

***Pectus est quod disertos facit : éloquence et sublime dans la Rhétorique (1796)***  
**de Jacques-Antoine Houdet**

Anne BÉLANGER, UQAM  
Alexandre LANDRY, UQTR

Dans sa classe de rhétorique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, au Collège de Montréal, le maître, Jacques-Antoine Houdet, adresse cette question à ses élèves :

Mais comment doit-on lire les bons auteurs dont on a fait le choix? Cette lecture, pour être utile, ne doit pas être superficielle et rapide. Il faut lire peu à la fois ; revoir souvent les mêmes endroits, sur tout les plus beaux ; en approfondir avec attention le sens et les beautés ; se les rendre familiers, presque jusqu'à les savoir par cœur, afin de les convertir en sa propre substance<sup>1</sup>.

Ce passage du *Cours abrégé de Rhétorique* laisse entendre une autre voix que celle du maître, sous laquelle perce celle de Charles Rollin qui, quelque 70 ans auparavant, dans son *Traité des études* de 1728<sup>2</sup>, avait lui aussi tenté de répondre à la même question sur la manière de lire les « bons auteurs » :

Avant tout je dois avertir que la lecture des auteurs, pour être utile, ne doit pas être superficielle et rapide. Il faut revoir souvent les mêmes endroits, surtout les plus beaux, les relire avec attention, les comparer les uns avec les autres, en approfondir le sens et les beautés, se les rendre familiers presque jusqu'à les savoir par cœur. Le moyen le plus assuré de profiter de cette lecture, qu'on doit regarder comme la nourriture de l'esprit, est de la digérer à loisir, et de la convertir par là, pour ainsi dire, en sa propre substance. (TE, p. 397)

Que comprendre de la comparaison de ces deux textes? Entre celui du professeur du Collège de Montréal et celui du théoricien français, faut-il considérer qu'il n'y a qu'un simple travail de reprise ou bien s'agit-il, pour parler comme Rollin, d'une « conversion en sa propre substance »? C'est à cette question que cet article prétend répondre à partir d'une minutieuse enquête sur l'archive littéraire

et, plus particulièrement, de l'étude d'un manuscrit, celui de la *Rhétorique* de Jacques-Antoine Houdet, datée de 1796, et d'un imprimé ancien, celui du *Cours de Belles Lettres destiné à l'usage du Collège de Montréal*, paru en 1840. La comparaison des sources françaises et des archives québécoises permettra d'étudier ce travail de reprise à travers les deux principes suivants : celui de la *translatio studiorum*, c'est-à-dire le transfert culturel et le rayonnement des sources françaises dans l'ensemble de la rhétorique enseignée au Bas-Canada ; puis celui d'une appropriation et d'une réinvention de ces mêmes sources françaises. Enfin, toujours à la faveur de ces deux principes, on constatera un infléchissement de la tradition qui se redéploie en faveur d'une esthétique et d'une rhétorique tournées vers la subjectivité sensible et le *pathos*.

### **La Rhétorique de Houdet et le Traité des études de Rollin**

L'arrivée au Bas-Canada des Sulpiciens fuyant la Révolution donne lieu, dans les collèges de la Montérégie, à un renouvellement en matière d'enseignement. Comme le mentionne Bruno Harel, « ensemble, [ces prêtres] apportèrent de nouvelles traditions et des exigences plus strictes qui établirent la valeur du collège<sup>3</sup>. » C'est donc aussi le cas de Jacques-Antoine Houdet qui, après avoir séjourné successivement en Espagne, à Londres et à New-York, arrive à Montréal le 19 janvier 1796 où il joint les rangs des prêtres réfractaires établis au Collège Saint-Raphaël. Rapidement, il entreprend sa tâche d'enseignant en rédigeant un traité de rhétorique destiné à l'usage de ses élèves. À travers cette entreprise, Houdet ne prétend pas faire œuvre de novateur, mais seulement proposer un manuel consacré à l'apprentissage de l'éloquence basé sur les meilleurs ouvrages de l'époque. C'est d'ailleurs ce qu'il indique clairement dans son « avertissement » :

