Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

14 | 2017

Conte merveilleux et poésie

Un étrange objet littéraire : le conte en vers au XVIII^e siècle

The 18th-Century Versified Tale: A Singular Literary Heritage

Stéphanie Bernier-Tomas

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/feeries/1044>

DOI : 10.4000/feeries.1044

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-012-9

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Stéphanie Bernier-Tomas, « Un étrange objet littéraire : le conte en vers au XVIII^e siècle », *Féeries* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 juillet 2017, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1044> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.1044>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

© Féeries

Un étrange objet littéraire : le conte en vers au xviii^e siècle

The 18th-Century Versified Tale: A Singular Literary Heritage

Stéphanie Bernier-Tomas

- 1 Dans son *Anthologie de la poésie française*, Georges Pompidou qualifie le xviii^e siècle de « désert poétique¹ ». L'idée communément admise est, en effet, que « la crise de la conscience européenne » décelée par Paul Hazard² s'accompagnerait d'une éclipse du genre poétique, comme l'assure Franz Funck-Brentano :

À proprement parler, le xviii^e siècle français ne connut pas de poètes ; avec son esprit vif et railleur, perpétuellement enclin à la satire, absorbé en des spéculations philosophico-scientifiques, économique-sociales, il n'était guère propre aux émotions poétiques³.

- 2 Mais pour Sylvain Menant, auteur d'une étude sur la poésie de la première moitié du siècle, « la moribonde se portait bien » en fait et constituait une des marchandises les plus prisées des libraires et des rédacteurs de périodiques⁴. La consultation du *Mercurie galant* qui fourmille de sonnets, d'épigrammes, de chansons, et autres pièces poétiques, est à cet égard édifiante⁵. Indéniablement, chacun à l'époque versifie, l'écrivain obscur, amateur de belles lettres, comme l'écrivain en vue⁶ : *minores* comme *maiores* sont atteints de métromanie, « pathologie » brocardée plaisamment par Piron dans sa comédie éponyme⁷. Néanmoins, il s'agit là d'une production poétique essentiellement mondaine.
- 3 Le fait est que la postérité a consacré peu de poètes *stricto sensu* (hormis peut-être André Chénier) mais a célébré essentiellement des polygraphes ; que l'expression personnelle et la veine lyrique se tarissent et que la poésie dite « élevée » se porte vers l'engagement politique. Les genres en vogue sont surtout des genres mineurs, souffrant d'un discrédit évident, tant moral qu'esthétique⁸, à l'instar du conte en vers, dont la mode n'est pas nouvelle mais est revivifiée après 1715⁹. Ce genre fait partie de ces pièces marginales qui fleurissent dans les cercles aristocratiques parisiens avant de rayonner plus largement dans toutes les couches de la société et d'atteindre la province, qui tente toujours de singer la capitale. Le conte, ou plutôt la nébuleuse de

réécrits relevant de ce qu'Aurélia Gaillard regroupe sous le terme de « fabuleux », étant particulièrement pratiqué à l'époque classique¹⁰, rien de surprenant donc à ce que ces deux genres appréciés se soient rencontrés afin de donner naissance à un objet littéraire hybride, dont la genèse est intimement liée à l'époque qui le voit naître et ne lui survivra pas.

- 4 Comment donc définir le conte en vers volontiers licencieux qui se situe au croisement de deux genres *a priori* divergents (le conte et la poésie, le conte n'étant d'ailleurs pas clairement défini lui-même à l'époque). Comment appréhender un genre qui se présente de prime abord comme une pure émanation de l'art de la conversation¹¹, échappant aux codifications génériques et aux canons esthétiques ? Comment le situer dans le paysage littéraire contemporain ?
- 5 Que peut, de surcroît, apporter le fait de conter en vers ? La poésie étant un langage ne se limitant pas à la fonction référentielle¹², en quoi la notion d'*écart* lui est-elle consubstantielle ?
- 6 Peut-on, enfin, considérer que l'usage du vers suffise à faire accéder le conte au statut d'œuvre poétique à part entière, et, dans l'affirmative, selon quelle définition ?

Un genre mineur, issu de l'art de la conversation

- 7 La rhétorique classique s'appuie sur des formes, des tons, des contenus précis pour circonscrire les genres ; toutes les classifications génériques reposent sur une association entre poétique et rhétorique, qu'il s'agisse des genres épiques, lyrique et dramatique ou des styles, simple, tempéré et sublime. Si l'on s'en tient à ses fondements, la hiérarchisation littéraire entre les genres, mimétique de la hiérarchie sociale¹³, oppose grands genres et petits genres, œuvres majeures et mineures. Le jugement de la fin de l'époque classique est sans appel :

Poème : c'est toute sorte de sujet mis en vers. [Il y a de petits et de grands poèmes. L'Épigramme est un petit poème, l'Idylle en est un plus grand. Mais les plus grands et les plus beaux de tous les poèmes ce sont les poèmes Épiques et les Dramatiques tels que sont les Tragédies, les Comédies, les Pastorales et les Poèmes où l'on raconte quelque action héroïque et qui ont pour but l'instruction des Souverains tels que sont les poèmes Épiques bien faits.]¹⁴

- 8 Le conte en vers, qui ne rapporte aucune action héroïque mais se contente de faire entendre le bruissement des boudoirs, qui ne prétend nullement édifier le lecteur mais perpétue, dans le sillage de La Fontaine¹⁵, la tradition du récit licencieux prestement rimé, n'a pas droit de cité dans cette définition, mais nul doute qu'il relève dans l'esprit du rédacteur des petits poèmes directement issus des *versiculi* de la littérature latine.
- 9 Petit, le conte l'est assurément par sa thématique le plus souvent érotique et par sa visée divertissante, son apparente gratuité : connoté péjorativement, il s'oppose aux genres élevés, à la « grande poésie » doctrinalement définie et exigeant un langage noble, raffiné et élégant, nettement distinct de la trivialité de la prose¹⁶. Pureté, netteté, clarté sont les valeurs du langage poétique, même si la norme n'est plus celle de la noblesse au sens étroit, mais celle de la bonne société. Pièce de circonstance, poème badin, divertissement de société, le conte en vers renvoie tout d'abord à un modèle d'une civilisation de loisir et d'urbanité qui récuse au plus haut point la gravité. Il éclot en situation et cherche à plaire en mettant fréquemment en scène, dans un style simple, mésaventures conjugales et désordres ecclésiastiques, autant de sujets bas

évoqués avec la plus grande désinvolture morale et destinés, paradoxalement, non à un public populaire, mais à une élite lettrée ravie de s'encanailler sous le manteau, de se distraire de « bagatelles¹⁷ » frôlant le sacrilège et frayant avec la pornographie. En désignant Vénus et Éros comme sources d'inspiration, les conteurs se démarquent d'emblée radicalement de la noble filiation liant traditionnellement les poètes à Apollon.

