

Dimitri Garnarczyk

Comment peut-on être classique ? Les classicismes français et stanislavien entre histoire littéraire et poétique

« Comment peut-on être classique ? » Impossible de répondre à cette question sans d'abord savoir qui la pose. On imaginera, pour commencer, deux réponses : celle d'un historien contemporain de la littérature française, et celle d'un poète polonais du XVIII^e siècle. En les combinant, on en proposera une troisième, d'inspiration comparatiste, qui combinerà l'histoire littéraire et la poétique.

La question de l'historien : une objection rétrospective

Considérons d'abord le point de vue de l'historien de la littérature. D'un côté, l'histoire littéraire française appelle « classique » la littérature du siècle de Louis XIV. De l'autre, l'histoire littéraire polonaise désigne par le syntagme *klasycyzm stanisławowski* la littérature du règne de Stanislas-Auguste Poniatowski. Les deux termes semblent appeler sinon une stricte équation, du moins un rapprochement serré des deux corpus. Cette invitation semble pourtant suspecte à la lecture de cette remarque d'Alain Génétiot :

Étudier en comparatiste les différents classicismes littéraires nationaux conduirait à construire une essence idéale et métaphysique d'un classicisme intemporel et récurrent dans l'histoire de l'humanité. Or, contrairement au baroque dont les traits se reconnaissent à la même époque dans toute l'Europe, et y compris dans la France dite « classique », le classicisme n'a pas cette homogénéité historique¹.

Comment donc peut-on être classique, d'abord en dehors du contexte très spécifique du XVII^e siècle français, et ensuite même dans le contexte qu'une historiographie avide d'unité a peut-être trop vite homogénéisé ? La comparaison semble alors moins intuitive que sournoisement suscitée par des termes trompeurs. L'objection repose sur trois points :

¹ Alain Génétiot, *Le Classicisme*, Paris, PUF, « Quadrige », 2005, p. 3.

- 1) la méthode comparatiste suppose une abstraction de l'objet historique en un classicisme idéal (donc anhistorique), ce qui n'est plus faire de l'histoire littéraire ;
- 2) ce classicisme idéal doit être « récurrent » dans l'histoire, car il n'y a pas de coïncidence chronologique entre les différents classicismes ;
- 3) le classicisme est de toute manière hétérogène en France même à l'époque où l'histoire littéraire le situe, ce qui remet d'autant plus en doute la possibilité de son exportation comme doctrine constituée.

La délibération du poète : une prospective littéraire

Considérons maintenant le point de vue d'un poète stanislavien idéal, qui se poserait la question de savoir « comment on peut être classique » (la suite montrera que les idées qu'on prête à ce poète idéal sont partagées par des poètes empiriques). Cette interrogation s'insère alors dans une délibération plus que dans une catégorisation, et témoigne du désir, présent en Pologne au XVIII^e siècle, de s'inscrire dans la continuité des auteurs français (ou au moins de certains auteurs français) du XVII^e. Il s'agit toujours de réception, mais la finalité change : d'épistémique, elle devient prospective, c'est-à-dire appelée à fonder des pratiques d'écriture. Elle transmet un mouvement comme une courroie, plus qu'elle ne le capture comme un appareil photographique. Alain Génétiot explique dans la première partie de son ouvrage que le classicisme est « un objet construit par la réception² » : la réception qui transforme le corpus français du XVII^e siècle en « classicisme » peut aussi bien être la poétique polonaise du XVIII^e siècle que l'histoire littéraire des XIX^e et XX^e siècles.

L'idée d'une réception orientée vers l'écriture résout la deuxième difficulté soulevée par l'objection d'Alain Génétiot : les Français peuvent avoir initié le mouvement, et les Polonais le suivre, ce qui explique le décalage chronologique. La consultation d'un catalogue des ouvrages publiés sous Stanislas-Auguste rend évidente l'abondance des traductions d'ouvrages français et comme le signale le titre de l'ouvrage de Roger Zuber, les traductions et les pratiques

² *Ibid.*, p. 9 sq.

qui mènent à leur production sont essentielles à la « formation du goût classique³ ». Lire les auteurs français du XVII^e siècle est une manière de *digérer* les textes d'un passé plus ou moins proche, et de les intégrer dans un processus de réécriture, dans le cadre de ce que Michel Charles appelle la « culture rhétorique » : « une culture où la lecture est tournée vers une écriture⁴ ». Cela résout la troisième objection, dans la mesure où l'hétérogénéité du XVII^e siècle français, bien que réelle, n'a pas empêché une réception enthousiaste.

