

Jürgen von STACKELBERG

LA CLARTÉ COMME IDÉAL POÉTIQUE :  
RHÉTORIQUE ET RATIONALISME DANS LA THÉORIE  
LITTÉRAIRE DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE

« La première et plus digne vertu du poème est la clarté » : c'est par cette phrase que Jacques Peletier du Mans commence le neuvième chapitre du premier livre de son *Art poétique* en 1555<sup>1</sup>. Et il conclut, au début du dixième chapitre<sup>2</sup> : « Comme donc nous avons dit la clarté être le plus insigne ornement du poème, ainsi l'obscurité se comptera pour le premier vice » (éd. A. Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 126). La clarté serait-elle la vertu la plus distinguée de la poésie et l'obscurité son vice le plus grave ? Comment Jacques Peletier, un des fondateurs de la Pléiade<sup>3</sup>, admirateur de Ronsard, mais aussi des poètes lyonnais, ami de Maurice Scève et de Pontus de Tyard<sup>4</sup>, en arrive-t-il à de telles affirmations qui, de toute évidence, ne correspondent ni aux principes de la poétique française de la Renaissance en général, ni à ceux de l'école de Lyon en particulier ? Ces affirmations ne sont-elles pas une anticipation des critères que Malherbe, conformément à sa critique de Desportes, entendra appliquer à la poésie un demi-siècle plus tard ? Quel est le rapport entre les idées de ce théoricien de la poésie humaniste et les principes poétiques du classicisme français du dix-septième siècle, quels en sont les points communs, les différences et comment les expliquer ?

La présente contribution a pour but de fournir un certain nombre d'informations et d'observations concernant ces questions, non dans l'intention de dire « ce qui n'a encore jamais été dit » mais avec la conviction qu'un nouvel examen de documents bien connus peut avoir son charme et justifier notre entreprise.

Plusieurs traditions ont incité les poètes humanistes de la Renaissance française à faire valoir la nécessité d'une « poésie obscure » comme la règle tandis que l'exigence de clarté était plutôt considérée comme une exception : il semblerait en effet que la théorie platonicienne de l'inspiration divine des poètes, mais aussi la conception allégorique de la poésie ou encore le modèle de Pétrarque, c'est-à-dire le platonisme, l'allégorèse et le pétrarquisme, aient davantage œuvré en faveur d'une poésie obscure que de son contraire.

Il va sans dire, tout d'abord, que les poètes humanistes cultivés du seizième siècle français devaient avoir connaissance de la théorie platonicienne de l'inspiration, soit parce qu'ils avaient directement en mémoire la théorie de l'enthousiasme de Platon, issue de leur lecture du *Ion* (533e sqq.) ou du *Phèdre* (245a), soit parce qu'ils se souvenaient de son étude par Cicéron (*Pro Archia*, 8, 18) ou par Ficin dans ses commentaires de Platon. Et en effet,

---

<sup>1</sup> [Le présent article a paru pour la première fois sous le titre « Klarheit als Dichtungsideal (*Rhetorik und Rationalismus in der Literaturtheorie der französischen Renaissance*) » dans des mélanges en hommage à Hugo Friedrich, *Ideen und Formen: Festschrift für Hugo Friedrich zum 24. XII. 1964*, études réunies par Fritz Schalk, Francfort-sur-le-Main, V. Klostermann, 1965, p. 257-273. Il est ici traduit de l'allemand par Irène Cagneau, maître de conférences en études germaniques à l'Université de Valenciennes. Quand des références à des éditions de textes plus récentes ou à des traductions en français de livres en allemand ont été ajoutées en notes, elles ont été mises entre crochets.]

J. Peletier, *Art poétique*, I, IX, « Des ornements de la poésie ». Je cite ici les textes de Peletier dans leur orthographe moderne : une reproduction fidèle à l'original exigerait en effet l'utilisation d'un trop grand nombre de caractères spéciaux. Par souci d'homogénéité, les autres citations du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle seront également modernisées.

<sup>2</sup> J. Peletier, *Art poétique*, I, x, « Des vices de la poésie ».

<sup>3</sup> Voir Ph. A. Becker, *Aus Frankreichs Frührenaissance. Kritische Skizzen* [Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut für neuere Philologie. IV Romanistische Abteilung. Heft II.], Munich, Max Kellner, 1927, p. 181 sqq.

<sup>4</sup> Voir H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris, H. Didier, 1939, t. II, p. 98 (Peletier séjourna trois ans à Lyon, de 1554 à 1557. Il faisait partie des admirateurs de Louise Labé et entretenait une correspondance avec les poètes cités ci-dessus).

pas un seul théoricien de la poésie française de cette époque, de Thomas Sébillet à Vauquelin de la Fresnaye en passant par Du Bellay et Ronsard, n'ignore cette théorie. Ensuite, l'idée selon laquelle la poésie recèlerait un sens secret, plus profond, qu'il conviendrait d'élucider avec le secours de l'allégorèse fait partie (pour ne donner ici qu'un exemple concret) des théories que Dorat a transmises à ses élèves. Pierre de Nolhac décrit cela en détail dans son livre *Ronsard et l'humanisme* (1921, notamment p. 69 *sqq* : « Une leçon sur Homère »). Enfin, ce que Pétrarque a dit sur la dissimulation de la vérité dans la poésie et sur les charmes de l'obscurité du verbe poétique n'est pas sans rapport avec la tradition de la conception allégorique de la poésie<sup>5</sup>. Les idées des fondateurs de l'humanisme de la Renaissance italienne (outre Pétrarque, on peut citer surtout Boccace<sup>6</sup>) n'étaient pas inconnues de leurs successeurs français, comme l'atteste clairement Muret. Dans l'avant-propos de son commentaire de Ronsard, le jeune Muret prend ainsi la défense de Ronsard auquel on reproche de faire usage d'« obscurité » : « son obscurité [...] n'est qu'une confession de leur ignorance », lance-t-il aux lecteurs de cour du poète (*Œuvres*, éd. P. Laumonier STFM, 1928, V, p. XXV). Plus tard, en 1580, c'est un Muret vieillissant qui, lors d'un cours inaugural prononcé à la Sapienza de Rome, rendra justice à l'« obscurité » de Tacite :

*Quamquam enim nuda et perspicua oratio delectat, interdum tamen in scribendo certi cuiusdam generis laudatur obscuritas, quae orationem a vulgari loquendi consuetudine abducens, ex ipsa peregrinitate dignitatem ei maiestatemque conciliat et attentionem legentium continet. Hoc quasi velum est, quod profanis obenditur<sup>7</sup>...*

Il est frappant d'observer que c'est l'« obscuritas » d'un historiographe, c'est-à-dire d'un prosateur, qui est défendue ici. Mais Quintilien n'a-t-il pas déclaré, au sujet de l'écriture de l'histoire : « *est enim proxima poetis* » (X, 1, 31) ?