- 10 Petit, le conte l'est également au sens propre : il est généralement bref, même si aucune règle n'est imposée et qu'il peut s'étendre sur plusieurs centaines de vers¹⁸ ; il fait partie de ces pièces éphémères, si l'on songe à la fois à leur postérité, incertaine, et à leur genèse souvent rapide, qui fleurissent dans les lieux de sociabilité, pièces fugitives telles qu'elles sont définies par l'*Encyclopédie* :

Fugitives (pièces) : *Littérat*. On appelle pièces fugitives, tous ces petits ouvrages sérieux ou légers qui s'échappent de la plume et du portefeuille d'un auteur, en différentes circonstances de sa vie, dont le public jouit d'abord en manuscrit, qui se perdent quelquefois, ou qui recueillis tantôt par l'avarice, tantôt par le bon goût, font ou l'honneur ou la honte de celui qui les a composées¹⁹.

- 11 L'appellation est nouvelle et date de 1700 « mais l'objet ne l'est pas. En effet, les courtes pièces abondent dans la production galante et précieuse du siècle précédent²⁰ » sous des dénominations diverses, « pièces légères », « pièces galantes », « pièces badines », voire « pièces de société », mais ce qui change résolument au tournant du siècle est l'inflexion parodique, « l'inversion carnavalesque et grotesque de la préciosité poétique²¹ » opérée systématiquement par les conteurs.
- 12 Si les contes se distinguent des autres genres, c'est qu'ils se définissent aussi par des critères externes au discours, par une situation d'énonciation particulière, des conditions de production et de diffusion spécifiques et pas seulement par des critères internes, par des règles qui imposent des contenus et des traitements adaptés à ces contenus. Lorsque Kant²², à la fin du XVIII^e siècle, cherche à fixer la spécificité de la nation française, le premier terme qui vient sous sa plume est celui de « conversation ». Selon lui, les manières du peuple français résulteraient d'un ancien idéal de civilité aristocratique et la conversation des Lumières serait le chef-d'œuvre collectif et vivant d'une civilisation. Le plus souvent de l'ordre de l'*otium*²³, cette véritable institution sociale épouse parfaitement la frivolité des salons et manifeste une liberté de pensée poussée parfois jusqu'à la licence²⁴. L'art de converser, ce « dialogue ordinairement gai, dans lequel chacun, sans s'écouter beaucoup, parle et répond, et où tout se traite d'une manière coupée, prompte et vive²⁵ », est si prisé qu'il investit le champ littéraire, lui imposant thèmes et procédés et peut être tenu pour le creuset des petits genres.
- 13 On s'évertuera donc en vain à chercher dans les dictionnaires, les encyclopédies et les arts poétiques de l'époque des indications précises et exhaustives concernant ce « micro-genre », selon l'expression de Marc Fumaroli, les censeurs n'ayant codifié depuis l'Antiquité que les genres considérés comme majeurs. Tout au plus trouve-t-on une histoire du genre, car si le conte versifié n'obéit pas à des principes stricts, il s'inscrit dans une, voire dans plusieurs filiations²⁶. Non qu'il soit inconnu des théoriciens ou des professeurs de rhétorique, mais ceux-ci manifestent la plus grande discrétion, même un évident mépris à l'égard d'un genre cumulant deux handicaps : d'une part, une inclination marquée pour le trivial et le charnel, et par conséquent nulle propension pour le sublime qui reste l'idéal de la poésie ; d'autre part, un ton libre, voire grossier, ne pouvant que choquer la bienséance. Ainsi le père Buffier²⁷ le passe-t-il sous silence tandis que le père Duffrou remarque seulement que le genre

requiert un « style familier » et admet « toutes sortes de vers »²⁸. Ce dernier prône l'usage d'une langue simple et conseille de ne pas s'encombrer de règles prosodiques strictes. Les théoriciens, quant à eux, ne jettent que quelques principes et évoquent surtout le ton à employer ou la thématique à développer, à l'image de Rémond de Saint-Mard qui propose en 1734 une suite à son *Examen philosophique de la poésie en général* consacrée aux petits genres qu'Aristote n'a pas traités, dans laquelle il explique que les contraintes doivent rester discrètes et les vers revêtir l'apparence du naturel. Il cite le conte en insistant sur les difficultés inhérentes à un genre où peu sont susceptibles d'atteindre « ce point fixe, ces mesures justes, ces nuances précises²⁹ » qui assurent la réussite d'une pièce et permettent sinon d'égaliser La Fontaine, du moins de rivaliser avec l'illustre maître. Le conte en vers fait ainsi figure de gageure littéraire.

- 14 On ne trouve guère plus de définitions du conte dans son acception générale, c'est-à-dire sans spécification de son écriture : ni codifié, ni théorisé, il apparaît plutôt comme une forme imprécise, rétive à toute tentative de classification, qui s'épanouit dans les marges et en creux, par opposition aux autres genres ou en les hybridant ; pour les contemporains, le terme désigne d'ailleurs moins un genre qu'un ensemble de récits fictionnels, comme la fable ou le mythe, dont le trait commun est l'absence de vraisemblance, « un récit fabuleux en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété et la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité et la convenance du style, le contraste piquant des événements³⁰ ». À la limite, affirme Sylvain Menant dans les notes à l'édition des *Œuvres complètes* de Voltaire, « toute saillie d'un esprit qui s'abandonne à sa fantaisie constitue un conte³¹ ». Transgressant les bornes du bon goût ou du bon sens, voire les deux, extravagant, le récit versifié s'épanouit en liberté, conformément à l'idée prégnante à l'époque que « la rhétorique n'a pas beaucoup de préceptes pour les ouvrages de simple agrément³² », pour la bonne raison que l'on n'apprend pas à être spirituel.

Une esthétique du naturel et de la négligence³³

- 15 Dans ses pensées sur la conversation parues au milieu du siècle dans le *Mercure de France*³⁴, l'abbé Trublet remarque que cet art typiquement français nécessite deux règles :

La première règle de la conversation est d'y observer les lois de la politesse, soit celles qu'on peut appeler naturelles, et qui par là sont communes à toutes les Nations, soit celles qui ne sont fondées que sur un usage arbitraire, et particulier au pays où l'on vit. Cette règle est la plus indispensable de toutes. [...] Une seconde règle générale de la conversation, c'est de s'y conformer au goût, au caractère, au tour d'esprit, à la disposition présente de ceux à qui on parle. Cette règle est une suite de la précédente.