De Batteux à Dmochowski : généalogies critiques

Le poète évoqué ci-dessus est idéal : personne ne s'est posé dans ces termes la question au XVIII^e siècle, en Pologne ou ailleurs. Cependant, la question résume une attitude que trahissent, dans les textes des auteurs de la période stanislavienne, certains indices, comme ce que l'on pourrait appeler les généalogies critiques⁵. Franciszek Xawery Dmochowski le faisait déjà dans les pièces introductives à sa *Sztuka rymotwórcza* [L'Art poétique] :

*Co język Łaciński między pierwszemi ozdobami swemi kładzie,
co Francuzi u siebie za cudo literatury poczytują, to ja teraz samo
polskiemu językowi przywłaszczam*⁶ [Ce qui compte parmi les premiers ornements de la langue latine, ce que les Français considéraient chez eux comme une merveille de la littérature, voilà ce que moi, maintenant, je donne à la langue polonaise].

De cette phrase ressort l'évidente satisfaction du poète de voir une entreprise individuelle (soulignée par *ja*, « moi ») permettre aux lettres polonaises de rattraper un retard. Davantage que l'importance de la norme poétique illustrée par le poème, cette phrase insiste sur la valeur *en soi* du poème didactique comme illustration des possibilités poétiques de la langue et mise à jour de la culture

³ Roger Zuber, *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995.

⁴ Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, 1985, p. 185.

⁵ On commente ici celle proposée par Dmochowski dans le paratexte de *Sztuka rymotwórcza*, mais il faut noter que Krasicki s'y est également intéressé dans le chapitre consacré à la poésie didactique de *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (*Dzieła*, éd. F. Dmochowski, Varsovie, 1803, t. III, I, §3, p. 21 sq.) ou dans les *Uwagi* (*Dzieła*, éd. F. Dmochowski, Varsovie, 1803, t. VI, « Krytyka », p. 305 sq.).

⁶ Franciszek Xawery Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza, poema we czterech pieśniach* [Varsovie, Drukarnia J. K. Mości i Rzeczypospolitej, 1788] dans *Oświeceni o literaturze*, Z. Goliński (éd.), Varsovie, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, p. 359.

qu'elle porte. L'épître dédicatoire à Stanislas-Auguste développe l'ouverture de la préface :

*Mędrzec z Stagiry prawa jej [tj. sztuki] mierzył,
Horacy zwięzłym rymem przestroił :
Wida Włoch gładkim pędem rozszerzył,
Pop Anglom, Despro Frankom przyswoił.
Tych mistrzów ja się trzymałem toru,
Naturę mając na oku ściśle.
Jeślim nie doszedł mojego wzoru,
Nie wstyd mię upaść w dobrym zamysle⁷.*

Le Stagirite établit les règles de cet art,
Horace le transposa dans des vers concis :
Vida l'Italien le développa dans un rythme gracieux,
Pope l'apporta aux Anglais, Despréaux aux Français.
Je me suis attaché aux pas de ces maîtres
Ayant constamment en vue la Nature.
Si je n'ai pas atteint mon but,
Ce n'est pas une honte d'échouer quand l'intention est bonne.

C'est ici l'apologie du poème, dont l'existence est d'abord justifiée dans une perspective historique et européenne, dont la facture ensuite est défendue au nom de la noblesse de l'intention (deuxième quatrain). Le premier quatrain développe la première phrase de la préface, en proposant une généalogie des poéticiens (auteurs d'arts poétiques). On notera de nouveau l'insistance sur la qualité formelle des arts poétiques (la concision horacienne, la grâce de Vida) plus que sur la doctrine qu'ils contiennent. L'inversion chronologique de Boileau et de Pope dans le dernier vers du premier quatrain n'est justifiée par aucune raison métrique ; il est donc loisible d'y voir un souci de synthèse théorique, où la chronologie est secondaire, prendre le pas sur l'inventaire historique. Si ces discours devaient se contredire, le débat ne devrait pas être tranché selon un critère historique de récence, mais selon le critère abstrait de leur pertinence à un objet atemporel. La généalogie des arts poétiques témoigne du souci, constant dans la tradition occidentale, de donner à l'art des règles. L'existence de discours partageant cette ambition est d'une certaine manière plus importante que les éventuelles contradictions qu'ils

