

Muguraş-Albumea Constantinescu : **PANORAMA DE LA LITTERATURE** **FRANÇAISE DU XVII^e SIECLE**

AVERTISSEMENT

Le présent volume se propose de donner, à nos modestes moyens, une image d'ensemble sur les courants et les modes littéraires du XVII^e siècle français. Il a comme complément notre ouvrage intitulé *Genres et auteurs du XVII^e siècle* (Constantinescu, 1998) qui s'intéresse notamment à quelques genres considérés comme « roturiers » et « mineurs » par rapports aux « nobles » et aux « grands » et à quelques auteurs qui les illustrent remarquablement. Les deux volumes sont donc complémentaires et ils seront, espérons-nous, utiles aux étudiants et aux enseignants des facultés des lettres, à tous ceux qui s'intéressent à la littérature du Grand Siècle, en leur offrant une synthèse sur la littérature de cette époque.

Nous sommes tout à fait conscient du fait qu'envisager les courants et les modes littéraires du XVII^e siècle est une entreprise téméraire et quelque peu risquée, vu la complexité et la variété de la littérature de cette période, vu la difficulté de détacher rigoureusement un courant d'un autre ou l'impossibilité de situer un grand auteur au cadre d'un seul courant ou l'envisager comme représentant une seule mode.

D'autre part, nous sommes conscient des risques d'une telle entreprise de laisser de côté des auteurs, des œuvres ou des genres importants mais qui sont très loin de quelque mode ou de quelque courant, eux aussi difficile parfois à démarquer.

C'est pour cela que nous tenons à préciser dès le début que notre analyse va embrasser tel courant ou telle mode en terme de dominante, de tendance principale et non pas en tant que case nettement délimitée dans un tableau précis et rigoureux que la littérature, par son essence même, n'accepterait pas facilement.

Nous nous sommes arrêté pour cette vue d'ensemble, sans doute incomplète, au baroque, à la préciosité, et au classicisme, en tant que courants incontournables du XVII^e siècle, et à deux grandes modes du même

siècle, qui laissent des traces importantes, la mode du burlesque et celle des contes de fées.

Nous nous proposons de donner une analyse sommaire des trois courants choisis comme prégnants pour toute la littérature du XVII^e siècle et de leurs rapports d'opposition, de complémentarité, de continuité. Les deux modes, considérées par nous représentatives pour l'esprit littéraire du siècle se trouvent elles aussi dans des rapports différents, malgré l'impression de simple et nette opposition que peut donner leur première lecture.

Comme parfois seuls les auteurs de seconde main illustrent parfaitement un courant, ou une mode, nous ne limiterons pas notre étude à leurs œuvres mais nous aborderons surtout les grands auteurs à même d'illustrer, eux, comment une doctrine, un corpus de « lois », se proposant de légiférer la littérature, peuvent être transgressés et ensuite adaptés par la force créatrice d'un génie. Nous allons donc voir que parfois un art poétique n'a que le rôle d'assurer une direction, constituer un vecteur, un schème dans la création d'un auteur; c'est le cas des grands auteurs nommés «classiques», Corneille, Molière et Racine, qui débordent impétueusement les cadres du classicisme, tout en l'illustrant dans son essence.

Nous allons voir également que, si certains genres entrent parfaitement dans tel courant ou telle mode, d'autres se situent à la rencontre de plusieurs, à leur carrefour fécond. C'est le cas du roman qui tire ses source et inspiration d'un peu partout mais dans son foisonnement rompt tout cadre et dépasse toute case.

Les courants et les modes vont constituer des balises importantes dans le parcours de la littérature que nous entamons, parcours éclairé par ce que nous pourrions appeler, en pensant à Baudelaire, de véritables « phares », que sont les grands auteurs auxquels la postérité a accordé le titre de «classique », quel que soit leur penchant baroque, précieux, burlesque ou féerique.

I. SOMMAIRE IMAGE D'ENSEMBLE SUR LE XVII^E SIÈCLE

1.Un siècle partagé entre baroque et classicisme

2.A son milieu le burlesque et la préciosité coexistent

3.Une multitude de tendances, de modes, de querelles

4.Un foisonnement de genres

5.L'importance de l'écriture théorique

6.Les germes de la littérature de jeunesse et de l'écriture autobiographique

7. Le merveilleux et le féerique

I.1. Le XVII^e siècle littéraire se présente comme dominé dans sa première moitié par le baroque, dans sa deuxième moitié par le classicisme; à son milieu coexistent, presque en se superposant chronologiquement, mais en s'opposant nettement, le burlesque, mode, vogue et fureur, mené par les hommes, à la recherche d'une expression parodique, parfois basse mais succulente et la préciosité, courant, mode, mouvement social, à la fois, menée par les femmes, à la recherche d'une expression polie, raffinée, euphémique et périphrastique.

I.2. Une multitude de tendances traversent le siècle, s'entrecroisent parfois, teintées de philosophie ou de religion, des modes, plus éphémères les unes que les autres, apparaissent et disparaissent; de nombreuses « querelles » littéraires éclatent, mettant en cause des principes et des doctrines, passionnent les adversaires et s'éteignent, une diversité épanouissante se fait remarquer, jusqu'à en faire parler d'un siècle « bigarré » (Brunel, 1978). La dernière décennie du siècle donne la parole au merveilleux, légèrement teinté de mondanité, par la mode des contes de fées.

I.3. Un siècle contrasté et bien rempli qui donne à la postérité les grands classiques, qui fait découvrir au XX^e siècle la surprenante modernité des baroques. C'est à cette époque-là que s'entrecroisent au moins trois types de littératures: savante, populaire, mondaine. C'est également l'époque d'une écriture théorique importante, élaborée pour la plupart par les doctrinaires, qui se veulent législateurs de l'art car le classicisme est précédé et ensuite soutenu par une importante écriture théorique, ayant parfois une valeur en soi, tandis que le baroque devient l'objet d'une écriture théorique deux siècles et demi plus tard. C'est le siècle du théâtre mais aussi le siècle du roman et de la poésie.

I.4. C'est le siècle d'un grand foisonnement de genres où un genre bien légiféré et longuement attendu comme l'épopée est presque absent, tandis que les mémoires, par exemple, nulle part théorisés sont presque envahissants, étant pratiqués depuis la femme de chambre jusqu'au roi et ses ministres. On peut considérer dans ce paysage varié des genres plus attachés à un courant, comme la tragédie au classicisme, le travestissement (la parodie) au burlesque, le ballet de cour, le théâtre à machines au baroque,

d'autres au carrefour des courants, modes et tendances, le roman, d'autres qui les traversent tous, en s'y adaptant et en les dépassant, la poésie.

I.5. Les genres le mieux illustrés, outre la tragédie et la comédie qui jouissent aussi de beaucoup d'écrits théoriques, sont le roman avec une grande diversité d'écriture romanesques, la lettre, les mémoires déjà mentionnés, la maxime, l'écriture religieuse, l'écriture philosophique, le conte, la fable, la nouvelle, l'essai, le portrait, la littérature encomiastique, l'historiographie.

I.6. Le XVII^e siècle est le début d'un genre important et bien proliférant à notre époque mais qui trouve là seulement ses germes, la littérature de jeunesse, illustrée par des écrits didactiques à l'intention des jeunes, le plus souvent de sang royal et appelés à régner plus tard.

I.7. C'est le début également d'une écriture personnelle, autobiographique qui, à la concurrence avec l'écriture officielle, gagne, peu à peu, une place dans la littérature à l'intérieur, des mémoires, des lettres ou ailleurs. Comme on l'a déjà dit, dans sa dernière décennie, le siècle qui nous préoccupe, fait place, d'abord dans les salons et plus tard dans les livres, au merveilleux et à la féerie, exprimés par la mode des contes de fées, qui, par ses échos et prolongements va s'étendre sur une grande partie de l'Epoque des Lumières et même bien au-delà.

II. LE BAROQUE:

- 1. Définition**
- 2. Histoire de la notion**
- 3. Typologie, esquisse de périodisation**
- 4. Contexte du courant**
- 5. Esthétique**
- 6. Thèmes et motifs**
- 7. Genres, représentants**

II.1. Définition

Défini tantôt comme courant européen, tantôt comme constante de l'esprit humain, tantôt comme sensibilité, ou tout simplement comme « présence », ou « sentiment », contesté parfois comme trop extensible, le baroque est une notion qui est entrée dans l'histoire de l'art et de la littérature depuis la fin du XIX^e siècle, quand le terme commence à être employé pour caractériser un certain art, et qui a suscité vers les années cinquante-soixante du XX^e siècle une véritable vogue, pour ne pas dire « fureur », théorique (Jean-Pierre Chauveau, *Lire le Baroque*, Dunod, Paris, 1997). Cette fureur s'est bien fait sentie par une haute fréquence d'usage dans le vocabulaire critique et journalistique, par une « tendance » à employer le terme « monstrueusement gonflé de toutes sortes de notions hétéroclites » (Dubois, 1993, p.17) pour caractériser presque tous les domaines de l'activité humaine : philosophie, cinéma, politique, science et même cuisine, fureur dont les échos bien tempérés maintenant se font encore entendre.

La vogue du mot baroque il y a quelques décennies pourrait s'expliquer, selon certains exégètes comme J.P. Chauveau, par « l'affinité réelle » de deux époques, celle du baroque et la nôtre, marquées toutes les deux par des convulsions et attirées comme en compensation par le rêve, la fantaisie, la culture du paradoxe. Etant donnée cette affinité, l'idée que le baroque est, en même temps « découverte », « invention » et « projection » du XX^e siècle n'est pas trop difficile à accepter.

Pour mieux cerner la notion du baroque, il faut passer d'abord en revue quelques tentatives de le définir, semées tout au long du siècle dernier.

Selon Claude-Gilbert Dubois, le baroque trouve son identité dans la « période qui relie (ou plutôt qui sépare) la Renaissance et le Classicisme » (1993, p.16) et il est à considérer en rapport avec notre modernité : « Nous appellerons baroque cette manière moderne de voir certaines productions passées unies entre elles par la résonance qu'elles font naître avec des formes privilégiées d'expressions esthétiques de notre temps. » (Dubois, 1999 », p.19)

Selon la définition donnée, parmi les termes clefs, par Jean-Pierre Chauveau, le baroque (étymologiquement : de forme irrégulière) est le mot utilisé par la critique du XX^e siècle, soit simplement pour désigner une période (en France, la période qui va approximativement de 1580 à 1660), soit pour caractériser une esthétique fondée plus sur l'imagination et la sensibilité que sur la raison et la règle et qu'elle oppose volontiers à l'esthétique classique.

Selon Jean Rousset, le baroque est fondé sur deux principes fondamentaux qu'on retrouve à l'oeuvre dans les manifestations artistiques et littéraires du XVII^e siècle:

1. le goût du mouvement, du changement, de la métamorphose (ayant comme figure emblématique Circé)

2. le goût du faste, du brillant, l'ostentation (ayant comme figure emblématique le Paon).

Le baroque est « insinuant et instable », il impose « une image de l'homme paré, multiforme et inconstant qu'il est seul à avoir élaborée avec tant de pureté » ; il marque une époque de la culture européenne « d'un accent original, fait de gravité tourmentée et d'allégresse sensuelle dont nul autre ne sut réussir le contradictoire dosage ».

Selon Victor-Lucien Tapié, le baroque est l'expression d'une époque de doute mais avide de reconquérir des certitudes, ayant comme représentants «les irréguliers, les douloureux, les nostalgiques, les imaginatifs, les amants de la nature » que furent Sponde, Théophile de Viau, Saint-Amant, tous «contrastés, passant sans gêne d'un genre à l'autre, réalistes, subtils, grossiers, délicats et sensibles tour à tour, ou, en même temps ».

Ces écrivains ont vécu pendant la période « mouvementée et sans discipline » de la régence de Marie de Médicis et du règne de Louis XIII au cours d'une lutte entre un pouvoir royal, conscient de ses desseins, et une société « sans unité intérieure, ni désir de l'atteindre ».

Selon Eugène d'Ors, le baroque transcende les époques et les cadres historiques car c'est un éon, une tendance générale de l'esprit humain, un art de l'imagination, de l'invention, de la somptuosité, des contrastes, en dehors d'un contexte bien déterminé.

Et toujours en termes transhistoriques, Dubois, en filtrant la théorie de Jung, voit dans le baroque l'« anima », dans le classicisme l'« animus ». ou autrement dit le baroque serait la voix de l'inconscient qui proteste contre la dictature rationalisée du conscient.

Selon Jacques Morel, le baroque est une somme de contradictions car il est l'expression d'une période de crise se caractérisant par sa propension à prendre en compte des contradictions qu'elle s'efforce ensuite de dépasser, contradictions nées de l'affrontement de l'humanisme renaissant et du modernisme.

Deux langages alternent ou se mêlent dans ce courant: « l'un évoque brutalement les réalités, avec un goût marqué soit pour les aspects violents et repoussants de ces réalités, soit pour les détails les plus insignifiants: sang, ordure, luxure ; fleurs, pierres, animaux ; c'est un langage destiné à frapper les sens, et par leur entremise à longuement ébranler le coeur.»

Selon Jean Tortel, on peut parler de séduction et mystère du baroque car « plutôt que d'être objet de définition exacte le baroque est une certaine présence contenue dans l'objet ou l'expression », car « la tige, le dessin, le rivage, l'arrête, disparaissent sous l'amoncellement des flots et des volutes ; l'ordonnance des traits, dans le pathétique des attitudes, des sanglots ou des grimaces. »

Une autre définition à retenir serait celle que le baroque est le «premier XVII^e siècle », le « deuxième » étant, bien sûr, le classicisme qui a régné d'ailleurs longtemps dans l'histoire de la littérature comme le courant le plus remarquable du XVII^e, au point de créer l'impression que cette période est celle du seul classicisme.

On peut également voir dans le baroque un style artistique européen, d'abord constaté dans les beaux-arts, succédant au classicisme de la Renaissance. En rupture avec les contraintes, il valorise l'imagination, la fantaisie, l'invention et la recherche des contrastes. Il est parfois qualifié d'"art de la Contre-Réforme" (*Hachette Multimédia* 2001).

A ces définitions on pourrait ajouter celle, découlant de la conception du poète Yves Bonnefoy, du baroque comme « simplicité seconde » s'établissant dans l'« agitation consumée. »

Mais le baroque ne doit pas être confondu avec les excès de baroquisation de notre temps, fait qui peut conduire à la conclusion ironique d'un Pierre Charpentrat que le baroque n'a pas existé ailleurs que dans l'imagination et le vocabulaire des hommes du XX^e siècle (Charpentrat, *Le Mirage baroque*, Paris, Minuit, 1967).

Quoique ces tentatives de définir le baroque tombent parfois sous son charme puissant, en le voyant quelquefois assez insaisissable comme une «certaine présence », ou comme un « contradictoire dosage », on peut déjà en retenir comme incontournable l'opposition entre baroque et classicisme et la tentation de définir l'un par opposition à l'autre ; c'est d'ailleurs une caractéristique du baroque français qui, prenant le relais de la Renaissance, a

fait naître, en réaction à sa démesure et son extravagance, le classicisme de la juste mesure et des bienséances. Si en France le baroque pourrait être envisagé aussi comme « post-renaissant » - à la différence d'Italie où le baroque dès le deuxième tiers du XVI^e siècle prend le relais du classicisme, exprimé en peinture par le Quattrocento -, le classicisme français, lui, pourrait être vu comme un « post-baroque », fait connu, parmi les spécialistes, sous le nom de l'« exception française » (Chauveau, 1997).