La Rhétorique que nous offrons ici aux amateurs de lettres n'est pas un ouvrage nouveau dont nous devons nous attribuer tout le mérite. Elle n'est guère qu'un extrait méthodique de ce que l'on peut trouver de mieux dans les différents auteurs qui ont écrit sur cette matière. (CR p.2)

Or, parmi ces ouvrages, se trouve le *Traité des études* de Charles Rollin qui, après avoir occupé la chaire d'éloquence du Collège de France, devient principal du Collège de Beauvais puis, en 1704 et 1720, est élu recteur de l'Université de Paris. C'est vers la fin de sa vie qu'il rédige le *Traité de la manière d'étudier et d'enseigner les belles-lettres*, titre qui fut abrégé en *Traité des études (1726-1728)*<sup>4</sup>. Si Houdet se conforme à ce traité, c'est d'abord parce qu'il a longtemps tenu lieu de programme d'enseignement à l'Université de Paris, mais c'est aussi parce qu'il trouve chez Rollin un héritage janséniste qui, en matière de réflexion sur l'éloquence, fut toujours sensible à l'idée du sublime. En somme, si l'on ajoute à ces deux considérations la ressemblance de nombreux passages entre les deux ouvrages, il apparaît clairement que ce traité de Charles Rollin a servi de modèle à la *Rhétorique* de Houdet.

Dans la plupart des cas, Houdet est fidèle, sinon en paroles, du moins à l'esprit de son modèle. Par exemple, au chapitre des passions, les deux auteurs estiment que l'orateur, pour parvenir à toucher son auditoire, doit être touché lui-même<sup>5</sup>. À cette fin, Rollin insiste sur le fait que son orateur doit « bien se pénétrer de son sujet, en être pleinement convaincu, en sentir la vérité et se représenter fortement l'image par des peintures vives et touchantes, prenant toujours la nature pour guide. » (TE, p.523) Pour lui, il existe des passions fortes et véhémentes et d'autres douces, tendres et insinuantes. L'orateur représente, en lui-même, l'expression des passions : « l'air, l'extérieur, le geste, le ton, le style, tout doit respirer je ne sais quoi de doux et de tendre qui parte du cœur et qui aille droit au cœur. » (TE, p.523)

Chez Houdet, on retrouve ces mêmes préceptes, mais énoncés de manière plus précise. Par exemple, il définit les passions comme des « mouvements impétueux de l'âme qui nous emportent vers un objet ou qui nous en détournent ». (CR, p.77) Pour lui, il n'existe fondamentalement que deux seules passions, soit l'amour et la haine et, ce sont d'elles que découlent tous les autres sentiments. Mais, plus que tout, il place l'usage des passions au cœur même de la rhétorique : « la rhétorique exige cet usage : elle est

l'art de parler non seulement à l'esprit pour l'instruire, mais encore au cœur pour le toucher. » (CR, p.78) Il ajoute même que « c'est par les passions que l'éloquence triomphe, qu'elle règne sur les cœurs » (CR, p.78) et que « rien n'est impossible à l'éloquence animée par le sentiment. » (CR, p.81) Les moyens de parvenir à émouvoir les passions sont le recours à l'imagination, le discernement et la sensibilité. Houdet insiste particulièrement sur cette dernière, en affirmant que, du cœur de l'orateur, doivent partir

ces élans pathétiques et sublimes qui ravissent les auditeurs, et qui les mettent comme hors d'eux-mêmes. Car le cœur, dit Quintilien, est le siège, le foyer de l'éloquence ; *pectus est quod disertos facit* ; et c'est de lui que viennent les grandes comme les touchantes pensées. (CR, p. 84)