⁷ *Ibid.*

pourraient contenir. C'est pourquoi Dmochowski, en présentant Aristote comme inventeur de la poétique, n'oppose les poètes qui l'ont suivi, et entre eux, que selon des critères stylistiques et linguistiques.

Le deuxième quatrain place Dmochowski lui-même à la fin de cette chaîne de manifestations de la doctrine. L'autorité des maîtres (« *mistrzowie* ») y est complétée par celle, supérieure, de la Nature, qui garantit l'unité d'objet et d'inspiration des différents arts poétiques. Si le poéticien polonais ne fait que marcher dans les pas de ses prédécesseurs (« *ja się trzymałem toru* »), il faut supposer qu'eux-mêmes avaient le même guide. La rédaction de la *Sztuka rymotwórcza* polonaise procède donc de l'imitation de la démarche des prédécesseurs plutôt que de la reprise de leurs discours. L'unité de la nature transcende la diversité des maîtres, mais comme tous l'ont eue pour guide, tous leurs discours ont le même objet.

La *Natura* dont parle Dmochowski n'est pas la simple nature, ou un simple lieu des origines, mais une nature adoptée par la culture, déjà sélectionnée par le regard (« *mając na oku* ») de l'esthète. Elle est la « belle Nature » qui doit être, selon le père Batteux, l'objet de toute imitation, laquelle est le principe fondateur de ses *Beaux-arts réduits à un même principe*⁸. La mention de Batteux n'est pas arbitraire : Zbigniew Goliński a souligné que la généalogie poétique détaillée par Dmochowski reprend, en y ajoutant l'*Essai sur la critique* de Pope, celle des « quatre poétiques » éditées par l'abbé⁹. Dans l'introduction de son traité, Batteux a résumé la démarche synthétique qui a été la sienne : « le principe de l'imitation, que le philosophe grec établit pour les beaux-arts, m'avait frappé. [...] J'en rapprochai les idées d'Horace, de Boileau, de quelques autres grands Maîtres. J'y joignis plusieurs traits échappés à d'autres auteurs sur cette matière¹⁰ ».

Cette théorie partagée de la belle Nature apporte sa contradiction à la première objection suscitée par la remarque d'Alain Génétiot.

⁸ Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Desaint et Saillant, 1747. Voir par exemple la première section de la troisième partie, « L'Art Poétique est renfermée dans l'Imitation de la Belle Nature ». Pour un commentaire général de ce passage, on pourra consulter Nathalie Kremer, « Charles Batteux, *Principes de littérature*, 1764 », *Fabula-LhT*, « Le partage des disciplines », n° 8, 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/batteux.html>, page consultée le 24 novembre 2015.

⁹ Franciszek Xawery Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza...*, *op. cit.*, p. 359, n. 1.

¹⁰ Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, *op. cit.*, p. viii.

Il existe, aux XVII^e et XVIII^e siècles, un type de démarche historique et critique qui considère l'art et ses règles comme des entités permanentes, auxquelles toutes les époques auraient un égal accès, et sur lesquelles il est possible de dire quelque chose de vrai. Cette démarche, dont le trait le plus distinctif est la production de textes normatifs, refuse le relativisme, donc l'historicité des idées littéraires. Cela résout de fait la deuxième objection, puisque le temps n'est pas un facteur adéquat quant à la pertinence des discours. Quant à la troisième objection, on pourra dire que Dmochowski sélectionne sa généalogie critique et ne relie au principe unificateur de la Nature que certains auteurs, ce qui implique qu'il donne tort aux autres. Or, les contradictions qui existent entre les écrivains procèdent du fait qu'ils partagent le désir de définir des normes de l'art, ce qui signifie qu'ils sont d'accord au moins sur l'idée d'une norme, quoiqu'ils divergent quant à son contenu. Selon les pièces introductives de la *Sztuka rymotwórcza*, ce premier élan vaut autant, sinon plus, que les discours qui le suivent.