Autre idée à retenir serait celle qu'on peut distinguer entre un baroque déterminé chronologiquement et un autre intemporel, transhistorique, distinction à faire aussi pour le classicisme ou la préciosité et beaucoup d'autres grands mouvements qui marquent l'histoire culturelle de l'humanité.

II.2 L'histoire de la notion du baroque

Méconnu, négligé ou marginalisé, même contesté, le baroque a été découvert en toute sa splendeur et son exubérance depuis près d'un siècle. Ce fut comme une « vengeance », comme une compensation pour le mépris auquel il a été longtemps condamné, comme une légitime réaction contre les abus de la notion de « classicisme » pour définir les productions littéraires et esthétiques du XVII^e siècle français, contre ce qu'on a pu appeler la « dictature du classicisme » dans l'histoire et la critique littéraires (Dubois, 1993). La fortune du mot baroque est récente ; au XVII^e siècle c'était un terme de spécialité de la joaillerie, qui désignait une perle irrégulière « barroco » en portugais, « barrueco » en catalan ; Saint-Simon dans ses *Mémoires* emploie le mot « baroque ». au sens d'« incongru », « bizarre », « choquant » avec une connotation nettement dépréciative, connotation assez tenace au XVIII^e siècle, quand le terme n'est pas encore associé au domaine de l'art. Il a aussi un sens figuré et on peut parler, à l'époque, d'« esprit baroque », d'« expression » ou de « figure baroque ».

Vers la fin du XVIII^e siècle le terme est employé pour caractériser l'architecture mais avec une acception négative car le baroque architectural d'un Borromini ou d'un Guarini est vu comme le superlatif du bizarre, comme le ridicule poussé à l'excès.

A la même époque Jean-Jacques Rousseau applique le terme à la musique en gardant son sens péjoratif : « une musique baroque est celle dont

l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, l'intonation difficile et le mouvement contraint ». (apud Dubois, 1993, p.21).

En 1844 Théophile Gautier impose le terme de « grotesque » pour parler des auteurs « indépendants », « originaux », « attardés » de l'époque qui nous préoccupe.

Depuis la fin du XIX^e siècle le mot « baroque » perd petit à petit son sens négatif pour qualifier avec Burckhardt (1860, *Cicerone*) un art et un style (décadents par rapport à la Renaissance) et avec Wöllflin (1888, *Renaissance et Baroque*, 1915, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*) certaines formes de l'art. La carrière de la notion commence donc dans le domaine des beaux arts. Même si Benedetto Croce (*L'histoire de l'âge baroque en Italie*, 1925) voit le baroque comme un « art pathologique », une « variété du laid » et Henri Focillon (*La Vie des formes*, 1939) dans la première moitié du XX^e siècle emploie le terme pour qualifier des œuvres et des formes plutôt « décadentes », ils n'en contribuent pas moins à sa carrière ascendante.

La tradition critique de type lansonienne appréciait les auteurs, nommés aujourd'hui baroques, par rapport à la Renaissance, en les considérant des « post-renaissants », ou par rapport au classicisme, en les voyant comme des « pré-classiques » ou, au mieux, de transition, car, en fait, le baroque se situe entre deux classicismes, celui de la Renaissance et celui du XVII^e, il est, en quelque sorte, un « entre-deux-siècles-d'or » (Dubois, 1993), position pas du tout confortable et qui explique, d'ailleurs, la difficulté avec laquelle le courant fait reconnaître son identité. On ne peut pas ignorer non plus le fait que le courant baroque, se développant entre des époques de dictature, celle de François I^{er} et Henri II, d'une part, celle de Louis XIV, d'autre part, est ressenti comme un « âge de liberté », des « génies libres » qui défient les règles, d'Aubigné, Théophile, Saint-Amant (Dubois, 1993, p. 24).

L'histoire de la notion du baroque est aussi l'histoire de son passage du domaine de l'architecture et des arts plastiques à celui des arts du langage et c'est surtout Jean Rousset qui a cherché des correspondances des arts plastiques – le Zvinger de Dresde, séduisant par sa « féerie décorative et mouvante » dont il est tombé amoureux, la Rome de Bernini – dans la production littéraire de la même époque « une histoire de l'imagination à laquelle concourraient tous les artistes d'une époque, de la prière à la scène et de la palette au verbe » (Rousset, 1953, 1995). Pour parler en termes très généraux, le baroque est à rapporter plutôt à un certain type d'imaginaire, prégnant chez des artistes des plus divers.

Dans ce sens, ou plutôt dans cet esprit, on ne peut pas ignorer que

Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné, à peu près contemporain de Shakespeare et de Cervantes, étaient contemporaines des toiles d'Antoine Caron, de Brueghel, de Greco, que Corneille, Tristan ou Le Moyne étaient eux aussi contemporains des peintres Simon Vouet, Georges de La Tour, des frères Le Nain et Nicolas Poussin, qu'une géographie et une chronologie spirituelle rassemblaient des artistes comme Théophile de Viau et Vélasquez, Lope de Vega et Le Bernin (Bernini), Saint-Amant et Van Dyck, Honoré d'Urfé et Rembrandt.

D'où l'hypothèse de Chauveau que, par leurs sujets, par leurs moyens esthétiques, peintres et poètes d'une même époque sollicitent le même imaginaire pour répondre à la même attente.

Le XX^e siècle fait du baroque un instrument de travail, un outil d'exploration au service d'une appréhension plus fine, plus diversifiée de cette époque, et finalement une notion incontournable pour l'histoire des arts, beaux arts, littérature, ou plus récemment, même musique.

Vers 1920-1930 Eugenio d'Ors, en s'appuyant sur les analyses de Heinrich Wölfflin cherchait à définir un « éon », une « constante » baroque, opposant à un esprit classique intemporel, transhistorique, épris de rationalité, soucieux de mesure, d'ordre, de régularité, un esprit baroque intemporel, transhistorique, caractérisé par le dynamisme, le goût du mouvement, de la variation, le refus de l'autorité, l'attention portée au détail, l'appel au sentiment et à l'imagination. Selon le même exégète, ce phénomène intéresse non seulement l'art mais toute la civilisation et par extension la morphologie de la nature.

Entre 1940 –1950 des spécialistes français, Antoine Adam, Raymond Lebègue, suisses, Marcel Raymond, Jean Rousset, italiens, Franco Simone, anglais, Alain Boase, américains, Imbrie Buffum introduisent le terme baroque. dans le vocabulaire de la critique littéraire, notion tout d'abord appliquée à l'architecture de Bernini et de Borromini, pour caractériser l'édifice où la façade devient l'essentiel, où le décor se met à vivre pour lui-même, où l'emploi des courbes, entre-courbes et spirales constitue une impression d'équilibre instable, et tout donne un vif sentiment d'ostentation et de gratuit. Le même concept a été utilisé également dans les beaux arts, où le baroque se fait voir en sculpture par le goût des figures prises en mouvement, par des riches draperies, en peinture par des tableaux scéniques, des compositions en diagonales, effets de perspective et de trompe-l'oeil, et ce n'est qu'au milieu du XX^e siècle qu'on a réuni en deux tomes la poésie baroque française (Jean Rousset, 1953). Les dernières décennies ont fait parler également d'une musique baroque, donnée par les « baroqueux ».

En revenant à la critique littéraire, la notion de baroque y a déjà gagné sa place et on pourrait même dire qu'elle est devenue une notion essentielle dans l'appréhension d'un panorama littéraire du XVII^e siècle, en nous permettant de distinguer plusieurs XVII^e siècles, « parallèles, alternés ou entremêlés » (Rousset, 1995, p.9).

II. 3. Typologie du baroque, esquisse de périodisation

Le baroque, on l'a déjà vu, a été défini de deux manières:

- soit transhistoriquement (c'est-à-dire concernant toutes les époques et les genres), comme un **éon** (E. D'Ors), comme une tendance générale de l'esprit humain, comme un art de l'imagination, de l'invention, de la somptuosité, des contrastes ou comme un certain type de sensibilité et d'imaginaire;

- soit historiquement, comme un **courant artistique européen** (connu par l'Italie, l'Espagne, la France, le Portugal, l'Angleterre, les Pays Bas, la Hongrie, la Roumanie, l'ex-Tchécoslovaquie) manifesté, avec une très large approximation, par ses préludes ou survivances dans la dernière moitié du XVI^e siècle et dans la première du XVII^e.

C'est à cette deuxième manière de définir le baroque que nous nous rallions dans le présent ouvrage, compte tenu de sa netteté comme instrument d'identification et de description, quoique la « sensibilité » et l'« imaginaire » de type baroque n'y soient pas complètement ignorés.

A cela on pourrait ajouter des spécificités géographiques et culturelles qui nous feraient distinguer entre un baroque italien, un autre espagnol, est-européen ou même sud-américain parce que le baroque s'est étendu jusque dans l'Amérique du Sud mais cela dépasserait de beaucoup notre propos.

La même remarque serait à faire sur la distinction entre plusieurs baroques selon la marque de tel ou tel art: architecture, peinture, sculpture, musique, littérature.

L'histoire même du mot « baroque », à l'origine un terme de joaillerie strictement spécialisé, devenu à présent une catégorie d'esthétique montre sa souplesse, ses possibilités d'extension: il a été employé d'abord péjorativement, pour signifier « irrégulier », « bizarre », « inégal », et plus tard méliorativement pour exprimer l'« audacieux », le « surprenant », le « contrastant », spécifiant l'art baroque.

Actuellement, devenu outil de travail, le terme baroque a le plus souvent un emploi neutre, d'où le léger mépris de Saint-Simon et l'euphorie fougueuse de D'Ors sont disparus.

Le baroque qui nous préoccupe en tant que courant chronologiquement situable (la période recouvrant le dernier tiers du XVI^e siècle et les deux premiers du XVII^e siècle, selon Dubois), connaît trois grandes phases, qui résument bien son évolution, reconnues par la plupart des spécialistes du domaine: une phase initiale, le **maniérisme**, quand les créateurs se libèrent des canons artistiques de la Renaissance pour créer chacun, à sa « manière », pour s'affirmer par des "manières" personnelles. Un **plein-baroque**, c'est la période de l'épanouissement du baroque, où les traits spécifiques du mouvement connaissent leur apogée, où un imaginaire nouveau se fait reconnaître, suivie du **baroque**, dernière phase d'un baroque tempéré ou fatigué, dont les survivances donneront naissance au **rococo**, bien représenté dans la peinture mais aussi dans les meubles et la décoration où il se caractérise par une ornementation excessive.

On pourrait dire, suivant Pierre Brunel, que le maniérisme de la Renaissance s'identifie au baroque primitif, de la première période, tandis que le maniérisme du baroque s'identifie avec le rococo.

Le **maniérisme**, au sens de période comprise entre Renaissance et Baroque, a parfois des connotations négatives ; le terme italien „maniera » est utilisé dès le XVI^e siècle, dans les beaux arts, pour désigner un style d'oeuvres qui sont particulièrement attachées à la recherche d'effets plus qu'à la représentation d'un objet. C'est donc un terme qui appartient au contexte Renaissant et qui est employé pour tous les travaux qui tentent de reproduire des modèles modernes comme Michel-Ange ou Raphaël. « Maniériste » est donc neutre au début puisqu'il ne désigne qu'une imitation mais il prend très vite une nuance péjorative pour qualifier des œuvres qui ne sont que des réécritures, des reproductions, des imitations sans génie. Il ne faut pas confondre la mimesis qui est la représentation de la réalité avec la maniera qui est l'imitation d'une technique. La «manière» est donc un art savant, une forme de virtuosité (*Hachette Multimédia*, 2001).

Les différences entre le maniérisme, comme première période du baroque et le baroque proprement-dit ou le plein-baroque sont bien surprises par Rousset et Mathieu Castellani ; selon le premier, le maniérisme et le baroque ont en commun le sentiment de l'inconstance du monde et la même conscience déchirée: leurs deux visions du monde sont troublées par une rupture avec le passé. Ce qui les différencie essentiellement, ce sont les choix formels que les deux mouvements font pour traduire leurs angoisses face aux problèmes de la transformation.

En ce qui concerne les choix formels du baroque, il opte pour les principes d'expansion et d'effervescence verbale: les accumulations d'images, la multiplication des points de vue sont les principaux éléments de cette quête infinie de la réalité fuyante. Les jeux entre l'intérieur et l'extérieur sont prégnants: si la structure d'un texte peut être complètement éclatée, l'oeuvre baroque constitue quoiqu'il en soit un tout. On constate également dans le baroque un goût pour le concret et le sensible qui se traduit par l'utilisation d'images qui appartiennent au monde réel.

Les choix formels du maniérisme: plutôt que l'expansion, le maniérisme opte pour le resserrement et l'abstraction. La métaphore très présente chez les baroques devient chez les maniéristes l'emblème ou l'allégorie. Le maniérisme est également caractérisé par l'art de la « pointe » (*concetti* en italien désigne les pointes d'esprit comme l'art de la chute, des jeux de mots). Le maniérisme a donc choisi un style plus virtuose puisqu'il fonctionne à la fois sur des jeux de mots, des jeux de sonorités. Cela produit donc un effet de virtuosité formelle au détriment du sens du texte. Le maniérisme se matérialise aussi dans un art de la citation ironique, qui représente une déformation inquiète des modèles, présente chez les burlesques. Les maniéristes sont des écrivains qui mettent en scène le langage lui-même au détriment du reste et surtout au détriment du sens.

Selon Mathieu-Castellani, on doit retenir la vision myope et pointilliste, la fragmentation, le morcellement et le découpage, l'impressionisme et la discontinuité, comme traits d'une esthétique maniériste, qui, à la différence du baroque, ne connaît pas l'unité globale, et, à la différence du classicisme, se refuse à ordonner, à classer, à hiérarchiser.

La poétique du discontinu implique un autre rapport au monde, perçu dans ses détails plus que dans son organisation globale et dans une attitude de détachement ; un monde qui n'est plus cet univers sensible et signifiant de la Renaissance, entièrement lisible, mais pas non plus cet univers intelligible, appréhendé par la seule raison. Le mode de vision n'est ni différencié (comme dans l'esthétique classique), ni indifférencié ni global (comme dans l'esthétique baroque) : plutôt flottant, tremblant, indécis.

A son tour le **rococo** (*Hachette Multimédia*, 2001), est un terme qui a au début des connotations péjoratives ; venant du mot « rocaille », il est employé au XVIII^e siècle pour qualifier un aspect du style Louis XV, qui utilise des motifs à base de rochers et de coquillages.

Les premières formes du rococo apparaissent à Versailles, à la fin du règne de Louis XIV, en opposition au formalisme contraignant du style classique ; la décoration intérieure rococo est caractérisée par des formes plus aplaties que dans les modèles baroques, les murs et les portes se couvrant de

boiseries aux motifs sculptés ou dorés ou peints en blanc ivoire; sur les cimaises apparaissent des motifs contenant de rubans, de feuilles, de fleurs, de coquillages ou d'oiseaux réalistes ou chimériques, même des batraciens et reptiles. La décoration s'enrichit de miroirs et de peintures insérés dans les boiseries ; dans la peinture les couleurs sont claires, les sujets tournent autour de l'amour, des fêtes galantes chez un Watteau, un Fragonard ou un Boucher; certains exégètes trouvent des motifs rococo, transposés en littérature chez une Mme d'Aulnoy ou plus tard chez un Marivaux.