Quand Houdet évoque l'ascendant qu'exerce l'homme éloquent sur son auditoire, il s'inspire encore une fois de son modèle. En effet, pour Rollin, il importe de savoir :

Comment l'orateur sait trouver avec esprit et entasser les uns sur les autres un grand nombre de moyens et de raisonnements ; comment il est tantôt véhément et sublime, tantôt au contraire doux et insinuant ; quelle force et quelle violence il met dans ses invectives, quel sel et quel agrément dans ses railleries ; enfin, comment il remue les passions, comment il se rend maître des cœurs, et tourne les esprits selon qu'il lui plaît. (TE, p. 396)

Houdet définit ainsi les « avantages de l'éloquence » :

Savoir mettre la vérité dans un jour avantageux, gagner les esprits, et se rendre maître des cœurs par le secours de la parole, est un talent si beau, si noble et si utile dans le commerce du monde, qu'il n'est personne qui n'en sente le prix et le mérite. Ce noble talent c'est l'éloquence qu'on peut appeler à bon droit la maîtresse des esprits et des cœurs. (CR, p. 7)

En outre, les deux auteurs s'accordent pour dire que l'orateur ne doit nourrir que des pensées nobles et élevées et éviter tout ce qui est bas et rampant. Il doit de plus posséder un talent naturel et s'employer à le développer par l'étude des préceptes de la rhétorique, notamment en fréquentant les « bons auteurs » qui lui permettront de former son goût. À cet égard, par exemple, Houdet

se démarque légèrement de son modèle en ce qui concerne l'organisation des préceptes propres à acquérir l'éloquence. Pour Rollin, l'apprentissage de la rhétorique doit se faire à travers la lecture des bons auteurs, les exemples et l'explication des textes ainsi que la composition. À ces trois préceptes, Houdet ajoute le principe de l'imitation des bons auteurs mais demeure néanmoins dans le même esprit que Rollin :

Encore ne s'agit-il pas de prendre leurs pensées toutes crues pour les transporter dans nos écrits. C'est leur esprit et leur goût que nous devons faire passer en nous-mêmes ; c'est-à-dire que nous devons tellement nous remplir de leurs sentiments et de leurs pensées, de leurs expressions et de leurs tours, que nous puissions en disposer comme de notre propre bien, sans gêne, sans contrainte, avec beaucoup d'aisance et de liberté. (CR, p. 16)

Pour les deux auteurs, c'est principalement par le biais de l'amplification que l'on doit parvenir à imiter, en tentant de surpasser son modèle. Cependant, et c'est certainement cet aspect, présent tout au long des exemples précédemment cités, qui met le mieux en évidence la distinction que l'on peut établir entre l'ouvrage de Houdet et celui de Rollin, la reprise, voire la réécriture de l'idée de sublime se transforme chez Houdet en pathétique.

Au chapitre des passions, Rollin affirme que ces dernières trouvent un terrain privilégié dans la péroraison :

La péroraison, à proprement parler, est le lieu des passions. C'est là que l'orateur, pour achever d'abattre les esprits et pour enlever leur consentement, déploie sans ménagement, selon l'importance et la nature des affaires, tout ce que l'éloquence a de plus fort, de plus tendre, de plus affectueux. (TE, p. 518)

Houdet endosse cette idée, en précisant toutefois que la péroraison comporte deux parties : une partie logique destinée à récapituler les arguments et une partie pathétique destinée à émouvoir l'auditoire. Et si la partie logique est importante, c'est néanmoins la partie pathétique qui apparaît primordiale à ses yeux :