Anthropologie du poète classique, ou de l'imitation (Ignacy Krasicki)

La réception du classicisme français par le classicisme stanislavien est donc imitation (de modèles littéraires), mais aussi émulation (d'une démarche critique et prospective). Ignacy Krasicki, dans son « *uwaga* » (« considération ») consacrée à l'imitation (*naśladowanie*), en propose une explication : « *Biorąc rzecz w powszechności, naśladowanie przyzwoite jest naturze naszej, a zatem dziwować się temu nie należy, iż jest pospolite*¹¹ » [En considérant la chose d'un point de vue général, une judicieuse imitation est dans notre nature, et il ne faut donc pas s'étonner qu'elle soit universelle]. Il commence par une réflexion sur l'acquisition du réflexe d'imitation dans l'enfance (*dzieciństwo*) auprès « des premiers maîtres, qui sont les mères et les nourrices » (*pierwszych mistrzów, a te są matki i piastunki*), car « on peut le mieux reconnaître l'homme dans ce moment où il commence d'être lui-même » (*najlepiej człowieka można poznać w ten czas, gdy nim być zaczyna*)¹². Imiter ceux qui nous gouvernent est le moyen de surmonter l'impuissance de

¹¹ Ignacy Krasicki, *Uwagi* dans *Dzieła*, op. cit., t. VI, « Naśladowanie », p. 325.

¹² *Ibid.*

l'enfance pour maîtriser le monde, et Ignacy Krasicki prend bien soin de souligner que ce n'est pas là la manifestation du péché originel (*grzech pierworodny*), mais, au contraire, une pente naturelle et louable. L'imitation cesse d'être judicieuse (*przywoita*) quand elle se prolonge au-delà de son temps dans la vie, ou est excessivement servile dans les arts. L'adjectif est défini par le principe que, « pour être un bon imitateur, il faut être aussi entreprenant de soi-même (*Żeby dobrym być naśladowcą, trzeba być i z siebie działaczem*¹³) ». Tant qu'elle se maintient dans cette juste mesure, l'imitation est légitime et souvent nécessaire, en particulier dans les arts :

*Rzadka jest [...] moc taka umysłu, iżby sama prawda bez wsparcia i pośrednictwa cudzego obejść się mogła: gdy się jednak szczęśliwym przyrodzenia darem znajdzie, nie ma się wzbijać w zuchwałość, i tak własnej mocy zaufać, iżby niekiedy cudzego wsparcia nie miała zażyć. Najznakomitsi pisarze nie wstydzieli się z cudzego źródła czerpać*¹⁴ [Bien rare est l'esprit si puissant qu'il puisse se passer d'un appui et d'un intermédiaire extérieurs ; quand cependant cet heureux don de la nature est accordé, il ne faut pas se laisser aller à l'audace, et accorder trop de confiance à un pouvoir si particulier, qui nous dispenserait d'avoir jamais recours à une aide extérieure. Les plus illustres écrivains n'ont pas rougi de puiser dans des sources extérieures].

La doctrine de l'imitation a donc ses fondements dans une anthropologie de l'homme classique, définie par Ignacy Krasicki dans son progrès individuel, son inscription dans l'histoire et sa pratique artistique. Le travail de la nature dans l'homme est relayé, au niveau culturel, par l'admiration qu'il peut vouer aux écrivains du passé. La généalogie du dialogue des morts que Krasicki propose dans sa *Vie de Lucien* en donne un exemple :

Rozmowy Lucjana, są i będą zawsze wzorem tego rodzaju pisma, i żaden go jeszcze w tej mierze z naśladowców nie przeszedł. Z tych najznamienitsi w późniejszych czasach, Julian cesarz, gdy o poprzednikach swoich satyrę napisał; Erazm z Roterdamu powstający na współczesne bezprawia; Fenelon najdokładniej lubo nie z uszczypliwości do sposobu Lucjana zbliżający się; najpóźniej Fontenelle

¹³ *Ibid.*, p. 326.

