

Maja Pawłowska

Université de Wrocław

LES ANCIENS REVUS PAR PIERRE DE DEIMIER ET RENÉ RAPIN

Imitation of the Ancients as Seen by Pierre de Deimier and René Rapin

ABSTRACT

In their treatises, Deimier and Rapin welcome novelty and individualism. But, if Deimier sees this creative freedom as synonymous with inventiveness, Rapin attaches it, paradoxically, to the imitation of classical antiquity. This is indeed because he is dissatisfied with the output of French writers. In his view, French letters fail to match the greatness and the sublime quality of Latin and Greek literature, which he recommends should be studied and imitated. In imitating Homer and his art, irregular but captivating and full of charm, contemporary poets can hope to create singular and incomparable works of literature.

KEYWORDS: Seventeenth-century French literature, Pierre de Deimier, René Rapin, *L'Académie de l'Art Poétique*, *Réflexions sur la poétique et sur les poètes anciens et modernes*, Imitation of the Ancients

Le principe de l'imitation des anciens est aujourd'hui considéré comme un fondement de l'esthétique classique (Kibédi Varga 1998 : 29). En effet, conformément à l'esprit de la Renaissance, tourné vers l'héritage du passé, et à leur formation scolaire basée sur l'imitation des modèles, les poètes et théoriciens du dix-septième siècle se voient confrontés à la question inéluctable, à propos de la manière d'assumer l'héritage artistique des anciens, de trouver leur voie entre l'écriture et la réécriture, l'invention et l'imitation. La tendance générale de l'époque de considérer le texte artistique comme fruit d'un bagage culturel et intellectuel acquis préalablement au cours de la formation, dévalorise en principe une production originale. Chaque ouvrage est mis en rapport avec les modèles mais, comme l'a déjà remarqué René Bray, l'imitation peut prendre « des formes très diverses », allant « de l'influence inconsciente à la copie servile » (Bray 1966 : 159). L'attitude des critiques peut aussi osciller entre l'exigence d'une création littéraire apparentée à un « art de mémoire »¹ et l'acceptation d'une empreinte individuelle des poètes.

¹ Nous reprenons ici une expression d'Alain Génétot, qui résume l'art poétique du dix-septième siècle de la manière suivante : « La rhétorique classique définit la littérature comme un art de mémoire, qui repose sur les lieux communs (*topoi*) où la *mimésis*, la représentation du réel, est médiatisée par l'imitation des modèles artistiques. On attend donc de l'art qu'il imite les anciens parce que ceux-ci ont donné des modèles d'imitation de la nature (*mimésis*) (Génétot 2005 : 228–229).

L'imitation elle-même n'est pas un processus uniforme, mais un mouvement de pensée qui passe par différents stades².

La présente réflexion tente d'examiner deux points liminaires du discours théorique du dix-septième siècle, ouvrant et terminant la formation de la doctrine classique en France, pour ainsi saisir la ligne générale de l'évolution de la notion d'imitation des anciens dans sa forme la plus pure, celle qui se réfère à l'œuvre d'Homère et de Virgile³, deux autorités incontestables.

L'Académie de l'art poétique de Pierre de Deimier, parue en 1610, est un texte relativement peu connu, mais artistiquement accompli⁴. Le traité, une des premières poétiques françaises, a été écrit au moment intermédiaire entre l'observance des principes esthétiques de la Renaissance et ceux du classicisme⁵. De ce fait, il annonce déjà la doctrine classique, mais sa position par rapport aux problèmes de la création littéraire n'est pas encore empreinte de dogmatisme. Les conceptions de Deimier, notamment celle qui se rapporte à l'attitude du poète envers l'héritage littéraire des siècles passés, forment une réflexion originale. René Rapin, par contre, appartient aux épigones du courant classique. Ses *Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1684), écrites au seuil de la Querelle des Anciens et des Modernes (1687), présentent une synthèse aboutie des interrogations de la littérature de l'époque. La lecture, même superficielle, des deux traités montre que, quoique séparés de plus de soixante-dix ans, leurs auteurs se posent des questions analogues : ils réfléchissent sur les règles et objectifs de la création littéraire par rapport au principe de l'imitation des anciens.