Mais l'éloquence réserve sa plus grande force pour la 2<sup>e</sup> partie ; c'est par le secours du pathétique qu'elle triomphe des cœurs. Les

preuves sont comme une lumière qui éclaire sans échauffer ; mais les sentiments remuent, agitent, transportent l'âme hors d'elle-même, et laissent dans les mouvements que nous lui avons inspirés. Ici l'orateur recueille toutes ses forces pour s'assurer la victoire ; il déploie toutes les voiles de l'éloquence, il en ouvre toutes les sources, et fait usage de tous les mouvements pathétiques que la passion peut lui suggérer. Les tours animés, les expressions énergiques, les figures hardies, les images attendrissantes couleront de sa bouche pour toucher, ébranler, subjuguier les auditeurs. (CR, p. 123-124)

Ces sentiments qui « remuent », qui « transportent », constituent des allusions évidentes à la question du sublime. En fait, si les deux auteurs s'entendent sur la définition de cette notion, Houdet tend néanmoins à établir une distinction nette entre sublime et pathétique : « Le pathétique porte l'émotion et l'agitation dans l'âme ; le sublime étonne et frappe d'admiration. » (CR, p. 232) Il poursuit en ajoutant que « Le style pathétique a pour objet d'exprimer et d'émouvoir les grandes passions, la terreur, l'indignation, la pitié, la colère [...] » (CR, p.232) et que le sublime est quant à lui « ce qui excite la surprise et l'admiration. » (CR, p.233) De ce point de vue, Houdet s'inscrit bien dans le courant de son époque. En effet, on a vu le concept de sublime subir de nombreuses modifications au fil des siècles. A l'origine, avec le texte du Pseudo-Longin, le concept englobait ce qui relève, d'une part, de la *meraviglia*, c'est-à-dire l'étonnement, l'admiration et la surprise<sup>6</sup> et, d'autre part, ce qui tient au *pathos*, ou en d'autres termes, le mouvement des passions. Ce n'est qu'à partir de la traduction du texte de Longin par Boileau qu'on assiste, peu à peu, à une scission du concept en deux styles différenciés.

En somme, si cet infléchissement vers une rhétorique du cœur est représentatif du mode d'appropriation d'une source française par Jacques-Antoine Houdet, il est de même significatif de l'ensemble de la culture savante et lettrée du Collège de Montréal ; en témoigne le *Cours de Belles Lettres*<sup>7</sup> édité en 1840, cinq ans après la *Rhétorique* de Houdet.

**Le Cours de Belles Lettres du Collège de Montréal et le traité des *Beaux-Arts réduits à un même principe* de Charles Batteux.**

Au premier regard, le *Cours de Belles Lettres* semble lui aussi être une reprise, voire une simple réécriture prenant pour modèle le traité des *Beaux-Arts réduits à un même principe* de Charles Batteux<sup>8</sup> ; la comparaison de deux passages portant sur le principe d'imitation permet de le supposer. Selon Batteux :

Sur ce principe, il faut conclure que si les arts sont imitateurs de la nature, ce doit être une imitation sage et éclairée, qui ne la copie pas servilement, mais qui, choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles ; en un mot, une imitation où l'on voit la nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la concevoir par l'esprit. (BA, p. 91)

Voici maintenant comment le cours de *Belles Lettres* énonce – et met lui-même en pratique – l'idée d'imitation :

les arts sont *une imitation de la belle nature*. Le but des arts étant de charmer, et la nature n'offrant nulle part des beautés parfaites, l'Artiste ne doit pas la copier servilement ; mais, après avoir choisi les traits épars ça et là, il doit les présenter avec toute la perfection dont ils sont susceptibles. (CBL, p. 11)

Plusieurs exemples illustrent cette pratique de la réécriture ; il en va ainsi du concept d'enthousiasme que Batteux définit de la manière suivante :

Il y a donc des moments heureux pour le génie, lorsque l'âme enflammée comme d'un feu divin se représente toute la nature, et répand sur les objets cet esprit de vie qui les anime, ces traits touchants qui nous séduisent ou nous ravissent. (BA, p. 95)

et que le cours de Belles Lettres reprend presque mot à mot :