¹⁴ *Ibid.*, p. 327.

*przesadzający niekiedy dowcipem*¹⁵ [Les dialogues de Lucien sont et resteront toujours le modèle de ce genre, et à cet égard aucun de ses imitateurs ne l'a encore surpassé. Les principaux d'entre eux furent l'empereur Julien, qui écrivit une satire sur ses prédécesseurs ; Érasme de Rotterdam, qui s'éleva contre les injustices de son temps ; Fénelon, qui s'approcha le plus exactement de la manière de Lucien, quoiqu'il soit moins mordant ; enfin Fontenelle, qui fait preuve parfois d'un peu trop d'esprit].

Le fondateur du genre est préférable à tous les autres, car il faut bien reconnaître en lui cette « force d'esprit » qui permet l'invention pure (Krasicki fera dans ses propres dialogues des morts défendre par Homère une idée semblable¹⁶), et parmi les successeurs de Lucien, Fénelon reçoit le compliment d'en être le meilleur imitateur. Krasicki, auteur lui-même, se situe bien sûr implicitement à l'extrémité de cette généalogie intéressée : il peut espérer, sinon surpasser Lucien, du moins faire mieux que Fénelon en mettant dans ses propres dialogues des morts (*rozmowy zmarłych*) davantage de « propos mordants » (*uszczypliwość*).

Nous avons des maîtres parce que nos aînés ont, sur tous les plans, une meilleure maîtrise du monde que nous. La culture est une qualité de l'accès à la nature : maîtrise de la sienne propre lors de la croissance de l'individu, maîtrise de son imitation dans les arts. Le classicisme stanislavien est avant tout un art de la réception – réception active, qui a pour but l'émulation, *via* l'imitation de modèles antiques ou modernes (français en particuliers, mais aussi anglais, comme le montre le cas de Pope). Par ailleurs, la traduction, citée plus haut comme essentielle à la réception, est aussi une catégorie de l'imitation, comme le souligne Krasicki dans l'*uwaga* qui suit celle sur l'imitation : « *Mówiło się wyżej o naśladowaniu, nie zawadzi o tym uczynić wymiankę, co lubo naśladowaniem nie jest, do niego poniekąd należeć zdaje się, a to jest tłumaczenie pism cudzych na własny język*¹⁷ » [On a parlé plus haut de l'imitation, mais cela n'empêche pas de faire ici mention de ce qui, sans être l'imitation, semble en un sens y appartenir : la traduction d'écrits étrangers dans sa langue à soi].

¹⁵ Ignacy Krasicki, *Życie Lucjana* dans *Dzieła*, *op. cit.*, t. VII, p. 133.

¹⁶ *Rozmowy zmarłych* dans *Życie Lucjana*, *op. cit.*, « Rozmowa XXII Między Homerem a Wirgiliuszem », p. 91 sq.

¹⁷ Ignacy Krasicki, *Uwagi* dans *Dzieła*, *op. cit.*, t. VI, « O tłumaczeniu ksiąg », p. 329.

Problème contemporain de méthode : viabilité de l'étude comparée des classicismes

En reconstituant, à partir des écrits de Krasicki et Dmochowski, le point de vue du poète stanislavien idéal préoccupé par la question « Comment peut-on être classique ? », on est insensiblement passé du constat *historique* d'une réception à la définition *théorique* d'une attitude particulière qui concerne l'héritage des textes du passé. Ce faisant, on a changé de discipline, passant de l'histoire littéraire à la poétique. Si l'on peut sourcilier devant l'audace de la méthode, elle semble bien être celle à laquelle les textes polonais du XVIII^e siècle invitent le critique contemporain.