Quelle est à présent la position de Peletier du Mans (vers lequel nous revenons à présent) à l'égard des traditions que nous venons d'évoquer ? Il ne fait pas de doute qu'il connaît la théorie platonicienne de l'« enthousiasme divin » des poètes :

[...] les anciens ont fait Apollon et les Muses présider à la poésie, comme Dieux à une chose divine (éd. A. Boulanger, p. 66).

Les poètes, selon le divin Platon, sont interprètes des Dieux, quand ils sont en leur sainte fureur (p. 68-69).

La poésie, comme les autres arts, est un don venant de la faveur céleste (p. 112).

<sup>5</sup> Voir par exemple : « *Quod si forte stilus insuetis videatur occultior [...] intentioris animi stimulus, et exercitii nobilioris occasio* ». *Invective contra medicum*, lib. III, éd. P. G. Ricci, 1950, p. 69. Pétrarque se réfère ici au modèle des philosophes antiques, à l'« obscurité » d'Aristote, de Platon, d'Héraclite, mais aussi, en particulier, à l'« obscurité du verbe divin » selon Augustin (surtout dans *De Civ. Dei* XI, 19 et *Enarr. in Psalm.* 126, 11) et Grégoire (*Homel. in Ezech.* 1, 6, 1). – D'autres références sur le sujet se trouvent dans l'introduction de Parturier à Maurice Scève, *Délie*, STFM, 1916, p. XXIV. On trouve également une référence à cette introduction dans André Gide, *Interviews imaginaires*, Paris, NRF, 1942, chapitre XII : « Saint Mallarmé l'ésotérique ». Gide étudie les points communs et les différences entre la « poésie obscure » de Maurice Scève et de John Donne d'une part, de Mallarmé et de ses disciples d'autre part (réimpr. 1949, p. 120).

<sup>6</sup> Voir *Vita di Dante*, éd. D. Guérri, *Scrittori d'Italia* 84, 1918, p. 42 : « *Manifesta cosa è che ogni cosa, che con fatica s'acquista, avere alquanto più di dolcezza che quella che vien senz'affanno. La verità piana, perciò ch'è tosto compresa con piccole forze, diletta e passa nella memoria [...]* », etc. *Idem* dans « *Genealogie Deorum [...]* » *Scrit. d'I.* 201, éd. Romano 1951, lib. XIV, Cap. 12 « *Damnanda non est obscuritas poetarum* » (p. 714 *sqq.*).

<sup>7</sup> M.-A. Muret, « *Oratio XVI* », *Scripta selecta*, vol. 1, éd. J. Frey, Leipzig, Teubner 1871, p. 163. – « Quant à l'obscurité de Tacite », écrit plus tard Amelot de la Houssaye, en se référant au tacitiste italien Virgilio Malvezzi, « elle donne un extrême plaisir à ceux, qui, après avoir bien ruminé, deviennent enfin sa pensée, parce que cette découverte leur semble être une production de leur propre entendement » (*Tacite, avec des notes politiques et historiques*, Amsterdam, Wetstein, 1716, t. 1, p. XI). Cette idée est empruntée à Quintilien, VIII, 2, 21. Ce jugement sur l'« obscurité » diverge toutefois de celui de Quintilien.

On croirait lire du Sébillet (*Art poétique*, I, 1), du Du Bellay (*Défense*, II, 11) ou du Ronsard (*Ode à Michel de l'Hôpital*). Comme ses amis de la Pléiade, Peletier semble lui aussi adopter pleinement la position de son temps quand il est question de savoir si le plus important pour le poète réside dans le talent naturel ou le zèle artistique, l'« *ingenium* » ou l'« *ars* ». Il explique ainsi, comme Ronsard et Du Bellay, que tout art ne peut rien sans talent naturel : « [...] l'art ne peut rien sans le naturel » (p. 74). Pourvu, toutefois, que la nature utilise la main de l'artiste : « [...] la nature bien demande le secours et la main artisanne » (p. 74). Il souligne également le rôle essentiel de l'art dans la production poétique : « certes, nous trouverons que l'art endoite le poète a puissance grande » (p. 73). De sorte que l'on peut déceler, dans le traitement que fait Peletier de cette question vivement discutée<sup>8</sup>, une tendance à accorder une valeur plus importante à l'« art » qu'à la « nature ». Cependant, quand il évoque l'« art », Peletier, à l'instar de ses contemporains, pense davantage à l'étude des poètes antiques, qui doit primer sur la propre création poétique, qu'au travail de conception artistique en lui-même : « [...] le poète [...] fera par étude et heureux exercice, que toutes les richesses se présenteront à lui, tout de gré, quand il en aura besoin » (p. 137). L'étude des Anciens, leur réinvention, « l'imitation des anciens grecs et romains », c'est-à-dire l'idée maîtresse de Du Bellay dans la *Défense et illustration*, voilà en quoi consiste essentiellement l'« art » de la poésie pour Peletier. Il se peut que cet « art » conduise à un « obscurcissement » de la poésie, mais c'est seulement à l'homme non cultivé que celle-ci paraîtra vraiment « obscure ». Chez l'homme cultivé, capable de comprendre les allusions humanistes, chez l'initié, elle pourra du moins – pourvu qu'elle soit claire et agencée de belle manière – être élucidée :

Car si le poète n'use point de mots trop loin cherchés, ni trop affectés, ni impropres : s'il n'est point trop bref, s'il a suivi bon ordre (qui sont les points qui garantissent d'obscurité), alors, s'il n'est entendu, ce sera la faute du lecteur, et non pas de l'auteur [...] (p. 139)

Voilà pour les questions de langue. Passons maintenant à la culture :

Comme si pour quelque fable alléguée par atteinte, si pour quelque nœud de philosophie mis par enrichissement, si pour quelque histoire touchée par bref incident, somme, si pour quelque bonne allusion le lecteur est tard à comprendre : qu'il s'en accuse, et non pas l'auteur (*ibidem*).

