528, 536, 537
Himnusz Keszthely isteneihez (Hymne aux dieux de Keszthely), Berzsenyi, 527
Hissopo (O) (Le goupillon), Cruz e Silva, 25, 222, 592
Historia de America Portugesa, Rocha Pitta, 594
Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens et des deux Indes (L'), Raynal, 474, 581
Historiola orationis humanae (Histoire du langage humain), Franzen, 453
History of English Poetry (Histoire de la poésie anglaise), Warton, 198
History of the Corruption of Christianity (Histoire de la corruption du christianisme), Priestley, 128
Hivatlan dalosok (A) (Les chanteurs indésirables), Vörösmarty, 530
Hjelten (Le héros), Tegnér, 423
Hofmeister (Der) (Le précepteur), Lenz, 31
Hollandsche Arcadia, Berkhey, 414
Hollandsche Maatschapij van Wetenschappen en Kunsten, périodique néerlandais, 406
Hollandsche Natie (De) (La nation hollandaise), Helmers, 405
Homme de désir (L'), Saint-Martin, 355
Homme des champs ou les Géorgiques françaises (L'), Delille, 231, 232, 283, 346
Horácz, Berzsenyi, 245, 526, 533, 535
House of Nigth (The) (La maison de la nuit), Freneau, 604
Hunniás, Pálóczi Horváth, 615
Huszt, Kölcsey, 529
Hymnen an die Nacht (Hymnes à la nuit), Novalis, 72, 79, 240, 362, 365, 368, 373
Hymn to Adversity (Hymne à l'adversité), Gray, 329
Hymnus in Gratiam (Hymne à la Grâce), Cesarotti, 609
Hyperion, Hölderlin, 33
Hyperion, a Fragment, Keats, 311, 323
Hypermiestre, Lemierre, 228
Hyppolite, Euripide, 609

I

Iambes, A. Chénier, 63, 64, 77, 354
I Canovas Vaerksted (Dans l'atelier de Canova), Staffeldt, 431
Ideale (Die) (Les idéaux), Schiller, 369
Ideal und das Leben (Das) (L'idéal et la vie), Schiller, 72, 365, 369
Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité), Herder, 42, 275, 295, 298
Iduna, périodique suédois, 46, 425, 430
Idyllen, Gessner, 53, 266, 415
Iets over Jezus Christus, als geneesmeester vor kranken (A propos de Jésus Christ, guérisseur des malades), Alphen, 416
Ifjúság (Az) (La jeunesse), Berzsenyi, 533
Igazság diadalma (Az) (Le triomphe de la vérité), Csokonai, 528
Iliade, Homère, 394, 611
Ilirija oživljena (L'Illyrie ressuscitée), Vodnik 552
Illusions perdues (Les), Balzac, 86
Ilmenau, Gœthe, 262
Imitation of Spenser (An) Blake, 322
Immer und überall (Toujours et partout) Gœthe, 363
Imnos is tín perijmon Gallian, ton archistratigon Vonapartin ke ton stratigon Yentillin (Hymne à la France au grand renom, au général en chef Bonaparte et au général Gentilly), Martélaos, 563
Imnos is tin eleftherian (Hymne à la Liberté), Solomos, 565
Impostura (Imposture), Parini, 390
Incas (Les), Marmontel, 581
Inchiesta (L') (L'enquête), Foscolo, 391
Independence, Dickinson, 603
Indian Burying Ground (The) (Le cimetière indien), Freneau, 149, 605
In fortissimum virum Ludovicum de Velosco arcis Habane Propugnatorem preclarissimum (A Louis de Velosco, homme vaillant, célèbre conquérant de la forteresse de la Havane), J. Iriarte, 621
Ingenii romantici, aevo medio orti expositio historica (De l'esprit romantique issu du moyen-âge, présentation historique), Arwidsson, 453
In morte di Amaritte (Sur la mort d'A.), Foscolo, 391
In mortem meam (Sur ma mort), Kovásznai, 615

Innesto del vaiuolo (Vaccination contre la variole), Parini, 390
Inni Sacri (Hymnes sacrés), Manzoni, 393
In obitum Mariae Santiniae ad Nicolaum patrem (Sur la mort de Maria Santini à son père Nicolas), Angiolo d'Elci, 610
Introduction à une histoire du Danemark, Mallet, 37
Invention, A. Chénier, 181
Invloed van de Dichtkunst op de Beschaving (Influence de la poésie sur la culture), Bosch, 412
Iphigenie auf Tauris (Iphigénie chez les Taurides), Gœthe, 25, 30, 50, 54, 77, 366
I roméiki glossa (La langue roméique), Vilaras, 564
Isabella, Keats, 226, 328
Island (The) (L'île), Byron, 324
Isola amorosa (Île amoureuse), Frugoni, 396
Istenek osztozása (Az) (L'altercation des dieux), Csokonai, 532
Isteni gondviselés (Az) (La providence divine), Ányos, 525
Is ton thanaton tou Lord Baïron (Sur la mort de Lord Byron), Solomos, 565
Istoria Civile del Regno di Napoli (Histoire civile du Royaume de Naples), Grannoni, 382
Istoria despre Arghir cel frumos şi despre Elenc cea frumoasă (Histoire du bel A. et de la belle Helène), 226, 543
Istoria lui Sofronim şi a Harietei cei frumoasă (Histoire de Sofronim et de la belle Harriete), Aaron, 547
Istorija gosudarstva rossijskogo (L'histoire de l'Etat russe), Karamzin, 482, 487
Istorika tragoudia (Chansons historiques), genre grec, 562
Italienische Reise (Voyage en Italie), Gœthe, 31,

J

Jabeda (Délation), Kapnist, 472, 479
Jacoba van Beieren aan Frank van Borselen, (J. v. B. à F. v. B.) Wolff, 414
Jacopo Ortis, Foscolo, 391, 396, 632
Jardins (Les), Delille, 231, 283, 319, 344, 346
Jerdzeja Zamoyskiego (Do) (A J. Z.), Węgierski, 242
Jerusalem, Blake, 133, 134, 163, 183, 324
Jó a bor (Le vin est bon), Fazekas, 530
Jó szivből költ szatíra (Egy) (Une satire bienveillante), Verseghy, 251
Juan de Padilla Quintana, 60, 574
Jubilate Agno, Smart, 326, 333
Judaeis, Mutti, 217, 610
Jugement de Libuše: partie du manuscrit de Zelená Hora, 514

K

Kabale und Liebe (Intrigue et amour), Schiller, 169, 178
Kalevala, Lönnrot, 37, 45, 441, 442, 443, 446, 455, 457, 460, 461
Kalevipoeg, 442, 443, 449, 455
Kantele taikka Suomen kansan sekä vanhoja että nykysempiä runoja ja lauluja (Kantele ou chants et chansons anciens et nouveaux du peuple finnois), 455
Kanteletar, 455
Karmannyj pesennik ili sobranie lučših svetskih i prosto narodnyh pesen (Livre de poche de chants ou recueil de chants profanes et populaires), 480
Karthausi (A) (Le chartreux), Eötvös, 74, 81
Kartofla (Pomme de terre), Mickiewicz, 230
Kastraten und Männer (Eunuques et hommes), Schiller, 374
Katonadal (Chanson du soldat), Kazinczy, 530
Kattegatsang (Chant du Kattegat), Baggesen, 423
Kavkazkij plennik (Le prisonnier du Caucase), Puškin, 82, 474
K Čaadaevu (A Č.) Puškin, 479, 489
K Daškovu (A D.) Batjuškov, 475
Kdo jest svoboden? (Qui est libre?), Ziegler, 513
K drugu (A l'ami), Batjuškov, 479
Kesergés (Lamentation), Dayka, 534
Kesergő szerelem (A) (L'amour malheureux), S. Kisfaludy, 525, 534
Keserű pohár (La coupe amère), Vörösmarty, 530
K Feone (A F.), Muravëv, 487
K Hemniceru (A H.), Muravëv 487
King Edward the Third Blake, 322
King James Bible, 322
King Lear, Shakespeare, 131, 322
Király és a kapás (A) (Le roi et le bineur), Péczeli, 530
Kisasszonynak levele a kedveséhez (Egy) (Lettre d'une demoiselle à son bien-aimé), Ányos, 525
Kishez (A K.), Berzsenyi, 533
Klaagzang: Mijne aandoeningen bij het graf van mijn beminde egtgenoote, vrouve Johanna Maria van Goens (Chant de lamentation: Mes émotions auprès du tombeau de mon épouse bien-aimée, J. M. van Goens), Alphen, 258, 407
Kleine Gedigten voor Kinderen (Petits poèmes pour enfants), Alphen, 416
Klein Zaches (Le petit Z.), E. T. A. Hoffmann, 86
Ključ (La source), Deržavin, 485
K mimoproletevšemu znakomomu geniju (Au génie de famille), Žukovskij, 473
Knaben Wunderhorn (Des) (Le cor magique du garçon), Arnim-Brentano, 42, 192, 279
Knabe und Veilchen (Le garçon et la violette), Gœthe, 373
Kolargossen (Le garçon charbonnier), Geijer, 431
Komiske fortaellinger (Histoires comiques), Baggesen, 250
Kon' i Vsadnik (Le cheval et le cavalier), Krylov, 484
Koopman, of Weelkijsche Bij-dragen ten opbouw van Nederlands Koophandel en Zeevaard (De) (Le marchand, ou contributions hebdomadaires au développement du commerce et de la navigation des Pays-Bas), périodique néerlandais, 401

