



HAL
open science

Introduction à la poétique des Suisses J.-J. Bodmer et J.-J. Breitinger, suivie d'un choix de textes

Elsa Jaubert, Anne Chalard-Fillaudeau

► To cite this version:

Elsa Jaubert, Anne Chalard-Fillaudeau. Introduction à la poétique des Suisses J.-J. Bodmer et J.-J. Breitinger, suivie d'un choix de textes. Gérard Raullet; François Goubet. Aux Sources de l'esthétique. Les débuts de l'esthétique en Allemagne, 2005. hal-02407124

HAL Id: hal-02407124

<https://hal.science/hal-02407124>

Submitted on 12 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Elsa Jaubert – Université de Caen, ERLIS

Introduction à la poétique des Suisses J.-J. Bodmer et J.-J. Breitinger, suivie d'un choix de textes (traduits en collaboration avec Anne Chalard-Fillaudeau)

in : *Aux Sources de l'esthétique. Les débuts de l'esthétique en Allemagne*, sous la direction de Jean-François Goubet et Gérard Raulet, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, collection Philia, 2005, p. 245-282 (2^{ème} édition 2006).

Johann Jakob Bodmer (1698-1783) et Johann Jakob Breitinger (1701-1776)

« La poésie n'est qu'un rêve que l'on fait en présence de la raison. »¹

Ces deux inséparables collaborateurs qu'étaient Johann Jakob Bodmer et Johann Jakob Breitinger sont généralement regroupés sous l'appellation « les Suisses » et occupent une place charnière à une époque de transition qui voit la naissance de l'esthétique.² En tant que wolffiens convaincus, ils partent des mêmes principes que Gottsched (notamment celui de l'imitation de la nature) et poursuivent des objectifs similaires – en premier lieu l'amélioration du goût. Pourtant, après une période de relative entente, leurs chemins se séparent : l'école de Leipzig et celle de Zürich se déchirent au sujet des droits de l'imagination, à la suite de la querelle sur Milton.³ La poétique des Suisses est moins systématique que celle de Gottsched ; elle procède d'une série de réflexions et d'observations sur les œuvres. Elle n'est donc pas fondamentalement une poétique normative et déductive, mais explicative et inductive. Encore fortement influencée par le principe rhétorique *movere et docere*, elle met cependant l'accent sur le plaisir que procure la poésie, et se donne pour objectif d'en étudier la source : elle s'attache ainsi aux mécanismes qui produisent chez l'être humain cette sensation de plaisir esthétique. La psychologie de Wolff sert aux Suisses de référence et ses catégories fournissent le socle de leur réflexion. Ils dégagent ainsi ce qu'ils appellent la « logique de l'imagination », les règles de l'imagination, qui offrent une certaine marge de manœuvre au poète.

Les premières réflexions esthétiques

Le début de la réflexion de Bodmer et Breitinger est marqué par l'activité journalistique : influencés par le *Spectator* de l'Anglais Addison, ils entreprennent la rédaction d'un équivalent

¹ Johann Jakob Bodmer, *Neue critische Briefe*, 42^{ème} lettre, Zürich, Orell 1749, p. 331.

² Cf. Wolfgang Bender, *J. J. Bodmer und J. J. Breitinger*, Stuttgart, Metzler 1973.

³ Bodmer livre en 1732 la première traduction allemande du *Paradis perdu*, laquelle provoque un vif débat dans les milieux littéraires.

suisse, *Les discours des peintres* (1721-1723), un hebdomadaire qui s'appuie sur un club littéraire. Les domaines abordés sont variés, mais ce sont les critiques littéraires et les questions d'esthétique qui dominent. On y trouve déjà des thèmes centraux comme l'imitation de la nature, le rôle des sens et de l'imagination...

La question du bon goût et le rôle du critique

Dans le débat sur le bon goût, il s'agit pour Gottsched aussi bien que pour Bodmer et Breitinger, de combattre le relativisme esthétique d'un Du Bos⁴ par l'établissement de règles universellement valables et reconnues, c'est-à-dire de règles définies par la raison. Le bon goût n'est autre que l'entendement appliqué à la sensibilité⁵. De même pour les Suisses, le seul sentiment, s'il n'est pas fondé et explicable, ne saurait suffire : il ne peut y avoir de jugement que lorsque la raison y participe. Si l'on acceptait le principe *de gustibus non est disputandum*, le goût ne pourrait être soumis à des normes et ouvrirait la porte à l'irrationnel. Le jugement de goût doit être le produit d'une représentation claire et de l'application de principes rationnels définissables, et non pas d'une vague sensation irréfléchie et infondée. Selon Bodmer et Breitinger, ce qui procure du plaisir, c'est l'harmonie et la concordance de l'image avec la chose qu'elle représente.

Ce plaisir provient donc de la réflexion et non de l'immédiate sensibilité.⁶ C'est pourquoi Bodmer qualifie le goût esthétique de *Systema intellectuale*.⁷ La corruption du goût provient de l'ignorance des règles de l'art. Eduquer le goût, c'est rendre manifestes à tous les règles qui régissent l'art et qui font qu'une œuvre est belle ou non. Les Suisses insistent toujours sur la démarche *critique* de leur approche : le critique, guidé par la raison, doit toujours être en mesure de prouver ses affirmations et ses jugements, et Bodmer va même jusqu'à proclamer qu'il préfère « être blâmé avec raison que loué sans raison ».⁸

Les essais esthétiques des *Discours des peintres*

Après avoir ébauché un plan pour une poétique totalisante, leur intérêt et leur pratique entraînent les deux auteurs vers une production moins systématique que prévue. En effet, contrairement à Gottsched, ce ne sont pas les *règles* mais les *problèmes* qui servent de point de départ à leur réflexion. La forme de l'essai, qu'ils affectionnent tout particulièrement, en est une preuve tangible. Leur œuvre se caractérise par une certaine hétérogénéité, qui ne va pas sans contradictions et apories, mais qui témoigne d'une constante recherche et remise en question.

⁴ Abbé Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Paris, ENSBA 1993.

⁵ « Le bon goût, c'est la raison jugeant avec justesse de la beauté d'une chose d'après la simple sensation », Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730), Faksimiledruck, Darmstadt 1977, p. 123.

⁶ On retrouve ici nettement la conception de l'ingéniosité (*Witz*) comme faculté de percevoir les similitudes.

⁷ J. J. Bodmer et Pietro di Calepio, *Brief-Wechsel von der Natur des poetischen Geschmacks*, Stuttgart, Metzler 1966, p. 53.

⁸ Johann Jakob Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Stuttgart, Metzler 1966, Faksimiledruck, Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, préface de J. J. Bodmer, non paginé.

C'est le cas notamment pour la notion de merveilleux, qui n'apparaît pas au départ comme un thème central de leur esthétique, ce qu'elle deviendra pourtant lors de la querelle avec Gottsched.

Dans *Les discours des peintres*, ce sont les questions de l'imagination et de l'imitation de la nature qui dominent.⁹ La poésie est mimesis par l'entremise de l'imagination reproductrice. Elle se manifeste par les sens, mais c'est toujours la raison qui décide de sa vérité. Les discours 19 et 20 de Bodmer, sous le pseudonyme Rubeen, sont révélateurs de ces premiers principes esthétiques.

Le discours 19 se penche sur l'imagination bien cultivée¹⁰ : l'imagination, l'ingéniosité et la faculté de création poétique sont les qualités psychologiques requises pour faire un bon poète. Il doit faire montre de curiosité et d'intérêt pour tous les objets, en observer toutes les singularités sous des angles différents. Dans ce discours, les termes *Imagination*, *Phantasie*, et *Einbildung*, sont utilisés comme des synonymes. Ils renvoient à la capacité de représentation de l'entendement. Celle-ci est de nature passive, comparable à une tablette de cire vierge sur laquelle viennent se graver les perceptions des sens. Pour les Suisses comme pour Wolff, l'imagination est d'abord un réceptacle plus qu'un organe productif. Il s'agit pour le poète de l'enrichir de son mieux afin d'y puiser ensuite sa matière. L'imagination est l'organe de réception et le lieu de stockage des observations : « la faculté de l'homme à saisir des perceptions sensorielles, à les conserver et à les reproduire ».¹¹

Mais c'est lorsque l'imagination se mêle de produire ses propres images qu'elle devient problématique. Elle se laisse facilement emporter, se pervertit et ne donne plus naissance qu'à des monstres, les caprices d'un esprit déréglé. Cette faculté essentielle au poète se révèle donc ambivalente, capable de produire aussi bien un monde esthétique vrai qu'un monde peuplé de grotesques chimères. Suivant en cela une longue tradition, les Suisses se montrent donc des plus circonspects à l'égard de l'activité productrice de l'imagination. Alliée aux sens et aux affects, elle séduit et trompe les hommes. Ils reconnaissent ainsi, dans la lignée de Wolff, que seule une activité productrice contrôlée par la raison (la faculté supérieure de l'entendement) peut avoir droit de cité. L'imitation de la nature en est la pierre de touche infaillible.

C'est le sujet du discours 20¹², placé sous l'égide de l'*Ut pictura poesis erit* horacien. Les artistes (peintres, sculpteurs et écrivains) cherchent à reproduire la nature dans leurs œuvres, lesquelles procurent du plaisir par l'analogie que le spectateur y trouve. La nature est l'unique et universelle instructrice de l'artiste. Elle est l'original et le modèle de ses œuvres ; c'est elle qu'il faut étudier, copier et imiter. Sur ce point, les Suisses sont bien dans la même perspective que Gottsched. Le but de l'œuvre d'art est de se rapprocher le plus de l'original, afin de produire chez le récepteur le même effet que la nature.

⁹ Sur ces deux notions chez Bodmer et Breitinger, on peut consulter l'ouvrage de Hans Peter Hermann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft ; zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*, Berlin-Zürich, Verlag Gehlen, 1970, pp. 162-276, ainsi que celui de Gabriele Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung, Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen, Niemeyer 1998.

¹⁰ Cf. *Die Discourse der Mahlern*, Erster Theil, XIX. Discours, in : J. J. Bodmer und J. J. Breitinger, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, Reclam 1980, pp. 3-10.

¹¹ *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft*, Frankfurt und Leipzig, 1727, préface, IIIsq.

¹² Cf. *Die Discourse der Mahlern*, Erster Theil, XX. Discours, in : *Schriften zur Literatur*, op. cit., pp. 11-16.