- 16 Ses réflexions s'apparentent à la définition de *l'esprit* que donnera Voltaire dans l'*Encyclopédie*³⁵ : entre le *bel esprit*, rare, et le *faux esprit*, répandu, se situe ainsi la conversation aimable pratiquée dans l'espace ouvert du salon, du cercle, du café, lieux de sociabilité qui favorisent l'efflorescence de madrigaux, de satires, d'épîtres, d'épigrammes et de contes, à tel point que leurs divisions se ramifient à l'infini. On se soucie d'ailleurs peu des distinctions génériques, l'essentiel étant que l'émotion se masque d'un sourire : la poésie de ces vers, propre au goût et à la sensibilité du temps, est faite de « bel esprit³⁶ » selon l'expression consacrée. Qu'est-ce à dire ? Que la recherche de l'esprit subsume toute autre exigence et régit à la fois l'invention,

l'élocution et la disposition poétiques. Chaque auteur cherche à plaire par le tour brillant, voire mordant, de son esprit et, pour le poète mondain (ce qu'est fondamentalement le conteur en vers, dût-il s'en défendre, à l'instar de Piron « le Bourguignon », considéré pourtant par ses contemporains comme un orateur et un duelliste hors pair³⁷), art de la conversation et art de l'écriture se confondent car tous deux répondent à l'exigence essentielle qui est de piquer la curiosité de l'auditoire ou des lecteurs³⁸.

- 17 Aussi la proximité du conte avec l'épigramme est-elle patente, certaines fictions allant jusqu'à porter le titre double de « conte épigrammatique », selon un phénomène d'hybridation courant en littérature³⁹. Ces pièces reposent de fait sur un trait d'esprit, un bon mot assumés par le narrateur ou placés opportunément dans la bouche d'un personnage doté du même brio que son créateur et l'anecdote, secondaire, sert de prétexte pour amener un dénouement piquant :

Expression littéraire de *l'esprit de l'escalier*, le conte permet de donner l'existence à des réparties rêvées, de revêtir d'une apparence de spontanéité le fruit de longues méditations sur l'ambiguïté des mots ou les étranges correspondances entre les choses⁴⁰.

- 18 Ces pièces obéissent *ipso facto* à une genèse particulière, élaborée à rebours, l'auteur ayant au départ l'idée de la répartie brillante qui va clore le poème et en constituer la pointe. La construction de l'intrigue, l'agencement des péripéties, le choix des personnages et la peinture des décors sont soumis à cette seule finalité et tous les éléments de la diégèse concourent à l'invention d'une mise en scène susceptible de faire ressortir au mieux cette donnée initiale, de lui donner sa saveur et son relief. Dans *Le Mari raisonnable*, conte au titre oxymorique, c'est ainsi le héros éponyme qui, revenu précocement de voyage, constate qu'une dizaine d'amants occupent la place et achève malicieusement le récit :

Ah, que je fais là de cocus⁴¹ !

L'intérêt de cette réplique réside dans le renversement de situation final, le mari endossant le rôle du partenaire coupable et non légitime. Piron déjoue ainsi les attentes d'un lecteur accoutumé à se railler du cocuage (titre d'ailleurs d'une pièce de jeunesse de Voltaire⁴², preuve du psittacisme inhérent au genre), à se gausser du ridicule des maris en déclinant jusqu'à l'usure le modèle archétypal des amours contrariées de Mars et Vénus selon des registres burlesque ou héroï-comique.

- 19 Mais l'attrait de certaines pièces peut également découler de péripéties rondement menées, de stratagèmes et de quiproquos, le conte devenant alors saynète. Marmontel distingue ainsi le conte bref, reposant sur une pointe, du conte plus étoffé, à intrigue :

Où l'intérêt du conte est dans un trait qui doit le terminer, alors il faut aller au but le plus vite possible ; ou l'intérêt du conte est dans le nœud et le dénouement d'une action comique ; alors le plus et le moins d'étendue dont il est susceptible dépend des détails qu'il exige, et les règles en sont les mêmes que celle de l'épopée⁴³.

- 20 Épopée certes, mais résolument parodique, à l'instar de *La Pucelle*⁴⁴ de Voltaire ou du *Vervet* de Gresset⁴⁵, l'un revisitant de manière sacrilège l'histoire édifiante de Jeanne d'Arc, l'autre narrant les frasques merveilleuses d'un perroquet qui s'achèvent en apothéose et en assumption ! Cette inflexion parodique est sans conteste l'une des caractéristiques communes au conte en vers et au conte de fées, Jean-Paul Sermain ayant établi la nature essentiellement parodique du genre⁴⁶.