K Orlovu (A O.), Puškin, 479
Košelek, revue de Novikov, 472
König in Thule (Der) (Le roi de Thulé), Gœthe, 371
Közelítő tél (A) (L'hiver qui approche), Berzsenyi, 527, 531, 534, 535
Králové Dvůr, voir *Rukopis*
Kraniche des Ibykus (Die) (Les grues d'Ibycos), Schiller, 371, 376
Kratkoe rukovodstvo k rossijskoj slovesnosti (Brève introduction aux lettres russes), Born, 482
Kreuzzüge des Philologen (Croisades du philologue), Hamann, 296
Krigssang för Landvärnet (Chant de guerre pour la Défense Nationale), Tegnér, 423, 426
Kritik der praktischen Vernunft (Critique de la raison pratique), Kant, 628
Kritik der reinen Vernunft (Critique de la raison pure), Kant, 298, 628
Kritik der Urteilskraft (Critique de la faculté de jugement), Kant, 173, 175, 206
Kritikos (O) (Le Crétois), Solomos, 565
Kritisches Journal der Estnischen Sprache, périodique estonien, 451
Kritisches Wäldchen (Petit bois critique), Herder, 192
Kritische Wälder (Forêts critiques), Herder, 294, 300
K tvorcu Istorii gosudarstva rossijskogo (Au créateur de l'Histoire de l'Etat russe), Muravëv, 487
Kubla khan, Coleridge, 79, 325, 326, 330, 331, 334
Kufsteini elégiák (Elégies de Kufstein), Batsányi, 248, 273
Kunst der Poëzij (De) (L'art de la poésie), Bilderdijk, 260, 416
K vremenščiku (Au favori), Ryleev, 484
Kytice povestí národních (Couronne de fleurs de contes populaires), Erben, 44

L

Labyrinten (Le Labyrinthe), Baggesen, 267, 432
Lambros, Solomos, 565
Lamia, Keats, 226, 328
Laokoon, Lessing 31, 166, 167, 300
Larčik (Coffret), Krylov, 483
Latia Musa, Moskowski, 617
Latina, Révai, 616
Látó (A) (Le voyant), Batsányi, 534
Laulu Suomesta (Chant de Finlande), Juteini 456
Laura i Filon, Karpiński, 500
Lauria, Keats, 226
Längtan efter det Himmelske (Nostalgie du ciel), Stagnelius, 427
Leander und Ismene, Hölty, 371
Lectures on History (Conférences sur l'histoire), Priestley, 128
Lectures on Rhetoric and Belles Lettres (Conférences sur la rhétorique et les belles-lettres), Blair, 40, 162
Ledőlt diófához (Egy) (A un noyer gisant), Baróti Szabó, 528
Lehrlinge zu Sais (Die) (Les élèves à Sais), Schiller, 305
Leiden des jungen Werthers (Die), Gœthe, 16, 17, 18, 29, 50, 52, 54, 55, 70, 361, 419, 445, 512, 616
Leife aan zynen vader Erik, eersten bevolker van Groenland, (Leife à son père Erik, premier habitant du Groenland), van Merken, 408
Lélek halhatatlansága (A) (L'immortalité de l'âme), Csokonai, 258, 526, 530, 534
Lélekrül (A) (Sur l'âme), Bessenyei, 524
Lenka, Jungmann, 284, 512
Lenore, Bürger, 65, 67, 281, 285, 371, 374, 473, 490, 512
Letopis, périodique serbe de Pest-Buda, 559
Letten, (Die) (Les Lettons), Merkel, 450
Lettera semiseria (Lettre semi-sérieuse), Berchet, 385
Lettere sulla pittura e sull'architectura (Lettres sur la peinture et l'architecture), Algarotti, 385
Letter to the National Convention of France (A) (Lettre à la Convention Nationale de France), Barlow, 599
Letters on Chivalry and Romance (Lettres sur la chevalerie et le romance), Hurd, 197
Lettres chiliennes (Les) (Cartas chilenas), Gonzaga, 595
Lettres persanes, Montesquieu, 194, 339, 348
Lettre sur les sourds et muets, Diderot, 155
Levéltöredék barátnémhoz (Fragment de lettre à mon amie), Berzsenyi, 531, 534
Leven (Het) (La vie), Feith, 416
Lexique des Abdelles, des sylphes et des hommes-vers, 347
Liaisons dangereuses (Les), Laclos, 52, 81
Libertà, Metastasio, 392
Liberty Song, Dickinson, 277, 603
Liberty Tree (Arbre de Liberté), Paine, 277, 603
Liciniju (A L.) Puškin, 471, 473, 479, 484
Liden Gunnar vandrer (Les pérégrinations du petit G.), Ewald, 431
Lied der Mignon (Chant de Mignon), Gœthe, 370
Lied der Toten (Das) (Le chant des morts), Novalis, 371
Lied des Pilgers (Chant du pélerin), Novalis, 371
Lied von der Glocke (Das) (Le chant de la cloche), Schiller, 72, 511
Liete e pensose accompagnate e sole (Joyeuses et pensives, accompagnées et seules), Pétrarque, 388
Life (Vie), Crabbe, 323
Life and Opinions of Tristram Shandy (Vie et opinion de T. S.), Sterne, 320
Lifvets stunder (Les instants de la vie), Franzén, 456
Lijkszang op het graf van Nederland (Chant funèbre au tombeau des Pays-Bas), Helmers, 405
Lilja av Sharon (Lys de Sharon), Stagnélius, 189
Lilla, Csokonai 525

Lilla Tiggarflickan(Den) (La petite mendiante), Lenngren, 422
Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey (Lignes écrites à quelques lieues de Tintern Abbey), Wordsworth, 331
Lines Written during the Castlereagh Administration (Lignes écrites pendant le régime Castlereagh), Shelley, 329, 334, 336
Lines Written near Richmond, upon the Thames, at Evening (Lignes écrites près de Richmond, sur la Tamise, le soir), Wordsworth, 334
Linguae Fennicae brevis institutio (Brève institution de la langue finnoise) Petraeus, 461
Lira, Calvos, 565
Lirika, Calvos, 565
Lirika, Christopoulos, 564
List do posłów powracajacych z Grodna (Lettre aux députés revenant de Grodno), Trembecki, 256
Literaturbriefe (Lettres sur la littérature), Lessing, 192
Littérature et philosophie, Hugo, 74
Little Black Boy (Le petit garçon noir), Blake, 336
Lives of the Poets (La vie des poètes), Johnson, 143, 320
Ljudmila, Žukovskij, 33, 83, 473, 490
Love and Honour (Amour et Honneur), Shenstone, 323, 326
Lover (The) (L'Amant), Lady Montagu, 329
Lover's Journey (The) (Le voyage de l'amant), Crabbe, 328
Loves of the Plants (The) (Les amours des plantes), E. Darwin, 335, 336
Ludas Matyi, Fazekas, 213, 223, 273, 529, 531
Lumir, cercle littéraire tchèque, 513
Lusus allegorici poetici (Jeux allégorico-poétiques), Sautel, 611
Lusus pastorales (Jeux pastoraux), Fiacchi, 219, 220, 248, 610
Lutrin (Le), Boileau, 219, 220, 249, 484, 592
Lycidas, Milton, 323
Lycinnae carcere detentae ad matrem epistola (Lettre de L. incarcerée à sa mère), Hoeufft, 620
Lycksalighetens ö (L'île du bonheur), Atterbom, 189, 431, 432
Lyrical Ballads, Wordsworth-Coleridge, 78, 204, 210, 282, 319, 323, 329, 331
Lys dans la Vallée (Le), Balzac, 82, 85

M

Maatschapij der Nederlandsche Letterkunde, société littéraire néerlandaise, 408, 413
Mad song (Blake), 322
Magányosság (Solitude), Berzsenyi, 526
Magánossághoz (A) (A la solitude), Csokonai, 526, 531, 534
Magistratura, Parini, 390, 392
Magna Molimur Parvi, société littéraire néerlandaise, 413
Magyar lant (Lyre hongroise), Katančić, 557
Magyarokhoz (A) (Aux Hongrois), Berzsenyi, 245, 526, 535
Magyarokhoz (A) (II.) (Aux Hongrois), Berzsenyi, 619
Magyar versről (A) (Sur le vers hongrois), Földi, 537
Mahomets Gesang (Le chant de Mahomet), Gœthe, 240, 313, 376
Maifest (Fête de mai), Gœthe, 368
Mailied (Chanson de mai), Gœthe, 363, 368, 370, 372, 374
Maison Nucingen (La), Balzac, 86
Máj (Mai), Mácha, 84
Majka Margarita, ballade populaire croate, 612
Man äger ej snile för det man ar galen (L'homme ne possède pas d'esprit créateur car l'homme est fou), Kellgren, 431
Manhem (Patrie des hommes), Geyer, 430
Manifeste du surréalisme, Breton, 348
Manon Lescaut, Abbé Prévost, 62, 81, 541
Marahwa Näddala Lehe, périodique estonien, 451
Marahva Kalender, almanach estonien, 451
Marfa Possadnica ili pokorenie Novagoroda (M. P. ou l'oppression de Novgorod), Karamzin, 473, 482
Marfisa bizarra, (La bizarre Marfise), Gozzi, 389
Margaret or the Ruined Cottage (M. ou la maisonnette en ruines), Wordsworth, 226, 328
Margaret's Ghost (L'esprit de M.), Mallet, 512
Maria van Braband, Willems, 410
Marilia de Dirceu, Gonzaga, 590
Marína, Sládkovič, 230
Marriage of Heaven and Hell (The) (Le mariage du Ciel et de l'Enfer), Blake, 131, 132, 324
Marseillaise (La), Rouget de Lisle, 277
Martín Fierro, Hernández 582
Martyrs (Les), Chateaubriand, 81, 267, 592
Mary Morison, Burns, 336
Mask of Anarchy (The) (Le masque de l'anarchie), Shelley, 329
Matka-Miehistä, Juteini, 459
Mattino (Le matin), Parini, 227, 261, 390
Mädchenlied (Chanson de jeune fille), Novalis, 371
Méditations poétiques, Lamartine, 81, 418
Meeresstille (Mer calme), Gœthe, 363
Még egyszer Lillához (Encore une fois à Lilla), Csokonai, 526
Méhekhez (A) (Aux abeilles), Csokonai, 536
Melanholja, (Mélancolie), Karamzin, 473
Melodija k proléću (Mélodie au printemps), Orfelin, 557
Méltóságos Vitéz Gróff Nádasdy Ferenc Horvátországi bánnak (Au comte F. N., ban de Croatie), Faludi, 530
Mémoires d'outre-tombe, Chateaubriand, 78, 81, 341
Memoirs of the American Academy of Arts, 599
Menniskjans anlete (Le visage de l'homme), Franzén, 456
Mensch (Der), Gœthe, 364
Menschlievenheid (De) (L'humanité), Feith, 417