La coexistence de plusieurs paradigmes

Une des caractéristiques de la pensée de Bodmer et Breitinger est la coexistence de plusieurs paradigmes concurrents. Leurs réflexions ne sont pas exemptes de tensions et de contradictions, car elles font intervenir différents types de références théoriques : l'esthétique des Suisses est le résultat de la combinaison éclectique caractéristique du mode de pensée de la *Frühaufklärung*. Protestants convaincus, Bodmer et Breitinger ne perdent ainsi jamais de vue la religion et s'inscrivent toujours dans un cadre chrétien. Par ailleurs, ils reprennent certains aspects de la philosophie leibnizo-wolffienne afin d'étayer leurs propres conceptions, et l'on retrouve également dans leurs écrits des traces de plus en plus nettes de la réception de l'empirisme anglais et des débuts de la psychologie empirique. Leurs conceptions esthétiques sont donc loin de former un système clos et reflètent les évolutions et la complexité de cette phase de transition dans l'histoire des idées.

À simple titre d'exemple, dans sa défense de Milton, Bodmer avance tour à tour des justifications religieuses et poétologiques, lesquelles se basent souvent sur des considérations psychologiques. La légitimité des tableaux du *Paradis perdu* s'en trouve deux fois prouvée ! Mais l'argument religieux est au fond plus un moyen au service d'une fin qu'une instance de légitimation, car ce qui enthousiasme Bodmer dans le *Paradis perdu*, c'est avant tout la puissance évocatrice des images alliée au propos didactique.

Les objectifs de la poésie : Prodesse et delectare¹³

La mission pédagogique

Bodmer et Breitinger sont des hommes des Lumières, fortement impliqués dans le processus de l'*Aufklärung*, et ils ne sauraient renoncer à l'utilité de la poésie, à sa mission éducative. Ils s'inscrivent dans tout un courant de pensée, représenté notamment par Addison et Muratori. Pour Breitinger, « un poète est tout à la fois un homme, un citoyen et un chrétien », et « rien ne peut être distrayant qui ne soit aussi utile ».¹⁴ La poésie et le plaisir qu'elle procure sont clairement désignés comme des moyens d'éducation morale du genre humain, ils sont des intermédiaires entre la sagesse et le peuple.

L'art doit encourager les hommes à observer leurs devoirs « naturels, civils et chrétiens ».¹⁵ Les Suisses semblent développer ainsi les idées évoquées précédemment par Leibniz : « Le but

¹³ Cf. Friedrich Schlegel, *Sich « von dem Gemüthe des Lesers Meister machen »*. *Zur Wirkungsästhetik der Poetik Bodmers und Breitingers*, Frankfurt/M, Peter Lang 1986.

¹⁴ J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Erster Theil, « Von der Wahl der Materie », op. cit., p. 101.

¹⁵ *ibid.*, p. 102.

principal [...] de la Poësie, doit être d'enseigner la prudence & la vertu par des exemples, & puis de montrer le vice, d'une manière qui en donne l'aversion, & qui porte ou serve à l'éviter. »¹⁶

La réaction de Wolff à la publication des *Discours des Peintres* est également des plus significatives : dans une lettre aux auteurs, il salue cette entreprise « conforme à [ses] principes moraux, selon lesquels on ne peut mieux encourager l'exercice de la vertu et des bonnes mœurs et le rejet du vice qu'en présentant des tableaux vivants des exemples survenus dans le monde », car « lorsque l'on peint ceux-ci avec les couleurs qu'il faut pour nos yeux, il en naît une connaissance convaincante du bien et du mal, [...] et celle-ci s'insinue auprès de la volonté, de sorte que l'on se résout au premier et que l'on fuit le second ». ¹⁷ C'est la puissance propre à la représentation qui permet cet effet de la poésie sur les actions de l'homme. Wolff décrit ce processus comme suit : « Des représentations de l'âme naissent les désirs [...], et de là vient la volonté. ¹⁸ »

Bodmer et Breitinger reprennent clairement ces principes et soulignent l'effet produit par la poésie sur l'âme du lecteur. Cependant, cet effet ne peut être obtenu par la vérité nue : l'intelligible seul ne peut parler au sensible. Il lui manque l'élément qui touche le cœur. C'est pourquoi la poésie ne peut renfermer que des vérités qui revêtent les apparences des personnages et des situations représentées. La poésie est un art populaire (*ars popularis*), destiné à la fois au plaisir (*Ergetzen*) et à l'éducation des masses, pour qui la philosophie est trop ardue.

La revalorisation du plaisir

Aut prodesse volunt aut delectare poetae : dans tous les systèmes poétiques connus jusqu'alors, on retrouve ces deux éléments fondamentaux. Les seules différences notables interviennent dans l'équilibre entre les deux notions. Du Bos, par exemple, privilégie nettement le plaisir, qu'il érige au rang de critère absolu du jugement esthétique. Les Suisses, pour leur part, voient dans le plaisir l'effet spécifique de la poésie. Dans les *Considérations critiques sur les tableaux poétiques des écrivains*, Bodmer distingue la poésie de la rhétorique et de l'histoire en soulignant que toutes trois ont pour objet de représenter le vrai, mais en poursuivant leurs buts propres. L'objectif de la poésie est de représenter le vrai tel qu'il est, ou tel qu'il pourrait être, dans le but de susciter le plaisir et la satisfaction du lecteur par le biais de l'imitation. Les tableaux poétiques doivent emplir l'imagination du lecteur d'images marquantes et de faits grandioses. ¹⁹

Et c'est le plaisir qui fait la supériorité de la poésie sur l'histoire. Bodmer et Breitinger, loin de combattre le divertissement, le considèrent comme un don de Dieu. En tant que lecteurs, ils

¹⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essai de Théodicée*, II, § 148, in : *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, hrsg. von C. J. Gerhardt, Bd. 6, Hildesheim-New York, Olms 1978, p. 198.

¹⁷ Lettre reproduite dans *Chronik der Gesellschaft der Mahler, 1721-1722*, publié par Theodor Vetter, Frauenfeld, Huber 1887, Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz, p. 120sq.

¹⁸ Christian Wolff, *Métaphysique allemande*, § 815, in : *Gesammelte Werke*, Abt. I Bd. 2, hrsg. von J. Ecole et al., Hildesheim-New York, Olms 1983, p. 504.

¹⁹ Cf. J. J. Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, Frankfurt/M, Athenäum 1971, p. 126.

reconnaissent pleinement les droits du plaisir esthétique, mais non pas pour céder à l'idée qui veut que l'on ne discute pas des goûts. En tant que critiques, ils s'efforcent de découvrir les sources rationnelles, logiques, de ce plaisir, afin de le légitimer par l'établissement de règles universelles. C'est donc le sentiment subjectif qui est à l'origine de la réflexion des Suisses ; c'est sur ce sentiment qu'ils s'appuient pour découvrir par induction les règles de leur poétique, et non par déduction comme le fait Gottsched. Chez ce dernier, le plaisir est toujours subordonné à l'instruction ; Bodmer et Breitinger modifient cet équilibre et placent le plaisir en première ligne.

C'est une considération psychologique qui est à l'origine des développements poétologiques de Bodmer et Breitinger, car ils constatent que l'âme humaine préfère toujours le mouvement et l'agitation des passions au calme et à l'absence de sentiments.²⁰ L'objectif d'un poète est essentiellement de plaire, tout en instruisant. Les Suisses établissent d'ailleurs des distinctions entre les genres, les genres mineurs pouvant simplement se contenter d'amuser. En revanche, la seule distraction ne saurait suffire dans les grandes œuvres telles que les épopées, les tragédies, les comédies et les satires. Leur but est de « captiver l'imagination du lecteur sur un mode plaisant par des représentations heureuses et instructives ».²¹ « Impressionner les âmes », « éveiller l'imagination et exciter les passions »²² : voilà l'objectif de la poésie, qui n'est pas sans rappeler la théorie rhétorique des passions et les positions de l'abbé Du Bos.²³ La poésie doit toucher le cœur, elle doit nous émouvoir. Dans la poétique des Suisses, émouvoir et plaire sont indissociables ; toute passion provoquée par la poésie est source de plaisir.

La poésie comme « art pictural »

L'attention particulière accordée à l'effet de la poésie sur l'âme humaine et sur nos sens explique une des constantes de l'esthétique des Suisses : la conception de la poésie comme « art pictural ». Le poète est un peintre travaillant avec le langage, c'est par ses images qu'il peut toucher notre pouvoir d'imaginer. L'image agit directement sur les sens et persuade (à la différence du discours rationnel et logique qui convainc). C'est pourquoi Bodmer et Breitinger insistent souvent sur l'usage des métaphores, des comparaisons, des épithètes, et de tout ce qui peut rendre une image plus vivante et plus sensible. La métaphore est un élément essentiel de la poésie : elle lui confère une grande partie de sa puissance et de sa beauté, et se révèle un outil indispensable pour toucher le cœur des hommes.²⁴ Lorsque les Suisses comparent la poésie et la peinture, c'est pour conclure que le but de ces deux arts est le même – « nous mettre devant les yeux des choses absentes » –, mais que la poésie surpasse la peinture, en ce qu'elle peut représenter le mouvement, ainsi que le monde invisible des sentiments.

²⁰ Cf. J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Erster Theil, « Vergleichung der Mahler-Kunst und der Dicht-Kunst », op. cit., p. 8.

²¹ *ibid.*, Erster Theil, « Von der Nachahmung der Natur », p. 58.

²² J. J. Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, Faksimiledruck, postface de Wolfgang Bender, Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, Stuttgart, Metzler 1967, p. 78.

²³ Cf. Abbé J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, op. cit.

²⁴ Bodmer et Breitinger indiquent ici une voie qui va à l'encontre de l'idéal littéraire de Gottsched, qui privilégie toujours la clarté et la pureté du langage.

Dans ce contexte, le principe d'imitation de la nature prend un nouveau relief. Il n'est plus simplement l'axiome a priori de toute esthétique, mais le produit d'une constatation simple : c'est la proximité de la représentation avec la nature qui produit en nous le plus d'effet. Plus exactement, le but de la poésie n'est pas de reproduire à l'identique les objets de la nature, mais de produire le même effet qu'eux, la même impression.