Comme en toutes choses, Virgile est là encore le modèle de Peletier. L'exemple de Virgile nous enseigne en effet selon Peletier que le lecteur cultivé a surtout besoin de temps et de patience – c'est ainsi qu'il finira par élucider les secrets de la poésie. Ce n'est en fait pas tant d'obscurité qu'il est question que de mystères et de sous-entendus :

Qui cherchera bien dedans Virgile, il y trouvera toujours quelque secret, je dis expressément couvert de l'auteur, et auquel les lecteurs n'avaient point encore pensé [...] (p. 143).

Peletier ne se contente pas de souscrire à cette conception allégorique de la poésie, il la promeut expressément en proposant, dans son *Art poétique*, une interprétation allégorique complète de l'*Énéide* (p. 89 *sqq.* et p. 197 *sqq.*). – Les affinités de notre auteur avec les

---

<sup>8</sup> Voir R. J. Clements, *Critical Theory and Practice of the Pléiade*, 1942, p. 187 ; on y trouve des références sur la « poésie obscure » p. 84 *sqq.* Voir également d'autres références données dans l'édition d'A. Boulanger, p. 72.

conceptions de ses contemporains vont donc assez loin. Fondamentalement, Peletier ne s'écarte ni de la théorie platonicienne de l'inspiration, ni de la conception allégorique de la poésie. Cela ne doit pas conduire nécessairement à une « poésie obscure », mais cela exclut – nous semble-t-il – la conception d'une « poésie claire », au sens d'une poésie facilement compréhensible ou même accessible à tous. Mais alors, comment Peletier en arrive-t-il à cette exigence de clarté – à ce refus strict de l'« obscurité » que nous avons mentionné au début de notre démonstration ?

Sur ce point, il convient tout d'abord de préciser que Peletier du Mans ne partage pas la conception ésotérique d'un Pétrarque, d'un Boccace ou d'un Muret :

Il y en a qui, voulant éviter le commun usage d'écrire, sous espèce d'élégance usent d'une circuitation, rechargeant mots sur mots, et enfin se trouvent n'avoir rien dit que des mots. La superfluité provient à aucun de la peur qu'ils ont que leur artifice, leur invention, et leur labeur n'apparaisse [pas]. (p. 143).

Et quelques lignes plus haut, de façon plus explicite encore :

[...] le temps n'est plus de ceux qui se delectent ès choses obscures, pour prendre occasion de se glorifier de les avoir comprises [...] (p. 141).

Dans ce passage, on comprend mieux à quelles idées, à quelle tradition et même à quel auteur l'exigence de clarté (que Peletier considère comme l'exigence suprême pour le poète) est redevable. La suite de la phrase citée ci-dessus ne laisse plus le moindre doute à ce sujet :

[...] pour prendre occasion de se glorifier de les avoir comprises, ou pour s'en réjouir, non pas comme de les avoir apprises, mais comme de les avoir inventées. (p. 141).

André Boulanger, éditeur de ce texte, qui a toujours apporté un grand soin à l'indication des sources, a omis ici de mentionner la référence à l'inspirateur de Peletier : il s'agit de Quintilien (*Institutio oratoria*, VIII, 2, 21 : « *non quasi audierint, sed quasi invenerint* »). Ainsi, cette « vertu de la clarté », qui, selon Peletier, doit distinguer le poète, n'est autre que la « *perspicuitas* » de Quintilien (« *Nobis prima sit virtus perspicuitas [...]* », VIII, 2, 22). Ce qui signifie que le plaidoyer de Peletier pour la clarté, sa répugnance envers l'opacité, trouvent leur origine dans la tradition rhétorique. C'est ainsi que notre théoricien de la poésie humaniste, sans hésitation et au mépris de toutes les réminiscences platoniciennes ou allégoriques, « applique les règles de la rhétorique à la poésie ». Peletier s'engage très loin dans cette voie. À partir de l'exigence générale de clarté, il développe nombre d'exigences particulières au plan linguistique et structurel : sa mise en garde contre les « mots trop loin cherchés » (p. 139) correspond ainsi au « *verbis ab usu remotis* » de Quintilien (VIII, 2, 12) ; celle contre les « mots impropres » (*ibid.*) rappelle la « *proprietas* » du rhéteur latin (*propria verba*, VIII, 2, 22) ; quant au « bon ordre » de Peletier, ce n'est autre que le « *rectus ordo* » de Quintilien (VIII, 2, 22) ; quand il écrit « il se faut garder des mots déshonnêtes » (p. 128), il tient également cette injonction de l'« *obscena vitabimus* » (VIII, 2, 2) de Quintilien ; les « redites » correspondent quant à elles au « *eiusdem verbi aut sermonis iteratio* » (VIII, 3, 50), et le « long parler » (p. 142) au « *longior quam oportet sermo* » (*ibid.*), etc.

Les directives de Peletier consistent ainsi, d'après son propre résumé, à éviter, au plan du *contenu*, les « impertinences », les « vilités », les « contrariétés », les « excès » et les

« redites » ; et au plan de la *forme*, il importe de se garder de l'« impropriété », de la « redondance », de l'« ambiguïté » et de la « mauvaise composition ». Tout cela est un héritage de la rhétorique. De sorte que, nous efforçant de définir la « position » de notre théoricien humaniste de la poésie dans l'histoire de la poétique française, nous rejoignons pour l'essentiel ce que H. Lausberg, dans son essai consacré à « la position de Malherbe dans l'histoire du français écrit » (« Zur Stellung Malherbes in der Geschichte der französischen Schriftsprache », *Romanische Forschungen*, 62, 1950), a dégagé comme élément déterminant des idées réformatrices de Malherbe. « L'application de règles rhétoriques à la poésie » (H. Lausberg, p. 181) n'est manifestement pas moins déterminante pour le poète théoricien de la Pléiade que pour le fondateur de la poétique classique en France. – Considérant ces points communs évidents, on peut donc se demander en quoi consistent les différences. Où convient-il, dès lors, de chercher des signes distinctifs, qui sont affaire de *principe* bien plus que de *degré* ? Car il est hors de doute que Malherbe, avec le caractère obsessionnel qui le caractérise, a mis dans « l'application de règles rhétoriques à la poésie » la même rigueur que dans toutes choses, bien plus que ses prédécesseurs humanistes.