Leurs remarques s'organisent autour des poétiques des prédécesseurs : chez les maîtres penseurs antiques, l'idée de l'imitation constituait le noyau de la création artistique. Dans son dialogue intitulé *Ion*, Platon discourt sur la poésie et sur la nature de la source où les poètes puisent leur talent. Il écrit : « Ils nous disent, les poètes, que c'est à des fontaines de miel, dans les jardins et les vergers des Muses, que, semblables aux abeilles, et volant ça comme elles, ils cueillent les vers qu'ils nous apportent ; et ils disent vrai » (Platon 1827 : 534b). Selon lui, le poète est donc créateur, mais en même temps ne l'est pas. Comme les abeilles qui butinent le nectar, il puise les idées dans la matière poétique des autres, mais comme les abeilles qui transforment aussi le nectar en miel, il transforme ses sources en leur donnant son empreinte originale. Considérée sous cet angle, la poésie est donc simultanément recreation et création. De l'autre côté, la matière poétique elle-même se forme sur l'imitation. Aristote affirme : « L'épopée, la poésie tragique, la comédie, [...] se trouvent être toutes, au résumé, des imitations » (Aristote 1977 : 1447a). La conception de l'art mimétique a été formulée dans la *Poétique* et, de ce fait, admise et perpétuée par les générations suivantes. À la Renaissance, la *Poétique*, traduite en latin par Giorgio Valla en 1498, est devenue un texte théorique nor-

² Cf. Bray 1966 : 160.

³ Au dix-septième siècle, le discours critique est souvent composé d'une analyse d'ouvrages précis (Zuber 1971 : 388).

⁴ Pierre Colotte, qui a consacré une monographie à l'étude de l'œuvre de Deimier, qualifie *L'Académie de l'Art Poétique* d'« ouvrage le plus important dans son genre pour les périodes préclassiques et classiques » (Colotte 1953 : 9).

⁵ Marie-Noëlle Casals accorde à la poétique de Deimier une place intermédiaire entre celle de Vauquelin de La Fresnaye, encore tourné vers la Renaissance, et celle de Jean Chapelain, visant à l'élaboration du classicisme français (Casals 2001 : 19–33).

matif. Les humanistes en ont conclu que les ouvrages des Anciens offrant les exemples parfaits d'imitation de la Nature, il était impératif de les prendre comme modèles pour les littératures nationales naissantes.

Dans *La deffence et illustration de la langue francoyse* (1549), Joachim du Bellay présente la règle d'imitation des Anciens comme un principe de base et une nécessité absolue de la création poétique. Il exhorte les apprentis poètes à imprimer dans leurs esprits les procédés stylistiques modèles, en « imitant les meilleurs auteurs Grecz » (du Bellay 1972 : 36–37). L'imitation des Anciens est donc considérée comme une activité artistique par excellence, traduisant à la fois l'érudition et les capacités créatrices. Toutefois, du Bellay conseille d'imiter « les meilleurs auteurs », admettant ainsi implicitement l'existence d'auteurs médiocres et accordant par là même à la génération moderne le droit non seulement de s'inspirer de la tradition ancienne, mais aussi d'en faire une évaluation basée sur les exigences esthétiques de la critique moderne.

De cette évaluation critique deux noms pourtant sont exclus : ceux d'Homère et de Virgile, deux géants de la poésie, deux poètes épiques modèles. Du Bellay exige de ceux qui aspirent à écrire une connaissance parfaite de leur œuvre, bagage intellectuel indispensable. Il écrit : « Soit donc premièrement le Poète exercité en Homère et en Virgile [...] et les ait comme incorporés en sa mémoire pour son principal fond, et comme pour son ordinaire patron » (du Bellay 1972 : 36–37).