L'objet de la réflexion des Suisses, ce n'est pas la poésie en soi, mais la poésie et son public, la fonction qu'elle doit remplir auprès du plus grand nombre. Pour Bodmer et Breitinger, qui prennent à cœur leur rôle d'éducateurs et d'Aufklärer, il s'agit de destiner leurs ouvrages non pas à une élite restreinte mais au public le plus large possible. Ils entendent de même que la poésie soit accessible et compréhensible pour tous.

L'esthétique, alliance de la raison et de la sensibilité

Ce sont bien la force et l'effet des représentations sur le lecteur qui sont au cœur du phénomène poétique. Un des critères d'évaluation devient donc la puissance émotionnelle de l'œuvre, et la paralysie momentanée de la raison qu'elle provoque est même un signe positif. Pourtant, nous l'avons vu à l'occasion des réflexions sur le bon goût, le critique doit se méfier du sentiment et de l'expérience immédiate incomplète. Il ne doit rien tenir pour beau dont il ne puisse expliquer suffisamment les raisons.

Les Suisses ne combattent donc pas la raison, mais tâchent de faire valoir les droits de l'imagination et du plaisir esthétique, qui se manifestent en dehors du cadre de l'entendement. Ce qui ne réduit en rien le rôle régulateur de la raison : le processus de l'imagination doit rester explicable et contrôlable pour être légitime. L'effet sensible précède ainsi la réflexion rationnelle, sans pour autant l'invalider. La raison intervient après, mais elle reste indispensable au jugement esthétique. C'est au critique qu'il incombe de découvrir la logique et les causes rationnelles de l'effet « irrationnel » produit par l'œuvre.

Alors que l'*Art poétique critique* de Gottsched est encore en grande partie un mode d'emploi, un livre de recettes à l'attention des poètes, celui de Breitinger est bien plus à l'usage de tous les amateurs de poésie. Il est moins orienté vers la production que vers l'évaluation²⁵. Son ouvrage présente ainsi de nombreux exemples et explique pourquoi ce sont des chefs-d'œuvre ; c'est à partir de la production poétique, que les Suisses veulent découvrir les lois qui régissent le beau et le plaisir, et les exposer aux poètes tout comme aux lecteurs.

L'objectif de l'*Art poétique critique* est de donner à tous les moyens de prononcer un jugement de goût fondé en raison, c'est-à-dire d'exposer les règles et la nature de l'art. L'esthétique, c'est l'alliance de la raison et de la sensibilité ; le beau ne peut être inexplicable, il a un fondement nécessairement rationnel, même s'il se manifeste à nous de façon irrationnelle, par l'entremise des sens. Le vrai plaisir esthétique est toujours défendable et démontrable en toute

²⁵ On y trouve très peu d'indications pratiques pour les auteurs (ce que Gottsched ne manquera pas de lui reprocher), et le chapitre spécifique sur les genres en est absent.

objectivité. Cette volonté d'objectivité se manifeste notamment dans l'utilisation insistante du raisonnement et des méthodes philosophiques.

Les Suisses se réfèrent ainsi souvent à Wolff, « le grand instructeur de l'Allemagne », auquel la nation est redevable de maints progrès dans le domaine de l'esprit²⁶. Leur projet rend hommage à sa rigueur méthodique, il s'inscrit dans la lignée de sa philosophie et l'applique au domaine esthétique, laissé quasi inexploré par Wolff. Ils ne cessent ainsi de réclamer de la part du critique à la fois « clarté des concepts, solidité des preuves et enchaînement ordonné des vérités »²⁷, afin qu'il démontre son sentiment (d'où l'emploi systématique de l'adjectif « critique »). Dans le domaine de l'esthétique, il s'agit de raisonner avec autant de rigueur qu'ailleurs.

Le principe de non-contradiction, un des piliers de la logique et de la métaphysique leibniz-wolffienne, prend une importance toute particulière dans leur système. La logique a pour fonction de réguler l'imagination ; l'absence de contradictions et la cohérence sont des critères fondamentaux pour l'appréciation d'une œuvre. Celle-ci devra également faire preuve d'ordre, de sorte que toutes les actions secondaires concourent d'une façon ou d'une autre à l'action principale. L'art du poète réside dans sa capacité à élaborer un nouvel ordre des choses, à créer un autre monde, dans lequel chaque élément se fonde sur l'autre, assurant ainsi la cohésion et donc la vérité de l'ensemble.²⁸ C'est l'ordre qui crée la vérité.

Bodmer parle souvent du « système » d'une œuvre pour évoquer ce tout cohérent. Chaque élément du poème doit avoir sa raison suffisante et s'intégrer dans le système, conformément à l'intention de l'auteur. Lors de la création d'un système fictif légitime, le mode de fonctionnement de l'imagination reste donc rationnel.

La logique de l'imagination²⁹

Les Suisses s'intéressent avant tout, nous l'avons vu, à l'effet produit par la poésie, et donc au récepteur et au fonctionnement de son esprit. D'autre part, leur but déclaré est « d'élargir les frontières de la poésie », en partant de cette constatation : « La poésie travaille avec l'imagination sur l'imagination. »³⁰ Or, l'imagination, tout comme la raison, obéit à une certaine logique. La différence est qu'elle ne cherche pas l'être et la vérité des choses, mais qu'elle s'arrête à leur surface et à ce qui touche les sens.³¹ Largement tributaires de la philosophie et de la psychologie de Wolff, Bodmer et Breitinger vont s'attacher à réconcilier imagination et raison en se donnant

²⁶ J. J. Bodmer, *Anklagung des verderbten Geschmacks*, « Von dem Sinnreichen und Scharffsinnigen » (1728), in : J. J. Bodmer und J. J. Breitinger, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, Reclam 1980, p. 37.

²⁷ Ibid.

²⁸ Cf. C. Wolff, *Métaphysique allemande*, op. cit., § 146, p. 77.

²⁹ Cf. Horst Michael Schmidt, *Sinnlichkeit und Verstand; zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten)*, München, Fink 1982, pp. 140-176.

³⁰ J. J. Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, op. cit., p. 14.

³¹ J. J. Breitinger, *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnissen*, Stuttgart, Metzler 1967, postface de Manfred Windfuhr, Faksimiledruck, Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, pp. 6-8.

pour objectif de découvrir cette « logique » spécifique de l'imagination. Cette approche est une nouveauté dans le domaine de la poétique.

Les mécanismes psychologiques

La démarche initiale, comme nous l'avons déjà vu, consiste à examiner la source et la nature du plaisir qui naît de la peinture poétique. À l'origine de la réflexion des Suisses, il y a un questionnement sur l'expérience, et donc sur la nature humaine. Ce questionnement ne concerne plus en premier lieu le contenu poétique, mais la relation entre les principes de représentation poétiques et l'horizon d'attente du récepteur. Les expressions métaphoriques trouvent ainsi leur justification dans la nature sensible et dans les mécanismes psychologiques de l'homme, non dans son entendement. Sens et imagination sont les facultés inférieures de connaître que Wolff appelle *analogon rationis*. La logique du lecteur est structurée par les règles de la perception sensible de l'imagination. Découvrir ces règles était le but de la *Psychologie* de Wolff.³²

Bodmer et Breitinger reprennent ces observations pour le compte de leurs réflexions esthétiques, notamment avec les notions d'association (à l'évocation d'un aspect particulier, c'est tout un contexte, un ensemble qui nous vient automatiquement à l'esprit), d'analogie (tendance à appliquer la structure de quelque chose de connu à quelque chose d'autre en quoi nous percevons des similitudes), et de combinaison (nouvel agencement de nos représentations sensibles, œuvre de l'imagination productive), qui régissent le mode de fonctionnement de l'imagination. Le principe de combinaison est le plus précieux au poète, car elle lui permet de sélectionner les meilleurs éléments et de les recomposer pour former un objet parfait, possédant une plus grande perfection qu'à son état naturel. Il s'agit d'un processus d'idéalisation créant les personnages extraordinaires dont la poésie a besoin pour éveiller le plaisir.

Une question délicate se pose pourtant : comment peut-on parler d'une logique de l'imagination spécifique tout en exigeant un fondement rationnel de la poésie et la « vérité » de son contenu ?

Le vrai de la raison et le vrai de l'imagination : poésie, histoire et philosophie

La tension entre les deux logiques conduit à la reconnaissance de deux niveaux de vérité : le vrai de la raison et le vrai de l'imagination. Ce qui paraît vrai à la pure raison peut sembler absurde à l'imagination, et inversement.³³

Le « vrai » n'est donc plus simplement la « vérité » fixée par l'entendement, mais le terme peut aussi désigner une représentation de l'imagination, qui correspondrait plus à la notion de

³² Cf. Christian Wolff, *Psychologia empirica*, I, § 117, in : *Gesammelte Werke*, Abt. II, Bd. 5, hrsg. von J. Ecole, Hildesheim, Olms 1968, p. 76.

³³ Cf. J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Erster Theil, « Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen », op. cit., p. 138.

« vraisemblable » qu'à celle de « vérité » rationnelle. C'est la faculté de connaissance inférieure qui détermine la vérité poétique, mais cela ne remet pas en cause sa légitimité. Il suffit que les choses « semblent » vraies au sens et à l'imagination pour qu'elles relèvent du vrai poétique. Il y a donc « deux sortes de vrai dans la nature, l'une n'a d'existence que dans le monde présent tandis que l'autre ne se trouve que dans le monde des choses possibles ; nous pouvons appeler celle-ci le vrai historique et celle-là le vrai poétique. »³⁴

Les Suisses reprennent également la distinction traditionnelle poète-historien, qui remonte à Aristote³⁵ et se retrouve dans toutes les poétiques de l'époque, de Du Bos à Gottsched. La réalité des faits est le seul domaine de l'historien, la vraisemblance et le possible celui du poète. Ce domaine n'est cependant pas dénué de vérité, car le poète, par son art de la représentation, fait passer les choses possibles à un certain état de réalité.

La distinction poésie-philosophie relève du même principe. Le vrai de la raison est du ressort de la philosophie ; le poète, en revanche, ne se soucie que du vrai de l'imagination, c'est-à-dire du vraisemblable. Poésie et philosophie sont deux choses radicalement différentes, et il s'agit pour le critique de savoir les juger chacune selon des critères propres. La poésie doit persuader par des preuves vraisemblables, et non convaincre par une argumentation logique comme les sciences démonstratives. Elle s'adresse à un vaste public, plus guidé par ses sens que porté aux réflexions abstraites. Dans la lignée de la tradition rhétorique, Bodmer et Breitinger considèrent la poésie comme le moyen de faire passer en douceur l'amère pilule de la vérité, de transmettre un peu de philosophie aux masses. Cependant, ces considérations « sociales », prenant en compte les hommes dans leur l'ensemble, risquent de transformer la poésie en simple valet de la philosophie. C'est pourquoi Breitinger met l'accent sur des considérations psychologiques valables pour chaque individu : la poésie s'adresse à l'homme dans sa totalité, à la fois en tant qu'esprit et en tant que corps.