- 21 Si le récit versifié est placé sous l'égide d'Éros, il ne désavoue pas moins le patronage de Momus⁴⁷, le dieu bouffon de l'Antiquité gréco-latine. La légèreté est intrinsèque à un genre qui se plaît à détourner systématiquement la gravité de la poésie amoureuse, à réduire le langage des émotions à la mécanique des corps, à tourner en dérision l'expression du sentiment. Deux termes résument parfaitement l'esprit de ces récréations coquines destinées aux aristocrates et aux grands bourgeois : badinage et persiflage⁴⁸. La légèreté provient d'un déni de sérieux, d'un refus catégorique de la solennité et de la componction, d'une distanciation constante par rapport aux actions représentées ou aux protagonistes, dont l'immoralité (l'amoralité ?) est patente ; le lecteur ne saurait de fait s'identifier aux fantoches du genre qui, à l'instar des personnages grotesques de comédie, sont entièrement soumis à leurs pulsions et mus par leurs seuls instincts. Il s'en divertit en surplombant la fiction, en observant avec amusement ces marionnettes en proie aux tentations de la chair. Ce sentiment de supériorité crée une connivence tacite avec un narrateur qui mène son récit avec la plus grande désinvolture et n'hésite pas à l'interrompre fréquemment pour se livrer à toutes sortes de réflexions, brisant ainsi l'illusion référentielle et empêchant toute identification.
- 22 Ce vagabondage, cette allure « à sauts et à gambades » qui n'est pas sans rappeler l'écriture de Montaigne ou la pratique de la digression chez La Fontaine, est de surcroît le sceau d'un créateur qui, par-delà la frivolité du propos, manifeste sa virtuosité et revendique sa liberté. L'un des charmes du conte en vers réside dans la conduite allègre d'un récit où rien ne pèse, ni ne pose : le rythme se fait vif grâce aux sommaires et aux ellipses, et le discours descriptif est réduit à une portion congrue. Une fois le cadre esquissé, les péripéties s'enchaînent promptement selon une structure narrative généralement simple et linéaire, et c'est en grande partie la versification qui assure la souplesse des transitions, les enjambements qui donnent l'impression d'une ductilité de la parole, d'une fluidité du texte. Cette manière coupée de relater, cette narration ponctuée d'aimables dérives, signe d'une création qui feint l'improvisation et la spontanéité, incarne pleinement l'esprit de conversation. Art à part entière, avec ses codes et ses règles, ce modèle rhétorique se réclame bien d'une esthétique du naturel et induit des choix d'écriture spécifiques. On pourrait croire *a priori* que la prose convienne mieux à la trivialité du genre. Un débat oppose d'ailleurs, au XVIII^e siècle, partisans et adversaires du vers que l'essor de la philosophie semble condamner ; néanmoins il résiste et, aux yeux de Chénier comme de Voltaire, la prose poétique qui naît à l'époque est un monstre inconcevable. Le langage versifié, fût-il malmené et asservi à une plume licencieuse, conserve ses prestiges, ne serait-ce que parce qu'il présente l'avantage d'atténuer l'audace de propos volontiers scabreux, de tempérer la hardiesse des représentations, remplissant une fonction euphémistique opportune⁴⁹, la versification tendant à devenir « l'excuse de toutes les licences et de toutes les banalités⁵⁰ ».
- 23 Au cours du siècle, le naturel devient peu à peu la norme et le triomphe des petits genres aboutit à une transformation des valeurs, à un refus de la pompe au profit d'une esthétique de la négligence. Dans la Préface du *Petit-neveu de Boccace*, véritable art poétique du conte en vers, Pluchon-Destouches file la métaphore en établissant une analogie entre styles vestimentaire et littéraire :
- La poésie [de ces contes] est facile et négligée ; elle sent un peu le désordre ; c'est une femme du jour à sa toilette, peut-être à la première : heureusement que dans

les Contes, on ne juge pas la poésie à la rigueur ; comme on ne juge pas à la rigueur une jolie femme à son réveil⁵¹.

- 24 Le conte tolère de nombreuses licences poétiques : inégalité de l'hémistiche, rimes pauvres voire imparfaites, paronomases, à l'image d'un certain Marot, autre modèle du genre, aux côtés de Boccace ou de La Fontaine, celui-là même qui a contribué à remettre en vogue les vers marotiques. Le marotisme, cette façon d'écrire d'un niveau assez familier, caractérisée par des archaïsmes de lexique et de syntaxe, est à la mode comme l'observe Bruzen de La Martinière en 1720⁵² : Voltaire ne répugne pas d'y recourir dans *Ce qui plaît aux dames*, pièce versifiée où la langue discrètement archaïque sied au cadre médiéval du récit. Ce style longtemps usité, sorte de résistance à l'égard du style noble, de brèche ouverte dans la forteresse académique, convient à l'esprit et à la lettre du conte en vers, et contribue à son naturel puisqu'il est « familier sans gêne et paraît aussi aisé que la prose la plus simple, à ceux qui n'en connaissent pas la difficulté⁵³ ».

- 25 La simplicité répond à l'idée de naïveté, au désir d'une expression semblant dénuée d'artifice, d'une versification simplifiée dont l'ancêtre est sans nul doute le *sermo* horatien, et l'idéal, la *musa pedestris*. La Fontaine, qui avait déjà assoupli les contraintes prosodiques et employé ce style dans *Le Cocu battu et content* en 1665, légitime la négligence poétique dans la Préface de la deuxième partie des *Contes* :

Voici les derniers ouvrages de cette nature qui partiront des mains de l'auteur, et par conséquent la dernière occasion de justifier ses hardiesses et les licences qu'il s'est données. Nous ne parlons point des mauvaises rimes, des vers qui enjambent, des deux voyelles sans élision, ni en général de ces sortes de négligences qu'il ne se pardonnerait pas lui-même en un autre genre de poésie, mais qui sont inséparables, pour ainsi dire, de celui-ci⁵⁴.

- 26 Dans les récits du siècle suivant, la grâce de la versification résulte aussi de la pratique de l'hétérométrie, héritage lafontainien. Les vers mêlés tendent à rapprocher le discours de la prose et confèrent au texte une souplesse plus grande, un phrasé plus naturel, susceptibles de mimer le ton de la conversation. La versification hétérométrique permet d'amoindrir l'hétérogénéité du conte, de gommer les transitions entre épisodes narratifs, pauses descriptives et interventions du narrateur, art dans lequel excellait La Fontaine selon Léo Spitzer⁵⁵ ; elle contribue de surcroît à la gaieté du texte, définie comme « un certain charme, un air agréable, qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux⁵⁶ ». Cette gaieté n'est-elle pas précisément le pendant de l'esprit ?

Le conte en vers, véritable laboratoire langagier

- 27 Peut-on considérer dès lors que le récit versifié entre pleinement dans le champ de la poésie ? Incontestablement, si l'on rappelle de prime abord le sens que les contemporains de Voltaire donnaient à la poésie : l'emploi de vers. Telle est effectivement l'acception la plus répandue de la poésie dans un siècle où elle se confond encore souvent avec la rhétorique, où la versification, enseignée à l'école, notamment dans les collèges jésuites, est maîtrisée par les poètes dès le plus jeune âge. Dès la fin du xvii^e siècle, ces collèges éclipsent tous les autres et de nombreux conteurs ont été leurs élèves : Alexis Piron à Beaune, Voltaire à Paris, Gresset à Amiens. Cette définition formelle ne doit pas faire oublier qu'être poète à l'époque, c'est aussi être dramaturge. Le public est très sensible à la poésie dramatique dont l'excellence gomme parfois les

insuffisances dramaturgiques. Tous les vers, même lyriques, sont écrits pour être déclamés dans les salons. Cet usage du temps explique la fréquente contamination du théâtre dans les œuvres poétiques, voire l'étroite parenté entre productions poétiques et dramatiques. Aussi comprend-on mieux pourquoi certaines fictions revêtent la forme de véritables saynètes, constituant ainsi « une ample comédie aux cent actes divers ».