L'Antiquité avait hissé le poème épique au sommet de la hiérarchie des genres littéraires. L'idée très haute que les théoriciens et auteurs français se sont faite de l'épopée au XVI^e siècle est un emprunt à l'Italie. En assimilant la pensée théorique de Vida ou de Scaliger (pour ne citer que les noms les plus connus), la Pléiade a fait de l'épopée française l'objectif de la création littéraire de valeur. Les Italiens leur ont aussi transmis l'idée, exprimée par Scaliger, que « le prince des poètes » Virgile est préférable au « divin » Homère, parce qu'il est plus régulier. Ils ont argumenté que grâce à son « art équilibré et harmonieux, Virgile a su construire un grand poème politique autour d'un héros qui cumule des qualités qu'aucun personnage homérique ne manifeste au même degré » (Méniel 2004 : 42–43).

Les traités de Deimier et Rapin se positionnent justement par rapport à cette tradition humaniste. Les œuvres d'Homère et de Virgile constituent à l'époque un idéal artistique envers lequel il est impératif de prendre position et d'estimer si – et à quel degré – les modèles anciens sont appropriés. Les théoriciens commencent ainsi leurs propos en s'inclinant devant la grandeur de la poésie épique, mais ensuite, ils confrontent Homère et Virgile, et c'est justement dans cette comparaison que réside l'originalité de leurs points de vues.

Au premier abord, les remarques de Deimier semblent s'inscrire dans l'esthétique de la Renaissance : il reprend l'épithète de « Divin », attribué d'ordinaire à Homère, sans contester le bien-fondé de cette appellation⁶. Comme ses devanciers, il emploie « Divin » dans le sens ancien du mot, celui de « *vates* »⁷, poète oracle inspiré par les dieux. L'art d'Homère a en soi quelque chose de métaphysique. Cette idée d'un Homère *vates*

⁶ « Ce divin poète a rendu mûre et parfaite l'enfance de la poésie et de plusieurs autres sciences » (Deimier 1610 : 233)

⁷ La conception d'Homère *vates* et *doctus* est résumée avec pertinence dans la monographie de Bruno Méniel (Méniel 2004 : 34–36).

est d'ailleurs formulée explicitement⁸, à la fois signe de l'érudition de Deimier et une sorte de *captatio benevolentiae* du public qui attend des marques de respect envers les modèles. La tradition ancienne attribuait également à Homère la qualité de *poeta doctus*, poète possédant des connaissances supérieures aux autres, une omniscience. Une conviction généralement partagée voulait que ses textes offrent aux lecteurs d'innombrables connaissances relatives à la nature, à toute sorte d'arts et techniques, à la morale. Deimier respecte cette opinion et vante le savoir universel, presque surnaturel d'Homère :

Or c'est une chose du tout incomparable et merveilleuse en ce rare poète, que vivant avant que les sciences fussent redigees en reigles et observations certaines, il les a si bien connuës, que tous ceux qui depuis se sont meslez d'establir des polices, de conduire guerres, et d'escrire ou de la religion ou de la philosophie en quelque secte que ce soit, ou des arts; se sont servis de luy comme d'un maistre excellent et tres-parfait en la connoissance de toutes choses (Deimier 1610 : 231).

Homère, aède inspiré des dieux, sait mieux que les autres auteurs instruire ses lecteurs. Son épopée est présentée comme un texte éducatif, une encyclopédie « où les plus rares esprits trouveront tousjours dequoy exercer leur sçavoir » (Deimier 1610 : 226). Ainsi, avec la mise en relief de ses qualités didactiques, l'*Illiade* est-elle placée dans une perspective universelle, dépassant les questions poétiques et devenant un socle du processus de civilisation des sociétés modernes. Logiquement, l'œuvre d'Homère devient un jalon obligatoire de la *translatio studii*.