À ce stade de notre argumentation, nous ne pouvons faire l'économie d'un rapide regard rétrospectif sur l'histoire des interférences entre poétique et rhétorique. Toutefois, cela ne saurait être autre chose qu'un très bref rappel des faits essentiels. Nous pouvons sans doute laisser de côté la question du rapport entre rhétorique et poétique chez Aristote, de même que la tradition grecque antique, dans la mesure où ni Peletier ni Malherbe n'avaient d'affinités directes avec cette tradition. (*L'Art poétique* de Peletier marque une étape importante dans la « relatinisation » de la culture française ; comme à maints égards, il est là encore proche des idées de Malherbe<sup>9</sup>).

Qu'en est-il à présent de ces interférences dans l'Antiquité romaine ? « L'application de la rhétorique [...] à la poésie romaine » fut, d'après E. R. Curtius, « l'œuvre d'Ovide »<sup>10</sup>. Mais dans notre contexte, c'est surtout Horace, dont *l'Ars poetica* fut traduit en français par Peletier en 1544, qui se distingue. Les critères rhétoriques appliqués par Horace à la poésie semblent si évidents que l'on peut en déduire des règles d'usage universelles. Par exemple, la « *facundia* » et le « *lucidus ordo* » (v. 41) mentionnés par Horace correspondent, au plan rhétorique, aux rubriques de l'« *elocutio* » et de la « *dispositio* » (voir le commentaire de H. Rüdiger à la p. 49 de son édition de *l'Ars poetica*, Zurich, Artemis Verlag, 1961). Un autre auteur tout aussi important pour notre sujet, sinon même plus important, est Quintilien. Il faut d'abord rappeler que, d'après Quintilien, la rhétorique trouve son origine dans Homère et qu'ainsi, dès le départ, poésie et « art oratoire » se recourent (*Inst. or.* II, 17, 8). Ce qui toutefois valait pour Homère devait également valoir pour Virgile. C'est pourquoi (du moins depuis l'Antiquité tardive), le plus grand poète de Rome est également considéré comme son plus grand « orateur ». De sorte que l'on peut lire chez Macrobe : « [...] *omnes inter se consono murmure Vergilium non minus oratorem quam poetam habendum pronuntiabant* » (*Sat.* V, I, 1). Dans les lignes suivantes, l'auteur des *Saturnales* entend bien démontrer avec quel soin Virgile a observé les règles de l'art rhétorique : « *in quo et tanta orandi disciplina et tam diligens observatio rhetoricae artis [...]* » (*ibid.*)

Une telle conception fera autorité pendant des siècles. « Pour tout le Moyen Âge, la poésie est une partie de la rhétorique », écrit E. R. Curtius (*Gesammelte Aufsätze*, 1960,

<sup>9</sup> Voir H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris, Didier, t. II, p. 121 : « [...] on y saisit [dans *l'Art poétique* de Peletier] un moment capital de notre histoire littéraire, le moment où le goût latin, passagèrement affaibli par la vogue de l'hellénisme, tend à reprendre le dessus [...] ». Chamard estime que Peletier, par son refus d'une « poésie obscure », entend critiquer aussi bien les poètes lyonnais que le pétrarquisme. Le fait est que Peletier s'est strictement opposé à la multiplication démesurée des poèmes d'amour (p. 81) ; il préconise ainsi, à la suite de Virgile, que la guerre et l'agriculture soient des sujets poétiques. Ainsi, même dans son refus du pétrarquisme (si tant est qu'il puisse en être vraiment question), Peletier semble aller dans le sens de Malherbe (Racan, *Vie de Malherbe*, in Malherbe, *Œuvres*, éd. M. L. Lalanne Paris, L. Hachette et Cie [Les Grands Écrivains de la France], 1862 t. I, p. LXX).

<sup>10</sup> E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2<sup>ème</sup> ed., Berne, Francke, 1954, p. 75 [trad. fr. p. 127].

p. 319). Il n'en est pas autrement à la Renaissance : « *Renaissance thinking on poetic*, lit-on chez Ch. S. Baldwin, *was essentially rhetorical* » (*Renaissance Literary Theory and Practice*, 1939, p. 188). Cela vaut pour le fondateur de l'humanisme de la Renaissance, Pétrarque, comme pour les poètes humanistes de la Renaissance française. Grâce à une correction manuscrite personnelle qu'il a apportée au sonnet 155 du *Canzoniere*, nous savons que Pétrarque, lorsqu'il retravaillait ses vers, était convaincu de le faire dans le respect des règles de la rhétorique<sup>11</sup>. Quant à Thomas Sébillot, il souligne – comme Du Bellay peu de temps après – que la rhétorique doit être observée aussi bien par l'écrivain en prose, l'« orateur », que par le poète : « Car la rhétorique est autant bien épandue par tout le poème, comme par toute l'oraison. Et sont l'orateur et le poète tant proches et conjoints [...] » (*Art poétique*, I, 3, éd. F. Gaiffe, 1910, p. 21). « En quoi (Lecteur) ne t'ébahis, si je ne parle de l'orateur comme du poète. Car [...] les vertus de l'un sont pour la plus grand' part communes à l'autre » (Du Bellay, *Défense*, I, 12, éd. H. Chamard, 1948, p. 85)<sup>12</sup>.

La prétention de la rhétorique à valoir également pour la poésie se maintient dans la période qui suit la Renaissance. « Mon ouvrage [...] ne regarde pas seulement les orateurs, mais généralement tous ceux qui parlent et qui écrivent, les poètes, les historiens, les philosophes, les théologiens », peut-on lire dans l'avant-propos d'un des manuels de rhétorique les plus appréciés du dix-septième siècle (*La Rhétorique ou l'Art de parler* de l'oratorien Bernard Lamy, première éd. 1670, citée d'après une édition de 1715). Pour conclure ce bref aperçu, nous pouvons donc constater avec E. R. Curtius « [...] que de l'Empire romain à la Révolution française, tout art littéraire repose sur la rhétorique scolaire »<sup>13</sup>.