- 28 D'une manière générale, les innovations poétiques sont rares, les conteurs utilisant les outils que d'autres ont forgés. Sylvain Menant cite à cet égard Chapelle, louant le talent de son ami Hamilton « qui consiste à faire oublier la pauvreté de son matériau poétique⁵⁷ ». Si la diversité poétique est limitée et le mètre clairement identifiable, le genre respectant généralement le décompte des syllabes et l'interdiction des hiatus, il n'en est pas de même des rythmes et des coupes. Toutes sortes de vers sont usités, le cadre rythmique n'a rien d'imposé mais domine toutefois les vers pairs, notamment l'octosyllabe et surtout le décasyllabe. On peut voir là un reste des habitudes scolaires des poètes comme le montrent les préconisations du père Bastide :

Toute la vraie cadence des vers français est comprise en ces cinq sortes [vers de 12, 10, 8, 7 et 6 syllabes] et tout autre nombre de syllabes ou moindres que six, ou plus grands que douze, ou de neuf ou de onze, ne peut avoir des vers que la veine⁵⁸.

- 29 De telles assertions reflètent certes une idée définie et péremptoire de la beauté poétique mais assez communément admise à l'époque. Si, en privilégiant les vers de 8 et 10 syllabes, les conteurs manifestent un certain conformisme, toutefois le jeu des coupes, des rejets, le travail rythmique ainsi que la pratique de l'hétérométrie révèlent une indéniable habileté poétique⁵⁹.
- 30 La prédominance des vers pairs ne doit pas occulter cependant le recours sporadique au vers impair, « plus vague et plus soluble dans l'air », ce qui contribue à un rajeunissement du vers français, les conteurs du xviii^e siècle ayant su, avant Verlaine, exploiter les ressources de l'heptasyllabe. Grécourt, le conteur le plus prolifique de la première moitié du siècle et le plus inventif, se livre dans les *V Avis* à une fantasmagorie d'ordre sexuel. L'argument du récit, simple et fantaisiste, repose sur un surnaturel nécessairement érotisé puisque l'auteur imagine dame Nature pourvoyant l'homme d'un sexe amovible, à la demande du dieu Amour. De cette hypothèse farcesque dégradant le merveilleux mythologique découlent cinq anecdotes illustrant les écueils potentiels liés à cette anomalie physiologique ; un homme volage rentre ainsi en sa demeure dépourvu de son membre viril, tandis qu'une grande « emprunteuse » meurt en laissant pour héritage quelques trente ou quarante paquets :

La défunte avait de l'ordre,
Tout est bien étiqueté :
Gens de cour et gens d'affaires,
Gens de robe et gens de rien,
Abbés et révérends pères,
Chacun retrouva le sien⁶⁰.

- 31 La singularité de cette pièce procède d'abord du syncrétisme entre la veine mythologique et le réalisme du contexte qui brocarde allègrement les mœurs du temps ; de sa composition complexe ensuite (parodie sacrilège du Pentateuque peut-être, puisque le poème comporte cinq récits enchâssés) d'autant plus remarquable que le conte en vers repose généralement sur un seul niveau diégétique, à la différence du conte de fées friand de structures d'enchâssement et de dispositifs narratifs complexes. Mais c'est avant tout la versification aérienne, virevoltante qui confère légèreté à

l'ensemble : le mètre, court, rend la scène piquante, les énumérations s'enchaînent vivement, soutenues par des groupements binaires et des répétitions. La musicalité, qui découle du choix judicieux du vers impair, des enjambements et des sonorités, témoigne d'un réel travail poétique.

- 32 Grécourt se révèle aussi très audacieux dans le choix des vers et la disposition typographique. *L'Origine des puces*, récit étiologique qui attribue une cause divine à la pratique onaniste, illustre l'ingéniosité du poète. Alors que les dieux olympiens sont assoupis, Éros les blesse de sa flèche :

1. Et le trait à l'instant s'animant à sa voix,
2. Se change en un essaim d'insectes innombrables,
3. De tous gens endormis hôtes impitoyables,
4. Qui, suivant sa commission,
5. Prit à l'instant possession
6. Des saints habitants de l'Olympe
7. Tant et si bien se remuant
8. Qu'il n'est pourpoint, ni dos, qu'il n'est jupe ni guimpe,
9. Où le peuple sautillant,
10. Frétillant
11. Sautant
12. Volant
13. Rampant
14. Grimant
15. N'introduise à la fin son aiguillon piquant⁶¹.

- 33 L'animation de la scène tend vers l'hypotypose : les verbes de mouvement, la récurrence des participes présents appuyée par les rimes et les assonances en [â], la brièveté remarquable des vers (dissyllabe et trissyllabe notamment) produisent un rythme endiablé. L'assaut des puces est ainsi mimé par une versification primesautière, figurée par une typographie inventive. Le poète excelle dans la combinaison des vers et tire des effets parodiques des variations rythmiques : à l'alexandrin régulier (vers 1, 2 et 3) qui relate la métamorphose du trait lancé sur les divinités endormies de l'Olympe, succède l'octosyllabe allègre (vers 4 à 7) propice à suggérer la vigueur de l'attaque, la frénésie érotique qui s'empare des protagonistes.

- 34 La rime revêt en outre une fonction structurante dans les contes qui, tous, la pratiquent. Leur qualité est diverse, la facilité est souvent de mise. Parfois, cependant, le conte fait figure de gageure lorsqu'il repose entièrement sur deux rimes, voire sur une seule. Grécourt a transformé cette licence en jeu poétique, preuve d'un usage purement ludique du langage, dans une tradition qui va des grands rhétoriciens de la Renaissance, « les jongleurs de syllabe⁶² », à l'Oulipo. *Le vieux marin* et *Le saut de la planche*⁶³ du malicieux abbé sont ainsi écrits sur deux rimes, tandis que Piron s'emploie à broder le portrait caustique d'un « cafard » lubrique en 16 décasyllabes et une rime unique (en -la) dans *Le Franciscain d'Imola*, pièce qui relève de la satire traditionnelle du clergé, renouvelée par la composition circulaire du poème (confortant l'idée d'un cycle infernal, d'une lubricité inextinguible) et la logique hyperbolique du texte. De fait, la bouffonnerie du conte résulte de l'accumulation des victimes abusées par l'ecclésiastique troussant avec la même énergie maîtres et soubrettes, hommes et femmes, sans distinction de classe ou de genre, et sa drôlerie n'est pas étrangère à l'incongruité des images sexuelles qui la servent.