Selon Jean Rousset, le baroque a comme pointes extrêmes **le burlesque** et **la préciosité**, manifestés à peu près à la même époque, le milieu du XVII^e siècle, mais ayant des idéaux et des enjeux différents, à première vue, complètement opposés (voir les chapitres consacrés à ces mouvements et modes) .

D'un spécialiste à l'autre, la périodisation du baroque est différemment nuancée ; Bertrand Gibert distingue pour la France trois périodes baroques dans le domaine littéraire :

- une " première vague " (avant 1620) représentée par: Du Bartas, Sponde, d'Aubigné (avec *Le Printemps*, par exemple), Chassignet, La Ceppède, Laugier de Porchères.

- le " plein baroque " (1620-1640) illustré par: Théophile de Viau, Marbeuf, Saint-Amant, Tristan, Malleville, Georges de Scudéry, Voiture, Benserade, Sarasin.

- les " derniers feux " (après 1640) qui font se distinguer: Le Moyne, Chapelain, Desmarets de Saint-Sorlin, Pierre de Saint-Louis.

Ce n'est pas dépourvu d'intérêt de distinguer, dans cette difficile tentative de périodisation de ce courant si complexe et si élastique, plusieurs époques du baroque, selon les genres littéraires pratiqués par les auteurs de toute l'Europe et envisageant des limites chronologiques très larges qui poussent le baroque, par sa vague rococo, jusqu'au XVIII^e siècle. Dans cette perspective , embrassée par certains chercheurs, une première vague baroque se constitue en deux temps :

- l'épanouissement de quatre genres entre 1610 et 1620: la poésie (épique ou lyrique), avec Le Tasse, d'Aubigné, Malherbe, Régnier, Gongora, John Donne; le roman, du type itinéraire sentimental compliqué (« l'Astrée », d'Honoré d'Urfé), ou récit d'aventures hasardeuses (Aleman, Cervantes) ; le théâtre (beaucoup d'auteurs anglais, Marlowe, Chapman, Webster, Ben Jonson, et bien sûr Shakespeare); les écrits moraux ou spirituels (Charron, François de Sales)

- une extension importante de l'Art dramatique (apogée vers 1630), en Espagne (Calderon, Lopez de Vega, Ruiz de Alcaron, Tirso de Molina),

mais aussi en France (Corneille, Rotrou), en Hollande (Vondel), et en Angleterre (John Ford). Développement de l'essai philosophique, théologique, politique ou scientifique (Campanella, Descartes, Galilée, Francis Bacon, Hobbes, Pascal, ou Comenius). De grands poètes également (Théophile de Viau, Saint-Amant, Tristan l'Hermite, Marino).

La deuxième époque du Baroque littéraire européen va de 1660 à 1690 : elle est caractérisée par un grand développement de la littérature de cour (de la poésie de circonstance à l'historiographie officielle).

Pendant la dernière décennie du XVII^e et dans la première moitié du XVIII^e siècle, le conte a ses premiers succès grâce à Perrault et Madame d'Aulnoy, tout comme le voyage imaginaire (Swift, Defoe, Voltaire), et le « roman de composition » (Richardson, L'Abbé Prévost). Le théâtre de Marivaux représente le rococo littéraire français.

A titre de conclusion pour une esquisse de périodisation avec des limites très larges, on pourrait dire : le style baroque, né en Italie à la fin du XV^e siècle sous l'impulsion de la Contre-Réforme catholique, s'est successivement étendu à tous les arts. Dès 1620, il a « envahi » toute l'Europe et l'Amérique latine, par la péninsule ibérique. Il trouve son point final dans le style rococo, dans la deuxième moitié du XVIII^e.

II. 4. Le contexte historique

Même si le contexte historique ne peut pas déterminer de manière simpliste et univoque la culture et les mentalités, on doit noter que le baroque, considéré parfois comme une littérature pour un temps de crise, est tenu pour le reflet dans les sensibilités et les expressions des périodes de transition, de difficultés internes, de convulsions de toutes sortes, de remise en cause des valeurs traditionnelles. Même si les mentalités, à leur tour, peuvent engendrer des conduites sociales, provoquer des événements politiques, les exégètes du baroque (Tapié, Adam, Rousset) accordent un rôle important dans son apparition aux guerres de religion, qui donnent aux gens un sentiment d'instabilité, d'inquiétude et, parfois, d'angoisse et autorise même une véritable poétique de la violence. Un art poétique élaboré à la toute fin du XVI^e siècle invite à multiplier les scènes sanglantes, exprimant ainsi un certain goût pour l'horreur :

« Les choses ou la matière de la tragédie sont les commandements des rois, les batailles, meurtres, viols de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetés, et autres matières semblables » car, pense le

théoricien et sans doute le public, « plus les tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes ».

L'idée prégnante du baroque que tout n'est qu'apparence, mouvement, instabilité peut être expliquée aussi par la récente, à l'époque, découverte de la rotation de la terre, la découverte du Nouveau Monde, les théories héliocentriques de Copernic, de Kepler, de Galilée. On pourrait accorder aussi un certain rôle dans cette vision du monde parfois sombre et désenchantée aux échos de la Réforme protestante qui s'érigeait contre la toute-puissance de l'Eglise et prêchait la toute puissance du Dieu-Juge dont on craignait la colère ou de la Contre-Réforme qui, dans son effort de donner à l'Eglise catholique un grand pouvoir spirituel, a fait élever des églises éblouissantes, avec des voûtes abondamment peintes, des décorations fastueuses, des dorures riches où les messes devenaient de véritables spectacles.

Selon Pierre Brunel, la crise politique est inséparable d'une crise au sein de la famille et d'un désordre spirituel ; l'ordre rompu, l'anarchie s'accompagnent du désordre et d'une culpabilité diffuse. Le baroque, on l'a déjà remarqué, n'a pas été une époque heureuse et si l'on écarte le luxe et la pompe dont il couvre sa nudité, on se trouve devant un sombre fond d'angoisse, de haine et de souffrance universelles. Ce « monde cassé », de la peur, de la souffrance mais aussi du faste et de la dorure, ce monde des contraires va trouver son miroir dans l'art et la littérature car une liaison se fait sentir entre structures mentales, structures sociales et structures verbales .

II.5. L'esthétique baroque

L'esthétique baroque fait l'éloge de l'artifice, de l'élaboré, de l'adresse et de l'habileté. L'artifice n'est pas caché mais exhibé, mis en lumière. Et artificiel, pour le créateur baroque, signifie "fait avec art", "dû à l'habileté humaine". Ce sera donc l'esprit et non pas la raison qui va s'épanouir dans la création baroque; celle-ci exige une faculté spéciale nommée *ingenia* par les Espagnols, *ingegno* par les Italiens, mot qu'on pourrait traduire en français par ingéniosité.

La création baroque cherche à produire un effet sur son public: surprise, admiration, étonnement, émerveillement même. Elle refuse violemment l'imitation et les canons, elle veut la liberté de l'imagination, de la fantaisie. Le respect des autorités, le culte des Anciens, la soumission aux

conventions, si importants pour cette époque, étaient bannis par les baroques qui faisaient de l'originalité une valeur en soi, en cherchant les nouveautés, les innovations, les inventions, les trouvailles. Toute règle est refusée car pour les baroques, comme le dit si bien Pierre Brunel, l'irrégularité devient la seule règle. L'excès, la démesure, l'exagération complètent les traits de l'esthétique baroque: il y a trop d'ornements, trop de personnages, trop d'aventures, trop de métamorphoses dans l'oeuvre baroque. Sa démesure pourrait aller jusqu'à la réunion des opposés, jusqu'à l'unité des contraires, en maniant la figure nommée oxymoron, en adoptant une esthétique du choc.

En esthétique comme en morale on peut parler du couple «ostentation/obliquité » (Dubois, 1993, p.24) qui absorbe peut-être des échos de la politique promue par le couple Richelieu-Mazarin.

Le public exigé par l'oeuvre baroque devait être coopérant, accepter l'illusion, la feinte, la tromperie et accepter également d'être ensuite détrompé, comprendre et apprendre le doute et le relativisme. S'il ne les acceptait pas, il lui était quand même difficile de rester indifférent devant l'outrance et l'extravagance de l'oeuvre baroque.

Selon Dubois (1993), le baroque, art essentiellement de la Contre-Réforme, se développe en architecture, en accentuant arrogamment les valeurs dénoncées par le protestantisme de la Réforme.

Ses principales caractéristiques esthétiques seraient: le goût du monumental qui fait qu'au dieu caché et intérieur, s'oppose un dieu voyant et extériorisé, la volonté d'impressionner d'où la boursofflure et l'hyperbole de la Contre-Réforme qui devaient agir sur les sens, troubler les habitudes, faire appel à l'imagination et à l'affectivité, une exhibition de puissance matérielle - l'or n'est pas seulement utilisé comme matière décorative, il est moyen de stupéfier et symbole de puissance - car l'art de la Contre-Réforme met en valeur un luxe de consommation inutile et ostentatoire: décorations, tentures et tapisseries, exhibitions d'objets précieux, tableaux et sculptures. Selon le même exégète, on pourrait parler d'une véritable «rhétorique de l'architecture» manifestée par des superpositions décoratives, par une ostentation de la façade. A cela s'ajoute le goût du singulier et de l'insolite, traduit par l'exaltation du héros, des fortes individualités, la glorification du saint patron pour l'édifice religieux, la glorification du destinataire dans l'édifice profane.

Comme Jean Rousset l'avait pressenti et ensuite démontré, l'«hypothèse baroque » s'est avérée fertile : il y a une correspondance entre les arts de la construction et de la décoration et la littérature, reconnue assez tard comme baroque.

Transposé à la littérature, le goût du monumental s'exprime par le privilège accordé à certains genres, à un certain style et à certaines figures. Certains genres évoquent le monumental de l'architecture ce qui explique la vogue des hymnes, de la poésie encomiastique, du drame pathétique ou héroïque.

La volonté d'impressionner, d'accorder un grand poids à l'apparence, de cultiver tous les moyens pour forcer les effets se voit par l'importance accordée au théâtre qui fait de chaque présence une représentation, qui propose l'expression du monde comme spectacle.

Sur le plan de l'expression littéraire le goût du monumental est rendu également par le style périodique, le vocabulaire grandiloquent, les entassements de mots, les procédés accumulatifs et itératifs. Dans ce même esprit, dans le style on pratique les extrêmes, style élevé ou style bas et c'est dans ce sens qu'on a pu parler de la préciosité et du burlesque comme des pointes extrêmes du baroque.

La poésie baroque se signale par des sujets grandioses : l'inspiration cosmique, les épopées métaphysiques ; en ce qui concerne les figures un privilège particulier est accordé à l'hyperbole, figure de style qui signera l'œuvre baroque et on remarque un plaisir à étaler les effets, à exploiter chaque trouvaille stylistique pour un effet maximal. D'autres figures préférées par les baroques sont le paradoxe et le concetto (pointe), cultivé par le marinisme, qui « bloque en une formule adroitement située le dénouement d'un discours qui apparaît comme l'attente de cette révélation » (Dubois, 1993, p.56).

L'expression des richesses de l'univers mène dans le baroque à une appréhension littéraire de l'ordre matériel et sa valorisation sur tous les plans fait qui s'oppose nettement à la purification intellectualiste - cartésienne – de la nature et à l'épuration – malherbienne, précieuse, académicienne – du langage.

Malgré une première impression d'instabilité fuyante le baroque est fortement structuré, pense Dubois, et cela se voit en littérature par les structures linguistiques, la syntaxe, et les moyens stylistiques employés, par les genres à règles fixes, qui cultivent les parallélismes et les symétries. La rhétorique baroque met en œuvre toutes les possibilités «décoratives» du langage; accumulations, redondances, hyperboles expriment toutes la volonté de donner à chaque élément son maximum de volume; métonymies, métaphores, périphrases, jouent le même rôle que les spirales et les volutes dans l'organisation des volumes architecturaux ; asyndètes, anacoluthes évoquent à leur manière l'esthétique de la rupture et l'invitation constante à la surprise qui caractérise l'architecture d'un Bernini ou d'un Borromini.

Pour l'homme baroque qui produit ou qui reçoit l'oeuvre, le monde est marqué par une diversité qui touche au chaotique, par l'inconstance et l'inconsistance de ses formes, par leur changement perpétuel, par leur prolifération ou leur évanescence. Son emblème est Protée:

"Au commencement il y avait Protée. Protée est le premier emblème de l'homme baroque, il désigne sa passion de la métamorphose jointe au déguisement, son goût de l'éphémère, de la volubilité et de l'inachevé." (Jean Rousset)

L'homme baroque se définit par son imaginaire, par un monde fantastique qu'il oppose à l'inconsistant du monde réel qui le déçoit:

"Le premier trait distinctif est sans doute l'absence de point fixe de référence: l'homme baroque est, on le sait, un être sans racine, pris de vertige devant les spectacles changeants que lui offre un monde en voie de métamorphose, instable, dépourvu d'assiette. Sans ancrage, comme sans assurance, il échappe, tel Montaigne, constamment à lui-même; il vacille et tout autour de lui vacille..." (Gisèle Mathieu-Castellani)

II.6. Le baroque littéraire, ses genres

1. le ballet; 2. la pièce à machine; 3. l'opéra; 4. la pastorale; 5. le drame d'horreur; 6. la tragi-comédie

Comme on l'a déjà vu, le baroque littéraire a une prédilection pour certains genres à même d'exprimer le monumental, l'ostentation décorative, l'importance de la façade, le jeu des spirales et des courbes propres à l'architecture qui va s'attirer la première cette épithète: le ballet de cour, qui va donner naissance à la pièce à machine et à l'opéra, la pastorale, la tragi-comédie, le drame d'horreur comme genres plus spécialisés et la poésie qui fait siens certains thèmes et motifs proprement baroques. Comme on va le voir le roman se situe au carrefour de plusieurs courants et modes et par ses côtés héroïque, galant, philosophique et religieux est à envisager comme appartenant au baroque.

II. 6. 1. Le ballet

Jean Rousset voit le ballet sous le signe de la métamorphose et lui accorde comme emblèmes Circé et Protée, dieux de la métamorphose. Le ballet propose au spectateur un monde étrange, un univers en mouvement,

apparemment incohérent. Sur la scène évoluent des personnages nombreux, habillés en costumes étranges et fastueux, costumes qui sont plus importants que le livret. Les magiciens et les sorciers sont fréquents dans de tels spectacles où la métamorphose et l'enchantement sont de règle. Quelques titres de ballets en disent beaucoup sur leur vision baroque: *La montagne de Circé*, *Ballet des Argonautes*, *Ballet des Chevaliers enchantés*, *Circé chassée de ses Etats*, *Ballet Royal de Psyché*, *Plaisirs de l'Ile Enchantée*, *Tancrede ou la Forêt enchantée*, *Ballet de la puissance de l'amour*. On peut y voir des muses transformées en oiseaux, des chevaliers transformés en dragons, des astres métamorphosés en femmes et chevaliers, des rochers en sirènes, des hommes en pierres, des grenouilles en chevaliers. Les personnages du ballet expriment brillamment ce monde carnavalesque; dans le ballet nommé simplement *Ballet des métamorphoses* ils sont: Le Sorcier, l'Astrologue, le Philosophe, le Médecin, le Truand, le Tricheur. Dans un autre, *Ballet de la puissance de l'amour*, les personnages sont: Vénus, Hercule, Turcs, Espagnols, Polonais, Indiens mais aussi Nymphes, Tyrans, Dragons, Démon, chasseurs et Ours.