Mercurius de poetis tragicis (Mercure sur les poètes tragiques), Cesarotti, 610
Messias, Klopstock, 59, 217, 229, 340, 361, 375, 390, 543
Metai (Saisons), Donelaitis, 58, 168, 233, 261, 314, 457, 464, 465
Metamorphose der Pflanzen (La métamorphose des plantes), Gœthe 371
Metamorphose der Tiere (La métamorphose des animaux), Gœthe, 205, 371
Métamorphoses, Ovide, 543
Mezzogiorno, Parini, 227, 261, 390
M'Fingal, Trumbull, 219, 602
Miért ne innánk? (Pourquoi ne pas boire?), Csokonai, 530
Mijne Verlustiging (Mes distractions), Bilderdijk, 408, 415
Mille et une nuits, 361
Milton, Blake, 133, 134, 322, 324
Minima Crescunt, société littéraire néerlandaise, 413
Minnezangen en jeugdige gedichten (Choix de poèmes sentimentaux), Tollens, 415
Minstrel (The) (Le barde), Beattie, 323
Minstrelles Songe (Chant du barde), Chatterton, 329
Mint mikor a nap (Comme lorsque le soleil), Fazekas, 533
Misérables (Les) Hugo, 17
Misogallo (Antigaulois), Alfieri, 252, 396
Mit einem gemalten Band (Avec un ruban peint), Gœthe, 370
Mnemosyne, almanach finlandais, 456, 461
Moda (La) (La mode), Biondi, 389
Moi penaty (Mes pénates), Batjuškov, 474, 489
Mois (Les) Roucher, 320, 344
Moi bezdelki (Mes petits riens), Karamzin, 473, 488
Moj genij (Mon génie), Batjuškov, 480, 489
Monachomachia, Krasicki, 25, 249, 499
Monitor, périodique polonais, 493
Monitore italiano, Pimentel, 383
Monned Laulud (Chansons), 450
Monody to the Memory of Mr. Pope (A) (Monodie à la mémoire de M. P.), Mason, 323
Monolog, Novalis, 305
Mont-Blanc, Shelley, 328
Monument Moors des Räubers (Monument de Moor le Brigand), Schiller, 373, 374
Monuments de l'Histoire du Danemark, Mallet, 37
Morning Hymn (A) (Hymne matinal), Wesley, 329
Mother (The) Crabbe, 328
Musae Etonenses, seu carminum Etonae conditorum delectus (Muses d'Eton ou choix de poésies d'Eton), 619
Musenalmanach, périodique allemand, 253
Musogonia, Monti, 390
Mutability (Variabilité), Wordsworth, 140
Múza moravská v Brně (La muse morave à Brno), Gallaš, 508
Múza se Slovenských hor (La muse des montagnes slovaques), Palkovič, 518
My mother bids me to bind my hair (Ma mère m'ordonne de nouer mes cheveux), Mrs Hunter, 334
Mynstrelles Songe, Chatterton, 329
Myszeida (La souriade), Krasicki, 499
Myśli o geniuszu (Pensées sur le génie), Mniszeh, 497
Mythologia Fennica, Ganander, 451, 453

N

Nachtfeier der Venus (Die) (La fête nocturne de Venus), Bürger, 367
Nadežda i strah (N. et la peur), Dmitriev, 483
Nagyenyedi siró Herakles... (L'Hercule pleurant de Nagyenyed...), Hermányi Dienes, 221
Nagyidai cigányok (A) (Les tziganes de Nagyida), Arany, 24
Na perehod Alpiskih gor (Lors du passage des Alpes), Deržavin, 487
Napoleon, Bosch, 414
Napoleon, Puškin, 476
Napoleon na Élbe (N. à l'île d'Elbe), Puškin, 476
Napoleons Glorie (La gloire de Napoléon), Baggesen, 423
Na rabstvo (Sur la captivité), Kapnist, 485
Na razvalinah zamka v Švecii (Sur les ruines d'un château suédois), Batjuškov, 481, 489
Na smert' druga moego (Sur la mort de mon ami) Kapnist, 488
Na smert' knjazja Meščerskogo (Sur la mort du prince M.), Deržavin, 472, 479, 485, 486
Na smert Marie-Terezie (Sur la mort de Marie-Thérèse), Stách, 506
Natal'ja—doč bojarskaja (N. fille de boyard), Karamzin, 479
Nathan der Weise (Nathan le Sage), Lessing, 59, 361
Na Trosky (Sur T.), Marek, 513
Nature (La), Lebrun, 344
Naturens Son (Fils de la nature), Stagnelius, 428
Naturformen der Dichtkunst (Les formes naturelles de la poésie), Gœthe 205
Na veliš (Sur V.) Marek, 513
Navigazio d'amore (Navigation d'amour), Frugoni 396
Navis aeria (Nef aérienne), Zamagna, 612
Navis Ragusina (Nef ragusine), Gagliuffus, 218, 612
Na vzjatie Izmaila (Sur la prise d'Ismaël), Deržavin, 487
Näcken (Ondin), Stagnelius, 428
Nähe des Geliebten (Proximité de l'aimé), Gœthe, 372, 376
Neckar (Der), Hölderlin, 365
Nedorosl' (L'adolescent), Fonvizin, 472
Nemes magyarságnak felülésére (A) (Sur l'insurrection de la noblesse hongroise), Csokonai, 533
Német és magyar ízlés (A) (Le goût allemand et hongrois), Berzsenyi, 530
Ne più mai toccherò le sacre sponde (Je n'atteindrai jamais les rivages sacrés), Foscolo, 391, 392
Neue Idyllen (Nouvelles idylles), Gessner, 361
Neve sulla montagna (La) (La neige sur les montagnes), Rolli, 391

Nevyrazimoe (L'inexprimable), Žukovskij, 473, 489
New American Practical Navigator (The) (Le nouveau navigateur américain pratique), Bowditch, 600
New National Anthem (A) (Un nouvel anthème national), Shelley, 329
Niels Ebbesen, Grundtwig, 431
Night (Nuit), Blake, 322, 332, 336
Night Thoughts (Pensées de nuit), Young, 323, 328, 415, 485
Nimipäiva, eli hyvä elämä hovissa (La fête ou la vie joyeuse à la cour), Juteini, 448
Ništčij i sobaka (Le mendiant et le chien), Dmitriev, 483
Nitheroi, périodique brésilien publié à Paris, 588
Noches lugubres (Nuits lugubres), Cadalso y Vázquez, 267
Nøkken (Ondin), Ingemann, 428
Nordische Miscellaneen (Mélanges nordiques), Hupel, 450
Nore (Norvège), Tegnér, 423
Norse, Gray, 328
Notes on Virginia (Notes sur la Virginie), Jefferson, 599
Notre-Dame de Paris, Hugo, 74, 85
Notte (Nuit), Parini, 227, 383, 390, 395
Notti clementine (Nuits clémentes), Giorgi, 247
Notti romane al sepolcro degli Scipioni (Nuits romaines près de la tombe des Scipions), Verri, 383, 395
Noureddin til Aladdin (N. à A.), Baggesen, 425
Nouveau Monde (Le), Lesuire, 219
Nouvelle Héloïse (La), Rousseau, 16, 29, 55, 194
Nové Básně (Nouveau poèmes), Puchmajer, 507
Nyåret (Nouvel An), Tegnér, 423
Nya Skapelsen (Den) (La nouvelle création), Kellgren, 424
Nyáresti dal (Chanson d'un soir d'été), Fazekas, 530