Le vrai de l'imagination est donc identifié comme le vraisemblable ; il reste cependant à déterminer les critères de ce vraisemblable.

Que peut-on considérer comme vraisemblable ?

Les conceptions de Gottsched et celles des Suisses ne sont au départ pas si éloignées l'une de l'autre. Le professeur de Leipzig définit le vraisemblable comme une possibilité « dans certaines circonstances », ou encore comme une « vraisemblance hypothétique. »³⁶ Breitinger, dans son *Art poétique critique*, déclare à son tour :

« Par le vraisemblable en poésie, j'entends tout ce qui n'est pas exclu par une autre notion contraire ou par une proposition tenue pour vraie [...], par conséquent tout ce qui, dans certaines

³⁴ J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Erster Theil, « Von der Nachahmung der Natur », op. cit., p. 60.

³⁵ Aristote, *Poétique*, 1451 b.

³⁶ J. C. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, op. cit., p. 199.

circonstances et sous certaines conditions, est possible d'après le jugement des gens sensés et ne présente pas de contradiction en soi. »³⁷

On retrouve donc le principe de non-contradiction, mais appliqué à « certaines circonstances », lesquelles peuvent inclure chez les Suisses des « principes acceptés comme vrais ». C'est là la pierre d'achoppement de leur théorie : les circonstances particulières évoquées précédemment ne sont plus nécessairement celles de la vérité de la raison, mais aussi à l'occasion celles de la vérité de l'imagination. Les instances chargées de vérifier la validité du vrai poétique, sont donc l'imagination et les sens. Le vraisemblable n'est autre qu'une « vérité sous certaines conditions préalables ; cela est vrai, dans la mesure où les sens et l'imagination sont vrais, cela est construit sur leur témoignage. »³⁸

Le critère logique objectif est donc bien toujours celui de la non-contradiction ; en revanche, il s'applique à des critères subjectifs, qui sont ceux du vrai de l'imagination.³⁹ Le poète peut s'appuyer sur une opinion objectivement fautive, mais subjectivement si répandue qu'elle constitue pour le public une vérité. C'est aussi ce que l'on croit qui est vraisemblable, et non pas seulement l'inverse. C'est le cas notamment de la mythologie antique, indissociable de l'Histoire. Elle est même une précieuse source de merveilleux, qu'il s'agit cependant de manier avec précaution. Il ne faudrait pas participer par mégarde au développement de la superstition et de l'hérésie ! La vérité de l'imagination est légitime, tant qu'on ne la confond pas avec la réalité. L'auteur doit toujours garder le contrôle, se distinguer des discours de ses personnages et ne jamais perdre de vue son objectif moral et didactique.

Le vraisemblable se révèle une notion fluctuante, variant selon les croyances et les lumières de chacun. Sa relativité ne conduit cependant pas les Suisses à proclamer le règne absolu du sentiment individuel, puisque le vraisemblable est toujours déterminé par des règles : il a ses propres raisons suffisantes, il reste à tout instant justifiable par une analyse des mécanismes de l'imagination.

³⁷ J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Erster Theil, « Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen », op. cit., p. 134 ; la proximité avec Du Bos se manifeste ici à nouveau : « Un fait vraisemblable est un fait possible dans les circonstances où on le fait arriver. » (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, op. cit., I, 28, p. 80). L'idée n'est donc pas nouvelle, elle semble même être devenue un lieu commun. C'est donc bien le sens de ces fameuses « conditions » spécifiques qui détermine la véritable portée de la définition.

³⁸ J. J. Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, op. cit., p. 47.

³⁹ Cf. J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Erster Theil, « Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen », op. cit., p. 138.

*Le merveilleux et les mondes possibles*⁴⁰

Le nouveau, le vraisemblable et le merveilleux

Tous les objets ne sont pas susceptibles d'éveiller la curiosité du lecteur et de le tenir en haleine. Il faut pour cela lui proposer du nouveau et de l'extra-ordinaire, de l'étrange et du merveilleux, ce qui flatte sa curiosité naturelle et le passionne. Le merveilleux fait partie pour Bodmer et Breitinger du domaine de la nouveauté, dont il est en fait le dernier degré, une sorte de superlatif, hors de la sphère de la nature. Le but explicite du merveilleux est d'éveiller la curiosité du lecteur, et de faciliter ainsi la transmission du message moral contenu dans l'œuvre. Il est donc recommandé au poète de choisir des sujets répondant à ces critères, voire de modifier la vérité pour lui conférer plus de puissance poétique.

Il faut ici souligner que le nouveau et le merveilleux sont bien des notions relatives, dépendant de l'opinion du récepteur : rien n'est nouveau ou merveilleux en soi, mais uniquement en fonction d'un degré de connaissance déjà atteint – ou pas encore. Ce qui conduit les Suisses à reconnaître les particularités de la poésie d'autres temps ou d'autres mœurs.

Lorsqu'il décrit une nouveauté, le poète est encore dans le cadre du vraisemblable ; il en atteint les limites lorsqu'il entreprend la peinture du merveilleux, qui montre déjà « une apparence de faux ». Pour Breitinger, est merveilleux

« tout ce qui est exclu par une autre image contradictoire ou par un principe admis comme vrai, tout ce qui nous semble au premier abord obscurcir nos communes notions de l'être des choses, des forces, des lois et du cours de la nature ainsi que toutes les vérités reconnues jusqu'à ce jour, et les contrarier. »⁴¹

Le merveilleux semble donc impossible, invraisemblable et faux. Mais cela ne doit rester qu'une « apparence de faux ». Le récit du poète doit être en fait toujours fondé sur une vérité : d'une part, parce qu'il s'agit de participer au perfectionnement de l'homme, et d'autre part, parce qu'un mensonge manifeste ne saurait toucher le lecteur. Le poète n'est pas et ne doit pas être un menteur (auquel cas la poésie serait un art nuisible, et les reproches dont elle fait l'objet depuis Platon seraient plus que justifiés). Il s'agit donc d'allier merveilleux et vraisemblable, exercice périlleux s'il en est : trop de vraisemblable, et le récit devient banal et inintéressant ; trop de merveilleux, et le voilà discrédité et sans effet, tombant dans une démesure hasardeuse. La marge de manœuvre est étroite, et c'est tout l'art du poète que de savoir doser habilement les deux éléments. Cette nécessaire alliance du merveilleux et du vraisemblable constitue pour les Suisses

⁴⁰ Cf. Hans Otto Horch et Georg-Michael Schulz, *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988 et Karl Heinz Stahl, *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M, Athenaion 1975, pp. 123-182.

⁴¹ J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Erster Theil, « Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen », op. cit., p. 130sq.

« la principale beauté et la force de la poésie ». ⁴² Le merveilleux ne doit jamais perdre de vue la vraisemblance, indispensable régulateur de l'imagination poétique.

La théorie des mondes possibles

C'est en 1728 que l'idée des mondes possibles fait pour la première fois son apparition dans les écrits de Bodmer et Breitinger. À leurs yeux, le sommet du merveilleux réside dès lors dans la création de « nouveaux mondes, peuplés de nouveaux habitants, d'une autre nature et suivant leurs propres règles ». ⁴³ C'est à Wolff, plus qu'à Leibniz, qu'ils empruntent cette notion qui leur permet de développer une réflexion esthétique originale ⁴⁴. Ils en conservent les exigences logiques et déterminent ainsi le domaine propre de l'imagination créatrice :

« Car qu'est ce que faire de la poésie, sinon concevoir dans l'imagination de nouvelles notions et de nouvelles représentations, dont les originaux ne sont pas à chercher dans le monde présent des choses réelles, mais dans un quelconque autre univers possible. » ⁴⁵

Ce qui garantit la vérité de ces mondes, c'est leur possibilité logique, l'accord des règles qui le régissent, la cohérence des parties qui le composent. La rationalité contrôle le jeu de l'imagination, tout en lui ouvrant un nouveau champ au-delà de la simple imitation de la nature de notre réalité. Le merveilleux, domaine spécifique de la poésie, est donc pleinement - car philosophiquement - justifié.

Le poète « créateur » et la liberté de la poésie

Le statut du poète « créateur » peut prêter à confusion et faire apparaître les Suisses comme des précurseurs de la théorie du génie, qui élève le poète au rang d'*alter deus*. ⁴⁶ Or c'est dans ce domaine que les arguments théologiques réapparaissent chez Bodmer et Breitinger avec le plus de clarté et marquent les limites du pouvoir créateur. Ce monde, en tant qu'œuvre divine, est le meilleur des mondes possibles ; une œuvre poétique ne saurait représenter une nature plus parfaite qu'elle ne l'est. Une telle prétention ne serait que l'expression de l'orgueil démesuré de l'homme, créature imparfaite et vaine. ⁴⁷ La poésie est certes « une forme de création », mais pas une création qui ferait concurrence à celle de Dieu. Le travail du poète est d'imiter les forces de la nature dans le passage du possible à l'état de réalité, c'est-à-dire que le poète imite la nature dans sa dynamique créatrice, il rend visibles et en quelque sorte « réelles » des choses invisibles

⁴² *ibid.*, p. 133.

⁴³ J. J. Bodmer, *Anklagung des verderbten Geschmacks*, in : *Schriften zur Literatur*, op. cit., p. 39.

⁴⁴ Cf. C. Wolff, *Métaphysique allemande*, op. cit., § 571, p. 349sq, et G. W. Leibniz, *Essai de Théodicée*, op. cit., II, § 173, p. 217. Wolff y applique au domaine esthétique (en l'occurrence le roman) l'idée des mondes possibles.

⁴⁵ J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Erster Theil, « Von der Nachahmung der Natur », op. cit., p. 59sq.

⁴⁶ Cf. K.-H. Stahl, *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, op. cit., p. 157.