Les choses étant ce qu'elles sont, et dans la mesure où nos deux théoriciens de la poésie, Peletier et Malherbe, loin d'être les seuls à « appliquer à la poésie les règles de la rhétorique », s'inscrivent dans plus de 1500 ans d'une poésie soumise à ce même principe, il ne suffit bien évidemment pas de constater la rhétorisation de la poésie pour définir un critère de distinction entre différentes conceptions de l'écriture poétique : les différences résideraient ici tout au plus dans un déplacement des points forts ou des accents à l'intérieur même de la rhétorique qui domine l'ensemble. L'édifice didactique de la rhétorique est certainement assez vaste pour permettre à différents poètes d'époques diverses de s'y installer, chacun à sa manière. – Dans son ouvrage *Malherbe, technique et création poétique* (1954), René Fromilhague a tenté d'expliquer les différences entre l'école de Ronsard et celle de Malherbe par ce déplacement d'accent constaté à l'intérieur de la rhétorique. Comme il le souligne, les théoriciens de la Pléiade, de même que ceux du premier dix-septième siècle, ont certes été fidèles au schéma rhétorique en trois parties, l'« *inventio* », la « *dispositio* » et l'« *elocutio* », mais c'est à l'« *inventio* » que la Pléiade a donné tout

<sup>11</sup> « *Attende quia hos 4 versus venit in animum mutare [...] sed dimisi propter sonum principii [...] quod est contra rhetoricam* », cité par Calcaterra, *Petrarca e il Petrarismo*, in *Problemi ed Orientamenti critici*, 1949, III, p. 180. Nous soulignons.

<sup>12</sup> Sébillot et Du Bellay se rappellent ici un passage du *De oratore* de Cicéron (I, 16, 70) dans lequel poète et orateur font d'abord l'objet d'un rapprochement pour être ensuite clairement différenciés. Cependant, ce qui importe visiblement aux théoriciens de la poésie française réside davantage dans le « *finitimus oratori poeta* » que dans les différences qui les séparent. Sébillot ne donne qu'un aperçu de ces dernières. Quant à Du Bellay, il les passe totalement sous silence dans le passage cité. Peletier discute de nouveau ce sujet dans *Art poétique*, p. 83 sqq. et 194 sqq. Il différencie la tâche du poète et du prosateur tant du point de vue de l'objet traité que de la composition et du style de la représentation : à l'« orateur », tous les sujets sont permis, tandis qu'au « poète » sont réservés des thèmes déterminés ; l'« orateur » argumente systématiquement, le « poète » se contente d'allusions ; le vocabulaire et le style de chacun sont différents, etc. Voir les notes de Boulanger, p. 83 sqq. Peletier s'efforce ainsi de distinguer poésie et discours en prose (« certaines et manifestes distinctions entre la poésie et l'oratoire », p. 149). Cependant, ici, comme dans toutes ces distinctions – qu'elles fassent référence à un but particulier (« *movere* » ou « *persuadere* », « influence sur le public » ou « *mimesis* », etc.) ou aux divers procédés utilisés (les « libertés poétiques » sont interdites à l'« orateur ») –, il n'est jamais fait mention de la différence fondamentale entre prose et poésie, qui réside dans la fonction radicalement différente de la langue, informative pour l'une, évocatrice pour l'autre. Traditionnellement, les manuels de rhétorique ont également pour habitude de dissimuler cette différence fondamentale, de Quintilien (X, 1, 27) à Lausberg (*Handbuch der literarischen Rhetorik*, 1960, p. 42).

<sup>13</sup> E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, p. 435 [trad. fr. p. 684].

son poids<sup>14</sup>, tandis que l'« *elocutio* » était la plupart du temps écartée assez rapidement. En définitive, les recommandations des théoriciens de la Pléiade reviennent toujours à prendre les « Anciens » pour modèles, y compris au plan stylistique. « La stylistique », écrit Fromilhague en se référant à la théorie de la Pléiade sur la poésie, « est contenue dans l'invention » (p. 72). Ce qui importe pour elle, « c'est l'inspiration – ou l'imagination créatrice – qui est l'essentiel de l'art » (p. 71).

L'attention critique de Malherbe, au contraire, s'est concentrée en tout premier lieu sur l'aspect formel et technique de la poésie, sur la pureté de la langue, la délicatesse du style, la correction de la métrique, en un mot sur l'« *elocutio* ». Et même si Du Bellay, Ronsard et Peletier (qui, là encore, est le plus proche de Malherbe) n'ont pas nié la nécessité d'un style très travaillé, il ne leur serait toutefois sûrement pas venu à l'idée de considérer cette activité de second rang comme le sens et le but de leur création poétique. « [...] les vers sont seulement le but de l'ignorant versificateur », écrit Ronsard (*Abrégé de l'Art poétique*, Pléiade, éd. G. Cohen, 1938, II, p. 1003). Se distinguer en tant que « poète » du simple « rimeur » (Sébillot, *Art poétique*, I, 1) fait partie de l'autostylisation humaniste du poète français de la Renaissance. Il entend bien se démarquer ainsi des « rhétoriciens » et autres rimeurs de cour. – Malherbe, au contraire, a précisément voulu fonder sa gloire en tant qu'« excellent arrangeur de syllabes » : ces mots, malgré l'autodérision qu'ils contiennent, ne dissimulent pas la fierté qui était celle de ce maître incontesté de la langue<sup>15</sup>.

Si les poètes de la Pléiade ont surtout voulu considérer le travail sur la forme comme un moyen de parvenir à leur but, chez Malherbe, ce travail est devenu une fin en soi. À ses yeux, la discipline l'emporte sur l'inspiration, elle endosse même (en partie) le rôle de l'inspiration : c'est en effet dans le dépassement des difficultés techniques que s'illustre le poète. « [...] la difficulté technique [...] fécondant l'inspiration » (R. Fromilhague, *Malherbe*, p. 29).

Jusque-là, nous sommes d'accord avec l'érudit français. Nous nous garderons cependant de l'impression (aisément suscitée par la lecture de Fromilhague) que Ronsard et Du Bellay doivent vraiment tout à l'inspiration et rien à la technique. Il s'agit là surtout d'une mutation – ou, si l'on préfère, d'un progrès – dans *l'intelligence de la théorie*, beaucoup plus que dans *l'intelligence de la pratique poétique*. – Qui saura mesurer combien les forces de Ronsard se sont accrues dans l'accomplissement même de sa tâche ? « *Viresque acquirit eundo* [...] » Quel est le poète d'envergure à qui ne s'appliqueraient ces mots ?