O

Oberon, Wieland, 59, 218, 361, 375, 592
Obrás (Œuvres), Da Costa, 595
Observații sau băgări de seamă asupra regulilor grammaticei rumânești, (Observations sur les règles de la grammaire roumaine), I. Văcărescu, 547
Observations on Man (Observations sur l'homme), Hartley, 127
Ocios de mi juventud (Loisirs de ma jeunesse), Cadalso, 570
Oda ad libertatem Hungaricam (Ode à la liberté hongroise), Tertina, 615
Oda a la imprenta (Ode à l'imprimerie), Quintana, 60
Oda al Niágara, Heredia, 584
Oda al Paraná, Lavardén, 584
Oda à la piña (Ode à l'ananas), Zequeira y Aranga, 584
Óda az árnyékszékhez (Ode aux latrines), Csokonai, 245
Odalbonden (Le paysan libre), Geier, 430
Ópa na Čechy (Ode à la Bohême), Nejedlý, 508
Oda na Jana Žižku z Trocnova (Ode à Jean Žižka de Trocnov), Puchmajer, 508
Óda na mladosť (Ode à la jeunesse), Palkovič, 518
Ode, Freneau, 604
Ode aan Alexander, Bilderdijk, 404
Ode aan Napoleon, Bilderdijk, 405
Ode aan Voltaire, Kinker, 242, 414
Ode aan Wattier, Kinker, 242, 414
Ode al Signor Montgolfier, Monti, 397
Ode for Music, Gray, 328
Ode in lode di Farinello (Ode pour l'éloge de F.), Crudeli, 396
Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood (Ode sur l'immortalité à partir de souvenirs de la petite enfance), Wordsworth, 137, 325, 331, 332
Ode on a Distant Prospect of Eton College (Ode sur une vue du Collège d'Eton), Gray, 323, 334
Ode on a Grecian Urn (Ode sur une urne grecque) Keats, 334, 335, 337
Ode on Melancholy, Keats, 337
Ode on Spring (Ode sur le printemps), Gray, 334
Ode on the Passions, Collins, 328
Ode on the Poetical Character, Collins, 335, 633
Ode on the Superstitions of the Highlands of Scotland (Ode sur les superstitions des montagnes d'Ecosse), Collins, 326
Odes et Ballades, Hugo, 349
Ode sur le temps, Thomas, 345
Ode til Sjoelen (Ode à S.), Ewald, 57
Ode to a Nightingale (Ode à un rossignol), Keats, 330, 337
Ode to Evening (Ode au soir), Collins, 323
Ode to Liberty, (An) Dickinson, 603
Ode to Liberty, Shelley, 243, 330
Ode to Napoleon Buonaparte, Byron, 324
Ode to the Evening Star (Ode à l'étoile du soir), Akenside, 323
Ode to the Westwind (Ode au vent d'ouest), Shelley, 244, 329, 331, 332
Odi di Anacreonte, Rolli, 389
Odi prefanum vulgus, Horace, 414
Od naravi čudi rvacke (Sur la nature des Croates), Grabovac, 554
O duchu języka polskiego (Du génie de la langue polonaise), Kopoczyński, 497
Ody (Odes), Muravëv, 487
Odyssée, Homère, 375, 612
Oedipe à Colonos, Euripide, 322
O geniuszu, guście, wymówie i tłumaczeniu (Du génie, du goût, de l'éloquence et de la traduction), Fijalkowski, 497
Oh finsk nationalitet (Sur la nation finnoise), Linsen, 446
Oh tošno mne na čužoi storone (Comme je suis las dans le pays étranger), Neledinskij-Melečkij, 488
O idylli pod względem moralnym (De l'idylle sous le rapport moral), Brodziński, 498
O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej (Du classicisme et du romantisme, ainsi, que de l'esprit de la poésie polonaise), Brodziński, 494

Oldřych a Božena (O. et B.) Jungmann, 512
Ol'ga, Katenin, 473, 490
Olney Hymns, Cowper et Newton 329, 334
Om finsk nationalitet (Sur la nation finnoise), Linsén, 446
O nauce wierszopiskiej (De l'enseignement de la poésie), Rzewuski, 496
Ondergang den Eerste Wareld (De) (Le crépuscule du premier monde), Bilderdijk, 414
Onegin, Puškin, 32, 53, 55, 65, 74, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86
O neobhodimosti imet' istoriju Otečestvennoj vojnyh 1812 goda (Sur la nécessité de la guerre de l'année 1812), Glinka, 476
On Independence (Sur l'indépendance), Dickinson, 603
Onsterflykheid der Dichtkunst (De) (L'immortalité de la poésie), Bilderdijk, 410
On the Loss of Royal George (Sur la perte du royal George), Cowper, 322
On the Receipt of my Mother's Picture out of Norfolk (En recevant le portrait de ma mère hors de Norfolk), Cowper, 322, 332, 335, 336
On the Religion of Nature (Sur la religion de la nature), Freneau, 604
On the River Duddon (Sur la rivière D.), Wordsworth, 139
On the Uniformity and Perfection of Nature (Sur l'uniformité et la perfection de la nature), Freneau, 604
On this Day I Complete My Thirty-Sixth Year (Aujourd'hui j'accomplis ma trente-sixième année), Byron 324
Onweder (Het) (La tempête), Feith, 417
Opetatud Eesti Selts, société savante estonienne, 441
O poezji w ogólności (De la poésie en général), Węzyk, 497
O prozodii i harmonii języka polskiego (De la prosodie et de l'harmonie de la langue polonaise), Nowaczyński, 503
Opit istoričeskogo slovarja o rossijskih pisateljah (Etude du dictionnaire historique des auteurs russes), Novikov 482
Opit nastavlenja k serbskoj sličnorecnosti i slogomerju ili prosodiji (Essai sur la présentation de l'assonance du mot et de la prosodie serbe), Georgijević, 559
Opyt o russkom stihoslozenii (Essai de la prosodie russe), Vostokov, 480
Ord till en finsk melodi (Mots dans une mélodie finnoise), Choraeus, 459
Organt (L'), Saint-Just, 354
Organy (Les orgues), Węgierski, 221, 499
Origine delle idee, Torre di Rezzonico, 227, 260, 389
O romantičeskoj poezii (De la poésie romantique), Somov 477
Országháza (La Maison de la Patrie), Vörösmarty 532
O russkom jazyke (De la langue russe), Sumarokov 483
Oskol'd, Muravëv, 487
O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem (Des Slaves avant le christianisme), Chodakowski, 495
Osman, Gundulic, 612
Ossian, Cesarotti, 394, 397
Osszián utolsó éneke (Le dernier chant d'Ossian), Batsányi, 38
O stihotvorstve (Sur la poésie), Sumarokov, 483
Osvoboždenie Moskvy (La libération de Moscou), Dmitriev, 488
Osztályrészem (Mon lot), Berzsenyi, 245, 527, 535
O Teonie (Sur T.), Kniaźnin, 502
Othello, Shakespeare, 131
O Thou who camest from above (O Toi qui es venu d'en-haut), Ch. Wesley, 329
Oude en Nieuwe Liederen (Chansons anciennes et nouvelles), Snellaert, 417
Ouderdom (De) (La vieillesse), Feith, 416
Oude Vlaemsche Liederen (Vieilles chansons flamandes), Snellaert, 417
Overwintering op Nova-Zemble (Hivernage à la Nouvelle Zemble), Tollens, 227, 417
O, wert thou in the cauld blast (O si tu marchais dans le vent froid), Burns, 336
O wymówie i poezji (De l'éloquence et de la poésie), Golański, 496, 497
O wymówie i stylu (De l'éloquence et du style), Potocki, 497
O wymówie w prozie albo w wierszu (De l'éloquence dans la prose ou en poésie), Karpiński, 496
Ozymandias, Shelley, 330
Öröm tündérsége (Az) (La joie éphémère), Fazekas, 532
Ősz (Az) (L'automne), Csokonai, 530

P

Paaske-Lilien (Narcisse jaune), Grundtwig, 432
Padre quand'io per la tua muta tomba (Père, lorsque à ta tombe muette), Foscolo, 268, 391
Pallas Debrecina, périodique hongrois de langue latine, 617
Paloma di Filis (La) (La colombe de Philis), Melendéz Valdes, 569
Pályalombok (Lauriers), Vörösmarty, 529
Pamela, Richardson, 319
Pamjatnik (Album), Deržavin, 485
Pan Tadeusz, Miczkiewicz, 53, 54, 80, 85, 221, 230
Panteon rossijskih, avtorov (Panthéon des auteurs russes), Karamzin, 482
Paradise Lost (Le paradis perdu), Milton, 151, 323, 510
Paragone della poesia tragica d'Italia con quelle di Francia (Parallèle entre la poésie tragique d'Italie et celle de France), Calepio, 388
Paralloghès (Ballade en grec), 562
Parasztdal (Chanson paysanne), Csokonai, 530
Partenza (Le départ), Metastasio, 392
Passionerna (Passions), Thorild, 343