⁴⁷ J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Erster Theil, « Von der Verwandlung des Würcklichen ins Mögliche », op. cit., p. 268sq.

ou simplement possibles. Il s'agit toujours de *mimesis*, mais de la *natura naturans* : non pas imitation servile de ce qui est, mais imitation d'un processus de « réalisation ».

« L'infinité des mondes possibles dans les idées de Dieu », selon l'expression de Leibniz, justifie leur droit à l'existence et autorise le poète à s'en saisir dans ses œuvres. La peinture du possible devient le domaine, voire la mission dévolue au poète :

« Tous ces mondes possibles, même s'ils ne sont pas réels et visibles, ont cependant une vérité propre, qui réside dans leur possibilité, libre de toute contradiction et telle qu'elle est fondée dans la toute-puissance du créateur de la nature. Et ces mondes se trouvent à l'entière disposition du peintre poétique et lui offrent les modèles et la matière de son imitation. »⁴⁸

Il s'agissait avant tout pour les Suisses de régler *rationnellement* le problème de l'imagination productive *irrationnelle*, de la circonscrire et la contrôler sans pour autant la brimer et appauvrir la poésie. Tout leur édifice théorique repose donc sur la reconnaissance d'une rationalité propre, sur l'existence et la définition d'une logique spécifique à l'imagination. Pour libérer véritablement l'imagination, il faut lui trouver des règles et lui appliquer des critères adaptés pour distinguer le bon grain de l'ivraie. C'est ainsi que l'irrationnel qui discrédite la poésie pourra être banni, que les débordements de l'imagination seront contenus, et que la liberté du poète et de ses créations pourra s'épanouir pleinement.

La question du merveilleux leur offrait à cet égard un point de réflexion ardu : afin de le légitimer au yeux du siècle des Lumières, il fallait au fond - et paradoxalement - en démontrer la vérité.⁴⁹

Les Suisses le font grâce à la théorie des mondes de Leibniz et à la psychologie wolffienne. Bodmer résume clairement sa position dans sa défense du *Paradis perdu* de Milton, dont il dit :

« Ce vrai poétique n'est pas sans une certaine raison et un certain ordre : il a pour l'imagination et les sens sa raison suffisante, il est non contradictoire en soi, un élément se fonde sur l'autre. »⁵⁰

La théorie de l'imitation de la nature s'en trouve considérablement assouplie. Cependant, la libération de l'imagination ne peut se faire que sous le contrôle de la raison. Non seulement parce qu'elle se doit de conserver une logique (certes spécifique, mais analysable et justifiable à tout moment), mais aussi parce malgré tout, il ne saurait être question de pur plaisir esthétique : l'objectif moral et didactique de la poésie ne doit jamais être perdu de vue.

La conception que les Suisses se font de la production et de la réception n'est donc en aucun cas une conception subjective, où la sensibilité de l'individu se révélerait. Il ne saurait pour eux être question de tout ramener à la subjectivité du sentiment ou au « génie » créateur. Loin de reconnaître la part d'irrationnel de l'imagination et de la poésie, ce qui sera la revendication de la fin du siècle et des auteurs du *Sturm und Drang*, les Suisses consacrent au contraire tous leurs efforts à rendre « l'irrationnel » intelligible, en parfaite adéquation avec l'esprit de leur époque.

⁴⁸ Ibid., p. 56sq.

⁴⁹ Cf. Angelika Wetterer, *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern*, Tübingen, Niemeyer 1981.

⁵⁰ J. J. Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, op. cit., p. 47.

Choix de textes traduits

De l'influence et de l'usage de l'imagination (1727)

Le créateur suprême a rempli le vaste édifice du monde d'une multitude de sortes de créatures et y a introduit l'homme en dernier pour lui permettre d'étudier toutes les choses créées et d'acquérir, ce faisant, les premières bases de la connaissance de sa nature infinie. Le monde est une académie et l'homme un élève qui, la première fois qu'il en pénètre l'édifice, est dépouillé de toute science et ne se distingue guère des choses inanimées de la nature que parce qu'il possède des instruments qui le rendent capable de saisir et d'acquérir quelque chose, à savoir les cinq sens : et c'est une curiosité avide et attentive, doublée d'un amour pour tout ce qui est nouveau, qui le pousse à faire usage de ces instruments du savoir. Lorsqu'au début, encore novice, il sollicite ses sens, ceux-ci se trouvent soudain si violemment ébranlés par des centaines de choses diverses, et comme qui dirait ahuris et asphyxiés, qu'il tombe dans un ravissement stupéfait qui l'accable d'autant plus qu'il ne maîtrise pas encore son entendement et son jugement. Mais voilà que son appétit de savoir lui apprend à mieux discerner : il extrait désormais les pensées du divers qui mêle tout ensemble dans un magma confus et contemple chaque chose isolément, l'une après l'autre – un effort auquel il s'astreint aussi longtemps qu'il n'atteint pas à une notion claire de chaque chose et qu'il n'est pas en mesure de distinguer les choses les unes des autres.

Par conséquent, les sens sont nos premiers maîtres, qui nous enseignent nos premières notions des choses. Sous leur férule, nous apprenons comment les choses coexistent dans la diversité de leurs figures, de leurs formes et de leurs propriétés, et comment elles se comportent les unes par rapport aux autres. Le sens du toucher nous transmet des notions du moelleux, du lisse, du doux et de l'uniforme – du brut, du dur, du rugueux et du tranchant ; les autres sens nous révèlent les espèces les plus subtiles du goût, les odeurs les plus pures, telles qu'elles émanent des objets, et même les plus infimes mouvements de l'air : mais celui qui surpasse tous les autres, c'est le sens de la vue, lequel nous montre le plus d'aspects différents d'une chose, grâce à quoi les notions acquièrent d'autant plus de netteté.

Toutes ces notions et sensations que nous recevons des choses présentes grâce à l'entremise des sens ébranlent fortement l'esprit avec insistance, mais guère plus longtemps, au vrai, que le laps de temps durant lequel l'objet est présent, à notre portée. Dès que celui-ci disparaît de notre champ de perception et cède la place à un autre, la notion que nous en avons disparaît simultanément en nous et fait place à la notion de la chose qui sollicite présentement nos sens. Les sens ne nous livrent rien de plus tout à coup que la chose qui est réellement présente devant nous à cet instant ; mais de ces choses, dont nous avons eu connaissance auparavant, ils ne peuvent réveiller en nous les notions – à moins que ces mêmes choses ne reviennent se présenter à nous. Mais à chaque fois qu'elles se dérobent aux sens, les notions et sensations qu'elles ont suscitées disparaissent de même.

Dans quelles proportions étroites serait par conséquent réduite notre connaissance si nous ne pouvions en avoir d'autre que par le truchement des sens qui seuls nous délivrent une notion de ces choses qui sont réellement là, à notre portée ? La vue est le sens le plus noble, qui ne se contente pas de remplir l'esprit de la plus grande quantité de choses, mais les appréhende aussi de plus loin, les atteint le plus rapidement et poursuit sa tâche le plus longuement sans qu'il se fatigue ou s'émousse. Comme nous passons la moitié de la vie dans la pénombre de la nuit et que nous devons nous passer de la lumière, qui est cependant la seule à pouvoir rendre les objets visibles et les rapprocher de nous, il nous faudrait pendant tout ce temps perdre à nouveau les notions qu'éveille la vue, le plus noble des sens, qui seraient comme effacées de l'esprit. Tous les soirs à la nuit tombante, nous nous déferions du meilleur de notre connaissance et en resterions privés jusqu'à ce que le retour du soleil nous permette à nouveau de reprendre la recherche des notions des choses présentes en usant une nouvelle fois de notre vue.

Il a plu au bienfaisant créateur des hommes d'introduire le plaisir dans le monde et par là d'améliorer et d'adoucir la vanité de nos jours. Mais nous aurions bien moins de plaisir si les sensations qu'éveille le comique ne duraient pas plus longtemps que le temps de présence des objets qui les génèrent.

Le père des hommes leur a assigné une fin trop élevée et les a destinés à un sort trop éminent pour que leur connaissance puisse être aussi fragmentaire et inconstante, leurs notions et sensations réduites à des proportions aussi étroites. C'est pourquoi il a doué l'âme d'un pouvoir particulier qui fait que, même en l'absence des objets ou dans un éloignement extrême, elle peut à son gré reprendre, récupérer et réveiller ces notions et sensations, telles qu'elle les a reçues des sens à un moment donné : c'est ce pouvoir de l'âme que nous appelons le pouvoir d'imaginer, et c'est à lui que l'on doit le bienfait grâce auquel les choses passées, qui ont disparu du champ de perception, se présentent encore à nous et nous ébranlent avec autant de force qu'auparavant. La progression dans la connaissance des choses peut désormais se poursuivre sans obstacle, et nous ne laissons pas d'amasser nos notions en leur ajoutant de nouveaux éléments. As-tu vu la royale merveille de l'architecture que l'on rencontre en l'Église Saint-Pierre de Rome quand on se tient sous le dôme ? Cette même perspective, ton imagination te permet de l'apprécier encore en Allemagne, et l'émotion qui t'avait submergé à l'époque où tu embrassais du regard la vaste cavité de la coupole et la voyais bordée de chaque côté d'une voûte, peut te saisir ici à nouveau. [...] C'est par [l']entremise [de l'imagination] qu'un homme dans une cavité souterraine, où nul rayon de soleil ne saurait pénétrer, peut même se délecter des décors d'apparat et des paysages de chasse les plus somptueux, ainsi qu'il les a toujours vus par le passé. C'est elle qui fait en sorte que le plaisir dont il a joui une fois demeure constamment sous son emprise, qu'il puisse le renouveler aussi souvent qu'il le veut et pour ainsi dire l'éterniser. Gardez-vous cependant de confondre l'imagination avec la mémoire qui, toutes les fois que l'imagination déploie ses effets, ne fait pas autre chose que de nous assurer que nous avons déjà eu auparavant une notion ou une sensation.