- 35 Sans doute touchons-nous là à la dimension véritablement poétique (au sens étymologique) du genre. On ne peut concevoir en effet de langage poétique sans image

et l'apport fondamental de ces bagatelles réside précisément dans la créativité des figures d'analogie susceptibles de recouvrir les différentes réalités du désir. Si l'inventivité poétique se mesure à l'aune du renouvellement et de l'abondance des figures de style, il faut admettre que les conteurs se révèlent particulièrement créatifs, rivalisant d'imagination pour désigner les parties génitales, en particulier le sexe masculin, généralement réifié, qui donne lieu à une riche isotopie. Les métaphores, qui satisfont à la double postulation du sens et des sens, témoignent d'une vision décomplexée et fantaisiste de la sexualité ; selon le contexte, l'auteur figure avec humour toutes sortes de métamorphoses : le membre viril est ainsi assimilé dans une réduction synecdochique à une longue dent⁶⁴, une seringue⁶⁵ ou une béquille⁶⁶, autant d'objets au symbolisme phallique évident ; parfois, il est apparenté à une lame⁶⁷ ou à un pistolet chargé⁶⁸, emprunts directs au lexique guerrier. Certaines analogies, tel le pupitre, sont plus absconses⁶⁹ mais n'en sont que plus surprenantes. Si l'on en croit Paul Ricœur, métaphoriser, c'est apporter un accroissement sémantique, « violer un standard linguistique en produisant une prédication insolite⁷⁰ ». Quoi qu'il en soit, ces images ne sont jamais gratuites ou purement ornementales, elles participent au langage de la double entente inhérent à la définition même du libertinage, au même titre que la transgression des règles⁷¹. L'irrégularité métrique, les licences poétiques qui aboutissent à une négligence savante, érigée en principe poétique, l'abondance et la fécondité des images érotiques, tout concourt donc à la mise en place d'une poésie libertine et affranchie, qui entend se défaire à la fois des règles poétiques classiques et des contraintes morales, d'une poésie qui se pare de tous les attraits de la politesse et du raffinement social pour les mieux subvertir.

- 36 Le conte en vers du XVIII^e siècle, forme hybride par excellence, entre donc pleinement dans le champ de la poésie, au sens classique certes, mais également dans son acception moderne de jeu avec le discours, de manipulation du langage, d'expérimentation verbale. Loin d'être une simple transposition du récit, une ornementation de la narration, ou un procédé euphémistique destiné à désamorcer l'audace du fond, la versification, irrégulière et légère, constitue un élément essentiel de la poétique d'un genre dont l'apport fondamental est d'avoir libéré les potentialités du langage poétique, d'avoir sapé insidieusement les principes de la poésie classique, à travers la notion de *désordre*, celui de la métrique, qui n'est que l'expression poétique d'un désordre des sens, et celle d'*écart*, par rapport aux normes établies, tant axiologiques que poétiques. En développant l'équivoque, en auscultant incessamment le matériel verbal dont ils ont hérité, les poètes revivifient des récits pour la plupart itératifs (ce qui est le propre de la littérature dite sérielle) et cette innovation témoigne d'une réelle vitalité de la poésie au XVIII^e siècle, bien éloignée des jugements qui s'y attachent. Derrière son apparente frivolité, par-delà le rite social policé, le conte s'affirme comme un genre littéraire à part entière et dégage une force subversive indéniable. Avec la modestie et la médiocrité qui lui sont consubstantielles, il parvient finalement à assumer la double vocation qui est celle de la poésie : inventer un univers en inventant un langage. Apollinaire⁷², auteur des *Onze mille verges*, grand amateur et éditeur de la poésie badine de la première moitié du siècle, a su abondamment puiser dans ce fonds foisonnant.

NOTES

1. G. Pompidou, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Hachette, 1961, p. 30.
2. P. Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, Paris, Boivin, 1935.
3. Fr. Funck-Brentano, *Vue générale sur le XVIII^e siècle*, dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, sous la direction du cardinal G. Grente, édition revue et mise à jour sous la direction de Fr. Moureau, Paris, Fayard, 1995, p. XL.
4. S. Menant, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française 1700-1750*, Genève, Droz, 1981, p. 1.
5. Fondé en 1672 par Jean Donneau de Visé, à la fois auteur et rédacteur, le *Mercure galant*, périodique politique et littéraire, vise à plaire au plus grand nombre de lecteurs par sa diversité. En 1710, à la mort de son fondateur, il change de rédacteur et évolue vers une orientation moins politique : Dufresny, journaliste et auteur, adepte de la bigarrure, mêle futilités et nouvelles politiques, prose et vers. La section « Pièces fugitives » forme la troisième partie du périodique et regorge de productions variées écrites par des écrivains ou des amateurs. François Moureau, dans son étude de la gazette, cite cette sollicitation du directeur au lecteur : « En effet, Seigneur anonyme, envoyez-moi poésies gaillardes, éruditions badines, caprices folâtres, joyeux sujets d'historiettes, je mettrai le tout joyeusement en œuvre. » (*Mercure galant*, septembre-octobre 1710) Fr. Moureau, *Le Mercure galant de Dufresny (1710-1714) ou le journalisme à la mode*, Oxford, Voltaire Foundation, 1982, p. 22. Voir également l'ouvrage de M. Vincent, *Mercure galant, Extraordinaire, Affaires du temps, Table analytique concernant l'inventaire de tous les articles publiés 1672-1710*, préface de J. Ménard, Paris, Honoré Champion, 1998.
6. « L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivant une activité » (R. Barthes, *Essais critiques*, « Écrivains et écrivains » [1960], Paris, Seuil, 1991, p. 147).
7. A. Piron, *La Métromanie ou le poète*, comédie en vers et en 5 actes, Paris, Le Breton, 1738.
8. R. Jomand-Baudry et Ch. Bahier-Porte, *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2009.
9. R. J. Lühje, *Die Französische Verserzählung nach La Fontaine*, *Studien zur Poetik und Geschichte des contes en vers*, Hambourg, Romanisches Seminar des Universität Hamburg, 1979.
10. A. Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Honoré Champion, 1996.
11. B. Craveri, *L'Âge de la conversation*, trad. de l'italien par É. Deschamps-Pria, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 2002.
12. R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
13. A. Kibédi-Varga, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 19-21.
14. P. Richelet, *Dictionnaire français*, 2 vol., Genève, Widerholt, 1680, p. 180.
15. Si, à notre époque, on ne lit plus guère les contes de La Fontaine occultés par le rayonnement des fables, ils étaient particulièrement goûtés de son vivant et constituent la principale source d'inspiration des conteurs en vers du XVIII^e siècle. C'est à quarante ans passés, à la suite d'une gageure littéraire, que le poète se met à composer des contes ; il publie en 1664, *Joconde*, imité de l'Arioste, et *Le Cocu battu et content*, inspiré de Boccace. Suivront quatre livres de contes publiés entre 1665 et 1674. J. de La Fontaine, *Contes et Nouvelles mis en vers (1665-1674)*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1965, p. 178 et suiv.
16. R. Bray, *Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1978.
17. « Bagatelle : affaire de rien, chose de peu de conséquence, petite chose, et qui presque ne mérite pas d'être considérée, petite production d'esprit » (P. Richelet, ouvr. cité, p. 59).
18. C'est le cas du conte de Piron intitulé *Rosine* (A. Piron, *Œuvres choisies*, Londres, Sabrier, 1782, p. 1).
19. Article « Fugitives (pièces) », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une Société de gens de lettres*, sous la direction de Diderot et d'Alembert, 1757, t. VII.