Pastoral Ballad, Shenstone 126, 319, 329
Pastor Fido, Guarini, 592
Pastorals, Pope, 126
Patmos, Hölderlin 313, 376
Patriota (O), revue brésilienne 596
Patron (The), Crabbe, 328
Paul et Virginie, Bernardin de Saint-Pierre, 52, 81
Peer Gynt, Ibsen, 17, 31
Peinture (La), Lemierre, 228
Pensées, Oxenstierna, 541
Pensées célestes Desbillons, 247
Pensieri politici (Pensées politiques), Russo, 383
Père Goriot (Le), Balzac, 85
Perehod črez Rejn (Le passage du Rhin), Batjuškov, 489
Perhe Kunda (Maisonnée), Juteini, 448
Pericula poetica (Essais poétiques), Hoeufft, 620
Periegesis orae Rhagusanae (Promenades autour de Raguse), Ferych, 234, 612
Persian Eclogues (Eglogues persanes), Collins, 322
Peruanec k Ispaniu (Le Péruvien à un Espagnol), Gnedić, 478
Pesennik, périodique russe, 514
Pesennik (Recueil), 514
Pesmi za pokušino (Essais de poésie), Vodnik, 265, 555
Pesnja o Polku Igoreve (Chant de l'armée d'Igor), 480, 519
Peter Grimes, Crabbe, 226, 328
Pevec vo stane russkih vojnov (Le barde au camp des guerriers russes), Žukovskij, 476
Philosooph (De) (Le philosophe), périodique néerlandais, 146, 406, 407
Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (Enquête philosophique sur l'origine de nos idées sur le Sublime et le Beau), Burke, 163
Philosophie der Geschichte (La philosophie de l'histoire), Fr. Schlegel, 28
Philosophische Briefe (Lettres philosophiques), Schiller, 173
Philosophisch-kritische Vergleichung und würdigung vierzehn alter und neuer Sprachen Europens (Comparaison et analyse de quatorze langues anciennes et nouvelles d'Europe), Jenisch, 302, 305
Phosporus, périodique suédois, 425, 428, 431, 434, 446
Physiognomische Fragmente (Fragments physiognomiques), Lavater, 177
Piacere (Il) (Le plaisir), Foscolo, 391
Pièces fugitives, Lemierre, 228, 487
Pieśni nabożne (Chants pieux), Karpiński, 500
Piesni rolników (Chants des paysans), Brodziński, 46
Pipárul (A) (Sur la pipe), Faludi, 530
Pisanice (Ecrits), almanach de Dev, 265, 555
Pis'ma k Falaleju (Lettres à Falalej), Novikov, 479, 506
Pisma russkogo putešestvennika (Lettres d'un voyageur russe), Karamzin, 473
Písně o Jenovéfě (Chant à Genovève), 506
Písně o posledním soudu (Chant du jugement dernier), 506
Pjesna na insurrekciju Serbijanov (Chant de l'insurrection des Serbes), Obradović, 552
Pjesna o izbavljeniju Serbije (Chant sur la libération de la Serbie), Obradović, 552
Plač Serbiji (Plainte de la Serbie), Orfelin, 553, 556
Pleasures of Imagination (The) (Les plaisirs de l'imagination), Akenside, 332
Po Boileauju (Selon Boileau), Vodnik, 558
Počta duhov, périodique russe, 472
Poemata, Bosch, 620
Poema tartaro (Poème tartare), Casti, 221
Poème héroïque sans guerre, Cook, 218
Poems, Jones, 323
Poems, Southey, 336
Poems of Ossian (The), Macpherson, 16, 38, 146, 266, 293, 348
Poesie anacreontiche ad Irene et a Dori (Poèmes anacréontiques à Irène et à Dori), Vittorelli, 397
Poesie campestri (Poèmes champêtres), Pindemonte, 383, 390, 393
Poesie di Ripiano Eupilino, Parini, 390
Poésie lyrique portugaise ou choix des odes de F. Manuel traduites en français avec les textes en regard, Sanné, 592
Poésies d'Ossian, Baour-Lormian, 273
Poesi Fennica (De), Porthan, 455, 461
Poetica (La), Luzán, 568, 584
Poetical Sketches (Esquisses poétiques), Blake 322
Poétique française, Marmontel, 196
Poetiske epistler (Lettres poétiques), Baggesen 256
Poezii nouă (Nouvelles poésies), Cantacuzino, 542
Poezija, Karamzin, 238, 266, 484, 488
Poezje, Kniaźnin, 499
Poezye, Palkovič, 519
Pohoždenija Dušen'ki (Les aventures de Psyché), Bogdanovič, 485
Political Justice, Godwin, 129, 130
Polyfem, périodique suédois, 425
Popivke narodne (Chansons bacchiaques populaires), Katančić, 557
Portraiterna (Portraits), Lenngren, 422
Posláni k. J. (Envoi à Jungmann), Marek, 513
Post van den Neder-Rhijn (De), périodique néerlandais, 403
Poustevník (L'Hermite), Jungmann, 511
Powązki (Jardins), Trembecki, 228, 235, 499
Power of Fancy (The force de l'imagination), Freneau, 605
Powrót z Warszawy na wies (Retour de Varsovie à la campagne), Karpiński, 235
Prawidła poezji i wymówy (Règles de la poésie et de l'éloquence), Słowacki 497
Prayer for Indifference (A) (Prière pour l'indifférence), Mrs Greville, 323, 329
Predigt am dritten Säcularfeste der Augsburgischen Confession (Sermon au 300e anniversaire de la Confession d'Augsbourg), Masing, 452

Predikaren (Le prédicateur), Leopold, 422, 431
Préface de Cromwell, Hugo, 348
Prelude (The), Wordsworth, 136, 139, 140, 143, 226, 325, 328, 331, 332
Première élégie, Babois, 355
Prigožaja povariha (Charmante cuisinière), Čulkov, 472
Primavera (Printemps), Rolli, 391
Primăvara amorului (Le printemps de l'Amour), Iancu Văcărescu, 543, 545
Princesse de Clèves (La), Mme de Lafayette, 54
Principi generali delle belle lettere applicati alle belle arti (Principes généraux des belles-lettres appliquées aux beaux-arts), Parini, 385
Printemps d'un proscrit, Michaud, 344, 348, 356
Prisons, Piranesi, 159
Probuždenie (Réveil), Batjuškov, 489
Proclama in nome di Pasquale Paoli (Proclamation faite au nom de P. P.), Parini, 390
Procrastination (Atermoiement), Crabbe, 328
Proeve eener Hollandische Prosodie (Essai d'une prosodie hollandaise), Kinker, 412
Proeve van Herders- en visscherszangen (Choix de poèmes de bergers et de pêcheurs), Loosjes, 415
Proeve van liederen en gezangen voor den openbaaren godsdienst (Choix de chansons et d'hymnes pour le culte public), Alphen, 416
Proeve van Sentimenteele Gedichten (Choix de poèmes sentimentaux), Tollens, 415
Proeve van Stigtelyke Mengl-poëzij (Choix de poésies édifiantes mélangées), Kasteele-Alphen, 416
Progrès, Condorcet, 343
Progress of Dullness (The) (Le progrès de l'ennui), Trumbull, 601
Progress of Poesy (The) (Le progrès de la poésie), Gray, 334
Prologue, Atterbom, 322, 428, 430
Prologue, Blake, 322
Prometheus, Gœthe, 194, 240, 313, 373, 375, 376, 385
Prometheus Unbound (Prométhée délivré) Shelley, 330
Prophecies, Blake, 132
Prophecy of Famine (The) (La prophécie de famine), Churchill, 322, 333
Prose et poesie, Conti, 384
Prosopopea di Pericle (Personnification de Périclès), Monti, 244, 390, 392, 397
Prvotiny pěkných umění aneb literární přílohy k.c.k. Vídenským novinám, périodique tchèque, 509
Przyjaciele, (Amis) Krasicki, 264
Psaumes de David, Sousa Caldas, 284
Pucelle d'Orléans (La), Voltaire, 348, 350, 353, 354, 508
Putešestie iz Peterburga v Moskvu (Voyage de Petersbourg à Moscou), Radiščev, 472, 474, 480, 481
Puynhoopen rondom Antwerpen (De) (Les ruines autour d'A.), Willems, 410
Pühhapäwa Wahhe-luggemissed (Lectures de dimanche), Masing, 451

Q

Queen Mab (La reine Mab), Shelley, 128
Quitubio, Gama, 594

R

Rab gólya (A) (La cigogne captive), Arany, 611
Racine et Shakespeare, Stendhal, 87
Ráday, Kazinczy, 530
Radogne, Zamagna, 612
Ragionamento ingenuo e storia sincera delle origini delle miei dieci fiabe teatrali (Raisonnement ingénu et histoire sincère des origines de mes dix contes dramatiques), Gozzi, 389
Ragion poetica (Science poétique), Gravina, 382, 384
Raisa, Karamzin, 488
Rape of the Lock (The) (Le rapt de la boucle), Pope, 126
Rassuždenie o rossijskom stihotvorstve (Réflexions sur la poésie russe), Heraskov, 482
Rassuždenie o starom i novom sloge rossijskogo jazyka (Réflexions sur le style ancien et nouveau de la langue russe), Šiškov, 473, 474, 490
Razborčivaja nevesta (La fiancée difficile), Krylov, 483
Razgovor o sčastii (Conversation sur le bonheur), Karamzin, 480
Razgovor ugodni naroda slovinskoga (Agréables causeries du peuple slave), Kačić Miošić, 216, 274, 313, 514, 554
Razluka (Adieu), Batjuškov, 489
Räuber (Die) (Les brigands), Schiller, 17, 18, 29, 70, 178, 471
Rebellis vers (Poème rebelle), Kölcsey, 528
Recita dei versi (Récitation des poèmes), Parini, 390
Recluse (The), Wordsworth, 141
Reflections on having lost a place of retirement (Réflexions sur la perte d'un lieu de retraite), Coleridge, 336
Reflections on the Revolution in France (Réflexion sur la révolution en France), Burke, 130
Regék (Contes), S. Kisfaludy, 532, 534
Regelen der Dichtkunst (Les règles de la poésie), Bosch, 412
Reggel (A) (Le matin), Berzsenyi, 534
Régi magyar viseletről (A) (Sur l'ancien costume hongrois), Ányos, 528
Reinecke Fuchs, Gœthe, 26
Religion, L. Racine, 341, 350
Religio Laici, Dryden, 127
Reliques of Ancient English Poetry (Reliques de l'ancienne poésie anglaise), Percy, 198, 313, 328
Reluire, Lesne, 343
Reményhez (A) (A l'espoir), Csokonai, 536
Remete (L'ermite), Faludi 524
René, Chateaubriand, 81, 427
René mlád'enca príhodi a skúsenosti (Aventures et expériences du jeune René), Bajza, 519