Petit à petit, le ballet déborde la scène et entre dans la vie de Cour et le monde devient un grand théâtre lors des fêtes et des divertissements qui parfois durent plusieurs jours, même plusieurs semaines (comme, par exemple, *Les Plaisirs de l'Ile enchantée*). Le roi Louis XIV aime le ballet jusqu'à en jouer costumé, évidemment en Soleil, dans un costume resplendissant d'or et de pierreries.

Les grands auteurs n'ont pas méprisé la magnificence de tels spectacles: Molière a écrit pour les fêtes de Versailles une comédie galante, *La Princesse d'Elide*, destinée à fournir le clou des *Plaisirs de l'Ile enchantée*: elle est mêlée de musique et de ballets où des pasteurs et bergers chantent et dansent pour célébrer l'amour. Il a écrit aussi la comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* et son *Malade imaginaire* est mêlée de musique et de danse. On a dit même que c'est pour son souverain que Molière inventa la comédie-ballet. Par un coup de génie il fit fondre la comédie et le ballet, en resserrer les liens thématiques et esthétiques. Il donne ainsi *Les Fâcheux*, "mélange nouveau pour nos théâtres", où le prologue et les intermèdes sont composés de chansons et danses et une "petite comédie-mascarade", *Le Mariage forcé*, où la danse prend les fonctions du dialogue.

II. 6. 2. La pièce à machine

La pièce à machine et l'opéra sont des genres spécialisés dérivés du ballet. Ils constituent le grand spectacle en pleine époque classique et se

caractérisent par un sujet dépourvu d'unité, de vraisemblance, une succession de scènes fastueuses, par l'importance des machines et de l'orchestre. Les machines donnaient l'essentiel de la pièce, par les décors spectaculaires et leurs changements rapides et nombreux. La scène comportait plusieurs étages, un nombre impressionnant de personnages évoluait sur la scène dont nombreux se déplaçaient sur des nuages (numéro presque obligatoire, bien goûté par le public). Grâce aux performances techniques la scène avait de la perspective. Une pièce à machine fameuse à l'époque, *Psyché* (cinq heures de représentation), sous-titrée "tragédie-ballet", réunit les forces et le talent de Molière et Corneille, Quinault et Lully. La pièce finit par une danse générale et par un chœur de toutes les voix et de tous les instruments (au nombre de quarante). Les intermèdes de *Psyché* font voir de telles scènes où l'imaginaire baroque est bien présent:

"La scène représente des Enfers. On y voit une mer toute de feu, dont les flots sont dans une perpétuelle agitation. Cette mer effroyable est bornée par des ruines inflammées; et au milieu de ses flots agités, au travers d'une gueule affreuse, paraît le palais infernal de Pluton. Huit furies en sortent et forment une entrée de ballet..."

"Deux grandes machines descendent aux côtés de Jupiter, ...Vénus avec sa suite monte dans l'une, l'Amour et Psyché dans l'autre et tous ensemble remontent au ciel."

Corneille, lui aussi, se laisse séduire par le grand spectacle donné par la pièce à machine et écrit *La Toison d'Or* et *Andromède*, où dans l'esprit d'ostentation du baroque les costumes, les décors, la musique et les machines sont plus importants que les paroles des personnages.

II. 6. 3. L'opéra

L'opéra, autre genre du baroque est né à Venise et il est fixé en France seulement vers 1670 où il est brillamment illustré par Quinault et Lully. Mais c'est Lully, cet Italien francisé, qui est considéré comme le père de l'opéra français qui a mis du temps à s'imposer en France à cause, entre autres, du grand succès du ballet de cour qui satisfaisait bien le goût du spectaculaire du public; il va adapter au goût français l'art de la déclamation en musique, et créer l'opéra français en harmonisant la "récitation musicale" avec les particularités de la langue, en insérant dans l'opéra le maximum de danse et de spectacle, pour plaire au public parisien. Sentimental et merveilleux, l'opéra satisfait bien un régime soucieux d'éblouir et la présence incessante de la danse, que Lully introduit progressivement à côté du

divertissement dans le récit, lui donne un caractère spectaculaire que n'a pas l'opéra italien mais qui est attendu et goûté par le public français.

Il nous reste de Lully la musique de quelques comédies-ballets, en collaboration avec Molière, *Le Mariage forcé*, *Le Bourgeois gentilhomme*. quelques tragédies lyriques, *Amadis*, *Roland*, *Armide* ainsi que de nombreux ballets de cour.

II. 6. 4. La pastorale

La pastorale romanesque ou dramatique est au début du XVII^e siècle comme un modèle de vie et de conduite: malgré ses apparences rêveuses, elle veut édifier et rappeler aux gens de la cour que la vraie vie est dans la nature, dans des paradis terrestres, comme le Forez de d'Urfé. La pastorale - lieu de l'ambiguïté sociale et de la géométrie amoureuse - prêche le retour à la nature mais c'est une nature symbolique, sublimée, un espace de rêve pour les coeurs purs. Elle proclame que le bonheur est dans la nature. Ses thèmes dominants sont l'inconstance et le changement, la feinte sentimentale d'où se dégage une psychologie de l'instabilité et de la mobilité, de l'intermittence. L'inconstance connaît plusieurs variantes: l'inconstance successive, alternative et même, dans l'esprit baroque du paradoxe, l'inconstance fidèle par son inconstance. Le prince de l'inconstance est Hylas, héros du roman de d'Urfé dont on a tiré aussi une pastorale dramatique et plusieurs pièces dont *L'Inconstance de Hylas* d'A. Mareschal. Il est l'amant de toutes, l'homme à cent masques pour qui "toute humeur me déplaît qui dure trop longtemps" et qui court "après le vent et peint dessus l'eau". Tout comme pour le ballet de cour, le sorcier y est un personnage important, avec ses scènes d'hallucinations, avec ses filtres enchantés, avec ses tonnerres et ses lutins, avec sa baguette qui transforme le paysage. Voyons quelques titres de pastorales dramatiques où les scènes d'enchantement sont nombreuses: dans *Diane* (de Montreux) un magicien fait apparaître une source de la terre et un personnage a un visage double. Dans *Les Amantes* (de Chrétien de Croix) une herbe magique change l'apparence d'un personnage et un magicien fait ressusciter un mort. Dans *Le Silvanire* (de d'Urfé) il y a un jeu à la "morte vivante". Quelques autres titres sont très suggestifs par leur pouvoir d'évocation du monde sylvestre et pastoral: *Sylvie* (de Mairêt), *Les Bocages* (de la Charnaye), *La cour bergère* (de Mareschal), *Bergeries* (de Racan). Dans la dernière il y a un bel exemple d'amour vu en étroite liaison avec l'espace sylvestre:

"Cette vieille forêt, d'éternelle durée,
L'accusera sans fin de sa foi parjurée.

Ces vieux chênes ridés savent combien de fois
Ses plaintes ont troublé le silence des bois,...
Vivez donc, forêts, vivez donc toujours
Pour être les témoins de nos chastes amours."

II. 6. 5. Le drame d'horreur

A la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e, à côté de la pastorale, le drame d'horreur ou la tragédie sanglante, qui réserve une bonne place à la mort et au cadavre, connaît son épanouissement. Dans ces drames ayant, le plus souvent, comme thème la vengeance, le théâtre est avide de cadavres et d'exécutions. Dans *Les Juives* (de Garnier) il y a une certaine discrétion dans la présentation de la mort, mais dans *Machabée* (de Gravier), avec le même sujet (des Juifs faits prisonniers par un barbare sont cruellement tués), on voit huit exécutions successives minutieuses, exaspérantes. Les mêmes exécutions cruelles dans *Les Portugais malheureux* (Chrétien de Croix), *Le Maure Cruel* (anonyme); c'est un théâtre de victimes déchirées qui multiplie et raffine les supplices; plus qu'un théâtre de la mort et du tragique c'est un théâtre macabre où la mort devient supplice et le supplice devient spectacle.

"Ouvrez lui l'estomac, car je veux qu'on lui voie
Le poumon, intestins, et les lobes du foie;
Et puis que chacun prenne à main un couteau
Du col jusqu'aux pieds pour lui ôter la peau..."

II. 6. 6. La tragi-comédie

Georges de Scudéry trouve que la tragi-comédie – lieu d'aventure et de surprise -, qui connaît son épanouissement vers 1630, est « le poème dramatique le plus agréable », ignoré par les Antiques, qui tient à la fois de la tragédie et de la comédie. Cette esthétique du mélange et de l'abondance est proclamée comme propre à l'esprit moderne. La tragi-comédie est un genre original dont les caractères essentiels sont: irrégularités, sujets sérieux, fin heureuse, protagoniste de rang élevé, mélange du tragique et du comique. La plupart des dramaturges des années '30 écrivent des tragi-comédies romanesques où se succèdent péripéties et coups de théâtre au terme desquels les protagonistes – en général – un couple d'amants, persécuté par un père ou un rival, trouve enfin le bonheur, à la grande satisfaction du public, qui cherche dans le théâtre, le spectacle et des émotions fortes. La

tragi-comédie disparaît vers 1660-1670, remplacée par la tragédie à fin heureuse nommée aussi "comédie héroïque".

Les sujets des tragi-comédies sont non-historiques (à la différence de la tragédie), ils sont recherchés dans des romans et des nouvelles. La part comique y est donnée par des personnages bouffons et ridicules, par des scènes de comédies psychologiques, des plaisanteries, un certain langage, des situations piquantes (méprises et quiproquos).

Les auteurs de tragi-comédies sont Mairet, Hardy, Schélandre, Du Ryer, Rotrou, Mareschal, Scudéry, Pierre et Thomas Corneille. Jean Rousset place la tragi-comédie sous le signe du déguisement et de l'apparence trompeuse; elle rend évident le caractère de jeu, de spectacle. Tout y tourne autour du jeu de l'être et du paraître. Dans *L'Illusion comique*, suivant son penchant baroque, Pierre Corneille essaie d'accorder une discordance, en réunissant des contraires, ce qui met sous les yeux du lecteur et du public, pense Brunel, « un monstre théâtral » ; d'ailleurs dans la dédicace pour *L'Illusion comique*, Corneille parle d'un « étrange monstre » fait d'un Prologue, une Comédie imparfaite, une Tragédie « et tout cela cousu ensemble fait une Comédie »

Marc Fumaroli dit à cet égard: «un jeu de miroirs savamment concerté est le monde du théâtre. Se renvoie à lui-même sa propre image, se réfléchit et donne ainsi au spectateur l'occasion de réfléchir sur ce qui se passe dans cette étrange chambre de mirages qu'est une salle de spectacle ».

L'Illusion comique y parvient en se faisant monstrueuse, puisque comédie elle contient à l'acte V une ébauche de tragédie, qui correspond à la pièce dans la pièce. Rien d'abrupte, une « progression savante », un « glissement de la comédie à la tragi-comédie, de la tragi-comédie à la tragédie ». (M.Fumaroli).

En mêlant tous les tons, tous les styles et tous les registres, *L'Illusion comique* n'est pas loin des féeries de Shakespeare, comme *Le Songe d'une nuit d'été* ou *Le Conte d'hiver* mais l'auteur la juge très sévèrement deux décennies et demie plus tard comme une « galanterie extravagante, qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en ait rendu le succès assez favorable ».

Dans cette pièce de Corneille, le dramaturge paraît comme une sorte de magicien qui fait surgir le théâtre dans le théâtre, thème présent aussi dans *La Comédie des Comédiens* de Georges de Scudéry, ou bien dans *Saint-Genest, comédien païen représentant la mort d'Adrien* par Jean Rotrou.

La folie est une autre source d'inspiration du théâtre baroque; en témoignent des pièces comme: *L'Hypocondriaque ou le mort amoureux* de Rotrou, *La Folie du sage* de Tristan L'Hermite, *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Sosies* de Rotrou qui inspire *Amphytrion* de Molière chez qui d'ailleurs la folie des maniaques à idées fixes ou des visionnaires porte la trace du baroque.

L'identité est mise en doute dans la tragi-comédie par des déguisements, masques, travestissements, méprises, mensonges, feintes. G. Forestier montre que le thème de l'identité était exploité pour ses valeurs dramatiques et non pas métaphysiques; il permettait de compliquer l'intrigue, d'augmenter l'ambiguïté, de créer des situations invraisemblables, car, ne l'oublions pas, le théâtre par son essence attire les auteurs fascinés par l'idée que le monde est une grande scène, que la vie, et même la mort, est un spectacle. Dans ce théâtre où l'illusion est reine, la vérité est déguisée et imitée par le mensonge dans des pièces comme *Les Fausses vérités ou croire ce qu'on ne voit pas et ne pas croire ce qu'on voit* par Ouville, *Les Apparences trompeuses* par Boisrobert, *Le Feint Astrologue* par Thomas Corneille.

Les pièces des années trente, moment de gloire de la tragi-comédie, ont toutes les mêmes traits: spectacle, mouvement scénique, structure composite, souvent décentrée, intrigue multiple, mettant au centre un héros disloqué entre des sentiments opposés et comme motifs incontournables, le déguisement et l'apparence trompeuse. Les auteurs de tragi-comédies cherchent les qualités de mouvement, d'accumulation, d'abondance: Royssiguier qui adopte pour la scène un épisode de l'*Astrée* y ajoute d'autres amours parce que le roman de d'Urfé lui semblait trop pauvre pour le théâtre. Roger Guichemerre, qui s'est intéressé au genre de la tragi-comédie, en a compté à peu près deux cents. Quelques titres, assez résumatifs, donnent aussi les thèmes abordés et annoncent même le dénouement - *La Juste Vengeance* (anonyme), *Le jaloux sans sujet* (Ch. Beys), *Les Coups d'amour et de fortune* (Boisrobert), *Les Véritables Frères rivaux* (U. Chevreau), *L'Amant libéral* (de Bouscal), *La Force du Sang* (Hardy), *L'Inconstance punie* (de Lacroix), *Les Heureuses Aventures* (de Perron), *L'Heureuse Constance* (Rotrou), *L'Heureux naufrage* (Rotrou), *Le Trompeur puni* (de Scudéry), *Le Prince déguisé* (de Scudéry) - ou proposent parfois, dans le bon esprit baroque, des associations paradoxales de motifs dans un titre comme *La Fidèle Tromperie* (Gougenot).

II .7. La poésie baroque

Jusqu'au XX^e siècle, on pensait que les poètes qui ont écrit entre Ronsard et Malherbe, et même plus tard, étaient des "irréguliers", des "extravagants", des "grotesques" et parfois la critique littéraire (le nom de Lanson serait à évoquer à ce propos) ne savait que faire d'eux. Ce n'est qu'avec l'étude et l'anthologie de Jean Rousset (données vers le milieu du XX^e siècle) qu'on a pu découvrir la poésie baroque de la France dans toute sa splendeur. Le même Jean Rousset trouve comme thèmes spécifiques pour toute la poésie baroque française les suivants: l'inconstance, soit noire soit blanche, l'instabilité, donnée par des figures comme bulles, oiseaux, nuages, le mouvement ayant comme motifs l'eau et le miroir, la métamorphose et l'illusion (qui s'associent le déguisement et le masque), la mort considérée souvent comme spectacle, la nuit et la lumière, vues dans leurs dimensions religieuses. On pourrait y ajouter le thème des riens, de l'univers quotidien comme parti pris d'insignifiance, les thèmes de la nature qui y reçoivent des connotations nouvelles, du monde à l'envers et l'incontournable thème de l'amour. Selon Chauveau (1997, p.62), les poètes baroques (n'oublions pas qu'on les nomme parfois les « douloureux ») « exécutent à l'envi, sur le mode de la plainte, mais aussi du cri et de la révolte, des variations sur le thème du tourment amoureux, de la cruauté de la femme aimée et de la mortelle absence ».