Fromilhague tente d'expliquer une autre différence entre la conception de la poésie de Malherbe et celle de la Pléiade en attirant l'attention sur le rationalisme qui, comme c'est le cas dans de nombreux domaines, s'impose de plus en plus dans la théorie de la poésie française vers la fin du seizième et au début du dix-septième siècle. À travers de multiples références, le spécialiste de Malherbe passe en revue, après René Bray, Henri Busson et d'autres, les rapports entre l'école de Padoue, le nouveau culte d'Aristote, le mouvement néo-stoïcien et la formation de la « doctrine classique » en France. Pour notre usage, il suffira de délimiter et de mettre en lumière une petite parcelle au sein de ce vaste champ : le postulat de la « clarté de la poésie »<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> « Le principal point est l'invention », écrit Ronsard en 1565 dans son *Abrégé de l'Art poétique* : « la disposition suit l'invention, mère de toutes choses, comme l'ombre fait le corps » (*Œuvres*, éd. G. Cohen, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], t. II, p. 998 et p. 1001). Dans le même esprit, Sébillot écrivait déjà : « Le fondement et première partie du poème [...] est l'invention », (*Art poétique*, éd. F. Gaiffe, p. 21). Voir aussi Du Bellay, *Défense*, éd. H. Chamard, 1948, p. 84 et Peletier, qui incline toutefois à donner un peu plus de poids à la « *dispositio* » et à l'« *elocutio* » (p. 90 et *passim*).

<sup>15</sup> Racan, *Vie de Malherbe*, p. LXXVI. Bien qu'ils aient adopté une position critique à son égard, les contemporains de Malherbe ont pleinement reconnu sa dextérité linguistique. Le jugement de Chapelain est à cet égard tout à fait caractéristique, intéressant dans notre contexte, car Chapelain utilise le *terminus technicus* de la rhétorique : « [...] ce qu'il [Malherbe] a d'excellent et d'incomparable, c'est l'élocution des vers [...] » (R. Bray, *Doctrine classique*, nouvelle éd. 1961, p. 13 – Lettre à Balzac de l'année 1631). Autres références chez R. Bray, *ibid.*

<sup>16</sup> Dans la poétique de la Renaissance, l'exigence de clarté se trouve pour la première fois défendue expressément chez Girolamo Vida :

Pour Malherbe, l'exigence de clarté, telle que nous l'avons trouvée exprimée chez Peletier, est une évidence (voir F. Brunot, *Doctrine de Malherbe*, 1891, p. 182 *sqq.*). Mais cette clarté recouvre-t-elle la même signification chez l'un et chez l'autre ? S'agit-il seulement de la même clarté ?

De la terminologie de Peletier, il ressort que la « clarté » correspond essentiellement à celle de l'expression et de la langue. Le titre du chapitre qui traite cette question le dit explicitement : « Des ornements ». C'est donc de l'« *ornatus* » qu'il s'agit, du décor, de la parure, de l'élégance : « grâces, beautés et élégances délectables » (p. 127), en un mot de la beauté de la forme (dont font également partie la « majesté » et la « gravité », p. 126). Le discours ne doit pas seulement « apporter de la lumière au propos » – « *oratio, quae lumen adhibere rebus debet* » (Cicéron, *De oratore*, III, 13, 50) –, il doit *briller* grâce à des comparaisons, des images, des descriptions appropriées, introduites avec habileté et discrétion, comme de façon fortuite : « *sint quasi in ornatu disposita quaedam insignia et lumina* » (*De oratore*, III, 25, 97). « Les métaphores [...] comme aussi les comparaisons [...] donnent une grande lumière au poème » (p. 129). « *Praeclare vero ad inferendam rebus lucem repertae sunt similitudines* » (Quintilien, VIII, 3, 72). Le chapitre IX de l'*Art poétique* contient la théorie des tropes et des figures de Peletier. L'un des soucis principaux de notre humaniste est alors que les métaphores et les comparaisons servent non pas à obscurcir le discours mais au contraire à l'« éclaircir » et à l'« illustrer » – on retrouve ici l'influence de Quintilien : « *custodiendum ne id, quod similitudinis gratia adscivimus [...] obscurum sit [...] debet enim quod illustrandae alterius rei gratia adsumitur, ipsum esse clarius eo quod illuminat* », VIII, 3, 73. Le chapitre X, intitulé « Des vices de poésie », traite des « vices » qui s'opposent à la « clarté ». Ces vices sont également de nature purement linguistique et formelle : ton affecté, expression trop concise ou trop volubile, exagérations, ambiguïté, etc.<sup>17</sup> Quand Peletier revendique la clarté et refuse l'obscurité, c'est le style qu'il a

---

*Verborum in primis tenebra fuge, nubilaque atra  
Nam neque (si tantum fas est credere) defuit olim  
Qui lumen incundum ultro, lucemque perosus  
Obscuro nebulae se circumfudit amictu :  
Tantus amor noctis, latebrae tam dira cupido.  
Ille ego sim, cui Pieridae dent carmina Musae  
Lumine clara suo, externae nihil indiga lucis  
(De arte poetica, 1527, III, 15 *sqq.*)*

L'abbé Bateux traduit ce texte comme suit : « Votre premier soin sera d'éviter l'obscurité. Qui le croirait ! On a vu des écrivains qui fuyaient la lumière et s'enveloppaient de nuages, tant ils aimaient la nuit et les ténèbres. Pour moi, mon premier vœu serait de demander aux Muses des vers clairs par eux-mêmes, et qui n'eussent besoin d'aucune lumière étrangère. » (*Les quatre Poétiques, d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, 1771, II, p. 137). Quand Vida explique que ses vers doivent être compréhensibles sans secours étranger et fait allusion, de surcroît, à ces « autres » [écrivains] qui privilégient une langue obscure, il y a tout lieu de penser que Quintilien est son inspirateur (VIII, 2, 17 *sqq.*). Bien entendu, le poète a aussi Horace à l'esprit : *De arte poetica*, 24/25 : « [...] *brevis esse laboro/obscurus fio* [...] ». – Après Peletier, l'exigence de clarté et le refus de l'« obscurité » reviennent relativement souvent dans la théorie de la poésie française : Laudun, par exemple, s'oppose en 1598 à l'« hermétisme » de ses prédécesseurs (comme le souligne R. Bray) et ne voit dans l'écriture « obscure » que marque de vanité, exactement comme Peletier : « Ils disent que d'autant plus leurs écrits sont obscurs, tant plus ils sont éloignés du peuple et reçus des gens doctes [...] », etc. (R. Bray, *Doctrine*, p. 11). Vauquelin de la Fresnaye se remémore quant à lui la recommandation horatienne selon laquelle le poète devrait solliciter le regard critique d'un ami compétent sur ses vers. D'après Vauquelin, la tâche d'un tel Aristarque consisterait alors surtout à « éclairer » les passages obscurs :

Il retranche d'un vers comme chose ocieuse  
L'ornement superflu, la pompe ambitieuse,  
Il donne une lumière au passage obscurci,  
Il rend un dire obscur beaucoup plus éclairci, etc.