Je dois certes reconnaître qu'en général, les représentations de l'imagination ne sont pas aussi nettes que celles de la sensation : quand néanmoins l'imagination agit en toute indépendance et n'est pas troublée par les sens, ses notions gagnent considérablement en clarté ; de telle sorte que

nous nous prenons presque à douter de ne pas avoir les choses réellement sous les yeux : quand l'homme, en effet, s'embrase d'une violente pulsion qui le rive à un objet, que l'attention concentre si fixement ses pensées sur la chose que les sens en sont comme assoupis et qu'ils perdent toutes leurs sensations, alors il semble véritablement qu'il sorte de lui-même et se détache de ses sens. C'est ce qui s'est passé pour Archimède : cet esprit profond était précisément occupé à une mesure mathématique lorsque la ville de Syracuse fut prise d'assaut par les Romains, et il traçait ses lignes et ses cercles avec une si profonde concentration qu'il ne s'aperçut pas du tumulte qui avait déjà envahi toutes les rues et qu'il prit le soldat qui se précipitait impétueusement sur lui à travers la chambre pour un ami ou un occupant de la maisonnée et se contenta par conséquent de lui dire : « Eh là ! Ne me dérange pas mes cercles. » Les productions de l'imagination dans les rêves possèdent cette même clarté.

Il faut en outre savoir qu'il est possible d'étendre et d'enrichir considérablement l'imagination par l'attention et l'exercice, c'est-à-dire quand on entretient ses sens dans la contemplation des œuvres de la nature et de l'art avec un tel soin et une telle assiduité que l'on se rapproche des objets autant que faire se peut, quand on les regarde de tous côtés avec constance et que l'on y consacre ses pensées aussi longtemps qu'il est nécessaire pour percevoir une certaine netteté dans les notions. Il est étonnant de voir à quel point cette netteté contribue à l'extension de l'imagination.

Or il est indéniable que tout auteur désireux de divertir par son éloquence et de gouverner à sa guise les affects d'un lecteur averti (car il n'est pas question ici de ceux qui, à des seules fins d'enseignement, rédigent des manuels dans un ordre systématique), et à plus forte raison tous les poètes - si tant est qu'ils veulent s'élever au-dessus du peuple des maîtres chanteurs - ont besoin avant tout d'une bonne et riche imagination. Ceux-ci ne doivent pas être moins diligents à enrichir leur imagination qu'un sage à cultiver son entendement. Il doivent acquérir un goût éprouvé en matière d'œuvres de la nature et posséder une connaissance parfaite des diverses merveilles que nous offre la vie à la campagne ; une fois amassée une bonne provision de paysages champêtres, ils doivent encore se familiariser avec ce que les villes et les cours ont de prestigieux et de pompeux, pour autant qu'ils veuillent dépasser les pastorales et autres poèmes du registre le plus vil de la poésie ; ils devraient être parfaitement instruits de tout ce que l'art a produit de somptueux et de grandiose ; on en trouve des exemples dans la peinture ou la sculpture, dans l'artisanat ou les œuvres majeures de l'architecture. Il y a fort longtemps qu'on loue Homère d'avoir eu conscience des avantages de tous les arts. Le grand sage Michel de Montagne écrit à son propos : « Etant avant que les sciences fussent redigées en reigles et observations certaines, il les a tant cogneues, que tous ceux, qui se sont melés depuis d'établir de polices, de conduire guerres, et d'ecrire où de la religion où de la Philosophie, en quelque secte que ce soit, se sont servi de luy, comme d'un maitre tres parfait en la cognoissance de toutes choses ; et de ses Livres, comme d'une pepinière de toute espèce de suffisance. » Et à un autre endroit il le nomme « Maitre general à tous offices, ouvrages et Artisans : general conseiller à toutes entreprises. » Chose qu'en fait l'on exige de tout poète, et tout particulièrement de ceux qui écrivent des poèmes épiques. Quand l'imagination est si abondamment fournie, elle ne peut qu'influencer admirablement une écriture en l'animant de portraits et de tableaux vivants qui

ensorcèlent le lecteur : il en oublie qu'il ne lit que les descriptions des choses et s'imagine qu'il voit lui-même les choses par devers lui et assiste personnellement aux événements relatés. C'est d'elle qu'Homère tient ses fresques des hauts faits, Virgile des belles choses, Ovide des choses rares et étranges, qui président à leurs poèmes et captivent si merveilleusement le lecteur.

J. J. Bodmer und J. J. Breitinger, *Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft* (1727), in : J. J. Bodmer und J. J. Breitinger, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, Reclam 1980, pp. 29-35.

De l'imitation de la nature

La nature, ou plutôt le créateur, qui œuvre en elle et par elle, a choisi l'univers présent parmi tous les univers possibles pour le transposer à l'état de réalité ; car, se fiant à son jugement infaillible, il l'a estimé être le meilleur de tous ainsi que le plus commode au regard de ses intentions. Or, l'on peut à bon droit différencier cet univers en monde visible et monde invisible. Celui-là, le monde visible et matériel, comprend en soi l'ensemble des corps, les éléments, les astres, l'homme en considération de ses activités extérieures, les animaux, les plantes, les gemmes, etc., ainsi que tout ce que l'art imite de façon si diverse et invente pour la protection, la parure et le confort de la vie humaine ; en un mot, tout ce qui est sujet à l'examen des sens. Celui-ci, le monde invisible, contient dans sa substance Dieu, les anges, les âmes des hommes, leurs pensées, opinions, inclinations, actions, vertus et forces. Toutes ces choses, étant réelles, ont une vérité intrinsèque et bien établie, fondée dans le témoignage des sens, qui concorde avec elle, dans le témoignage de la conscience et dans la Révélation divine. Or, quand le poète imite les originaux, que la nature, cette grande artiste, lui représente sur la scène incommensurable de ce monde réel - qu'il le fasse de manière fantasque ou en respectant leur connexion naturelle -, il ne fait qu'agir en bon copiste et ne se distingue de l'historien que par la fin et l'art de ses tableaux. En ce qui concerne plus particulièrement le monde invisible des esprits, celui-ci présente certes autant de vérité et de réalité que le monde visible - d'autant plus qu'il recèle le fondement et la source de toute réalité - mais, comme il demeure hermétique à nos frustes sens, il ne présente pour l'imagination guère plus de vérité que les choses possibles, et le poète doit revêtir ces êtres invisibles de corps visibles, c'est-à-dire les faire totalement changer de nature si tant est qu'il veuille en offrir une version claire et perceptible à l'imagination ; c'est en quoi son art se révèle infiniment plus habile et plus étonnant que dans l'imitation des œuvres visibles.

Mais comme la connexion des choses réelles que nous appelons le monde présent n'est pas absolument nécessaire et pourrait être modifiée un nombre illimité de fois, il est probable qu'une infinité de mondes soit encore possible en dehors de celui-ci, des mondes qui renferment une autre connexion et liaison des choses, d'autres lois de la nature et du mouvement, plus ou moins de perfection dans chacune de leurs parties, voire même des créatures et des êtres d'une espèce particulière et toute nouvelle. Tous ces mondes possibles, même s'ils ne sont pas réels et visibles, ont cependant une vérité intrinsèque qui procède de leur possibilité – pourvu qu'elle soit dénuée de toute contradiction – et de l'omnipotence du créateur de la nature. Or, ces mondes sont à la disposition des pinceaux du poète, qui peut y puiser à sa guise, et lui fournissent le modèle et la matière de son imitation ; et comme il est non seulement apte à imiter la nature dans ce qu'elle a

de réel, mais aussi de possible, ce dont son art est capable acquiert autant d'ampleur que les forces mêmes de la nature ; en conséquence, le poète ne doit pas seulement se familiariser avec les œuvres de la nature, qui sont devenues réalité par la force de la création, mais aussi étudier attentivement ce qui demeure caché dans leurs forces, d'autant plus que c'est cela, à savoir l'imitation de la nature dans le champ du possible, qui est l'œuvre spéciale et principale de la poésie. Car je peux affirmer que la poésie, dans la mesure où elle est différente de l'histoire, devrait emprunter ses originaux et la matière de son imitation non pas tant au monde présent qu'au monde des choses possibles. C'est la fonction de l'histoire naturelle, politique et morale que de narrer et décrire d'après leurs nature et vérité les objets et phénomènes visibles, le cours des événements et les mœurs et actions des hommes tels qu'ils sont réellement. Elle vise par conséquent cette vérité qui est fondée dans la réalité des choses et le témoignage des sens ; c'est pourquoi tous ses efforts restent limités au cercle du monde présent des choses réelles. En revanche, le poète vise à captiver l'imagination du lecteur sur un mode plaisant, par des représentations heureuses et instructives, et à s'emparer de son esprit ; pour atteindre cet objectif, il n'est pas même nécessaire que ses narrations poétiques soient des vérités réelles et historiques, mais il suffit bien qu'elles ne soient ni impossibles ni invraisemblables. Le poète ne cherche pas à entretenir la croyance qu'il est un témoin, mais esquive le reproche d'être un menteur, ce qui fait que, quand, dans ses poèmes, il introduit également des personnes qui ont réellement existé d'après le témoignage de l'histoire, il les place dans un contexte tout neuf et les fait alors parler, agir et procéder tel qu'elles parleraient et procéderaient ou pourraient le faire d'après leur nature et leurs dispositions :

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,

Primo ne medium, medio ne discrepet imum.¹

Ce faisant, il ne se préoccupe pas de la vérité historique de ses représentations parce qu'il peut réaliser sa fin et son intention sans cette dernière, rien que par la vraisemblance. Les tragédies du Cid, de Cinna et de Polyeucte firent sur les milliers de spectateurs du parterre du théâtre, qui n'avaient encore jamais entendu parler de ces personnes, une impression aussi forte que sur les érudits qui possédaient toute leur histoire. Pour la majorité des gens, le vraisemblable, qui se fonde sur les lois réellement établies et sur le cours présent de la nature, est aussi vrai que ce qui s'est réellement produit parce qu'il ne lui manque rien d'autre que la bonne foi et la loyauté de celui qui le relate et en témoigne. Et ce qui s'est réellement produit peut leur apparaître simplement vraisemblable parce qu'ils ignorent les témoignages sur lesquels repose sa vérité. C'est pourquoi même Aristote a dit : « Le possible est croyable, mais ce qui s'est réellement produit est connu et évident parce qu'il ne se serait pas produit s'il avait été impossible. » Or la poésie est un *ars popularis* qui recherche le plaisir et l'amendement du plus grand nombre des hommes. De plus, compte tenu de son matériau et de son invention, cet art de la peinture poétique reçoit l'appellation d'art poétique précisément du fait qu'il se fonde sur le vraisemblable ; car qu'est-ce que faire de la poésie, sinon concevoir dans l'imagination de nouvelles notions et de nouvelles représentations, dont les originaux ne sont pas à chercher dans le monde présent des choses réelles, mais dans un quelque autre univers possible. C'est pourquoi tout poème de bonne facture ne saurait être considéré autrement que comme une histoire d'un autre monde possible : et

à cet égard, c'est au poète seul que revient le titre de ποιητος, le créateur, parce que non seulement il confère à travers son art des corps visibles aux choses invisibles, mais il crée aussi en quelque sorte les choses qui ne sont pas destinées aux sens, c'est-à-dire qu'il les transpose de l'état de possibilité à l'état de réalité, et leur confère, partant, l'apparence et le titre de réalité.