Tous les exégètes sont d'accord, la poésie baroque a sa rhétorique propre et si elle emploie beaucoup la métaphore, comme beaucoup d'autres genres, celle-ci a ici sa marque, sa particularité. Les éléments juxtaposés par la métaphore baroque sont dissemblables, éloignés. Elle est conceptuelle et ne donne pas à voir mais à déchiffrer et à comprendre. Elle peut être multiple (l'homme est comparé à la vapeur, à la fleur, au torrent, au songe, à l'ombre). D'autres figures typiquement baroques et bien représentées dans la poésie sont: l'oxymoron, la pointe, le paradoxe, l'hyperbole, le symbole.

L'oxymoron étonne, surprend, crée un bien apprécié effet de surprise; des figures comme "fleuve de feu", "obscur clarté", "pitié cruelle" réunissent des contraires et par cela l'artiste s'éloigne le plus de la réalité: non seulement il ne la copie pas mais il parvient à créer contre elle.

La pointe, parfois usée jusqu'à l'extravagance, repose sur un jeu de mots et permet elle aussi de rapprocher deux choses éloignées en vertu de leur ressemblance formelle: chez Théophile de Viau – le fameux poignard qui rougit de son crime (c'est-à-dire de honte et de sang).

Le paradoxe est une autre figure de la surprise par laquelle les poètes baroques font l'éloge de la vieillesse, de la laideur comme l'éloge de la beauté dans des poèmes ayant comme thème celui de la belle vieille, de la belle veuve, de la belle gueuse, de la belle Maure.

Dans la poésie baroque Antoine Adam distingue trois poussées:

I. La première à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e compte des poètes comme Jean de Sponde, Agrippa d'Aubigné, Laugier de Porchère.

II. Une deuxième poussée, entre 1620–1640, comprend les grands poètes baroques: Théophile de Viau, Saint-Amant, Tristan L'Hermite, Maleville, Georges de Scudéry.

III. Après 1640 on peut parler plutôt de survivances du baroque avec des poètes comme Le Moyne, Brébeuf, qui pour s'approcher de Dieu sont prêts à un sacrifice terrible exprimé dans des vers mémorables comme les suivants:

"Fondez-moi cette chair, et rompez-moi ces os.
Il faut passer vers Vous à travers mon martyre."

II. 8. Les auteurs et leurs œuvres : Jean de Sponde, Agrippa d'Aubigné, Théophile de Viau, Saint-Amant, Tristan L'Hermite

II. 8. 1. Jean de Sponde

Jean de Sponde (1557–1594) appartient plutôt au XVI^e siècle mais sa vie par « la volupté de l'inconstance et le désir de l'absolu » (Dubois, 1993, p.74) exprime douloureusement l'esprit baroque ; calviniste érudit, il fait ses études à l'Université protestante de Bâle, est lieutenant d'Henri IV mais se convertit après la conversion de celui-ci au catholicisme ; cette conversion lui attira la colère de d'Aubigné et deviendra pour les Protestants le symbole de la trahison. Tirailé entre des tentations mondaines et des élans

mystiques, il s'essaie aussi à l'alchimie et à l'humanisme, domaine où son œuvre est remarquable: traductions d'Hésiode, d'Aristote, d'Homère. A l'illogisme du monde, à sa violence contradictoire, Sponde répond par une quête inlassable de la sainteté; sa pensée religieuse est exprimée à travers sa prose *Méditations sur les Psaumes* où, glosant quatre psaumes, l'auteur fait connaître son sentiment d'urgence: il faut retrouver une foi immaculée, ultime refuge devant un monde de l'inconstance, du mouvement, des vicissitudes; il faut tendre vers un « point de constance », chercher de « monter sur le mont de constance ». En 1588 il dédie au roi (Henri de Navarre) des *Poèmes chrétiens* qui contiennent les *Stances* et les *Sonnets de la Mort*. Ses stances et sonnets reflètent, « en formules denses et dures les hantises de l'inconstance, les tensions qui se résolvent en brusque renversement, les métamorphoses de sentiments en leurs contraires, cet univers de vents et de nuages où vivent les poètes baroques » (Dubois, 1993, p.76). On y voit l'angoisse d'un homme qui essaie de conquérir la stabilité, l'équilibre que la vie terrestre n'offre pas. Baroque par le fait qu'elle peint le monde en mouvement, la poésie de Sponde montre l'homme qui tente de s'arracher à l'inconstance représentée par des emblèmes comme le fluide, le mouvant, l'eau, le vent. Les douze sonnets de Sponde ont une densité comparable, selon Dubois, à celle des *Chimères* de Nerval par le raccourci de la pensée et de l'expression, par leur tension. Dans le sonnet *Mais si faut-il mourir, et la vie orgueilleuse* où l'on retrouve des motifs chers aux baroques – le flambeau, la flamme, le flot, l'écume, l'éclair, la neige qui fond, « flamme fumeuse » rime avec « rive écumeuse » et la métaphore pour l'homme est « ampoule venteuse ». Dans un autre sonnet le thème du « memento mori » est associé à celui de « la vie est un songe » pour créer un poème où l'image de la mort s'associe à l'angoisse existentielle:

« Et quel bien de la Mort ? où la vermine ronge
Tous ces nerfs, tous ces os ? où l'Ame se départ
De cette orde charogne, et se tient à l'écart,
Et laisse un souvenir de nous comme d'un songe ? »

A la tentation ensorcelante de la chair et du monde, Sponde oppose la voix constante de Dieu dans le dernier de ses douze *Sonnets de la Mort*, parfaite conclusion des précédents:

« Tout s'enfle contre moi, tout m'assaut, tout me tente,
Et le Monde et la Chair, et l'Ange révolté,
Dont l'onde, dont l'effort, dont le charme inventé
Et m'abîme, Seigneur, et m'ébranle, et m'enchanté.
Quelle nef, quel appui, quelle oreille dormante,
Sans péril, sans tomber, et sans être enchanté,

Me donneras-tu ? ton Temple où vit la Sainteté,
Ton invincible main, et ta voix si constante ? »

Selon Dubois, ce sonnet régulier en vers rapportés est loin de l'éloquence torrentielle d'un d'Aubigné pour choisir un « ordre géométrique, volontairement voyant, un désir de faire saillir les angles et les structures », (p.79) dans un excès de régularité qui montre encore une fois l'ostentation baroque. En réunissant le thème de la tempête, évoqué par « l'onde », celui de l'effondrement, rendu par l'assaut de la Chair et celui de l'illusion avec les motifs du charme et de l'enchantement, le dernier sonnet de la mort part de l'« évocation tourmentée de la condition humaine » et « tend vers la victoire de Dieu », par la prière comme ouverture vers les zones supérieures, tout comme « les regards des martyrs ou les mains jointes des saints dans les tableaux de l'époque » (Dubois, 1993).

Nous allons remarquer pour conclure sur ce poète des stances et des sonnets que ses représentations du diable et de Dieu sont dépouillées, intérieures, intellectuelles et que toute la poésie de Sponde est "serrée, dure, abstraite" ; « tendue vers l'immuable », son mouvement est fait de "cette tension entre ce qui se meut et ce qui ne se meut pas" (Jean Rousset)

II. 8. 2. Théodore Agrippa d'Aubigné

Théodore Agrippa d'Aubigné (1552–1630) a lutté toute sa vie pour son idéal calviniste, dont ses *Tragiques*, sorte d'épopée lyrique et satirique, en témoignent. Il a eu une jeunesse tumultueuse marquée par le tragisme : sa mère meurt en lui donnant naissance (son prénom « Agrippa de « aegre partus », enfanté dans la douleur, porte les traces de cet événement), son père, impressionné par le spectacle des suppliciés d'Amboise, le voue très tôt à la cause réformée; après la mort du père, quelques années d'études et quelques fugues, il tente de se suicider, prend ensuite les armes dans les troupes protestantes et devient le compagnon d'Henri de Navarre qu'il sert jusqu'à ce que le roi abjure le calvinisme. Grièvement blessé plusieurs fois, entraîné dans des conspirations, deux fois condamné à la mort, mais gracié, brouillé avec son fils, il finit par se retirer pour ses dernières années à Genève.

Dans sa jeunesse, amoureux de Diane Salviati, la nièce de la Cassandra qui avait inspiré Ronsard, il se voit dédaigné par la famille de celle-ci et écrit son fameux recueil *Hécatombe à Diane* – selon le modèle de sacrifice de cent boeufs (hécatombe) qu'on faisait à la déesse Diane – où les outrances, les contradictions, les violences et la démesure de l'expression montrent un poète baroque. Conjointement, le maniériste se fait voir par

«une forte théâtralisation du Moi et de ses émotions, notamment par le rythme forcené, parfois violent » par le fait que l'auteur affiche son érudition pour mieux se distancier par rapport aux modèles littéraires utilisés - Pétrarque, Ronsard - (Gisèle Mathieu-Castellani). Une imagination enfiévrée, un certain penchant pour l'excès, ce qu'il appelle lui-même «forcènement » marque aussi sa poésie amoureuse. Il accumule les éléments macabres de la « disperata » italienne (où l'amant désespéré hante les lieux sauvages, les décors macabres). La violence d'un amour désespéré transfigure le monde:

"Les lis me semblent noirs, le miel aigre à outrance,
Les roses sentir mal, les oeilletons sans couleur,
Les myrtes, les lauriers ont perdu leur verdure,
Le dormir m'est fâcheux et long en votre absence. »

Malgré la force et la densité de son écriture, donnée par cette accumulation d'images, d'anthithèse, de formules paradoxales mises sous le signe de la violence et de l'outrance, Agrippa d'Aubigné arrive à renier sa poésie d'amour comme inadaptée à la dureté des temps où la révolte et la dérision vont de pair, où la vie est vue parfois comme une tragédie et parfois comme une farce cruelle (« Je n'écris plus les feux d'un amour inconnu/ Mais d'affliction plus sage devenu,/ J'entreprends bien plus haut, car j'apprends à ma plume/ Un autre feu auquel la France se consume ») pour s'orienter vers une poésie qui est à un certain niveau d'interprétation « une histoire du Salut » (Chauveau, 1997, p.61)

Dans *Les Tragiques* (1616), signées par L. B. D. D. (Le Bouc Du Désert), véritable «Divine comédie huguenote», à fulgurances eschatologiques, le poète retrace les persécutions subies par les protestants au temps des guerres de Religion, accuse les responsables (la cour et le Palais de Justice), vrais « loups sanguinaires », des massacres commis, évoque les martyrs. C'est un recueil bien structuré qui contient sept tableaux dramatiques, sanglants, grossiers ou sublimes, renvoyant aux sept sceaux de l'Apocalypse: « Misères », « Princes », « La Chambre Dorée », « Les feux », « Les fers », « Les Vengeances » dont le dernier, « Le Jugement », "d'un style élevé tragique, pourront être blâmés pour la passion partisane", comme l'avoue l'auteur dans sa préface. Les combats sanglants y reçoivent une démesure hallucinante, le réel prend l'aspect d'un fantastique noir. L'air y est "noirci de démons ainsi que de nuages", la "terre crève, la mer enfle ses monts". Dans les *Tragiques* se bousculent « les descriptions de violences et de supplices, les visions d'horreur, les évocations macabres » (Chauveau, 1997, p. 62).

Baudelaire avait choisi pour ses *Fleurs du mal* une exergue de d'Aubigné (« On dit qu'il faut couler les exécrables choses / Dans le puits de l'oubli et au sépulcre encloses, / Et que par les écrits le mal resuscité / Infectera les mœurs de la postérité ; / Mais le vice n'a point pour mère la science / Et la vertu n'est pas la fille de l'ignorance. ») et cela à juste raison parce que ses *Tragiques* sont une oeuvre consacrée au mal, où celui-ci s'étale et prolifère sous des formes excessives et nombreuses. La figure de Satan, avec "tête de serpent", ses ailes de "dragon africain", son "ventre jaunissant", sa "noirâtre queue", avec son corps chargé de venin et flétri d'ordure, tient de l'imaginaire ancien et, en même temps, son bestiaire pourvu de griffes et de dents appelle une comparaison avec Lautréamont (Dubois, 1993, p.138). En décrivant l'horreur d'un monde où Satan domine, d'Aubigné veut, comme il l'avoue dans sa préface, "émouvoir", provoquer l'horreur. Cette épopée de la mort qu'il présente sous les formes les plus atroces (les corps brûlés, noircis, étirés, noyés, pendus, coupés, dévorés) illustre l'idée baroque que "la mort envahit la vie". Mais cette horreur a un sens: elle doit provoquer la répulsion pour le monde terrestre, plein de "misères" où les "princes" dans la "Chambre dorée" prennent les mauvaises décisions, et faire aspirer à la transcendance, à Dieu.

«Œuvre polémique et visionnaire, sans précédent ni postérité », *Les Tragiques* fascinent par l'ampleur et la cohérence du projet, à la fois éthique et esthétique, qui les soutiennent (*Hachette Multimédia*, 2001).

Selon Gisèle Mathieu-Castellani, l'oeuvre de d'Aubigné penche dans sa première partie vers le maniérisme, dans sa deuxième partie vers le baroque et donc « l'esthétique des *Tragiques* est en effet plus baroque en ce que cette oeuvre est la peinture chaotique, violente et désespérée du monde qui est tout de même organisée par un grand principe récurrent qui est la foi en Dieu. Même si la structure interne est parfois éclatée, *Les Tragiques* ont une structure d'ensemble organisée et cohérente qui en font une oeuvre baroque ».

La construction presque géométrique de ce poème lui attire une fine analyse, faite par Dubois, qui y trouve une combinatoire d'éléments selon les nombres Un, Deux et Sept, selon des axes symboliques qui opposent le Ciel et la Terre, le Haut et le Bas, la lumière et les ténèbres, la grâce et la pesanteur, l'impureté et la transparence, la puissance et l'orgueil, la justice et la tyrannie. Les antithèses se succèdent et se superposent, par un procédé accumulatif propre à la rhétorique baroque, les métaphores forment une véritable forêt mais non pas un labyrinthe car leur multiplicité est accompagnée de leur convergence et toutes les images se combinent pour mettre en relief une signification.

Le registre satirique, hérité de l' «âpreté et la véhémence passionnée d'un Juvénal », l'accumulation des mots et des images, le goût de la dérision et de la provocation, se retrouvent dans les féroces portraits de Henri III et de ses mignons, des juges du Parlement de Paris, dans leur grossissement caricatural et confère à la satire une « dimension épique, comme savaient ou sauront le faire des peintres, tels Jérôme Bosch, Pierre Brueghel, Jacques Callot ou plus tard Goya ».(Chauveau, 1997, p. 65) Il sera également bien valorisé dans les pamphlets de l'auteur dont les plus importants sont réunis dans *Les Aventures du baron Faeneste* (1617). roman satirique qui s'attaque aux courtisans, ou, va se retrouver dans le célèbre pamphlet contre les convertis qui ont soutenu Henri IV *La Confession catholique du sieur de Sancy*).