En mettant en parallèle Homère et Virgile, Deimier rompt avec la tradition de la poésie de Du Bellay et montre une nette préférence pour Homère. Il prend ainsi ses distances d'avec les positions des théoriciens de la renaissance. Il s'insurge contre l'idée que Virgile serait supérieur à Homère : « ce romain s'est acquis une merveilleuse reputation ... : aussi quelques uns l'ont plus estimé qu'Homère : mais ceste opinion n'est pas receuë de la septieme partie des plus judicieux esprits » (Deimier 1610 : 239). Virgile est pour lui inférieur au poète grec parce qu'il ne possède pas sa grande culture de *poeta doctus*. Ses connaissances sont limitées et incomplètes. Pour prouver l'insuffisance du Romain, Deimier cite un épisode du chant IV de l'*Énéide*, dans lequel le poète présente la rencontre de la reine Didon et d'Énée qui, pour des raisons historiques, était en fait impossible⁹. Ainsi, si Virgile réunit les deux héros parce que son savoir historique est lacunaire, il ne peut aspirer à l'excellence attendue d'un poète qui est censé former les générations futures. S'il fausse délibérément la vérité historique, son art s'appuie sur le mensonge, ce qui est aussi condamnable. Virgile, poète-faussaire de la vérité, ne peut aspirer non plus à la qualité de *poeta vates*.

En passant au plan esthétique, tout en reconnaissant les qualités du style de Virgile, Deimier trouve que le poète romain n'atteint pas l'excellence d'Homère. L'argumentation du théoricien est cette fois surprenante, car elle conteste tacitement l'idée de l'imitation. Le défaut de Virgile consiste en ce que, bien que talentueux, il n'est au fond qu'un imitateur d'Homère :

⁸ « Les compagnons des muses, l'un desquels a esté Homere qui a possedé les cieux » (Deimier 1610 : 232).

⁹ « Mais à mon avis la plus grande faute qui soit dans Virgile, c'est la fable qu'il a inventee contre Didon : car en cela, il n'a espargné ny le temps ny la verité ny la raison » (Deimier 1610 : 506).

Il ne faut pas oublier en ce jugement, que c'est principalement d'Homere que Virgile tient sa suffisance, que c'est son guide et maistre d'escole, et qu'un seul traict de l'iliade et de l'odysee a fourny de corps et de matiere à ceste grande et divine enēide » (Deimier 1610 : 230).

Un élève ne peut semble-t-il aspirer à atteindre la perfection de son maître. Cette situation fait apparaître le problème de la pertinence de l'imitation des anciens. Le maître, Homère, sait charmer ses lecteurs par son style pittoresque, par un sens incomparable de la description, qui assimile son art à celui d'un peintre : « Comme avec un pinceau plus divin que mortel, [Homère] figure admirablement la représentation des amours des dieux, leurs majestez, leurs allees et venues » (Deimier 1610 : 227). À l'instar d'un peintre, il sait créer une illusion mimétique parfaite mais – chose qui semble importante pour Deimier – Homère n'est pas un imitateur, son inspiration est originale :

Ce grand poète s'est rendu si recommandable en la bouche des hommes doctes, puis qu'outre l'avantage qu'il s'est aquis en l'usage de la disposition et de l'elocution, on voit que presque tous les divins subjects qu'il a traitez, ont esté fondez et formez des propres sources de ses inventions (Deimier 1610 : 228).

Deimier favorise une attitude créatrice qui repose sur une imitation libre, une disposition plutôt qu'une exigence de s'inspirer de l'art des prédécesseurs. Dans *L'Académie de l'art poétique*, l'imitation des Anciens est présentée comme une des pratiques créatrices possibles et n'exclut pas les ouvrages originaux, à condition qu'ils soient artistiquement réussis. Deimier souligne « tant de belles et particulieres inventions dont les poèmes d'Homere ce divin homme sont remplis » (Deimier 1610 : 226), en réclamant la possibilité d'une invention originale¹⁰.