L'enthousiasme est une vive représentation de l'objet dans l'esprit, et une émotion de cœur proportionnée à cet objet. Le principe qui le produit est le génie, fruit précieux d'une justesse d'esprit exquise, d'une imagination féconde, d'un feu noble qui s'allume aisément à la vue des objets. (CBL, p. 12)

Les deux ouvrages ont également en commun la division des beaux-arts dans leur manière d'imiter. Dans le traité des *Beaux Arts*, la nature est divisée en deux parties :

L'une qu'on saisit par les yeux, et l'autre, par la voie des oreilles ; car les autres sont stériles pour les beaux-arts. La première partie est l'objet de la peinture, qui représente sur un plan tout ce qui est visible ; elle est celui de la sculpture, qui le représente en relief, et enfin celui de l'art du geste. [...] La seconde partie est l'objet de la musique considérée seule et comme un chant ; en second lieu, de la poésie qui emploie la parole, mais la parole mesurée et calculée dans tous ses sons. (BA, p. 99)

Le cours de *Belles Lettres*, une fois de plus, va dans le même sens :

La belle Nature, par rapport aux beaux Arts, ne peut se saisir que par les yeux ou par les oreilles. Celle qui se saisit par les yeux fait l'objet de la Peinture, de la Sculpture, du Geste ou de la Danse. Celle qui se saisit par les oreilles fait l'objet de la Musique et des belles Lettres. (CBL, p. 13)

Les similitudes entre les deux ouvrages peuvent suggérer que le cours de *Belles Lettres* n'est qu'un travail de reprise, ce qui réduirait l'entreprise de *translatio studiorum* à un pur travail de copiste. Pourtant, l'analyse des différences qu'on retrouve entre les deux textes nous démontre qu'il n'en est rien. Parmi elles, on remarque que contrairement à Batteux, le manuel de *Belles Lettres* offre un grand nombre d'exemples faisant preuve ainsi d'un souci pédagogique évident. Ce phénomène se retrouve, entre autres, dans l'apologue. Tandis que le traité des *Beaux-Arts* se restreint à un seul exemple, le manuel du Collège, pour sa part, multiplie les extraits de « grands auteurs » sur huit pages. En somme, les deux ouvrages se distinguent l'un de l'autre à travers leurs visées respectives : l'un consiste à transmettre un enseignement tandis que l'autre s'attache à démontrer une thèse, en l'occurrence celle selon laquelle les arts seraient essentiellement imitateurs de la « belle nature ». On ne retrouve pas ce type d'argumentation dans le *Cours de Belles Lettres*, mais en revanche, on y développe longuement l'aspect moral. Par exemple, on y affirme que : « la vérité qui résulte du récit allégorique de l'Apologue s'appelle moralité. » (CBL, p. 24)

et que dans l'églogue les bergers « doivent être tous bons moralement. » (CBL, p.41) Plus loin, quand il est question de l'épopée, une section entièrement nouvelle par rapport à l'ouvrage de Batteux est consacrée aux qualités morales des personnages :

Les qualités des acteurs consistent dans le caractère et les mœurs qu'on leur donne. [...] Les mœurs des acteurs épiques doivent être *bonnes, convenables, égales et variées*. Elles seront *bonnes* si elles ont de la conformité avec la loi naturelle qui commande la vertu et proscrit le vice. (CBL, p. 71)

Par ailleurs on retrouve, dans le manuel de *Belles Lettres*, le même infléchissement vers le pathétique que celui que l'on a pu remarquer dans la *Rhétorique* de Houdet. Les modifications qui surviennent dans la section consacrée à la poésie lyrique en témoignent. Dans le cours de *Belles Lettres*, le premier paragraphe du chapitre expose une définition générale de ce genre, qui est fort semblable à celle que l'on retrouve dans le traité des *Beaux-Arts*. Dans les deux cas, le concept d'enthousiasme occupe une place centrale quand il est question de poésie lyrique. Voici d'abord la définition qu'en donne le cours de *Belles Lettres* :