Parmi les poètes de la "seconde poussée" baroque les plus remarquables sont Théophile de Viau, Saint-Amant, Tristan L'Hermite; ils représentent à l'époque le groupe le plus actif et le plus libre de la jeune poésie. Les thèmes et motifs baroques sont presque les mêmes pour tous ces poètes: les beaux yeux (onze poésies sur ce thème en une seule année), les cheveux, le baiser, le bain, le rêve sensuel, les objets familiers ou insignifiants, les actions honteuses – la débauche (Saint-Amant), la louange du maquereillage (Motin), la beauté plastique et l'éclat, les pierres précieuses, l'or, l'argent, l'obsession de la mort, le spectacle de l'horreur, les scènes de cauchemar, les descriptions funèbres.

II. 8. 3. Théophile de Viau

Théophile de Viau (1590–1626), après une enfance bucolique dans une famille protestante, fait des études de médecine à Bordeaux; assez vite il s'initie à la débauche, devient poète à gages, suit une troupe de comédiens, travaille en tant que secrétaire de plume. Il évolue du protestantisme à la libre pensée et à Paris il est considéré comme le chef de "la bande épicurienne". À travers les odes et les stances, les satires et les épigrammes du premier recueil de ses *Oeuvres poétiques* (1621), Théophile confesse son libertinage spirituel qui offense la morale en vigueur. Il devient célèbre et les contemporains, malgré ses nombreux ennemis, le considèrent comme "le grand poète de la France". Il abjure en 1622 la religion de son enfance mais sans éviter le scandale : en 1623 il est accusé d'impiété et blasphème (à cause du recueil collectif, *Le Parnasse satyrique* de 1622 où il avait publié

quelques poèmes), emprisonné pour deux ans et condamné au bannissement. De 1623 à 1625 il vit en prison où il écrit quelques-unes de ses pièces les plus durables : la *Lettre de Théophile à son frère* et la *Maison de Sylvie*, suite de dix odes commencées à Chantilly en liberté.

Sa santé étant ruinée, il meurt peu de temps après. Maintes fois rééditées, ses *Oeuvres poétiques* connaîtront au XVII^e siècle un succès qui va faire pâlir même la gloire de Malherbe. Symbole d'un temps incertain, Théophile de Viau est déjà à son époque un « moderne » qui raille "la sotte antiquité" (Baudelaire le redécouvre et le proclame le premier poète moderne). Nourri des modernes italiens, il chante dans ses vers "les ondes de flammes d'une chevelure blonde", "les perles et les rubis d'une jolie bouche", une nature élégiaque dans un poème comme *Le Matin*, la beauté paradoxale de la veuve, "belle nuit animée". Il évoque des visions funèbres, l'enfer du bain, dans un bon style baroque:

"les enfers
D'une profonde et noire cave,
Où l'on n'a qu'un peu d'air puant
Des vapeurs de la froide bave
D'un vieux mur humide et gluant."

Dans une *Ode* fameuse, le thème du monde à l'envers rencontre celui du songe:

"Un corbeau devant moi croasse,
Une ombre offusque mes regards,
Deux bellettes et deux renards
Traversent l'endroit où je passe;
Les pieds faillent à mon cheval,
Mon laquay tombe du haut mal,
J'entends craqueter le tonnerre,
Un esprit se présente à moi
J'oy Charon qui m'appelle à soi,
Je vois le centre de la terre.
Ce ruisseau remonte en sa source,
Un boeuf gravit sur un clocher,
Le sang coule de ce rocher,
Un aspic s'accouple d'une ourse.
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent déchire un vautour,
Le feu brûle dedans la glace,
Le soleil est devenu noir,
Je vois la lune qui va cheoir

Cet arbre est sorti de sa place."

La Bruyère, comparant Théophile à Malherbe, a surpris chez le premier les traits caractéristiques de la poésie baroque, mais sans la nommer ainsi: «sans choix, sans exactitude, d'une plume libre et inégale, tantôt (il) charge ses descriptions, s'appesantit sur les détails : il fait une anatomie ; tantôt il feint, il exagère, il passe le vrai dans la nature : il en fait le roman ».

De nos jours une exégète comme Gisèle Mathieu-Castellani, («Théophile de Viau, une poétique du discontinu », in *Colloque Théophile de Viau*, 1991) voit en Théophile surtout un maniériste par une «vision myope et pointilliste, fragmentation, morcellement et découpage, impressionnisme et discontinuité », car «la poétique du discontinu implique [...] un autre rapport au monde, perçu dans ses détails plus que dans son organisation globale et dans une attitude de détachement »

Dans une brillante analyse qu'elle fait au poème *A Phyllis – stance* , la même exégète surprend le maniérisme de Viau par son esthétique fragmentaire, kaléidoscopique, qui diffère de la continuité baroque, par une expression capricieuse de la subjectivité.

Dans un autre poème cette subjectivité est teintée de mélancolie et la beauté du monde est placée sous le signe de l'éphémère :

C'est moi dont la chaleur donne la vie aux roses
Et fait ressusciter les fruits ensevelis;
Je donne la durée et la couleur aux choses,
Et fais vivre l'éclat de la blancheur des lis.

Si peu que je m'absente, un manteau de ténèbres
Tient d'une froide horreur ciel et terre couverts;
Les vergers les plus beaux sont des objets funèbres
Et quand mon œil est clos, tout meurt dans l'univers.

En guise de conclusion pour cette brève présentation de Théophile de Viau nous citons quelques vers d'un poème connu du poète - *Elégie à une Dame* 1621 – parce qu'il exprime, en même temps, un art poétique et un choix existentiel, car pour lui la liberté de l'écriture est garante de la liberté intérieure.

“Mon âme imaginant n'a point la patience
De bien polir les vers et ranger la science:
La règle me déplaît, j'écris confusément;
Un bon esprit ne fait rien qu'aisément.”

II. 8. 4. Saint-Amant

Saint-Amant (1594 –1661) est, à la fois, un grand voyageur, marin hardi, soldat, diplomate et poète; ses voyages jusqu'au Sénégal, en Amérique ou aux Iles de Canaries sont parfois source d'inspiration pour lui (*L'été de Rome* , *L'automne des Canaries*); il participe aux travaux de l'Académie, où il est admis, en rédigeant les mots burlesques du Dictionnaire ; avant 1630, sous l'influence de Marini, il a publié des poèmes mythologiques qu'il donne pour des "descriptions", des "tableaux" de nature, faisant de la poésie "une peinture parlante". L'essentiel de son oeuvre est dans quatre *Recueils* parus à Paris en 1629, 1643, 1649, 1658. Dans ses tableaux abondent l'or, l'argent, les perles, les rubis. Il se plaît à évoquer des scènes macabres, des ruines, des squelettes de pendus, des bêtes venimeuses, des oiseaux de nuit sous "la lumière sombre de la lune". Son ode à la Solitude eut un succès si grand qu'il fut imité, imprimé et défiguré et même traduit en latin, comme nous l'apprend Sainte-Beuve.

Après 1630 il aborde des sujets familiers – scènes de cabaret, description d'un fromage, de la vigne, d'un melon, d'une pipe, des lucioles ("ces miracles volants, ces astres de la terre"). Boileau le sanctionne sévèrement pour une certaine bassesse qu'il lui trouve : « Ce poète avait assez de génie pour les ouvrage de débauche et de satire outrée, il a même quelquefois des boutades assez heureuses dans le sérieux, mais il gâte tout par les basses circonstances qu'il y mêle ». C'est en fait un parti pris d'insignifiance, où seul le langage valorise et est valorisé. Pour Saint-Amant, dans un esprit étonnamment moderne, la valeur de la poésie est dans les qualités du langage, le poète est "maître absolu de la langue" et il en connaît "toutes les galanteries, toutes les propriétés, toutes les finesses, toutes les moindres vétilles".

Dans sa Préface à *Moyse sauvé*, de 1653, il déclare : "La description des moindres choses est de mon apanage particulier: c'est où j'emploie le plus souvent toute ma petite industrie; ...Ce n'est pas que j'embrasse avec plaisir et avec ardeur les matières les plus difficiles, et les plus relevées; ..mon génie... il se fût possible, acquitté avec autant d'honneur des plus grandes chose que des plus petites."

Son parti pris d'insignifiance, doublé d'un art du langage finement travaillé, se voit bien dans un extrait de son poème de trois cents vers dédié au *Melon Frais* :

"C'est un melon où la nature,
Par une admirable structure,
A voulu graver à l'entour

Mille plaisants chiffres d'amour,
Pour claire marque à tout le monde
Que d'une amitié sans seconde
Elle chérit ce doux manger..."

Dans quelques études consacrées à la littérature baroque « L'univers réversible », « Le complexe de Narcisse » et « L'or tombe sous le fer », Gérard Genette s'arrête à la poésie de Saint-Amant pour les exemples particulièrement caractéristiques qu'elle offre de la « sensibilité baroque ». Ainsi dans le long poème « Moïse sauvé », poème aquatique par excellence, le bestiaire se compose presque exclusivement d'oiseaux et de poissons, faunes typiquement baroques par l'onde et le vent qu'elles évoquent et dont elles sont des concrétions élémentaires; à cause de l'« homothétie mécanique » entre le vol et la nage, il y a souvent une contamination entre les deux classes, chose qui fait possible la présence des «oiseaux aquatiques» et des « poissons volants» d'où cette « insistance à identifier les deux faunes et à les intervertir, qui trahit, en somme une étrange interprétation de la Nature » (Genette, 1966, 1976, p.13). Le concept ambigu « oiseau-poisson » mène à l'idée que l'étendue marine est un vertigineux «principe de symétrie » qui fait que l'endroit vaille l'envers et le monde soit réversible: «A travers la métaphore oiseau-poisson, c'est un thème beaucoup plus vaste qui se propose, celui de la réversibilité de l'univers et de l'existence. Thème familier à l'imagination baroque, qui s'est ingénié à transposer dans sa littérature les jeux de perspective et les mirages en trompe-l'œil chers à l'architecture et à la peinture de cette époque ». L'ambiguïté réversible du monde, présente également dans la poésie d'un Théophile de Viau ou d'un Tristan l'Hermite, est à mettre en relation avec le thème de l'hallucination, celui du rêve ou de la folie qui conduisent à celui du reflet et du double. Par un jeu d'antithèses, de renversements, d'analogies spécifiques pour la rhétorique baroque, le thème de l'univers réversible aboutit à celui de l'Autre comme état paradoxal du Même.

En parlant de figures et de rhétorique baroques, il faut retenir le fait que, selon le même exégète, le baroque nous offre l'exemple d'une poétique fondée sur une rhétorique, que la «sensibilité baroque est toute dans la figure» (Genette, 1966, 1976, p.33). Une véritable géométrie matérielle avec des lois strictes, opposée à un vitalisme non-contrôlé qu'on attribue parfois au baroque, organise les différences et les contrastes, une certaine « poétique structurale » accuse les contrastes pour mieux les réduire « à la faveur d'une dialectique foudroyante » et « devant elle, toute différence porte opposition, toute opposition fait symétrie, toute symétrie vaut identité.» (Genette, 1966, 1976, p.37) Des exemples édifiants en donne Saint-Amant quand il résume

le spectacle de la moisson dans un raccourci comme « l'or tombe sous le fer », en transformant, par une métaphore visuelle spontanée (l'or des blés) et une métonymie conventionnelle (le fer pour la faucille) la moisson en un conflit des métaux nobles, ou le tableau de la neige des Alpes en une débauche de pierreries, « étincelle d'or, d'azur et de cristal », « pavé transparent fait du second métal ».

II. 8. 5. Tristan L'Hermite

Tristan L'Hermite (1601–1655) a une jeunesse aventureuse qu'il a transposée dans son roman *Le Page disgracié* (1643). Ses tragédies *Marianne*, *La Mort de Sénèque* remportent un succès éclatant tandis que sa poésie (*Les plaintes d'Acante*, *Les Amours*, *La Lyre*, *Les vers héroïques*) est méconnue par ses contemporains. Ses maîtres sont Malherbe, Théophile de Viau, Saint-Amant et Marini dont il s'inspire librement, car les poètes de cette époque ne dissimulaient pas leurs emprunts. Leurs vers sont, assez souvent, un jeu où il s'agit de rivaliser avec un modèle connu. Ainsi Tristan développe-t-il dans *Les Cheveux blonds* un thème qu'il trouvait chez Giovanetti et chez Marino :

"Fin or de qui l'éclat est sans comparaison
Clairs rayons d'un soleil, douce et subtile trame
Dont la molle étendue a des ondes de flamme
Où l'Amour mille fois a noyé ma raison."

Dans *La Belle Maure*, il rivalise - comme d'autres poètes baroques, Maleville, Scudéry - avec Marini qui avait composé, en partant du texte des *Cantiques des cantiques*, *Nigra sum sed formosa*, un sonnet où il oppose le teint sombre d'une Mauresque à l'éclat de sa beauté:

"O merveille divine inconnue à notre âge
Qu'un objet ténébreux luise si clairement
Et qu'un charbon éteint brûle plus vivement
Que ceux que de la flamme entretiennent l'usage."

Le complexe de Narcisse, décelable, selon Genette, dans toute la poésie baroque, est particulièrement prégnant chez Tristan l'Hermite dans un poème comme *Le miroir enchanté* qui marie le thème du reflet et de l'enchantement:

« O Dieux! Que de charmants apas,
Que d'œillets, de lys et de roses,
Que de clartés et que d'aimables choses
Amarylle détruit en s'écartant d'un pas ! »

Il est aussi le poète de la nature (*La mer*), du désenchantement, de la hantise, de la fragilité universelle. Le jeu des vagues de la mer, image chère aux baroques, dépasse le pittoresque pour parler de l'inconsistance du monde:

"Le soleil à long traits ardents
Vif donne encore de la grâce
Mais les flots de vert émaillés
Qui semblent des jaspes taillés
S'entredérobent son visage;
Et par de petits tremblements
Font voir au lieu de son image
Mille pointes de diamants. [...]

On a vu aussi dans la mer de Tristan, miroitante, dangereuse, séductrice, indifférente, dominatrice, dévorante, outre la prédilection pour l'aquatique manifeste chez la plupart des auteurs baroques, une image de l'Autre avec qui le poète entretient des rapports de connivence et d'angoisse (J. Rohou)

III. LA PRÉCIOSITÉ

1.Définition

2.Sens du terme

3.Le rôle des salons

4.Témoignages et points de vue

5.La conversation

6.La littérature précieuse

III.1. Définition

La préciosité, regardée tantôt comme mode, tantôt comme courant, a été, selon J. Rousset, la pointe mondaine du baroque, attiré par les extrêmes et les contradictions. Il y a à distinguer entre une préciosité transhistorique, signifiant une attitude esthétique qui met la beauté dans les subtilités de pensée et les raffinements d'expression, et une préciosité historique qui désigne un phénomène à portée sociale et littéraire qui s'est manifesté dans la société française à partir de 1650–54 pendant une bonne décennie et par ses prolongements jusqu'à la fin du siècle. C'est un mouvement général produit dans la société parisienne qui fixe pour plusieurs dizaines d'années les idées morales, le goût littéraire et des formes du langage.