*Art poétique*, 1605, éd. Pellissier, 1885, p. 178-III, v. 1007 *sqq.*

F. Schalk attire l'attention sur un passage du « Fragment d'une histoire comique » de Théophile de Viau dans lequel la manie d'utiliser des expressions obscures et inadaptées est épinglée en tant que « suffisance » (« *Sufficientia im Romanischen* », *Romanische Forschungen*, 75, 1963, p. 94). Si P. Laumonier a déjà montré que Peletier, par ses attaques contre l'« obscurité », a surtout participé à une véritable « campagne contre l'obscurisme » de certains de ses contemporains (*Revue de la Renaissance*, I, 1901, p. 256, mentionné chez A. Boulanger, p. 128), dans le cercle de Malherbe, l'exigence de clarté et d'intelligibilité finit par devenir monnaie courante : celui qui veut en imposer au lecteur inculte par son « obscurité » se retrouve désormais « méprisé » par les hommes de culture (R. Fromilhague, *Malherbe, Technique et création poétique*, p. 80 *sq.*).

<sup>17</sup> Seul un passage de l'*Art poétique* de Peletier pourrait faire douter de l'exactitude de cette observation : celui où il est question des « contradictions », si fréquentes dans la poésie française (p. 142). Mais c'est sans doute ici le mathématicien qui fait entendre sa voix : pour Peletier, il était en effet évident que A ne pouvait qu'être égal à A, et non simultanément à B : ces affirmations ne peuvent donc pas être assimilées à une position de principe revendiquant la rationalité en poésie (comme ce sera plus tard le cas chez Malherbe).

presque toujours à l'esprit (« stile non entendible », p. 139) et non l'idée : ce n'est pas tant l'intelligibilité mais l'aisance linguistique, pas tant la clarté de l'entendement mais, bien davantage, celle du verbe.

Bien entendu, cette clarté du verbe est également une exigence de Malherbe. Pour lui aussi, la « *perspicuitas* » est une des vertus les plus éminentes du discours. Mais à cette « *virtus elocutionis* » (H. Lausberg, « Zur Stellung Malherbes », p. 183 *sqq.*), avec toutes ses sous-espèces rhétoriques, s'ajoute désormais l'exigence de clarté de la pensée. Il est certain que cette « intelligibilité intellectuelle », « en relation avec l'enchaînement des idées » (comme l'écrit Lausberg, *ibid.*), peut être une exigence rhétorique. Cependant, nous ne pouvons nous contenter de l'idée que Malherbe aurait emprunté cette exigence, ainsi que beaucoup d'autres, à Quintilien ou à la tradition rhétorique pour « l'appliquer ensuite à la poésie ». Car Malherbe exige bien davantage. Il veut que la poésie soit raisonnable, structurée de façon rationnelle, construite de manière logique, qu'elle soit intelligible et puisse être soumise au jugement d'autrui. Avec lui, c'est la « raison » qui devient le maître-mot de l'esthétique, de la même façon qu'elle est devenue le maître-mot de l'éthique dans le cercle des néo-stoïciens, autour de Du Vair<sup>18</sup>. D'ailleurs, comme l'écrit Brunot (*Doctrine*, p. 157), ce n'est pas en tant qu'« homme qui sent », mais en tant qu'« homme qui raisonne » que Malherbe a critiqué Desportes – il cite ainsi des observations telles que « c'est mal raisonné », « cette conséquence n'est pas à propos », « voilà une ratiocination bien étrange », « Quelle apparence y a-t-il d'argumenter de cette façon ? », « Pour être bon dialecticien, il eût fallu dire [...] », etc. (*ibid.*).

De telles tournures attestent davantage qu'une simple « transition [rhétorique] de l'*ingenium* au *iudicium* » (H. Lausberg, « Zur Stellung Malherbes », p. 198). L'importance de la réforme de Malherbe ne peut être comprise à partir des seuls critères rhétoriques. Car lorsque Malherbe « applique des règles rhétoriques à la poésie » (et ce de façon plus rigoureuse que ses prédécesseurs), il le fait pour de tout autres raisons et en posant de tout autres conditions qu'auparavant. En effet, auparavant – cela vaut pour les théoriciens humanistes de la poésie comme pour leurs ancêtres du Moyen Âge –, on croyait devoir « appliquer des règles rhétoriques à la poésie » parce que cela correspondait à la tradition, parce que c'est ce qu'avaient fait aussi (comme on le suppose) les poètes de la Rome antique (voir Macrobe !). De même que le modèle des « Anciens » était obligatoire à tous égards, il l'était aussi dans ce domaine. L'« *imitatio* » était alors le principe fondamental, « l'application de règles rhétoriques à la poésie » sa conséquence (même si l'*imitatio* n'était elle-même, à l'origine, qu'une exigence de la rhétorique). Malherbe, au contraire, considère la rhétorique comme une obligation en poésie non parce qu'il en a toujours été ainsi, mais parce que cela lui semble raisonnable. La *ratio* est ce qui prime, la rhétorique ce qui en résulte.

Cette mutation se trouve d'une part confirmée par les références à l'attitude fort peu conventionnelle, en partie hautaine et méprisante, de Malherbe vis-à-vis de l'Antiquité<sup>19</sup>. Elle est d'autre part corroborée par l'exemple de tous ces auteurs de la fin du seizième siècle et du dix-septième siècle qui, comme Malherbe, élèvent la *ratio* au rang de juge suprême en matière esthétique et accordent davantage de crédit aux exigences de la raison qu'à celles de la tradition. Chez Scaliger, déjà, l'autorité des « Anciens » doit céder, de temps en temps, aux normes de la raison : « *Non omnia ad Homerum referenda tanquam ad normam censeo, sed et ipsum ad normam* » (*Poetices*, 1561, p. 23, cité par R. Bray, *Formation*, p. 122). Les

<sup>18</sup> Voir R. Fromilhague, *Malherbe*, p. 34 *sqq.*

<sup>19</sup> « Il n'estimait point du tout les Grecs [...] », lit-on dans la biographie de Racan ; en outre, le canon des classiques de Malherbe est (si l'on en croit Racan) tout sauf orthodoxe : Stace est constamment cité en premier – et non Virgile ! –, suivi de Sénèque, Horace, Juvénal, Ovide et Martial. Voir Racan, *Vie de Malherbe*, p. LXX.

idées de Malherbe seront ensuite reprises dans l'*Académie de l'art poétique* de Pierre de Deimier en 1610<sup>20</sup> :

La raison oblige toute personne à imiter le bien seulement, et non à suivre l'erreur, et s'en excuser après sur l'exemple d'autrui [...] (*Préface*, p. III)

[...] disputer et croire par raisons et démonstrations, et non par la seule force des autorités [...] (p. 105 *sq.*, cité par R. Fromilhague, *Malherbe*, p. 94)

Et dans l'avant-propos de Mairet à *La Sylvanire* (1631), on lit :

Je porte ce respect aux Anciens de ne me départir jamais de leur opinion, ni de leurs coutumes, *si je n'y suis obligé par une claire et pertinente raison* (cité par R. Bray, *Doctrine*, p. 122. Nous soulignons).