Or, comme toutes les choses que la nature offre à l'imitation du peintre et du poète relèvent soit du domaine des choses possibles soit du domaine des choses réelles, il en ressort que, compte tenu de leurs matériaux, les représentations de ces deux arts doivent se fonder sur le vrai réel ou sur le vrai possible pour être susceptibles de nous plaire. Car il existe deux sortes de vrai dans la nature, l'une n'a d'existence que dans le monde présent tandis que l'autre ne se trouve que dans le monde des choses possibles ; nous pouvons appeler celle-ci le vrai historique et celle-là le vrai poétique : les deux servent assurément à instruire, mais la dernière sorte présente qui plus est l'avantage particulier de nous captiver et de nous divertir tout à la fois en nous confrontant à l'insolite, puisqu'elle met en notre présence des choses qui ne sont pas réelles ; et c'est là précisément l'origine du plaisir qui naît du matériau des peintures poétiques. [...]

Dès lors qu'il est perçu, le faux, l'in vraisemblable et donc, d'une certaine manière, l'impossible doit naturellement susciter écœurement et dégoût dans l'entendement humain parce qu'il contredit la curiosité innée de l'homme dans son aspiration et interrompt le progrès de la connaissance. L'entendement rechigne autant à se contenter de chimères mystifiantes qu'un homme affamé n'est rassasié par des aliments broyés. De plus, le faux ou pour ainsi dire l'impossible ne peut se prêter à aucune imitation ; c'est un zéro, un rien dont l'entendement ne peut avoir quelque notion que ce soit. Et puis la nature ne peut rien engendrer de contradictoire. En conséquence, l'élément contraire à la nature ne peut lui non plus posséder le moindre original ni dans le monde réel ni dans le monde possible, il n'est que l'effet d'un hasard aveugle et absurde. Voici, conformément à cela, la règle première et principale que tous les arts, y compris les arts du peintre et du poète, doivent observer et sur laquelle ils doivent se régler : de ne considérer, dans leur imitation, que les forces de la nature, de lui emprunter matière, modèles et originaux et de fonder en cela leur travail sur le vrai et le vraisemblable.

Les arts de ces écoliers de la nature consistent en une imitation habile. Or, comme toute imitation suppose un original et un modèle donné, que l'art met toute son application à exprimer et représenter d'après la nature, la notion d'imitation implique donc également une ressemblance et concordance avec l'original ; plus cette ressemblance est parfaite, plus l'imitation est elle aussi réussie. Par conséquent, la perfection absolue de ces deux arts consiste dans la concordance parfaite entre l'original de la nature et la description réalisée par l'art. On peut néanmoins reconnaître à coup sûr cette concordance d'après la similitude des effets, quand les deux, l'original et la copie, font un même effet et une même impression sur un même esprit.

Certes, je sais bien qu'entre l'impression que produit la nature sur l'esprit par la présence de ses originaux et l'impression que provoque même la plus habile des représentations, il se trouve toujours quelque différence ; toutefois celle-ci ne regarde pas la nature de l'impression, mais sa force ; car, dans la mesure où les objets de la nature ont une réalité vraie, leur effet doit aussi être plus vif, plus grave et plus durable que l'effet de l'image imitée qui n'acquiert que l'apparence de vérité et de réalité. [...] L'art ne poursuit pas la gloire en cherchant à disputer la première place à

la nature, mais sa quête de gloire consiste à atteindre la nature dans la manière et la similitude des effets par le seul secours de l'imitation et de l'apparence acquise du vrai ; et comme son objectif est de divertir par ces émotions imitées, il est nécessaire que les impressions qu'elle cause soient un peu moins vives et durables que celles qui proviennent de la force du vrai en ce que tout ce qu'il y a de fâcheux et de désagréable dans les mouvements de l'esprit procède de l'intensité et de la durée de ceux-ci. Aussi, parmi les peintres, le maître le plus habile est-il celui qui réalise de si intenses et délicieuses descriptions que les spectateurs se persuadent un moment qu'ils ont l'original sous les yeux. Le tableau de Zeuxis était un chef-d'œuvre de premier ordre puisqu'il avait peint quelques grappes de manière si naturelle que les oiseaux eux-mêmes s'étaient laissés séduire et berner par la chose. Et de même, parmi les poètes peintres, celui-là mérite-t-il la première place qui peut nous charmer et captiver si agréablement par ses représentations animées et sensuelles que nous oublions un temps où nous sommes et le suivons de plein gré par notre imagination à l'endroit où il veut nous emmener par la force de ses représentations, de même que nous ne prenons conscience de notre douce erreur qu'au moment où nous arrivons au terme du ravissement et du divertissement et sommes renvoyés à notre propre méditation. C'est en cela que réside le plus grand mérite et la plus grande force de l'art poétique pour Horace, lequel qui écrit dans son épître à Auguste, au deuxième B :

Ille per extentum funem mihi posse videtur
Ire poeta, meum qui pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus, & modo me Thebis, modo ponit Athenis.²

Ce faisant, il donne à comprendre par le « *inaniter angit* » et le « *falsis terroribus implet* » que le poète ne cherche à nous remuer qu'à travers l'apparence de vérité et à n'imiter la nature que dans la ressemblance des effets et non dans la force véritable de celle-ci.

Or, d'un côté, c'est sur cette ressemblance et concordance de l'imitation de la nature que reposent la netteté et le caractère animé des descriptions dont procède le merveilleux pouvoir d'ébranler l'imagination, lequel fait qu'en contemplant une description, nous nous faisons obligatoirement la remarque suivante : en vérité, c'est justement ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu ; ou ce que je verrais de mes propres yeux et entendrais de mes propres oreilles si l'original de la chose se présentait à mes yeux ou à mes oreilles. C'est bien pourquoi les maîtres d'antan qui enseignaient l'art ont nommé cette évidence vive [...] et *Evidentiam*, et Quintilien a dit à ce propos dans le troisième chapitre du huitième tome : « *Consequemur autem ut manifesta sint, si fuerint similia : Atque hujus summae virtutis facillima est via, naturam intueamur* »³. De l'autre côté, c'est sur cette ressemblance de la copie avec l'original que repose la vérité des descriptions et des représentations picturales dans la mesure où cette vérité participe de l'art de l'imitation. Plus la ressemblance avec le modèle est grande et manifeste, plus le tableau a de lumière et de vérité. Au contraire, quand on n'entrevoit aucune ressemblance dans ces signes distinctifs grâce auxquels on fait le départ entre une chose et les autres de la même espèce, alors la description est fautive et mensongère parce qu'elle nous présente tout autre chose que ce qu'elle était censée nous présenter ou ce qu'elle avait projeté. En conséquence, le vrai poétique, qui constitue la pierre de touche de tout plaisir, peut être décrit de la sorte : c'est la concordance évidente du tableau

ressemblant avec ces originaux que l'on trouve dans le royaume de la nature, et qui sont donc possibles. [...]

Si l'on demande maintenant d'où et de quelle manière naît ce plaisir que l'imitation habile de l'art génère par sa force spécifique, il s'avère que la cause principale est celle qu'Aristote énonce dans le quatrième chapitre de sa Poétique, dans la mesure où, en dehors de la vérité, on trouve également dans l'imitation heureuse et habile une subtile habileté et une compétence qui sont l'occasion pour l'esprit de réflexions et de considérations qui font qu'il ne cesse d'accroître ses connaissances. [...]

L'imitation a en effet davantage de force que la nature elle-même quand il s'agit de soutenir l'attention des gens. Nous accordons plus d'attention aux fruits et aux animaux présentés sur une toile que nous n'en accorderions à ces choses elles-mêmes. La copie nous attire plus fortement que l'original. Il suffit que l'imitation nous présente un objet connu dont nous avons déjà un exemple en tête pour qu'elle nous oblige en même temps à comparer l'imitation avec le modèle, les forces de l'art avec les forces de la nature, les sensations que l'art suscite avec ces notions et sensations que les objets réels eux-mêmes ont laissées dans notre âme, et à juger de leur concordance et de leur ressemblance ; une activité de l'âme qui n'est pas seulement agréable en soi pour l'homme, mais doit aussi nécessairement multiplier ses notions des choses de la nature et de la perfection de l'art. Quand je dis que cette activité de l'âme, qui compare la copie à l'original, est agréable en soi à l'homme, cela ne découle pas seulement du fait qu'elle est très aisée et naturelle, mais aussi du fait qu'elle lui donne une bonne opinion de ses aptitudes et de sa perfection et qu'elle flatte agréablement son fier amour-propre inné. Car, comme le dit Quintilien : « Auditoribus grata sunt haec, quae quum intellexerint, acumine suo delectantur & gaudent, non quasi audiverint, sed quasi invenerint. »⁴ Nous considérons en effet une imitation habile comme une copie d'un modèle que nous avons déjà auparavant en tête ; la nécessité même nous érige pour ainsi dire en juge et exige de nous un verdict. Aussi nous ne remarquons point que l'auteur a voulu nous instruire, mais nous croyons bien plutôt qu'il a eu l'humilité de livrer ses tableaux à notre jugement. En conséquence, nous nous octroyons une autorité sur ces mêmes tableaux et imputons à notre habileté, plus qu'à l'art du peintre, la découverte des beautés d'un tableau. [...]