Selon Roger Lathuillère, le grand spécialiste du domaine, la préciosité est un phénomène complexe qui ne peut se comprendre qu'à partir des circonstances historiques dont elle est issue, à un moment précis car la préciosité est, en même temps, littéraire, sociale, morale, intéressée par la langue et par l'expression :

« Elle est aussi un phénomène social entraîné par l'importance toute nouvelle des salons, par le rôle accru des femmes qui, comme une partie plus large de la bourgeoisie, ont été appelées à fixer les règles de la galanterie, de la politesse et des bienséances, et à donner à Paris et à la province des leçons de bon goût et de belles manières ». (Lathuillère, 1966, p.14).

Du point de vue moral, la préciosité suppose le penchant à la grandeur et à l'héroïsme de type cornélien, un certain besoin d'analyse et de raffinement psychologique, l'objet de ses recherches étant l'amour et ses délicatesses infinies.

En fait, la préciosité se trouve à la convergence de ces divers éléments et la regarder d'un seul point de vue - la réduire au féminisme, à la littérature de salon, au langage hyperbolique ou à la seule Carte du Tendre, par exemple - serait l'appauvrir et la déformer.

Analyser la préciosité dans toute sa complexité n'est pas chose facile; déjà au XVII^e siècle **le terme** a souvent une acception péjorative et cela se voit dans les ouvrages de l'époque.

Le *Dictionnaire* de Richelet attire l'attention sur l'ambiguïté du mot :

« Ce mot, à moins d'être accompagné d'une favorable épithète se prend toujours en mauvaise part; et lorsqu'il est accompagné d'une épithète favorable, il veut dire, celle qui raffine sur le langage, qui sait quelque chose et se pique de l'esprit; mais comme dans ce sens le mot de précieuse est assez rare, lorsqu'on se sert de ce mot sans épithète, ou avec une épithète fâcheuse, il signifie, celle qui par ses manières d'agir, et de parler, mérite d'être raillée. »

Furetière dans son *Dictionnaire* souligne le glissement de sens que le terme a connu et le mode dont la littérature l'a reflété :

« Précieuse est aussi une épithète qu'on donnait autrefois à des filles de grand mérite et de grande vertu, qui savaient bien le monde et la langue ; mais parce que d'autres ont affecté et outré leurs manières, cela a décrié le nom, et on les a appelées fausses Précieuses ou Précieuses Ridicules: Molière en a fait une comédie et de Pure un roman, pour faire sentir le faux mérite des Précieuses. »

La Bruyère et Fénelon retiennent eux aussi le sens défavorable du mot qui voulait dire à l'époque toute délicatesse un peu pointilleuse, toute affectation dans les airs, l'attitude, le langage et le dernier dans son *Traité de l'Education des filles* de 1687 déconseille la préciosité dans l'éducation des jeunes filles : « il ne faut pas qu'elles soient savantes, la curiosité les rend vaines et précieuses ».

En étudiant beaucoup de témoignages et de documents de l'époque, Roger Lathuillère arrive à la conclusion qu'au moment de sa plus grande vogue, après 1650, les valeurs du mot précieux sont multiples. Il peut qualifier le souci de pureté, de raffinement, de distinction qui se répand à cette époque et, en même temps, il peut exprimer les exigences d'un idéal moral, intellectuel, social et esthétique mais il peut également flétrir la prétention et l'outrance.

Les critiques littéraires du XIX^e et XX^e siècle, un Emile Faguet ou un René Bray voient cette notion d'une manière assez nuancée en parlant d'une préciosité de « relation » qui met en relief le rôle de la ruelle et du salon ou, de « précieux » comme synonyme de mondain, de civil, de poli, avec je ne sais quoi de féminin et de sophistiqué.

Tout comme Eugenio d'Ors pour le baroque, plusieurs exégètes dont Brunetière considèrent la préciosité en dehors de son contexte historique et l'identifie à une essence, à un trait spécifique de l'esprit français

complémentaire avec l'esprit gaulois, les deux formant deux aspirations fondamentales de l'esprit français: d'une part, l'esprit gaulois, esprit d'indiscipline et de raillerie, allant vers le cynisme et la grossièreté, d'autre part, l'esprit précieux, de mesure, de politesse qui dégénère dans l'affectation, la politesse mondaine.

Dans le même sens il faut comprendre la réflexion de Chapelain qui affirmait au moment même de la vogue de la préciosité: « Notre nation, la plus martiale de l'univers, n'est-elle pas aussi la plus amoureuse ? »

En retenant la notion d'une préciosité comme essence, réunissant la politesse, la galanterie, le bel air, l'honnêteté, l'héroïsme, la gloire, l'amour-passion, nous allons revenir à celle de préciosité comme courant et mode du XVII^e siècle qui est notre propos.

III.2. Les salons

Jusqu'au XVII^e siècle on peut parler uniquement de sensibilité et goût précieux, d'une préciosité psychologique et morale, qui devient à cette époque également mouvement social, prend corps dans les ruelles, a ses adeptes et ses détracteurs.

Le nom de préciosité était donné à certaines dames de la grande société dont le comportement et le langage étaient extrêmement recherchés car la préciosité est née au sein des salons du XVII^e siècle où se réunissaient des gens de bonne société, épris de politesse et de conversation galante qui voulaient ciseler leurs manières, leur langage, éduquer leur esprit.

On sait que sous les règnes de François I^{er} et d'Henri II, au XVI^e siècle la vie mondaine s'était organisée en France de manière très brillante mais les guerres de religion l'avaient interrompue. A la cour d'Henri IV on parlait tous les patois, et, selon l'exemple du roi, on se permettait beaucoup de licences. Lorsque la paix et la prospérité sont revenues ces manières soldatesques étaient devenues de plus en plus difficile à accepter. En réaction contre cette grossièreté de la société, les gens vont se retirer dans des salons. Dès 1608, la marquise de Rambouillet donna l'exemple, se retirant dans son hôtel pour y recevoir ses amis. On l'imita et dès ce jour, il y eut un «monde», les fidèles des salons, soucieux de fuir toutes les formes de vulgarité.

Les plus fameux salons furent celui de Mme de Rambouillet, celui de Mme de Sablé, celui de Mme Scarron, future Mme de Maintenon et seconde

épouse de Louis XIV, celui de la comtesse de Suze, celui de Mlle de Monpensier et celui de Mme de Scudéry.

Le mot « salon », venu de l'italien, n'est pas employé au XVII^e siècle, quand on parle plutôt de « ruelle », de « compagnie » ou de « commerce », de « réduit » ou d' « alcôve »; il a, nous l'apprend Emanuel Bury (« Les Salons à l'époque classique » in *Les Espaces de la civilité*, sous la direction d'Alain Montandon, Editions Interuniversitaires SPEC, 1999), un caractère élitiste, fermé et aristocratique où il y a des manifestations parfois codées comme les jeux de la poésie. C'est un espace de civilité et de culture, un nouvel espace social, partagé entre la Cour avec ses dangers et impératifs politiques et la Ville où l'on peut parler plus librement car il se trouve en marge de la ville et en marge de la cour. L'activité dans le salon est assez bien réglementée : on n'y parle pas d'affaires, on y rencontre des gens de lettres qui permettent de cultiver l'esprit, la parole féminine y règne.

Cet espace privilégié de la civilité est aménagé pour être fonctionnel: par exemple, dans l'Hôtel de Rambouillet, construit selon les plans de Mme de Rambouillet avec un goût exceptionnel de décoration, magnificence et luxe, il y a comme lieux de réception la grande salle d'apparat opposée aux cabinet, chambre et ruelle destinés à la lecture et à l'entretien en petit comité. Mais comme Catherine de Vivonne, l'Italienne francisée, devenue par le mariage, la Marquise de Rambouillet, a une santé fragile et est souvent alitée, elle prend l'habitude de recevoir, chaque mardi, ses hôtes dans la «ruelle» de sa chambre bleue, l'espace entre le lit où elle préside et le mur, les fidèles s'asseyant autour d'elle sur des fauteuils, des chaises et même par terre sur leurs manteaux. Par imitation les autres précieuses vont garder cette habitude de prendre un jour et de recevoir dans la ruelle, qui, par extension, signifie plus tard la chambre en entier. Rappelons-nous que l'image traditionnelle de la précieuse présente la maîtresse de maison assise sur le lit dans sa chambre et les hôtes formant un cercle autour d'elle.

Tout cela fait du salon, comme le dit Bury, « le lieu de l'*otium*, du loisir», au sens fort donné à ce terme par la tradition humaniste et renaissante, qu'il offre à l'honnête homme. « Cela explique, ajoute-il, un point essentiel de la doctrine de l'honnêteté, qui est le refus de paraître un spécialiste, ou un pédant : tout ce qui dénote le métier doit être exclu du salon, laissé à la porte lorsqu'on y pénètre. » (Emanuel Bury, 1999, p.31) Dans l'*otium* règne le goût du luxe, de la fête et des moments ludiques, d'une conversation aisée et non spécialisée sur l'art de parler et d'écrire, opposé à l'austérité de l'Académie ou des cabinets savants comme celui des frères Dupuy où l'on parle science et philosophie. C'est, en même temps, un lieu idéal pour une civilité libre et naturelle dont le point de départ sont les

femmes, opposé également, à la Cour où la prudence et la dévotion fonctionnent comme de véritables contraintes, loin des « espions » dont parle Faret. Comme l'avoue Chapelain, important témoin de l'époque : « On y parle sagement, mais on y parle raisonnablement, et il n'y a lieu au monde où il y ait plus de bon sens et moins de galanterie ».

Comme c'est aussi un espace favorable à la littérature, c'est là que s'épanouissent les genres du loisir comme la poésie (épigrammes, rondeaux, madrigaux, sonnets), la lettre (de Balzac, de Voiture) et le roman, modèle et écho de la vie mondaine, tandis que les genres officiels comme la chronique et l'historiographie se développent à la Cour.

L'Hôtel de Rambouillet attire, à son époque, dans la fameuse «chambre bleue» les gens de lettres, les écrivains, les gens du monde et personnalités, les plus importants du moment : l'évêque de Luçon, le futur Cardinal de Richelieu, le duc d'Enghien, futur Grand Condé, Vaugelas, le grammairien, Chapelain, le futur doctrinaire, Conrart, le fondateur de l'Académie française, Malherbe, le poète et le théoricien, le duc de La Rochefoucauld, le moraliste, Voiture l'écrivain, considéré l' «âme du cercle», Georges et Madeleine de Scudéry, Ménage, Scarron, parfois Balzac et Corneille, sur la fin, les jeunes Mme de Sévigné et Mme de La Fayette, les auteurs, Benserade, Sarasin, Godeau.

L'Hôtel, situé non loin du Palais du Louvre, est à dominante aristocratique même si l'aristocratie de l'esprit et elle aussi bien acceptée comme c'est le cas du poète Vincent de Voiture, gâté par tout le cercle, mais d'origine modeste, en tant que fils d'un marchand de vin.

A l'activité de presque un demi-siècle du salon de la « grande Arthénice », nom romanesque de la Marquise, composé par anagramme par Malherbe lui-même, succède, avec un succès pareil, celle du salon de Madeleine de Scudéry, surnommé Sapho et qui prend son jour de réception le samedi. Son Hôtel assez modeste est situé dans le quartier du Marais, habité surtout par des bourgeois et l'accent tombe ici sur les débats littéraires.

Pourtant la conversation chez elle n'a pas l'allure aisée de celle de l'Hôtel de Rambouillet: il n'y a pas assez de gens du monde et ceux qui dominant sont des professionnels de l'esprit. Il y a souvent un programme arrêté d'avance et des journées entières peuvent se passer à composer des madrigaux ou à raffiner sur les sentiments car la maîtresse de maison aime bien faire « l'anatomie d'un cœur amoureux». Son salon est fréquenté, entre autres, par Conrart, Péliçon (le soupirant de Sapho), Ménage, Godeau, d'Aubignac ; ils se livrent à des tournois poétiques, commentent les potins

littéraires; si le salon de Mme de Rambouillet s'est impliqué dans la querelle du Cid, le salon de Mlle de Scudéry participe à la cabale de Phèdre.

Il y avait en même temps à Paris nombre de salons renommés, les uns réservés à la haute aristocratie, comme celui de Mme de Sablé et d'autres plus bourgeois comme celui de Mme Scarron, la future Mme de Maintenon.

Et c'est là, «dans cet espace privé, au contact de la parole féminine, que va se forger la langue nationale, que défendent les salons en même temps que les académiciens » (Emanuel Bury, 1999, p.31)

Les activités dans les salons sont nombreuses et comptent jeux de société (jeu du portrait, jeu du corbillon), des plaisanteries, bals masqués, divertissements galants, collation, écoute de chants, discussions littéraires, improvisation de vers, débats psychologiques.

Il faut retenir le rôle civilisateur des salons où la politesse est modelée par les femmes qui sont au cœur de l'art de plaire et des idéaux galants car si la figure royale domine la cour, la figure féminine domine l'espace du salon. Le salon échappe à l'étiquette tyrannique, au protocole strict de la cour car le comportement aristocratique qu'on y cultive est plus libre, plus souple.

A cela s'ajoute le rôle culturel de cet espace privilégié qu'est le salon; on peut dire que l'Hôtel de Rambouillet est le « versant mondain » de l'Académie, un laboratoire de la pratique de la langue où Vaugelas et Chapelain puisent le « bon usage » à la source. (Bury, 1999, p.35) Là on lit, on écoute et on discute des créations littéraires qui sont figées en fonction des suggestions de ce public raffiné, véritable « prépublic » pour l'auteur. Beaucoup de genres brefs (le portrait, la maxime, le conte) ont commencé leur vie dans les salons.

Voilà, pour conclure, avec combien d'admiration un contemporain évoque le souvenir des salons à la mort de la fille de Mme de Rambouillet :

« Souvenez-vous de ces cabinets que l'on regarde encore avec tant de vénération, où l'esprit se purifiait, où la vertu était vénérée sous le nom de l'incomparable Arthénice, où se rendaient tant de personnes de qualité et de mérite qui composaient une cour choisie, nombreuse sans confusion, modeste sans contrainte, savante sans orgueil, polie sans affectation ».

III.3. Témoignages et points de vue

La complexité du phénomène nommé préciosité se voit, entre autres, dans les témoignages de l'époque, parfois ambigus, parfois contradictoires, dont le plus fameux est, sans doute, la pièce de Molière, *Les Précieuses*

Ridicules de 1659. On peut mentionner aussi comme témoignages très importants le *Dictionnaire (Grand Dictionnaire des Précieuses, ou la clef de la langue des ruelles: Grand Dictionnaire des Précieuses, historique, poétique, géographique, cosmographique)* de Somaize et *La Précieuse ou le mystère des ruelles de l'abbé de Pure* mais il ne faut pas ignorer non plus des évocations éparses dans les ouvrages de l'époque sur ce qu'on a appelé parfois « la nouvelle mode du jour ».

Comme on le sait il n'y a pas de théorie, de doctrine élaborée par ou pour les précieuses et c'est pour cela que les témoignages de l'époque sont d'un grand appui dans la recherche de ce mouvement.

On peut regrouper, avec Roger Lathuillère, les griefs des contemporains à leur adresse en trois catégories: le jargon, l'affectation des manières et le refus de l'amour.

Il y a eu à l'époque beaucoup de réactions de la part des écrivains contre le jargon précieux, ainsi Scarron dans la troisième partie, envisagée mais jamais publiée, de son *Roman comique* ironise la façon affectée de s'exprimer propre aux précieuses : « Il n'y avait point encore eu de Précieuses dans le monde...On n'avait point encore ouï parler du trait des traits, du dernier doux, et du premier désobligeant quand le petit Ragotin ...»