Au seuil de l'époque classique, une attitude qui proposait une approche sélective de l'héritage des Anciens n'était ni commune, ni acceptable. Elle n'a pas été retenue par les critiques qui l'ont rejetée catégoriquement. Dans la première moitié du dix-septième siècle, pourtant, apparaissent des tentatives littéraires des écrivains libertins « de s'émanciper de la tutelle des Anciens » (Génétiot 2005 : 233). Ils vont progressivement former une esthétique alternative (Génétiot 2005 : 233–236) qui, finalement, aboutira à la Querelle des Anciens et Modernes.

René Rapin, un érudit versé dans l'art des Anciens, a largement contribué par ses textes à l'élaboration des bases théoriques de la doctrine classique. Convaincu de la supériorité des lettres antiques, il écrit : « On est capable de peu de choses quand on ne se règle que sur les ouvrages modernes et on ne fait rien d'élevé si l'on ne consulte les Anciens » (Rapin 2011 : 450). L'exigence de l'imitation des Anciens¹¹ implique tout naturellement l'observation stricte des principes exposés dans la *Poétique* d'Aristote, parce que « on ne va à la perfection que par [des] règles et on s'égaré dès qu'on ne les suit pas » (Rapin 2011 : 333). Toute la préface des *Réflexions* n'est qu'un hommage, une révérence profonde envers l'Antiquité, une justification du bien-fondé de l'imitation des

¹⁰ « L'invention sera tousjours plus estimee, que ce que l'on aura fait à l'imitation d'autrui » (Deimier 1610 : 209).

¹¹ Rapin exhorte les futurs poètes à s'instruire chez « les bons auteurs de l'Antiquité, dont les ouvrages sont les seules véritables sources d'où l'on peut tirer ces richesses si nécessaires à la poésie, et où l'on forme ce bon sens et ce discernement juste par lequel on distingue le vrai d'avec le faux dans les beautés naturelles » (Rapin 2011 : 454).

Anciens. Néanmoins, c'est n'est pas une vulgarisation des poétiques d'Aristote et d'Horace, quoique les deux textes restent des points de référence stable. *Les Réflexions* sont un ouvrage mur, un bilan de plus de vingt ans de critique littéraire de l'auteur, son *opus magnum* et son testament théorique¹².

Pascale Thouvenin a retracé dans son édition récente des *Réflexions sur la poésie et sur les poètes anciens et modernes* l'évolution des idées littéraires de Rapin qui, parfois, sont nées sous l'influence des facteurs sociaux ou politiques. Ainsi sa *Comparaison d'Homère et de Virgile*, publiée en 1668, a été écrite à la demande du président Lamoignon, qui a confié à Rapin le soin de défendre Virgile en réponse à une communication de Pellisson à l'Académie Française dans laquelle ce dernier se prononçait clairement en faveur d'Homère (Rapin 2011 : 182). La *Comparaison* est donc plus un exercice rhétorique qu'une expression des convictions du théoricien. Les jugements que Rapin porte sur les poètes de l'Antiquité ne trouvent leur aboutissement que dans ses *Réflexions*. Rapin, partisan enthousiaste de l'imitation des Anciens, accepte la hiérarchie des genres léguée par Aristote et Horace, au sommet de laquelle se trouve le poème héroïque. Les poètes modernes devraient mobiliser tous leurs efforts artistiques en vue de créer une épopée nationale, parce que : « Le poème épique est ce qu'il y a de plus grand et de plus noble dans la poésie. C'est l'ouvrage le plus accompli de l'esprit humain » (Rapin 2011 : 479–480).