20. N. Masson, *La Poésie fugitive au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 15-16.
21. P. Verèb, *Alexis Piron, poète (1689-1773) ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 386-387.
22. E. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, dans l'article « Conversation », *Dictionnaire européen des Lumières*, M. Delon (dir.), Paris, PUF, 1997, p. 259-260.
23. « La conversation suppose une certaine sécession, d'ordre privé, soutenue par des affects privés (amitié, sympathie), en marge des affaires, des *negotia* de la vie publique et politique. Elle reste de l'ordre de l'*otium*, du loisir, du *convivium*, de la fête et de son temps de luxe. » (M. Fumaroli, « *Otium, convivium, sermo*. La conversation comme "lieu commun" des lettrés », *Bulletin des Amis du Centre d'études supérieures de la Renaissance*, supplément au n° 4, Tours, 1992, p. 36.)
24. M. Fumaroli, « La Conversation », *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994.
25. Montesquieu, cité par S. Menant, « Le bel esprit », dans R. Mauzi (dir.), *Précis de littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1990.
26. P.-Ph. Gudin de La Brenellerie, *Contes, précédés de recherches sur l'origine des contes pour servir à l'histoire de la poésie et des ouvrages d'imagination*, 2 vol., Paris, Heinrichs, 1805.
27. P. Buffier, *Abrégé nouveau des règles de la poésie française*, à la suite de la *Grammaire française*, Paris, P. Witte, 1714, p. 39 et suiv.
28. P. Duffrou, *Abrégé des règles de la poésie française*, p. 108, cité par S. Menant, *ouvr. cité*, p. 156.
29. T. Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur la poésie en général, sur l'épique, sur la fable, sur l'épigramme, sur la satire, sur l'ode et sur différents petits poèmes... suivies de trois lettres sur la décadence du goût en France*, La Haye, De Rogissart, 1734, recueillies dans les *Œuvres*, Amsterdam, 1749-1750, t. IV, p. 213 et suiv.
30. Diderot, article « Conte », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, t. 4, p. 111.
31. *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1968-1977, p. 914.
32. G. H. Gaillard, *Rhétorique française, à l'usage des jeunes demoiselles*, 4^e éd., Paris, Chambeau, 1759, p. 13.
33. J. Lapp, *The Esthetics of Negligence*, Cambridge University press, 1971. L'esthétique de la négligence désigne une écriture qui mime l'improvisation et feint le naturel, une poésie irrégulière et parfois peu respectueuse des règles ; elle se rapproche de la *sprezzatura*, désinvolture visant à cacher l'artifice.
34. *Essais sur divers sujets de littérature et de morale par M. l'abbé Trublet de l'Académie française*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, 1762, t. I, II, « De la conversation », p. 25 et suiv.
35. Voltaire, article « Esprit », dans *Encyclopédie*, 1765, édition numérisée ARTFL, vol. 5, p. 973 et suiv.
36. *Précis de littérature française du XVIII^e siècle*, R. Mauzi (dir.), Paris, PUF, 1990, chap. 1, p. 15.
37. Les conteurs sont accueillis dans presque tous les cercles mondains dont ils assurent l'animation de la conversation et remplissent une fonction sociale ambiguë puisqu'elle entraîne une forme de sujétion, tant littéraire que sociale et matérielle. Si Voltaire manifeste, dès son plus jeune âge, une aisance naturelle parmi les gens du monde, Piron avoue sans ambages son embarras et se peint « comme une espèce de barbare », développant l'image du « Bourguignon », en d'autres termes celle du provincial un peu fruste, ignorant les usages du monde. Un anti-mondain en quelque sorte, refusant la flagornerie et l'hypocrisie, hantant néanmoins les salons, étant familier du Caveau et lieutenant de la Calotte. Voir P. Verèb, *ouvr. cité*.
38. Sur la poésie mondaine, au siècle précédent, voir A. Génétiot, *Les genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990.
39. Grécourt ou Piron écrivent des contes épigrammatiques. A. Piron, *Œuvres complètes*, Paris, F. Guillet, 1931, t. X, p. 148.