Rerum Italicarum Scriptores (Auteurs des événements italiens), 382
Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, Denis, 588
Rete del Vulcano (La) (Le filet de Vulcain), Batacchi, 219
Retorica adeca învăţătură şi întocmireă frumoasei cuvîntări (Rhétorique ou l'art de l'éloquence) Molnár-Piuariu 547
Revalsche Post-Zeitung, journal estonien 449
Rêveries d'un promeneur solitaire, Rousseau, 29
Revolutionen (La révolution), Baggesen, 422
Rhein (Der), Hölderlin, 313, 365, 376
Ricerce sulla natura dello stile (Recherches sur la nature du style), Beccaria, 385
Richard III, Shakespeare, 163
Riflessioni sopra il buon gusto (Réflexions sur le bon goût), Muratori, 382, 385
Rijmbrief van Jacob aan Ezau — Ezau aan Jacob (Lettre en vers de Jacob à Esau — d'Esau à Jacob), Bilderdijk, 255, 414
Rijmkroniek van Holland, Stoke, 409
Rimembranza (La) (Le souvenir), Foscolo, 391
Rime of the Ancyent Marinere (The) (Le vieux marin), Coleridge, 17, 55, 79, 84, 313, 331, 332, 334, 337
Ring des Polykrates (Der) (L'anneau de Polycrate), Schiller, 371
River Duddon, Wordsworth, 139
Ród ludzki (Le genre humain), Staszic, 495
Roméiki glossa (I) (La langue roméique), Vilaras, 564
Romerering, Baggesen, 256
Rontó Pál, Gvadányi, 229
Rosciad (The), Churchill, 332, 333, 334
Rossijada, Heraskov, 215, 225, 471, 472, 482, 483
Rost de poezii adecă stihuri (Le sens de la poésie ou des poèmes), Mumuleanu, 547
Rouge et le Noir (Le), Stendhal, 87
Rousseau, Schiller, 373
Rozbór krytyczny zasad historii (Analyse critique des principes de l'histoire), Kołłątaj, 495
Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką (Dissertation sur les chants polonais accompagnés de musique), Królikowski, 503
Rózsabimbóhoz (A) (Au bouton de rose), Csokonai, 536
Römische Elegien (Elégies romaines), Gœthe, 371, 373
Ruch, cercle littéraire tchèque, 513
Rukopis královédvorský (Manuscrit de Králové Dvůr), Hanka, 274, 513, 514
Rukopis zelenohorský (Manuscrit de Zelená Hora), Hanka, 274, 514
Ruslan i Ljudmila, Puškin, 65, 76, 84, 176, 478, 480, 482, 485
Rusticatio mexicana (Villégiature mexicaine), Landívar, 148, 235, 581, 582, 621
Rybaki (Pêcheurs), Gnedič, 484

S

Saeculum liberatae a tyrannide turcica civitatis Quinque Ecclesiensis (Le siècle de la libération de la ville de Pécs de la tyrannie turque), Agyich, 614
Saggio sopra la rima (Etude sur la rime), Algarotti, 385
Saggio storico sulla rivoluzione napolitana (Etude historique sur la révolution napolitaine), Cuoco, 383
Saggio sulla filosofia della lingua (Etude sur la philosophie de la langue), Cesarotti, 146, 383, 386, 387
Saggio sulla filosofia del gusto, Cesarotti, 386
Saggio sulla grandezza e decadenza del commercio in Milano, (Etude sur la grandeur et la décandence du commerce à Milan), Verri, 382
Saggio sul bello (Etude sur le beau), Cesarotti, 386
Saggi politici, (Etudes politiques), Pagano, 383
Saisons (Les), Delille, 319, 344
Saisons (Les), Saint-Lambert, 64, 231, 344, 346
Salon de 1767, Diderot, 155
Salubrità dell'aria (La salubrité de l'air), Parini, 390, 392, 394
Samson, Blake, 322
Sanct Hansaften-Spil (Jeu de la Saint-Jean), Oehlenschläger, 433
Sári rózsám (Sári ma belle), Pálóczi Horváth, 530
Satir, iliti divji covik (Le satyre ou l'homme sauvage), Relković, 251, 554, 556
Satir od kola sudi (Le satyre critique le kolo), Katančić, 557
Satyry (Satires), Krasicki, 498
Sänger (Der) (Le barde), Gœthe, 165, 371
Schatzgräber (Der) (Le chercheur de trésor), Gœthe, 371
Scherzo anacretontico, Foscolo, 391
Schimmelreiter (Der) (L'homme au cheval blanc), Storm, 17, 86
Schlimmen Monarchen (Die) (Les mauvais monarques), Schiller 513
School Mistress (The) (La maîtresse d'école), Shenstone, 323
Schoonhovensche Arcadia, Berkhey, 414
Schöne der Kunst (Das) (Le beau dans l'art), Schiller, 299
Scienza Nuova (La nouvelle science), Vico, 45, 145, 197, 268, 382, 384, 387, 388
Scottish Songs (Chansons écossaises), Cockburn, 272, 329
Scrisore către Zulnia (Lettres à Z.), Conachi, 546
Seasons (The) (Les saisons), Thomson, 58, 166, 232, 319, 320, 323, 328, 333, 465
Sebrána básní a zpěvů (Recueil de poèmes et de chansons), Puchmayer, 507
Selma, Franzén, 446, 456
Selma Förbundet, société littéraire finlandaise, 446
Sels'koe kladbišče (Cimetière de campagne), Žukovskij, 489

Sensitive Plant (The) (La plante sensitive), Shelley, 326
Sentimental Journey (Voyage sentimental), Sterne, 472
Serments des Horaces, David, 158
Sermoni, Pindemonte, 390
Siècle de Louis XIV (Le), Voltaire, 348
Sielanki (Idylles), Naruszewicz, 498
Sielanki (Idylles), Zabłocki, 498
Silva a la agricultura en la Zona Tórrida (Silve à l'agriculture dans la zone torride), Bello, 236
Silvas Americanas (Silves américaines), Bello, 581, 583
Silver Tassie (The) (La tasse d'argent), Burns, 332
Silvia, Parini, 397
Silvulae Afranae (Bois d'Afrana), Kreyssig, 619
Sinnenes Förening (Union des sens), Kellgren, 428
Sistema dei cieili (Il) (Le système des cieux), Torre di Rezzonico, 227, 260, 389
Skaldens Morgonpsalm (Psaume matinal du skald), Tegnér, 428
Skazki (Contes), Puškin, 479
Skidbladner, Tegnér, 427, 431
Slaveno-serbskij magazin to jest sobranije raznih sočinenij i prevodov (Magazine slavenoserbe ou recueil d'œuvres et de traductions diverses), revue d'Orfelin, 268, 556
Slávia věncem ozdobená (La Slavie couronnée de fleurs), Tablic, 519
Slavjanka, Žukovskij, 489
Slavjano-bălgarska istorija (Histoire des Bulgares slaves), Paisi Hilandarski, 556
Slávy dcéra (La fille de la Slava — de la gloire), Kollár, 229, 314, 520
Slovar' drevnej i novoj poezii (Dictionnaire de la poésie ancienne et nouvelle), Ostolopov, 471
Slovenské dvojnásobné epigrammata, jednakokoncohlasné a zuriho-mírné (Deux sortes d'épigrammes slovaques, à rimes et quantitatifs), Bajza, 254, 519
Smrt Smail-age Čengijić'a (La mort de l'aga Smail-Čengijić'a), Mazuranić, 26
Sobranie narodnyh russkih pesen s ih golosami (Recueil de chansons populaires russes avec leur mélodie), L'vov, 480, 488
Sobranie raznyh pesen (Recueil de chants divers), Čulkov, 274, 488
Sofiówka, Trembecki, 66, 228, 259, 499
Soggetti per il palazzo di Corte (Sujets pour le palais de Corte), Parini, 385
Sokadalom (Foule), Baróti Szabó, 530
Soleil fixe au milieu des planètes, Rosset, 344
Solitario bosco ombroso (Le bosquet ombragé solitaire), Rolli, 389, 391
Solitario delle Alpi (Il) (Le solitaire des Alpes), Viale, 395
Solitude, Beattie, 321
Solitudine (La), Savioli, 397
Solsångaren (Le chantre du soleil), Tegnér, 428
Song (Chanson), Shenstone, 321
Song for American Freedom (A) (Chant pour la liberté américaine), Dickinson, 277
Songs of Experience (Chants de l'expérience) Blake, 131, 280, 335
Songs of Innocence (Chants de l'innocence), Blake, 131, 137, 280, 324
Songs of the Pixies (Chants des P.), Coleridge, 329
Song to David (A) (Chant à David), Smart 323, 326, 333, 334, 335
Song to the Men of England (Chant aux hommes d'Angleterre), Shelley, 79, 329
Sonnet des voyelles, Rimbaud, 305
Sonnet: England in 1819, Shelley, 329
Sonnet on the Death of Mr. West (Sonnet sur la mort de Mr. W.), Gray, 334
Sonnets, Keats, 334
Sonnets and Miscellaneous Poems (Sonnets et poèmes mélangés), Russel, 323
Sonnet to Oxford, Russel, 336
Sonnet to the River London (Sonnet à la rivière London), Warton, 335
Sonnet Written at the Close of Spring (Sonnet écrit à la fin du printemps), Smith, 336
Spaziergang (Der) (La promenade), Schiller, 369
Specimen de fortuna Latinitatis (Specimen de la fortune de la latinité), Gagliuffus, 612
Spectator (The), hebdomadaire anglais, 406
Śpiewy historyczne (Chants historiques), Niemcewicz, 495
Spinnerlied (Chanson de toile), Bürger, 374
Sprache (Langue), Schiller, 300
Sprachlehre (Thèorie de la langue), Bernhardi, 303
Sprachliche Kunstwerk (Das) (L'œuvre littéraire), Kayser, 375
Spring min snälla ren (Cours mon renne rapide), Franzén, 431
Sprzeczki (Querelles), Jasiński, 499
Sredi doliny rovnyja (Parmi les vallées lisses), Merzliakov, 480
Stances sur le bois de Romainville, Léonard, 354
Starrenhemel (De) (Le ciel étoilé), Alphen, 417
Star (De), périodique nèerlandais, 405
Star-Spangled Banner (The) (Le drapeau étoilé), Key, 149, 604
Statesman in Retirement (The) (L'Homme d'Etat en retraite), Cosper, 322
Stella's Birth-Day (L'anniversaire de Stella), Swift, 336
Stimmen der Völker (Voix des peuples), Herder, 42, 153, 275
Stimme des Volkes (Voix du peuple), Hölderlin, 49, 365
Stjärnsången (Chant des étoiles), Tegnér, 58
St. Leon, Godwi, 130
Stonet sizyj goluboček (Petit pigeon gris), Dmitriev, 488
Što nužno avtoru (De quoi a besoin l'auteur), Karamzin, 484
Storia di Milano (Histoire de Milan), Verri, 382
Strandbakken ved Egeløkke (Dune près d'Egeløkke), Grundtwig, 426
Stuka rymotworcza (Art poétique) Dmochowski, 496
Sturm und Drang, Klinger, 631