L'enthousiasme, ou fureur poétique, est ainsi nommé parce que l'âme, qui en est remplie, est toute entière à l'objet qui le lui inspire. Ce n'est autre chose qu'un sentiment plus ou moins vif, produit par une idée vive. Ce sentiment est l'effet d'une imagination échauffée artificiellement par les objets qu'elle se présente dans la composition. (CBL, p. 99)

tandis que celle du traité de Batteux se lit comme suit :

Nos poètes, dans leur ivresse prétendue, n'ont d'autres secours que celui de leur génie naturel, qu'une imagination échauffée par l'art, qu'un enthousiasme de commande. Qu'ils aient eu un sentiment réel de joie : c'est de quoi chanter, mais un couplet ou deux seulement. Si on veut plus d'étendue, c'est à l'art à coudre à la pièce de nouveaux sentiments qui ressemblent aux premiers. (BA, p. 223)

Dans ces deux définitions, l'enthousiasme du poète s'avère le produit de l'artifice. Cependant, dans le cours de *Belles Lettres*, cette

définition est suivie d'un important développement qui associe directement l'enthousiasme à la notion de sublime :

*Les images* sont sublimes, quand elles élèvent notre esprit au dessus de toutes les idées de grandeur qu'il pouvait avoir. Les *sentiments* sont sublimes, quand ils semblent placer l'homme au dessus de la condition humaine, et dans un état de tranquillité et de constance qui le rend pleinement maître de lui-même. (CBL, p. 100)

En insistant sur le sublime d'images et de sentiments, le manuel quitte définitivement le texte de Batteux et se retrouve ici plus près du modèle offert par la *Rhétorique* de Houdet :

Toute image, qui représente avec des couleurs vives et fortes un grand objet, une grande action, produit la première espèce de sublime. [...] Le sublime de sentiment [pour sa part] consiste dans un sentiment généreux qui saisit, qui étonne par sa grandeur, dans une fierté héroïque, dans un de ces traits singuliers qui caractérisent une âme élevée au dessus du vulgaire par le mépris de la mort et du danger, par une fermeté toujours égale dans les divers événements de la vie, et par l'affranchissement de tout ce qui marque quelque faiblesse. (CR, p. 233-235)

La différence est sensible entre, d'une part, le caractère artificieux du sentiment représenté chez Batteux et, d'autre part, l'élévation de l'âme présente chez Houdet. Enthousiasme, sublime : les termes sont les mêmes mais ne désignent pas nécessairement la même chose. D'un côté, l'artifice et l'imitation ; de l'autre, l'élévation et la grandeur d'âme. Or cet écart renvoie, comme l'a bien montré Gérard Genette, au problème fondamental de l'esthétique de Batteux :

L'effort de Batteux – dernier effort de la poétique classique pour survivre en s'ouvrant à ce qu'elle n'avait pu ni ignorer ni accueillir – consistera donc à tenter cet impossible, en maintenant l'imitation comme principe unique de toute poésie, comme de tous les arts, mais en étendant ce principe à la poésie lyrique elle-même<sup>9</sup>.

En intégrant la catégorie de l'imitation, la poésie lyrique se voit fatalement entraînée dans une « fictivité essentielle » ou « écran de

fiction »<sup>10</sup>. C'est à cette difficulté que répondent les prolongements de Houdet dans le sens d'un enthousiasme, en procédant d'une subjectivité sensible. La rhétorique classique, au nom de cette subjectivité, subit dès lors des modifications propres à la mener vers une esthétique romantique où l'importance accordée au « moi », au « je » prend de plus en plus d'ampleur. Cet infléchissement en direction d'une rhétorique du cœur et du pathétique est d'autant plus significatif qu'il est à l'œuvre dans l'ensemble de la culture savante et lettrée du Collège de Montréal.