Plutôt donc que de considérer l'histoire littéraire et la poétique comme incompatibles, on pourrait tenter de les combiner. L'*éthos* des poètes stanislaviens, qui se posent eux-mêmes en *classiques* en identifiant dans la littérature française du XVII^e siècle un premier classicisme dont ils s'inspirent, est une configuration unique dans l'histoire de l'Europe, et sa rareté justifie la prudence d'Alain Génétiot. Mais cette disposition étonnante est comme le protocole d'une expérience littéraire qui consisterait précisément à *réincarner* le classicisme dans une autre époque par une sorte de métempsycose. Les classiques stanislaviens ont eux-mêmes défini « une essence métaphysique et idéale » de l'art qui défie le temps ; ce *tertium comparationis* indispensable à tout comparatisme, est fourni par l'objet lui-même. Il n'est dès lors pas plus audacieux de comparer des classicismes que des baroques et l'on pourrait répliquer à Alain Génétiot que, si l'on reconnaît si bien le baroque c'est, entre autres, grâce à l'apport de telles méthodes¹⁸.

Cela dit, il est vrai que l'historien de la littérature, tout tenté qu'il soit par une approche poétique plus abstraite, doit tenir compte du décalage chronologique qui existe entre les classicismes français et stanislaviens. Comment peut-on être classique de la même manière, quand on compare le règne de Louis XIV d'une part et le XVIII^e siècle d'autre part, avec les bouleversements qu'il amène dans la pensée de l'art : insistance de plus en plus

¹⁸ Voir par exemple le livre fondateur de Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 1988.

forte sur la catégorie de l'originalité¹⁹, renouveau des théories du Sublime avec Burke, réforme du théâtre avec Diderot, rejet croissant des systèmes normatifs en art en général par les mouvements dits préromantiques...

À y bien regarder, au XVIII^e siècle l'état de la critique n'est pourtant pas très différent en Pologne et en France, où l'on continue largement à formuler ses interrogations littéraires dans les termes du classicisme, en particulier ceux légués par la Querelle des Anciens et des Modernes. On retrouve tard dans le siècle le débat sur Homère (revivifié par le débat sur Ossian à partir de 1760), et les noms de Perrault, Despréaux (Boileau), La Motte ou Dacier reviennent dans des textes essentiels de la seconde moitié du siècle comme l'*Encyclopédie*, le *Dictionnaire philosophique* (1764) de Voltaire et ses différents remaniements, les *Éléments de littérature* de Marmontel (1787), etc. Les deux partis ont au XVIII^e siècle leurs héritiers : les Anciens qui cherchaient à surmonter la nostalgie de l'Antiquité en en faisant sentir, par la traduction et le commentaire, l'inégalable richesse, et en la proposant pour modèle de toute continuation moderne de l'entreprise poétique, comme les Modernes qui saluaient cette perte comme celle de temps grossiers, et préféraient donner à la création littéraire moderne des règles objectives propres auxquelles de toute manière les œuvres de l'Antiquité ne répondent pas. L'œuvre du père Batteux est à la fois critique et systématique : critique parce qu'elle continue l'examen des textes (poétiques et théoriques) de l'Antiquité, et systématique parce qu'elle réduit l'ensemble de ses découvertes à un principe unique. Cette double tendance est l'une des plus ambitieuses tentatives de synthèse entre toutes les opinions exprimées au cours des différentes querelles, et il n'est guère étonnant qu'une démarche de ce type ait séduit les poètes stanislaviens qui héritaient simultanément des deux points de vue.

Cette démarche est par ailleurs différente des mouvements néoclassiques de la fin du XVIII^e siècle, qui sont caractérisés par le « retour à l'antique » de poètes comme Chénier ou le Goethe des *Élégies romaines* (1788-1790). Le poète ou le théoricien classique ne cherche pas à s'identifier au poète antique tout en transposant

¹⁹ L'émergence de cette catégorie essentielle pour la transition romantique a été analysée par Roland Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

sa maîtrise poétique sur des sujets contemporains : il souligne au contraire la distance qui existe avec le passé antique et conçoit son travail comme une acculturation du passé, plutôt que comme une projection hors du présent, d'où l'importance d'une chaîne de réceptions (les *généalogies* mentionnées plus haut) qui opèrent une transition entre l'Antiquité fondatrice et la modernité.