La grandeur d'Homère et de Virgile comme modèles de perfection à imiter est pour Rapin évidente¹³. Il révère les deux auteurs, tout en soulignant leurs qualités respectives. Virgile est un poète parfaitement régulier, la construction de l'intrigue de l'*Énéide*, ses « procédés, ornements littéraires et règles de conduite » (Hepp 1968 : 23) sont exemplaires et doivent être imités¹⁴. Par contre, « Homère n'est pas tout à fait si scrupuleux ni si régulier dans ses imaginations » (Rapin 2011 : 504–505). Néanmoins, dans le débat sur la supériorité d'Homère ou de Virgile, Rapin penche pour le premier : « On peut dire que jamais personne n'a eu en aucune langue toutes les qualités dans un plus éminent degré qu'Homère. C'est aussi le premier modèle que le poète doit se proposer pour écrire comme il faut » (Rapin 2011 : 433). Tout en reconnaissant les arguments traditionnels des humanistes italiens, qui stigmatisent les défauts d'Homère¹⁵ et donnent la primauté à Virgile, Rapin les trouve excusables : « Scaliger trouve à redire aux longues narrations qu'Homère fait faire à ses héros dans la chaleur du combat. En effet, cela n'est ni naturel, ni vraisemblable, mais il a eu ses raisons » (Rapin 2011 : 500–501). Pour justifier son opinion, Rapin se sert d'un argument habituel, celui du *poeta doctus* : « Homère a été, pour ainsi dire, le premier fondateur de tous les arts et de toutes les sciences et le modèle des savants de tous les siècles » (Rapin 2011 : 353).

L'idée de la science universelle et de la perfection artistique d'Homère est soulignée à plusieurs reprises : « Homère, qui eut un génie accompli pour la poésie, eut aussi l'esprit le plus vaste, le plus sublime, le plus profond, le plus universel qui fut jamais »

¹² Rapin est mort en 1687.

¹³ « Les véritables modèles qu'on doit prendre [...] sont les poèmes d'Homère et de Virgile » (Rapin 2011 : 512).

¹⁴ « L'Énéide de Virgile : tout y est grand et tout y est proportionné au sujet [...] Il n'y a rien de faible ni de défectueux dans l'exécution, tout y est heureux, tout y est juste, tout y est achevé » (Rapin 2011 : 395).

¹⁵ « On doit convenir qu'Homère n'a pas traité ses dieux avec tout le respect dû à leur condition » (Rapin 2011 : 423).

(Rapin 2011 : 351). Cette caractéristique réunit les capacités intellectuelles et les dons naturels, le talent exceptionnel du rhapsode. L'idée de *poeta vates* n'apparaît pas dans les *Réflexions*, remplacée par la conviction de la beauté d'expression poétique et de la grandeur d'idées hors du commun¹⁶, difficiles à cerner avec précision. Rapin touche ici le point essentiel de sa doctrine. Le vrai Beau de la poésie est insaisissable¹⁷ et ne peut être créé par une simple application des règles¹⁸ : « Il y a encore dans la poésie, comme dans les autres arts, de certaines choses ineffables qu'on ne peut expliquer. [...] il n'y a point de préceptes pour enseigner ces grâces secrètes [...] tous ces agréments cachés de la poésie qui vont au cœur » (Rapin 2011 : 457). Les lecteurs sont attirés vers l'œuvre d'Homère par ce qui y est unique, surprenant, qui l'élève au-dessus de l'ordinaire, qui plaît, qui ravit et transporte les esprits, en un mot, par le sublime¹⁹. Rapin indique, en s'appuyant sur l'autorité des Anciens, que l'œuvre d'Homère est un exemple inatteignable du sublime²⁰.

Rapin, partisan acharné des Anciens, se rendait bien compte en écrivant ses *Réflexions* que l'idéal esthétique avait changé ; il ne s'agissait désormais plus d'imiter les anciens pour pouvoir exceller dans la régularité, mais parce qu'ils possèdent ce sublime, ce je ne-sais-quoi, qui plaisait tant vers la fin du XVII^e siècle.