40. S. Menant, ouvr. cité, p. 164.
41. A. Piron, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 170.
42. Voltaire, *Le Cocuage*, dans *Contes en vers et en prose*, S. Menant (éd.), Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992, t. I, p. 13 et suiv.
43. J.-Fr. Marmontel, article « Conte », dans *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 302.
44. Voltaire, *La Pucelle*, dans *Œuvres complètes*, éd. critique J. Vercruysse, Genève, Institut et Musée Voltaire, Les Délices, 1970, t. 7, p. 479.
45. Jean-Baptiste Gresset, qui n'a pas souhaité que ses pièces légères passent à la postérité, en a détruit la majeure partie. Il nous reste cependant son chef-d'œuvre, *Vervet*, odyssée singulière qui a constitué, aux dires de Jean-Baptiste Rousseau, un véritable « phénomène littéraire ». Le héros est un perroquet vivant chez les Visitandines de Nevers, doté de toutes les vertus morales et sociales qui, au cours d'un voyage de Nevers à Nantes, se pervertit en découvrant les joies du langage gaillard, avant de connaître la rédemption et d'être sanctifié. Il peut être perçu comme une subtile mise en abyme de la poétique licencieuse du conteur. J.-B. Gresset, *Ver-Vert ou les voyages du perroquet de Nevers*, Barbier, nouv. éd., 1736.
46. J.-P. Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.
47. D. Quéro, *Momus philosophe. Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995.
48. É. Bourguinat, *Le Siècle du persiflage (1734-1789)*, Paris, PUF, 1998.
49. Michel Condé note que la qualité du bon mot, l'art de la formule, permettent de séduire le lecteur et de lever les résistances que susciteraient les mêmes propos énoncés prosaïquement. M. Condé, « Note sur la poésie française au XVIII^e siècle », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, p. 25-47.
50. S. Menant, ouvr. cité, p. 215.
51. Pluchon-Destouches, *Le Petit-Neveu de Boccace, ou contes nouveaux en vers*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1781, « Préface », p. VII.
52. « Le style marotique est devenu si à la mode que le public à qui on a, pour ainsi dire, jeté à la tête un grand nombre d'ouvrages en vers marotiques, sera peut-être bien aise de trouver ici ce que j'ai remarqué sur ce genre de poésie. » (A.-A. Bruzen de La Martinière, *Recueils des Épigrammatistes*, 1720, t. II, p. 262.)
53. *Ibid.*
54. J. de La Fontaine, Préface à la deuxième partie des *Contes et nouvelles*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1965, p. 192.
55. L. Spitzer, « L'art des transitions chez La Fontaine », *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.
56. J. de La Fontaine, *Préface aux Fables choisies*, liv. I, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 62.
57. S. Menant, ouvr. cité, p. 161.
58. Père Bastide, *Ars*, 3258, p. 10.
59. É. Guitton, « Les tentatives de libération du vers français dans la poésie de 1760 à la Révolution », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1969, vol. 21, n° 1, p. 21-35. Dans cet article, l'auteur montre que la poésie traverse une période charnière et tente de s'affranchir de sa simple fonction de rite social.
60. J.-B. de Grécourt, *Contes et poésies*, Berg-Op-Zoom, Fr. de Richebourg, 1752, liv. III, p. 135.
61. J.-B. de Grécourt, ouvr. cité, liv. III, p. 104.
62. Dans son essai, Paul Zumthor fait des grands rhétoriciens les lointains précurseurs des tentatives récentes de déconstruction du langage, en vertu de la subtilité de leur versification, de la complexité de leurs jeux de sons et de mots, et de leur recherche des images rares, qui font triompher dans le discours l'équivoque. P. Zumthor, *Le Masque et la Lumière, la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.

63. J.-B. de Grécourt, *Œuvres*, 1764, t. II, p. 353 et 349.
64. A. Piron, *Le Mal de dents*, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1776, t. II, p. 129.
65. *Ibid.*, t. II, p. 241.
66. *Ibid.*, t. IV, p. 333.
67. J.-B. de Grécourt, *Œuvres complètes*, Luxembourg, 1764, t. II, p. 143.
68. A. Piron, éd. citée, t. II, p. 235.
69. J.-B. de Grécourt, *Contes et poésies*, Berg-op-Zoom, Fr. de Richebourg, 1752, p. 45.
70. Selon Paul Ricœur, la métaphore ne réside pas dans le mot d'une dénomination déviante mais dans la tension introduite dans la phrase entre des aires sémantiques brutalement rapprochées par une « prédication impertinente ». P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 63.
71. Patrick Wald Lasowski voit dans l'irrégularité la marque du libertinage : « Tallemant des Réaux se trompe quand il écrit dans l'historiette consacrée à Voiture : *Il faut avouer aussi qu'il est le premier qui a amené le libertinage dans la poésie : avant lui, personne n'avait fait des stances inégales, soit de vers, soit de mesures*. D'autres poètes avant Voiture se sont risqués aux strophes, aux rimes, aux vers irréguliers — aux vers libertins. Sans reprendre l'histoire si complexe de la "licence poétique", il faut convenir que la formule est belle. La formule touche juste. La formule dit tout. Tallemant des Réaux désigne à merveille ce qui est en jeu : "amener le libertinage" dans la littérature. » (*Le Grand Dérèglement*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2008, p. 65.)
72. Chercheur avide, amateur de pièces rares et fantaisistes, Apollinaire est l'éditeur et le préfacier de dizaines d'ouvrages érotiques pour le compte de la Bibliothèque des curieux, mais également le premier grand bibliographe de *L'Enfer de la Bibliothèque nationale* avec Louis Perceau et Fernand Fleuret, avant d'être l'auteur de *curiosa*. Guillaume Apollinaire, Fernand Fleuret et Louis Perceau, *L'Enfer de la Bibliothèque nationale*, Paris, Mercure de France, 1913 ; *L'œuvre badine de l'abbé Grécourt*, par Guillaume Apollinaire, Paris, Bibliothèque des curieux, 1912.

RÉSUMÉS

Tenu indûment pour un « désert poétique », le XVIII^e siècle est marqué conjointement par l'éclosion de la poésie fugitive et le foisonnement de contes. Rien de surprenant donc à ce que ces deux formes appréciées se soient rencontrées, donnant naissance à un objet littéraire hybride, véritable phénomène de mode lié à une sociabilité particulière qui est à la fois le lieu de sa genèse et de sa diffusion. Genre mineur recherchant moins le beau que l'agrément, le sublime que la surprise, le conte en vers volontiers licencieux s'épanouit en marge des codifications génériques et des principes esthétiques, et prône une esthétique du naturel et de la négligence, rompant résolument avec la doctrine classique. Véritable laboratoire langagier, il entre pleinement dans le champ de la poésie, le vers n'ayant pas pour seule finalité d'euphémiser les hardiesses de représentations érotiques, mais devenant le lieu d'un désir d'affranchissement, tant axiologique qu'esthétique.

Unduly mistaken for "a poetic wasteland", the 18th century is imprinted both by a spawning fleeting poetry and a flurry of fairy tales. No surprise then that these two genres should meet to produce a hybrid literature, a genuine trend related to a special sociability which is the reason for both its creation and its development. As a minor genre aiming at pleasure rather than beauty, at surprise rather than magnificence, the versified and readily licentious tale blossoms up along the common aesthetic codes and principles, advocating the aesthetics of nature and

neglect while breaking with the classic dogma. The tale as a truly linguistic think tank naturally embraces the field of poetry, for the verse does not only strive to euphemistically understate audacious erotic representations but also turns into a longing for moral, philosophical and aesthetic emancipation.

INDEX

Mots-clés : contes en vers du XVIII^e siècle, poésie fugitive, hybridité, sociabilité, genre mineur, conte licencieux, agrément, surprise, naturel, affranchissement des règles, esthétique de la surprise, laboratoire langagier, esthétique moderne

AUTEUR

STÉPHANIE BERNIER-TOMAS

Lycée René Cassin (Bayonne), LAPRIL-CLARE (Université Bordeaux Montaigne)