Définir le classicisme de manière comparatiste : l'art de la tension

Le classicisme serait donc une pensée du passé et un mode d'héritage des textes, orientés vers la continuation de l'activité poétique. Cette démarche est tiraillée entre deux pôles : d'une part, la conscience historique de faire partie d'une longue tradition littéraire ; d'autre part, le désir de synthèse et d'unification des règles de l'art. L'histoire peut contredire le système, ou le système conduire à rejeter l'histoire. Est constant, cependant, ce désir de savoir de manière positive ce qu'est l'art, et le mérite de tout nouveau théoricien classique est de reprendre l'entreprise collective dont il hérite, de proposer une nouvelle synthèse, de reformuler les règles. Le progrès qu'elles connaissent ne les contredit pas, mais les augmente ou les affine : l'art poétique de Dmochowski ne suit pas platement celui de Boileau, mais intègre par exemple le genre de l'apologue (que Boileau ignorait), entre autres parce que La Fontaine puis Krasicki l'avaient illustré d'une manière encore inédite, en lui conférant une nouvelle dignité dans la modernité. La réception classique procède d'une sorte d'empirisme normatif (on déduit des règles d'un corpus, mais on évalue le corpus par ces règles) et passe son temps à essayer de concilier l'idéal et le réel, la poétique et l'histoire. Le classicisme est une aspiration qui ne se laisse jamais si bien identifier que dans les querelles qu'elle suscite, ou les décalages qu'elle crée entre la théorie et la pratique des textes. À la fois rétrospectif et prospectif, il est un effort de synthèse entre le plaisir du passé et le désir d'idéal, fascination à la fois pour les origines et le progrès de la civilisation, dialectique qui se rejoue, comme on l'a lu chez Krasicki, à l'échelle de l'individu.

Le classicisme tel qu'il est vécu au XVIII^e siècle est en somme un cosmopolitisme assumé, visant à rassembler en un même lieu idéal les écrivains d'ici, de maintenant, d'ailleurs et d'autrefois.

Cette attitude lie étroitement l'histoire et la théorie littéraires. Si la littérature stanislavienne ne produit pas, au sujet du classicisme français, un discours critique aussi nuancé et exact que peut le faire la critique contemporaine, elle en démontre cependant la plasticité, l'adaptabilité et la *productivité* de sa réception. Le père Batteux a décrit ainsi ce mouvement qui transcende les lieux et les temps :

La République littéraire n'est point bornée par les montagnes ni par les fleuves. Nous pourrions dire sans être ni grecs, ni romains, ni italiens ; nous avons Homère, Virgile, Le Tasse. L'empire de l'esprit est supérieur à celui des Rois. Nous ne faisons avec les anciens et les étrangers qu'une même société de fortune et de biens²⁰.

Ce paragraphe mérite une interpolation, et l'on pourrait aussi dire, sans être non plus Polonais : « nous avons Krasicki ».

Streszczenie

Jak być klasycznym? Klasycyzm francuski i stanisławowski między historią literatury a poetyką

Nawet jeśli historycy literatury identyfikują nurt zwany „klasycyzmem”, równie zgodni są jednak co do faktu, że chodzi tu o raczej retrospektywną etykietkę. A przecież literaci we Francji i w Polsce w epoce klasycyzmu, rozmyślnie dążą do tego, by stać się „klasycznymi”, teoretyzując (w ramach danej poetyki) bogate dziedzictwo dawnych i współczesnych literatur wielu języków i epok. Niniejszy artykuł jest szkicem bardziej obszernego opisu tej postawy, widocznej zarówno u Francuzów w XVII w., jak i u Polaków z epoki stanisławowskiej, która polegała na odnajdowaniu samego siebie poprzez odwołania do przeszłości własnej i innych krajów.

Dimitri Garncarzyk est professeur agrégé de lettres modernes et titulaire d'un master recherche en littérature générale et comparée et d'une licence en anglais. Ses mémoires de master portaient sur les liens entre les cultures française et polonaise au XVIII^e siècle. Il est actuellement engagé dans la rédaction d'une thèse de doctorat en littérature générale et comparée (CERC, Sorbonne Nouvelle) portant sur le genre épique dans l'Europe des Lumières, où la littérature stanislavienne et l'œuvre d'Ignacy Krasicki en particulier tiennent une place essentielle.

²⁰ Charles Batteux, *Parallèle de la Henriade et du Lutrin*, Paris, [s. n.], 1748, p. 23.