Stutzertändelei (Facéties d'un petit maître), Bürger, 376
Sub effigie Voltairii, (Sous l'effigie de Voltaire), Cesarotti, 610
Sulla libertà campestre (Sur la liberté champêtre), Parini, 390
Sulla morte di Giuda (Sur la mort de Judas), Monti, 229, 390
Supplex Libellus Valachorum (Ecrit suppliant des Valaques), 540
Sur la mort de J.-B. Rousseau, Le Franc de Pompignan, 351
Sur la poésie et l'éloquence, Vauvenargues, 339
Sur le sublime, Pseudo-Longin, 412
Svea (Suède), Tegnér, 423
Svenska folkvisor fran forntiden (Chansons populaires suédoises des temps anciens), Afzelius, 278
Svetlana, Žukovskij, 83, 489
Sylva Parnassi pannonii (Bois du Parnasse pannonien), Szerdahelyi, 613, 615
Système de la Nature, d'Holbach, 128
Systèmes (Les), Voltaire, 195
Szakácsének (Chant du cuisinier), Faludi, 529
Szczęście czyli opisanie raju (Le bonheur ou la description du paradis), Karpiński, 495
Szegény Zsuzsi a táborozáskor (Pauvre Susanne lors de la campagne), Csokonai, 530
Szerelem (Amour), K. Kisfaludy, 533
Szerelemdal a csikóbőrös kulacshoz (Chant d'amour à la gourde en peau de veau), Csokonai, 245, 530
Szomju (A) (La soif), Vörösmarty, 533
Szomszédainkról (De nos voisins), Sziklay, 216
Sztuka rymotworcza (Art poétique), Dmochowski, 496
Szükségben segítség (Aide dans le besoin), Fazekas, 533

T

Tableau de la littérature française, M.-J. Chénier, 346
Tacit, Karamzin, 473
Tales (Contes), Crabbe, 226, 328
Tam O'Shanter, Burns, 226, 328
Tankebyggarorden, société littéraire suèdoise, 444
Tarto maarahwa Näddali-Leht, hebdomadaire estonien, 450
Tartózkodó kérelem (Prière réservée), Csokonai, 536
Task (The) (La tâche), Cowper, 243, 249, 320, 321—323, 325, 335, 336
Tasso, Gœthe, 30, 54, 366
Tatrasnká múza s lýrou slovanskou (Muse de la Tatra avec une lyre slave), Šafárik, 520
Taurica, Pray, 25, 215, 613
Taurunum, Pray, 215, 613
Tavrida, Batjuškov, 489
Télémaque, voir *Aventures de T.*
Temora, Macpherson, 266, 336, 385
Tempefői, Csokonai, 199
Temple de Gnide, Montesquieu, 508
Temple of Favour (The) (Le temple de la faveur), Lloyd, 321
Ten' druga (L'ombre de l'ami), Batjuškov, 489
Ten' Fonvizina (L'ombre de F.), Puškin, 484
Teon i Eshin (T. et E.), Žukovskij, 489
Teoria dell'arte e poesia, Parini, 385
Teremtésről (A) (Sur la création), Verseghy, 262
Ter Gedegtenis (En souvenir), Alphen, 415
Természet világa vagy a józan okosság (A) (Le monde de la nature ou la raison), Bessenyei, 259
Tęskność do kraju (Le mal du pays), Karpinskij, 502
Teutsche Merkur (Der), périodique littéraire allemand, 361, 450
Themire, Feith, 620
Theorie der schönen Künste und Wissenschaften (Théorie des beaux-arts et des sciences), Riedel, 170, 411, 412
Thou hidden love of God (Toi, amour caché de Dieu), J. Wesley, 329
Thou lingering star (Toi, étoile languissante), Burns, 335, 336
Thourii (Chants de guerre), Rigas, 564
Țiganiada, Budai-Deleanu, 152, 221, 543, 546, 547, 549
Tiger, (The) (Le tigre), Blake, 333
Til Bonaparte (A B.), Baggesen, 423
Til Naturkräften (A la force de la nature), Staffeldt, 427
Til Vaaren (Au printemps), Staffeldt, 433
Tînguirea Moldavei (Plainte de la Moldavie), Conachi, 544
Tintern Abbey, Wordsworth, 136, 141
Tiriel, Blake, 322, 324
Titan, Jean-Paul, 73, 78
Titanen (Die) (Les titans), Hölderlin, 376
To a Caty-did (A un gazouillement), Freneau, 605
To a Mouse (A un souris), Burns, 336
To an Author, Freneau, 605
To a Skylark (A une alouette), Shelley, 326
To Autumn (A l'automne), Blake, 322, 326, 330, 334
To Autumn (A l'automne), Keats, 326
Tod fürs Vaterland (Der), Hölderlin, 365
To Edward Williams (A E.W.), Shelley, 326
Toget til Thorsing (En route vers Thorsing), Oehlenschläger, 432
To Hope (A l'espoir), Williams, 322
Toldi, Arany, 26, 53, 257
Tomba di Shakespeare (La) (La tombe de Sh.), Pignotti, 395
Tom Jones, Fielding, 143, 320, 328, 524
To Morning, (Au matin), Blake, 322
Topographische Nachrichten von Lief-und Ehstland (Nouvelles Topographigues de Livonie et Estonie), Hupel, 449
To Spring (Au printemps), Blake, 322, 330, 335
To Summer (A l'été), Blake, 322, 330
To the Evening Star (A l'étoile du soir), Blake, 322
To the Memory of the brave Americans (A la mémoire des Américains courageux), Freneau, 605

To the River Itchin (A la rivière Itchin), Bowles, 330
To Winter (A l'hiver), Blake, 322, 330
Tövisek és virágok (Epines et fleurs), Kazinczy, 254, 529
Tragedie sau mai bine a zice jalnică Moldovei întîmptare (La tragédie ou, pour mieux dire, le triste sort de la Moldavie), Al. Beldiman, 545
Tragoudia tis zoïs (Chansons de la vie, genre grec), 562
Traité de la formation mécanique des langues, De Brosses, 292
Traveller (The) (Le voyageur), Goldsmith, 334, 336
Travels (Voyages), Bartam, 600
Treatise on the Improvement of Canal Navigation (A) (Traité sur l'amélioration de la navigation des canaux), Fulton, 600
Trinklied (Chanson à boire), Hölty, 369
Triškin kaftan (Le cafetan de T.), Krylov 483
Triumph of Life (The) (Le triomphe de la vie), Shelley, 259, 326
Trois règnes de la nature (Les), Delille, 344
Truten', périodique de Novikov, 472
Trutznachtigall (Contre-Rossignol), Spee, 506
Tudatlanság (Ignorance), Kölcsey, 530
Turun Viikko-Sanomat, périodique finnois, 446
Tüdőgyulladásomról (Sur ma pneumonie), Csokonai, 258, 526
Tündérálom (Rêve féerique), Petőfi, 523
Two Foscari (The), Byron, 324

U

Uguaglianza civile (L') (L'égalité civile), Mazza, 389
Ulmai ütközet (Az) (La bataille d'Ulm), Berzsenyi, 533
Umirající ke své duši (Le mourant à son âme), Stach, 506
Umírajuščij Tass (Le Tasse mourant), Batjuškov, 489
Un dì s'io non andrò sempre fuggendo (Un jour lorsque je n'irai pas toujours fuyant), Foscolo, 391
Ungdomsarbeiden (Œuvres de jeunesse), Baggesen, 250
Unynie (Lassitude), Puškin, 488
Urfaust, Gœthe, 30
Uruguay (O) (L'Uruguay), Gama, 218, 229, 594
Utile dulci, société littéraire suédoise, 424, 445
Utolsó prusszus háborúról (Az) (De la dernière guerre prussienne), Ányos 532
Utopia, Kreyssig, 619
Uwagi nad poezją i wymówą (Remarques sur la poésie et l'éloquence), Borowski, 497, 502
Uznik (Prisonnier), Žukovskij 490
Über Bürgers Gedichte (Sur les poèmes de B.), Schiller, 362
Über das Studium der griechischen Poesie (De l'étude de la poésie grecque), Fr. Schlegel, 72, 208, 302
Über die aesthetische Erziehung des Menschen in Briefen (Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme), Schiller, 200
Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen (Sur les frontières indispensables lors de l'utilisation des belles formes), Schiller, 301
Über die Sprache und Weisheit der Inder (Sur la langue et la sagesse des Indous), Fr. Schlegel, 303
Über naive und sentimentalische Dichtung (De la poésie naïve et sentimentale), Schiller, 171, 196