À travers ces deux exemples, celui de la *Rhétorique* de Jacques-Antoine Houdet et du cours de *Belles Lettres*, on observe en même temps comment la *translatio studiorum*, conçue à titre de reprise et d'imitation, apparaît ici plutôt comme un principe d'invention, comme une dynamique propre au transfert culturel. Elle n'est pas une imitation servile, mais une reprise inventive. Et ce n'est qu'à travers un minutieux travail d'enquête sur l'archive littéraire que l'on parvient à mettre en évidence cette dynamique. C'est l'archive qui nous éclaire sur le processus même de la *translatio studiorum*, et c'est à la lumière de ces déplacements que doivent se relire et se comprendre les évolutions, voire les métamorphoses qui interviennent au sein même du champ littéraire.

## NOTES

<sup>1</sup> Jacques-Antoine Houdet, *Cours abrégé de rhétorique à l'usage du Collège de Montréal*, Leclere et Jones, Imprimeurs, 1835, p. 13 (ASSH). Cette rhétorique de Houdet est une version abrégée et imprimée de la première version longue et manuscrite qui se trouve aux archives du Collège de Montréal, datée de 1796 (MS 1796). On retrouve des copies manuscrites de rhétoriques apparentées à celle de Houdet, dans les fonds d'archives de Nicolet et St-Hyacinthe : Léon Birs, ASE 14.11.18 ; Louis-Marie Cadieux, ASN F115/A1/1 ; Chaboillez, ASN F189/1/1 ; Chèvrefils ASE AFp4/1 ; Dugast ASN C/180 ; Joseph-Onésime Leprohon, ASN F134 ; Thomas-Oliver Maurault, ASN F166 ; Jacques Odélin F125/A1/1 ; Prince ASN F138/F2/2. Afin d'alléger les notes, les citations extraites de cette édition seront données dans le texte sous l'abréviation CR, suivi du numéro de la page.

<sup>2</sup> Charles Rollin, *Traité des études*, Livre Quatrième – *de la rhétorique*, Paris, Nouvelle édition sous la direction de M. Letronne, Accompagnée des remarques de Crevier, Firmin-Didot, 1883. Les références des citations extraites de cette éditions seront données dans le texte sous l'abréviation TE suivi du numéro de la page.

<sup>3</sup> Bruno Harel, « Jacques-Antoine Houdet », *Dictionnaire biographique du Canada*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, vol. VI, 1987, p.365-366.

<sup>4</sup> *Dictionnaire des lettres françaises, le XVIII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Georges Grente, Fayard et LGF, 1995. Voir la rubrique consacrée à Charles Rollin.

<sup>5</sup> On aura reconnu ici les propos d'Horace : « Il ne suffit pas que l'œuvre poétique soit belle ; elle doit être émouvante et conduire où il lui plaît l'âme du spectateur. Si tu veux me tirer des pleurs, tu dois d'abord en verser toi-mêmes ; alors seulement je serai touché de tes misères. » Horace, *Art poétique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 262.

<sup>6</sup> Voir, à ce sujet, Anne Bélanger, « Rhétorique et poétique de la *meraviglia* dans le Bois Sacré de Bomarzo », Actes du Colloque « Art et jardins », Musée d'art contemporain de Montréal, 2000.

<sup>7</sup> *Cours abrégé de Belles Lettres à l'usage du Collège de Montréal*, Leclere et Jones Imprimeurs, 1840. Les références des extraits de ce texte seront placées dans le texte sous l'abréviation CBL.

<sup>8</sup> Charles Batteux. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989. Dans le texte, BA.

<sup>9</sup> Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979, p. 113-114.

<sup>10</sup> Ces concepts de « fictivité essentielle » et d'« écran de fiction » signifient que le poète lyrique doit, nécessairement, introduire un certain artifice de sentiments, afin de respecter le principe d'imitation. Voir Gérard Genette, *op. cit.*, p.115-116.