De même, il faut se souvenir ici que, même dans la représentation des choses inconnues - de ces choses issues du domaine du monde possible que la poésie représente en grand nombre, il se produit une activité de l'âme et une méditation de la pensée semblables et tout aussi agréables dès lors que nous comparons ces images inconnues avec d'autres images semblables et connues et que nous décidons à partir de la configuration des circonstances si elles sont possibles et vraisemblables. Aussi, le plaisir que génère le curieux en art est en réalité plus fort et plus sensible que celui qui peut naître de l'instructif. Si l'imitation, à travers la ressemblance parfaite, instille en nous le doute quant à savoir si nous avons sous les yeux le modèle même, quand justement elle génère en nous ces sensations et affects que le modèle présent aurait éveillés, alors cette force étonnante doit nécessairement nous faire observer à quel point l'aptitude des forces humaines doit être grande pour avoir ainsi pu rattraper par l'art les forces de la nature. La surprise et l'enchantement nous submergent à l'idée que l'homme est capable de et habile à réaliser de si

remarquables œuvres et nous emplissent d'illusions glorieuses sur notre dignité. En plus de cet étonnement face à l'art de l'imitation, c'est aussi le plaisir qui croît lorsque nous observons encore que cet art est non seulement capable d'ébranler l'âme et de chasser l'ennui qui accompagne le manque d'occupations, mais aussi de purger entièrement les passions de l'âme de tous les dérangements et corrélats fâcheux, de sorte que nous pouvons jouir d'un plaisir pur qui n'est suivi par aucun de ces tracasseries qui, d'habitude, accompagnent les mouvements graves.

J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst* (1740), Erster Theil, 3. Abschnitt, « Von der Nachahmung der Natur », in : *ibid.*, pp. 84-93 et pp. 96-99.

Du merveilleux et du vraisemblable

Le merveilleux en poésie est le degré le plus élevé de la nouveauté, là où l'éloignement par rapport au vrai et au possible semble se transformer en une contradiction. Certes, le nouveau s'écarte également du cours normal et de l'ordre des choses mais il ne s'éloigne pour autant jamais au-delà des limites du vraisemblable ; aussi étrange et insolite qu'il puisse nous paraître en comparaison de nos habitudes et de nos opinions, il conserve cependant bien l'apparence du vrai et du possible. Le merveilleux, en revanche, se dévêt de l'apparence de vérité et de possibilité et revêt l'apparence infaillible du faux et du contradictoire ; il déguise la vérité sous un masque totalement étranger mais tout à fait limpide pour la rendre d'autant plus aimable et agréable aux personnes inattentives. Dans le nouveau, il semble que le vrai prime sur le faux ; dans le merveilleux, c'est l'apparence du faux qui domine le vrai.

En conséquence, j'entends par la dénomination de « merveilleux » tout ce qui est exclu par une autre image contradictoire ou par un principe admis comme vrai, tout ce qui nous semble au premier abord obscurcir nos communes notions de l'être des choses, des forces, des lois et du cours de la nature ainsi que toutes les vérités reconnues jusqu'à ce jour, et les contrarier. Il s'ensuit que le merveilleux a toujours une apparence de fausseté pour l'entendement, parce qu'il semble être en contradiction manifeste avec les principes que ce dernier reconnaît ; mais ce n'est qu'une apparence, et en l'occurrence une apparence infaillible de fausseté ; le merveilleux doit toujours être fondé sur la vérité réelle ou la vérité possible s'il veut se distinguer du mensonge et nous procurer du plaisir. Car pour peu que la contradiction entre une représentation et nos pensées soit bien réelle et fondée, elle ne pourrait alors susciter en nous aucun étonnement de même qu'un mensonge patent ou la narration de choses simplement impossibles et incroyables ne saurait toucher et amuser l'esprit de l'homme ; et si le merveilleux devait être dépouillé de toute vérité, alors le menteur le plus grossier serait le plus grand poète et la poésie serait un art pernicieux. [...] Donc, même les soi-disant délires et divagations de l'imagination poétique sont accompagnés d'une force de jugement étonnante et représentent un moyen commode de maintenir l'attention des hommes et de favoriser leur amendement. En conséquence, le merveilleux n'est rien d'autre qu'un vraisemblable travesti. L'homme n'est touché que par ce qu'il croit ; c'est pourquoi un poète ne doit lui soumettre que des choses qu'il peut croire, qui ont pour le moins l'apparence de vérité. L'homme ne s'étonne que de ce qu'il tient pour extraordinaire ; c'est pourquoi le poète ne doit lui soumettre que des choses détachées de l'ordre

du quotidien ; et pour concilier ces deux axiomes qui semblent tant s'opposer, il doit peindre le merveilleux aux couleurs de la vérité et revêtir le vraisemblable des couleurs du merveilleux. D'un côté, les faits qui cessent d'être vraisemblables parce qu'ils sont trop merveilleux ne sont pas aptes à toucher les hommes ; de l'autre, les faits qui sont tellement vraisemblables qu'ils cessent d'être merveilleux ne retiennent pas assez l'attention des gens. Il en va de même pour les opinions et pour les faits. [...]

En bref, le merveilleux ne peut ni plaire à une tête bien faite ni procurer du plaisir s'il n'est artistiquement uni au vraisemblable et fondé sur ce dernier.

Or, étant donné que la beauté la plus noble et la force de la poésie consistent dans la liaison du merveilleux et du vraisemblable, je m'arrêteraï au beau milieu du chemin si je n'expliquais pas maintenant la nature du vraisemblable poétique après avoir expliqué la nature du merveilleux. Cela fait, ce ne sera qu'un jeu d'enfermer chacun de ces deux morceaux dans les limites de son domaine d'appartenance.

Par le vraisemblable en poésie, j'entends tout ce qui n'est pas exclu par une autre notion contraire ou par une proposition tenue pour vraie, tout ce qui semble être ordonné d'après nos notions et s'accorder avec notre connaissance, avec l'être des choses et avec le cours de la nature ; par conséquent tout ce qui, dans certaines circonstances et sous certaines conditions, est possible d'après le jugement des gens sensés et ne présente pas de contradiction en soi. Ce vraisemblable se fonde dès lors sur une comparaison avec nos opinions, nos expériences et nos propositions admises d'après lesquelles nous avons coutume de conditionner notre approbation et de juger de la pertinence d'une représentation, et consiste en une concordance avec elles. En cela, il ne s'oppose pas seulement à ce qui est strictement impossible, comme le fait le vrai, mais au merveilleux qui n'a qu'une apparence de fausseté. [...]

Par conséquent, l'imagination doit être juge du vraisemblable, et les principes sur lesquels elle fonde ses jugements sont les suivants : I. Ce qui est affirmé par des témoins dignes de foi peut être cru. II. On est en droit de se fier aux représentations des sens. III. Ce qui a fait l'objet de la croyance d'un très grand nombre d'hommes et s'est perpétué d'une espèce à l'autre pendant un certain temps ne saurait être rejeté. IV Ce qui présente des limites à des degrés divers peut gagner ou perdre en perfection. V Ce qui s'est produit une fois peut se reproduire.

Or, ce qui est conforme à ces principes ou à d'autres semblables principes de l'aveuglement, aussi merveilleux et insensé que cela paraisse à l'entendement pur, s'avère croyable et vraisemblable pour l'imagination. Il faut donc faire le départ strict entre le vrai de l'entendement et le vrai de l'imagination. Une chose peut paraître fausse à l'entendement, que l'imagination tient pour vraie ; et inversement, l'entendement peut juger vraie quelque chose qui paraît incroyable à l'imagination. C'est pourquoi il est certain que le faux est quelquefois plus vraisemblable que le vrai. Le vrai de l'entendement relève de la sagesse tandis que le poète se consacre au vrai de l'imagination. C'est pourquoi Aristote a dit dans le vingt-cinquième chapitre de la Poétique : « Le poète doit préférer les choses impossibles, si seulement elles sont vraisemblables, à des choses possibles, mais incroyables en dépit de leur possibilité. » Il n'a pas besoin de donner ses représentations pour vraies ; si seulement elles ne sont pas incroyables, elles ont tôt fait de lui ouvrir l'accès au cœur humain, de sorte qu'il peut exercer l'effet voulu sur

celui-ci. L'art particulier du poète consiste par conséquent à créer un éloignement artistique, à éloigner jusqu'à un certain point de l'apparence de vérité les choses qu'il veut rendre agréables par sa représentation, mais à chaque fois, cependant, de telle sorte que l'on ne perde pas totalement de vue l'apparence de vérité, aussi éloignée soit elle. Le poète doit dès lors représenter le vrai comme vraisemblable et le vraisemblable comme merveilleux, car par là le vraisemblable poétique a toujours la vérité pour fondement de même que le merveilleux en poésie a la vraisemblance pour fondement. Tous deux, le merveilleux et le vraisemblable, ont par conséquent des degrés et des échelons en fonction desquels ils se rapprochent jusqu'à s'entremêler ou s'éloignent l'un de l'autre jusqu'à l'extrême opposé, selon que l'apparence de vérité domine plus ou moins l'apparence de fausseté ; plus le merveilleux croît et se déploie dans une représentation, plus le vraisemblable se dissimule et s'étirole ; à l'opposé, plus l'apparence de vérité est manifeste, plus le merveilleux perd de son efficacité.

C'est un fait aussi que les appréciations des hommes sur le vraisemblable et le merveilleux sont fort inégales et diverses : tout ce qui est vraisemblable pour les savants l'est dans une même mesure pour le peuple, mais tout ce qui est vraisemblable pour les ignorants ne l'est pas toujours pour les gens instruits.

J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst* (1740), Erster Theil, 6. Abschnitt, « Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen », in : *ibid.*, pp. 136-139 et pp. 141-143.

¹ « Et c'est ainsi qu'il s'y prend pour mentir, en mêlant le vrai et le faux, de telle sorte que le milieu ne contredise le début, ni la fin le milieu. » Horace, *De arte poetica*, v. 151sq.

² « Comme l'équilibriste cheminant sur la corde tendue, le poète me stupéfie qui, par l'illusion de son art, effraye, agite et apaise mon cœur, qui, tel un magicien, l'emplit d'horreurs imaginaires et me transporte tantôt à Thèbes, tantôt à Athènes. » Horace, *Epistulae*, II, 1, v. 210-213.

³ « Nous parviendrons à faire que les choses aient l'air tangibles si elles ont l'air vraisemblables (...). Et la méthode pour réaliser ce qui est – de mon point de vue du moins – la prouesse rhétorique par excellence est la plus simple imaginable : il faut toujours viser la nature. » Quintilien, *Institutio oratoria*, VIII, 3, 70.

⁴ « Mais pour certains auditeurs aussi de telles tournures sont les bienvenues : quand ils en ont compris le sens, ils se délectent de leur propre sagacité et se réjouissent comme s'ils y collaboraient comme inventeurs, et non comme auditeurs. » Quintilien, *Institution oratoria*, VIII, 2, 21.