Dans leurs traités, Deimier et Rapin ouvrent les portes au nouveau, à l'individuel. Mais, cette liberté créatrice que Deimier voyait dans l'invention, Rapin la voit, paradoxalement, dans l'imitation des Anciens. C'est justement parce qu'il n'est pas satisfait de la production littéraire française, qui n'atteint pas la grandeur et le sublime des littératures grecque et latine, que Rapin recommande d'étudier et d'imiter les anciens. En imitant Homère et son art, irrégulier mais captivant et plein de charme, les poètes modernes peuvent aspirer à créer des ouvrages uniques et incomparables.

BIBLIOGRAPHIE :

- ARISTOTE, 1977, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris : Société d'édition Les Belles Lettres.
 BELLAY Joachim du, 1549 (1972), *La deffence et illustration de la langue francoyse*, Paris : Arnoul l'Angelier (Paris : Bordas).
 BOILEAU-DESPRÉAUX Nicolas, 1674, *Œuvres diverses du Sieur D*** avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, trad. du Grec par de Longin, Paris : Chez la Veuve de la Coste ; www.books.google.pl.
 BRAY René, 1966, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris : Nizet.
 DEIMIER Pierre de, 1610, *L'academie de l'art poétique*, Paris : Jean de Bordeaulx ; www.books.google.pl.

¹⁶ « Homère est le seul qui ait trouvé le secret de joindre à la pureté du style toute l'élévation et toute la grandeur dont la poésie héroïque peut être capable » (Rapin 2011 : 434).

¹⁷ « On ne reconnaît la véritable poésie que par l'impression qu'elle fait sur l'âme » (Rapin 2011 : 475).

¹⁸ « Il y a je ne sais quoi [...] qui est d'un grand agrément dans la poésie. Homère a surpassé généralement tous les poètes par cet art » (Rapin 2011 : 461).

¹⁹ Rappelons la définition du sublime formulée par Boileau : c'est « cet extraordinaire et ce merveilleux, qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte » (Boileau 1674 : 5). Le sujet du sublime chez Homère est développé par exemple par Théodore Litman, dans sa monographie sur le sublime en France (Litman 1971).

²⁰ « Longin le propose toujours comme la règle la plus juste du genre sublime » (Rapin 2011 : 434).

- CASALS Marie-Noëlle, 2001, La vérité comme indice dans trois poétiques du premier XVII^e siècle: Jean Vauquelin de La Fresnaye, Pierre de Deimier, Jean Chapelain, *Le Dix-septième siècle* 1/210 : 19–33.
- COLOTTE Pierre, 1953, *Pierre de Deimier poète et théoricien de la poésie. Sa carrière à Paris et ses relations avec Malherbe*, Aix-en-Provence : Editions Ophrys.
- GÉNÉTIOT Alain, 2005, *Le classicisme*, Paris : PUF.
- HEPP Noémi, 1968, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris : Klincksieck.
- KIBÉDI VARGA ARON, 1998, *Le Classicisme*, PARIS : SEUIL.
- LITMAN Théodore, 1971, *Le Sublime en France (1660–1714)*, Paris : Nizet.
- MÉNIEL Bruno, 2004, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève : Droz.
- PLATON 1827, *Ion*, (in :) *Œuvres de Platon*, vol. 4, trad. Victor Cousin, Paris : Bossange Frères, www.books.google.pl/books?id=bpfOyK9zCvEC; consulté le 07 septembre 2017.
- RAPIN René, (1684) 2011, *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1684), édition et présentation Pascale Thouvenin, Paris : Champion.
- THOUVENIN Pascale, 2014, Une histoire littéraire classique : une Europe moderne des Lettres selon René Rapin, *Dix-septième siècle* 263 : 219–232.
- ZUBER Roger, 1971, La critique classique et l'idée d'imitation, *R.H.L.F.* 3 : 385–399.