V

Vadászlak (Pavillon de chasse), Kölcsey, 620
Vaderlandsche Feestgezangen (Chants patriotiques solennels), Bellamy, 277, 404
Vaderlandsche Gezangen (Chants patriotiques), Bellamy, 243, 277, 403
Vaderlandsche Liederen voor het Genosschap van Wapenhandel (Chansons patriotiques pour la société du maniement des armes), Bellamy, 277, 404
Vadim Novgorodskij, Knjažnin, 472, 482
Vaknade Örnen (Den) (L'aigle qui se réveille), Tegnér, 423
Vala, Blake, 249, 323, 324
Valašská škola — mravuv stodola (Ecole des pâtres — grange des mœurs), Gavlovič, 240
Vándor (Pélerin), Kölcsey, 536
Vándor (Pélerin), K. Kisfaludy, 527
Varners poetiske wandringer (Pélerinage poétique de Varner), Ingemann, 432
Väterliche Erwartung (Die) (L'attente paternelle), Kotzebue, 449
Večera, périodique russe, 484
Veduta della Cazzada presso Varese (Vue de Cazzada près de Varèse), Parini, 394
Veilchen (Das), (La violette), Gœthe, 368, 371
Vel'moža (L'aristocrate), Deržavin, 487
Vén cigány (A) (Le vieux tzigane), Vörösmarty, 530
Venecianskaja monahina (La religieuse vénitienne), Heraškov, 472
Venezianische Epigramme (Epigrammes vénitiennes), Gœthe, 371
Vénuszi harc (Lutte vénusienne), Csokonai, 533
Verdadeiro método de Estudar (La) (La véritable méthode pour étudier), Verney, 591
Vergini che pensose a lenti passi (Vierges pensives à pas lents), Pindemonte, 388
Verhandeling over de Nederduytsche tael — en letterkunde (Traité sur la langue et la littérature néerlandaise), Willems, 413
Verità (La), Foscolo, 391
Verlossing of Herstelling van Nederland (De) (La libération et la restauration des Pays-Bas), Kinker, 242, 414
Versi lirici (Poèmes lyriques), Foscolo, 390
Vespro, Notte (Soir, nuit), Parini, 227, 261, 390

Vész (Tourmente), Kölcsey, 527
Viaggio da Constantinapoli a Bucaresti (Voyage de C. à B.), Sestini, 384
Viaggio in Dalmazia (Voyage en Dalmatie), Fortis, 384
Viaggio sul Reno e ne suoi contorni (Voyage sur le Rhin et dans ses environs), Bertona, 393, 395
Victimes de l'amour ou Lettres de quelques amants célèbres (Les), Dorat, 544
Victoria de Junín Canto a Bolívar (La), Olmedo, 582, 583
Videnie murzy (La vision du mourza), Deržavin, 472
Videnie na beregah Lete (La vision du fleuve Léthé), Batjuškov, 484
Vier Jahreszeiten (Quatre saisons), Gœthe, 371
Vikingen (Le Viking), Geijer, 430
Világi gyönyörűségeknek haszontalansága (A), (La vanité des plaisirs de ce monde), Ányos, 531
Világirodalomtörténet (Histoire de la littérature universelle), Szerb, 280
Vila Rica, Da Costa, 229, 595
Village (The) (Le village), Crabbe, 147, 322
Vina-katk (Le désastre de l'eau de vie), Kreutzwald, 457
Virgile travesti, Scarron, 222, 484
Virginia Banishing Tea (La Virginie bannissant le thé), Dickinson, 603
Visioni (Visions), Varano, 383, 389, 395
Vision of Columbus (The) (La vision de Colomb), Barlow, 259, 601
Vision of the Last Judgement (La vision du Jugement Dernier), Blake, 324
Vita (La vie), Alfieri, 393, 396
Vítěz nad Tatary (Victoire sur les Tatars), Sternberk, 514
Vitkovics Mihályhoz (A M.V.), Kazinczy, 530
Vodolazy (Plongeurs), Krylov, 484
Vodopad (La cascade), Deržavin, 479, 487
Vojna i mir (Guerre et paix), Tolstoj, 17
Vojtina ars poetikája (Art poétique de Vojtina), Arany, 530
Volkslieder (Chansons populaires), Herder, 198, 275, 313, 554
Vol'nost' (Liberté), Puškin, 471, 478, 479, 485
Vol'nost' (Liberté), Radiščev 474, 478, 485
Volucres (Oiseaux), Manzoni, 154, 608, 611
Vom deutschen Nationalgeist (De l'esprit national allemand), Moser, 199
Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele (Sur la cognition et la sensibilité de l'âme humaine), Herder, 192
Von der Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst (Sur les ressemblances de l'ancienne poésie anglaise et allemande), Herder, 192
Von deutscher Art und Kunst (Sur la manière et l'art allemands), Herder, 361, 366
Vorzeit Lieflands (Die) (Le passé de Livonie), Merkel, 450, 465
Vospitanje l'va (Éducation de lion), Krylov, 264
Voyants et poètes suédois, Atterbom, 189
Voyelles (Les), Rimbaud, 305
Voz do profeta (A) (La voix du prophète) Herculano, 593
Vremja (Le temps), Muravëv, 479
Vrijheid, Blyheid (Liberté, bonheur), Wolff, 404
Vsjakaja Vsjačina, hebdomadaire russe, 472
Vyjdu li jana rečen'ku (Irai-je à la rivière?), Neledinskij-Meleckij, 480, 488
Vznešenost přírody (La grandeur de la nature), Polák, 168, 232, 233, 509
Vznešenost přírozenosti (La grandeur du naturel), Polák, 509, 514

W

Wahlverwandschaften (Die) (Affinités électives), Gœthe, 78
Walesi bárdok (A) (Les bardes du Pays de Galles), Arany, 164
Wallenstein, Schiller, 72
Wanderer (Der) (Le promeneur), Gœthe, 365
Wanderers Nachtlied (Chant nocturne du promeneur), Gœthe, 167, 281
Wanderers Sturmlied (Chant de tempête du promeneur), Gœthe, 240, 290, 374, 376
Wannem Imanta, Merkel, 217, 450
Washington en Necker (W. et N.), Feith, 404
Wawerley, Scott, 76
Wealth of Nations (The) (La richesse des nations), Smith, 352
West-Östlicher Diwan (Le divan Est-Ouest), Gœthe, 362
Wettstreit der Sprachen (Der) (La rivalité des langues), A. W. Schlegel, 302
What Men Gain Fairly (Ce que les hommes gagnent honnêtement), Shelley, 329
When the Lamp is Shattered (Quand la lampe est brisée), Shelley, 329
Widow's Tale (The) (Le conte de la veuve), Crabbe, 328
Wiener Allgemeine Literaturzeitung, 279, 559
Wiersze (Poésies), Kniaźnin, 498
Wiersze (Poésies), Krasicki, 499, 502
Wiersze z prozą (Poèmes avec prose), Krasicki, 502
Wiesław, Brodzińsky, 46
Wild Honey Suckle (The) (Le chevrefeuille), Freneau, 605
Wilhelm Meister, Gœthe, 16, 18, 30, 50, 51, 54, 78, 172, 279, 307, 369, 370, 528
Willem Naavi ello-päwad (Les jours de W. N.), Mannteuffel, 451
Willemoes, Grundtwig, 431
Willkommen und Abschied (Accueil et adieu), Gœthe, 157, 370, 373, 374
Winternacht (Nuit d'hiver), Schiller, 373
Wir und sie (Nous et eux), Klopstock, 171
Witch of Atlas (The) (La sorcière de l'Atlas), 259, 326
Witterhetsarbeten, cercle littéraire suédois, 444
Wojna Chocimska (La guerre de Chocim), Krasicki, 499
Wuthering Heights (Les hauts du hurle-vent), Brontë, 86
Wykłady literatury porównawczey (Cours de littérature comparée), Osiński, 497

Y

Yankee Doodle, 149, 277, 603

Z

Zabawki wierszem (Divertissements en vers), Karpiński, 498
Zabawki wierszem i prozą (Divertissements en vers et en prose), Karpiński, 498
Zabawy Przyjemne i Pożyteczne (Jeux agréables et utiles), périodique polonais, 493
Zalán futása (La fuite de Zalán), Vörösmarty, 38, 225, 536
Zašlý a vzešlý máj (Le mois de mai vient et passe), Šafárik, 520
Zbiór rytmów (Recueil de rythmes), Drużbacka, 493
Zdoroslavíček (Contre-Rossignol), Kadlinský, 506
Zedenleer (De) (L'Ethique), Helmers, 418
Zee (De) (La mer), Staring, 417
Zeitgeist (Der) (L'esprit du temps), Gœthe, 365
Zeitung für die elegante Welt, périodique allemand, 449
Želanie, Puškin, 488
Zelená Hora, voir *Rukopis*
Zibaldone (Pêle-mêle), Batacchi, 219
Ziekten der Geleerden (De) (Les maladies des savants), Bilderdijk, 260, 416, 418
Ziemiaństwo polskie (La noblesse terrienne polonaise), Koźmian, 499
Živopisec, périodique de Novikov, 472
Život i priključenija (Vie et aventures) Obradović, 553
Zkauška o člověku (Essai sur l'homme), Palkovič 519
Zlí mocnářové (Les mauvais monarques), Svoboda, 513
Zośka czyli wiejskie zaloty Stanisława Szymańskiego (Sophie ou la cour du village de Stanisław Szymański), Bogusławski, 496
Zrínyi, Kazinczy, 536
Zrínyi dala (Chant de Zrínyi), Kölcsey, 528,
Zrínyi második éneke (Deuxième chant de Zrínyi), Kölcsey, 530
Zritel', périodique de Krylov, 472
Zsugori uram (Monsieur l'Avare), Csokonai, 529

BIBLIOTHECA ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA Könyvtára

le tournant du siècle des lumières 1760-1820

les genres en vers des lumières au romantisme

506912