L'« *imitatio* » des « Anciens » n'est donc plus une loi absolue. Elle est conditionnée par la raison. Cela ne doit pas conduire nécessairement à un affaiblissement de son rôle : nombreux sont en effet ceux qui sont convaincus que la voix de l'Antiquité est aussi celle de la raison, comme Chapelain par exemple. Il montre ainsi que *L'Adone* de Marino est une épopée sans guerre : cela correspond autant à la raison qu'au modèle de l'Odyssée, d'un Musée ou d'un Claudien : « de façon que non seulement en raison, mais en autorité plus que valable, cette nouveauté [...] ne sera plus qu'un renouvellement » (*Opuscules critiques*, éd. A. C. Hunter, Genève, Droz, 1936<sup>21</sup>). De même, dans les *Sentiments de l'Académie [...] sur le Cid*, on peut lire que la règle des vingt-quatre heures se fonde aussi bien sur l'autorité d'Aristote que sur la raison, l'accent étant particulièrement mis sur cette dernière : « bonne et solide doctrine fondée sur l'autorité d'Aristote, ou pour mieux dire, sur celle de la raison » (éd. A. C. Hunter, p. 169<sup>22</sup>). Cette conception classique d'une soumission de l'*imitatio* à la raison – d'une « *imitatio* conditionnée [à la raison] » si l'on peut dire – est énergiquement défendue par l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* (publiée en 1657, mais dont la rédaction a été commencée quinze ans plus tôt) :

Je ne veux proposer les Anciens pour modèles qu'aux choses qu'ils ont fait raisonnablement [...] car il n'y a point d'excuses contre la raison. (éd. P. Martino, Alger, Jules Carbonel, 1927, p. 27<sup>23</sup>)

La raison devient autonome et revendique bientôt ses droits, y compris contre l'autorité de l'Antiquité. Pas seulement chez Descartes mais aussi chez Pascal qui ne craint pas d'affirmer, dans l'avant-propos de son *Traité du vide* (1651) :

[...] bornons ce respect que nous avons pour les anciens. Comme la raison le fait naître, elle doit aussi le mesurer [...]. (*Opuscules et Lettres*, éd. L. Lafuma, Paris, Aubier-Montaigne, 1955, p. 50)

La raison est le soleil dont toute vie dépend – y compris celle de la poésie :

---

<sup>20</sup> Voir R. Fromilhague, *Vie de Malherbe*, 1954, p. 393 (sur Deimier) : « [...] son argumentation, tout entière dans le plus pur esprit malherbien, figure pour nous celle que Malherbe n'a jamais exposée que dans son enseignement oral [...] », et *passim*.

<sup>21</sup> [Dans l'édition A. C. Hunter revue par A. Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 194.]

<sup>22</sup> [Dans l'édition revue par A. Duprat, p. 292.]

<sup>23</sup> [I, IV ; dans l'édition H. Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 67].

Le même rang d'excellence et de vertu que le soleil tient au monde [...] La raison se l'attribue en toutes les actions des hommes, et même en poésie [...] (Deimier, *Académie*, p. 488, cité par R. Fromilhague, *Malherbe*, p. 126).

Les contemporains de Malherbe que sont les Français du dix-septième siècle ne pouvaient ainsi pas s'imaginer plus grande beauté qu'une « poésie resplendissante de belles et claires raisons » (Deimier, *Académie*, p. 271, cité par R. Fromilhague, *Malherbe*, p. 74).

BIBLIOGRAPHIE

- BALDWIN, Ch. S., *Renaissance Literary Theory and Practice, Classicism in the Rhetoric and Poetic of Italy, France, and England 1400-1600*, edited and with an introduction by Donald Lemen Clark, Gloucester, Massachusetts (États-Unis d'Amérique), Colombia University Press, Peter Smith, 1939.
- BECKER, Ph. A., *Aus Frankreichs Frührenaissance. Kritische Skizzen*, Munich, Max Kellner [Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut für neuere Philologie. IV Romanistische Abteilung. Heft II.], 1927.
- BOULANGER, A., édition et introduction de *L'Art Poétique* de Jacques Peletier du Mans (1555), Paris, Les Belles Lettres [publication de la Faculté des Lettres de Strasbourg, fascicule 53], 1930.
- BRAY, R., *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927, nouvelle éd., Paris Nizet, 1961.
- CHAMARD, H., *Histoire de la Pléiade*, Paris, H. Didier, 1939-1963, 4 vol.
- CLEMENTS, R. J., *Critical Theory and Practice of the Pléiade*, Cambridge, Massachusetts (États-Unis d'Amérique), Harvard University Press [Harvard Studies in Romance Languages, XVIII], 1942 (chap. 3, « Clarity and Obscurity », p. 84-121).
- CURTJUS, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2<sup>ème</sup> ed., Berne, Francke, 1954 [trad. fr. par Jean Bréjoux, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, rééd. Presses pocket, 1991].
- *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berne et Munich, A. Franke Verlag, 1960.
- FROMILHAGUE, R., *Malherbe, Technique et création poétique*, Paris, Armand Colin, 1954.
- *La vie de Malherbe. Apprentissage et Luttes (1555- 1610)*, Paris, Armand Colin, 1954.
- GIDE, A., *Interviews imaginaires*, Paris, Nrf, 1942 (chapitre XII, « Saint Mallarmé l'ésotérique »).
- LAUSBERG, H., « Zur Stellung Malherbes in der Geschichte der französischen Schriftsprache », *Romanische Forschungen*, t. 62, 2/3, 1950, p. 172-200.
- *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munich, M. Hueber, 1960 ; rééd. Stuttgart, F. Steiner, 1990.
- NOLHAC, P. de, *Ronsard et l'humanisme*, Paris, Champion [Bibliothèque de l'École des Hautes-Études, 227<sup>e</sup> fascicule], 1921.