Dans le même sens on peut évoquer l'ouvrage de D'Aubignac, considéré pourtant par Donneau de Visé comme « le père des précieuses », *Relation du royaume de Coquetterie* où il parle de jeunes personnes « qui pensent être fort précieuses quand elles ont appris quelques paroles extravagantes, comme “aimer furieusement”, “plaire terriblement” et mille autres façons de parler impertinentes.»

Parfois le reproche peut se transformer en satire comme c'est le cas de celle de Charles Perrault dans son premier conte en vers *Griselidis*:

« L'autre se façonne en coquette
Qui sans cesse écoute ou caquette
Et n'a jamais assez d'amants;
Celle-ci de beaux arts follement curieuse,
De tout décide avec hauteur,
Et critique le plus habile auteur,
Prend la forme de Précieuse ; »

ou en pamphlet comme celui que Félix de Jouvenel écrit en 1659: « la coquette sur le déclin de sa beauté se métamorphose en précieuse ».

Le plus souvent les détracteurs des précieuses leur reprochent les phrases recherchées, les expressions extraordinaires, les grands mots; les termes et formules considérés comme les plus ridicules sont :

”furieusement”, “terriblement”, “ma chère”, “mon Dieu”, “en vérité”, “impromptu”, “insupportable”, “le dernier bien” .

On leur reproche également leur désir de se distinguer du commun par l’extravagance de leurs vêtements, coiffures, accessoires ou de leurs hôtels; leurs costumes sont très chargés de rubans et de dentelles, les précieuses portent des coiffures en pointe, à la picarde ou à la paysanne, les perruques des hommes sont longues, leurs chapeaux sont garnis de plumes et on abuse de parfums et de fard. Tout doit être de bonne marque, du bon faiseur.

Leurs hôtels se singularisaient souvent par les meubles et les décorations, comme par exemple celui de Mme de Rambouillet qui décora sa chambre en bleu à une époque où on portait le rouge ; tout ici était d’ailleurs rare et distingué comme le dit Madeleine de Scudéry dans son roman *Le Grand Cyrus*:

« Tout est magnifique chez elle, et même particulier : les lampes y sont différentes des autres lieux; ses cabinets sont pleins de mille raretés qui font voir le jugement de celle qui les a choisies; l’air est toujours parfumé dans son palais; diverses corbeilles magnifiques, pleines de lettres, font un printemps continu dans sa chambre.»

Aux débuts du mouvement on reproche aux précieuses de se méfier de l’amour et des galants et on leur oppose un autre type récent, **la coquette**, indulgente avec les galants. On ne les confond pas pourtant avec **les prudes**, vertueuses et circonspectes, jusqu’à la sévérité. On les appelle "les jansénistes de l’amour" ou "les jansénistes nouvelles" parce qu’elles raffinent sur le sentiment tout comme les gens de Port-Royal raffinent sur le mystère de la théologie. Cette attitude de méfiance vis-à-vis de l’amour accompli dans le mariage a son origine dans la servitude où les mœurs réduisent les femmes. C’est pour cela que dans ses livres Mlle de Scudéry (*Le Grand Cyrus*, *Clélie*) propose aux lecteurs un idéal très élevé pour leur inspirer le dégoût des amours ordinaires.

Tous ces reproches des contemporains ont conduit assez vite à l’idée d’une préciosité ridicule, et très vite ridiculisée, qui s’oppose, il est vrai, à la préciosité proprement-dite ou préciosité «sans épithète ».

La préciosité proprement-dite ne mérite pas d’être ridiculisée car elle est embrassée par des femmes qui, écoeurées par la grossièreté des hommes et de la société, cherchent à les ciseler, à les raffiner tout comme elles cherchent à trouver les subtilités du langage ou à émanciper la femme de sa condition ingrate. Beaucoup de témoins de leur entreprise ont été admiratifs et ont reconnu leur mérite, comme le montre par exemple l’abbé de Pure, dans *La Précieuse* :

«Une Précieuse donne un prix particulier à toute chose, quand elle juge, quand elle loue, ou quand elle censure; comme, par exemple, les choses les plus communes et les plus triviales qui ramperaient dans un discours, ou du moins n'iraient tout au plus qu'à la superficie du goût, et ne donneraient qu'un tendre et faible plaisir, ou à celui qui le liront ou qui l'écouteront, augmenteraient de prix par le seul débit de la Précieuse, à qui l'art est familier d'élever les choses et de les faire valoir. »

ou Somaize, dans *Le Dictionnaire des précieuses* qui est, lui, plutôt analytique:

« Les lois des précieuses consistent en l'observance exacte des modes, en l'attache indispensable de la nouveauté, en la nécessité d'avoir un alcoviste particulier, ou, du moins d'en recevoir plusieurs ; en celle de tenir ruelle, ce qui peut passer pour la principale ; car pour être précieuse, il faut ou tenir assemblée chez soi, ou aller chez celles qui en tiennent. C'est encore une loi assez reçue parmi elles de lire toutes les nouveautés, et surtout les romans, de savoir faire des vers et des billets doux. »

Ces « lois » augmentent le caractère élitiste du mouvement mené par des femmes qui avaient l'ambition et la conscience d'appartenir à une élite, à une « aristocratie de l'esprit », un monde fermé réservé aux initiés auquel on ne peut accéder qu'après une période de noviciat.

III.4. La conversation

L'art de plaire cultivé avec toutes les nuances par les précieuses ne se conçoit pas sans le talent de converser qui est, sans doute, la meilleure occasion de se faire valoir.

Etymologiquement le mot « conversation » du latin *conversatio* renvoie d'abord au commerce social, opposé à la vie solitaire, il signifie ensuite «entretien entre lettrés » pour recevoir le sens d'«entretien mondain», véritable mode dans les salons, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle.

C'est un lieu de distinction, de valorisation, méthode pédagogique chez les Anciens, un « idéal moral » et un « modèle de comportement » (Montandon, 1995) définie ainsi par M. de Scudéry : « le lien de la société de tous les hommes, le plus grand plaisir des honnêtes gens, et le moyen le plus ordinaire d'introduire, non seulement la politesse dans le monde, mais encore la morale la plus pure et l'amour de la gloire et de la vertu. ».

Tandis que pour le courtisan la conversation est un art de la flatterie, de la ruse, de l'obliquité, du tact, une véritable « rhétorique intéressée »

(Montandon, 1995), pour le fidèle du salon, de la ruelle elle est plaisir et loisir, finesse et bon goût, l'art de se faire valoir et de faire valoir l'autre, « le plus grande plaisir de la vie et peut-être le seul », comme le considère une précieuse.

Même si au début du XVII^e siècle l'art de la conversation suit des lois assez rudimentaires – ne pas hurler en ballant, ne pas regarder dans son mouchoir, ne pas arroser de sa salive le visage de l'interlocuteur, ne pas se préparer en présence de l'autre à satisfaire les besoins intimes -, comme l'indique un traité de bienséances à cette époque, elle devient petit à petit dans le salon un « laboratoire social de la société polie » (Montandon, 1995) un art du raffinement, de la nuance, de la délicatesse, comme nous l'indique un autre traité du même genre : « De mille choses qui viennent dans l'esprit, il faut bien souvent n'en dire qu'une et même ne la toucher que légèrement ».

La conversation doit être libre, enjouée, naturelle, honnête, étrangère à toute pédanterie ; il faut, en fait, avoir un esprit très fin pour pouvoir parler légèrement des choses sérieuses, pour pouvoir badiner tout simplement. La Rochefoucauld a défini bien cette conversation dans ses *Réflexions diverses* :

« La conversation des honnêtes gens est un des plaisirs qui me touchent le plus. J'aime qu'elle soit sérieuse et que la morale en fasse la plus grande partie; cependant je sais la goûter aussi quand elle est enjouée, et si je ne dis pas beaucoup de petites choses pour rire, ce n'est pas du moins que je ne connaisse bien ce que valent les bagatelles bien dites, et que je ne trouve fort divertissante cette manière de badiner, or il y a certains esprits prompts et aisés qui réussissent si bien ».

Les sujets de conversation sont variés: les choses à la mode, les problèmes de l'heure, tous les sentiments du doux et du tendre, questions de grammaire (par exemple la défense de la conjonction « car » que l'Académie voulait bannir de la langue), sujets littéraires ; on y juge les ouvrages, les auteurs y viennent les lire, on y organise des concours de poésie.

Elle peut être complétée par des intermèdes musicaux, par la lecture des lettres d'amis destinées à une lecture publique (comme c'est le cas pour celles de Balzac ou de Voiture), des discours sur des sujets imposés ou des improvisations.

Le langage qu'on y emploie est des plus chatiés, des plus raffinés, l'expression pleine d'élégance, imagée, exempte de crudité; les précieuses aiment bien les périphrases, les métaphores, les adverbes en « - ment », les superlatifs, les adjectifs substantivés, elles bannissent les mots populaires et bas.

III. 5. La Littérature précieuse

Dans la société précieuse c'est la femme qui impose ses goûts aux gens de lettres. Les qualités qu'elle exige sont la grâce, l'élégance, l'esprit, cultivés également dans la littérature car la préciosité en tant que mouvement social, luttant pour l'émancipation de la femme, et de civilisation, essayant de raffiner les mœurs, a entretenu des rapports étroits avec la littérature, en influençant le genre romanesque, la poésie, des genres nouveaux comme la maxime et le portrait.

La poésie devient un jeu et se réduit à quelques **genres brefs** qui permettent un travail subtil sur le langage: **madrigaux, sonnets, impromptus, épîtres galantes, blasons, bouts-rimés, énigmes, épigrammes, métamorphoses, portraits, stances**. Les poètes précieux écrivent une poésie galante par excellence, ils aiment et pratiquent les pointes, les hyperboles, les antithèses et d'autres figures qui sollicitent l'ingéniosité. Les plus connus sont **Voiture, Sarasin, l'abbé Cotin, Benserade**.

Le poète précieux veut s'élever à un amour parfait, dégagé de tout ce qui est bas, grossier, charnel. Son idéal amoureux c'est la "tendre amitié". La préciosité est l'une des tentations du baroque par la subtilité de l'expression, par la recherche de l'effet, par l'accumulation des images et l'emploi des métaphores, des hyperboles, par la virtuosité stylistique. Elle est la dimension légère et badine du baroque.

Aux genres brefs de la poésie, on peut opposer les romans héroïques ou sentimentaux, véritables romans-fleuve qui dépassent souvent mille pages (voir le chapitre sur le roman).

La préciosité est considérée par Roger Lathuillère une "aristocratie de l'esprit", par le fait qu'elle donne la première place à l'intelligence et à la raison, par son effort d'abstraction, par sa quête de perfection, d'élégance, de finesse, de pureté. Voyons un bel exemple de poésie précieuse, *Le Sonnet d'Uranie* par Voiture, qui valorise l'antithèse amour/raison et où les synonymes nuancent le thème de la douleur amoureuse; c'est le poème qui déclencha la fameuse « querelle » des « uranistes » et des « jobelins » qui opposa dans un divertissement littéraires les partisans de Voiture qui avait écrit ce sonnet et ceux de Benserade, qui avait écrit *Le sonnet de Job*, sur le même thème :

"Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie
L'absence ni le temps ne m'en sauraient guérir,

Et je ne vois plus rien qui me pût secourir
Ni qui sût rappeler ma liberté bannie.
Dès longtemps je connais sa rigueur infinie.
Mais pensant aux beautés pour qui je dois périr,
Je bénis mon martyre et, content de mourir,
Je n'ose murmurer contre sa tyrannie.
Quelquefois ma raison par des faibles discours
M'incite à la révolte et me promet secours;
Mais lorsqu'à mon besoin je me veux servir d'elle.
Après beaucoup de peine et d'efforts impuissants
Elle dit qu'Uranie est seule aimable et belle
Et n'y rengage plus que ne font tous mes sens."

Même si la préciosité n'a pas donné de grands auteurs, elle a contribué au renouvellement de certains genres, comme le rondeau, le madrigal, la lettre, le portrait, la maxime. Elle a laissé des traces importantes dans l'œuvre de certains auteurs comme Corneille, Racine, La Fontaine, La Rochefoucauld, Mme de Sévigné, Mme de Lafayette. Par la quête d'une expression raffinée, nuancée, imagée, la préciosité reste une marque importante de l'esprit français.

IV. LE BURLESQUE

1. Définition

2. Terme

3. Préciosité et burlesque

4. Genres

5. Auteurs

IV. 1. Définition

Le burlesque, considéré le plus souvent une **mode** au milieu du XVII^e siècle, est né à peu près à la même époque que la préciosité en réaction à son outrance et son extravagance.

Le burlesque vise à faire rire par un parti-pris de vulgarité, de crudité de langage, d'irrévérence envers la littérature des Anciens, par la satire des contemporains. Son principe est de «travestir en les embourgeoisant des personnages ou des situations héroïques », « héroïque » étant compris ici au sens de noble, élevé et s'opposant souvent à « comique » au sens de roturier, bas.

On le considère aussi comme « un genre littéraire spécifique, un pastiche outré de formes ou de thèmes reconnus », comme le fait de tourner en farce, en plaisanterie (*burla* en italien) les genres nobles, comme l'épopée ou raffinés, comme la poésie précieuse, comme une « réaction quasi épidermique à des manières qui, systématisées, sont devenues intolérables» (*Hachette Multimédia*, 2001).

Le burlesque est baroque par la recherche d'une forme savoureuse, par les subtilités de langue qu'il trouve, par l'effort savant de l'artiste pour une combinaison d'archaïsmes, d'expressions familières et pittoresques.

C'est Paul Scarron qui a eu le rôle d'initiateur du burlesque en France. Il donne en 1643 *Recueils de quelques vers burlesques* et en 1648 *Virgile travesti*. Selon un contemporain (Naudé, le bibliothécaire de Mazarin), le burlesque est "bas et plaisant", non pas naturellement mais par affectation, c'est-à-dire, recherche et gentillesse d'esprit. Le burlesque est l'explication des choses les plus sérieuses par des expressions tout à fait plaisantes et qui font rire. Le burlesque cultive donc la disproportion, la « disconvenance », dit Charles Perrault, entre la noblesse des sujets et la bassesse voulue de l'expression, et par son penchant parodique est une littérature de second degré.

Le burlesque connaît une vraie fureur, une grande vogue, mais, petit à petit, dégénère en grossièreté et sottise et on se lasse de lui comme d'un « carnaval » trop prolongé (Guez de Balzac). Il est sévèrement jugé par Boileau qui le condamne à cause de la démocratisation de la langue littéraire qu'il accomplit, sans se douter que c'est justement là son grand mérite :

« Au mépris du bon sens, le burlesque effronté
Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté
On ne vit plus en vers que pointes triviales ;
Le Parnasse parla le langage des halles. »

Il disparaît vers 1653, non sans donner auparavant quelques oeuvres remarquables par le goût de la dérision et de la parodie, par l'expression subtile et savoureuse, par la richesse de la langue. Scarron (1644) donne *Typhon ou la Gigantomachie*, première épopée française burlesque, où il présente les dieux de l'Olympe dans la médiocrité du comportement humain. Assoucy donne en 1650 *Ovide en belle humeur* et du Fresnay, Furetière et les frères Perrault donnent des variantes d'un *Virgile "travesti"* ou *Virgile "goguenard"*. Par ses irrespect et irrévérence, par sa désinvolture envers la littérature antique, par son intention de réécriture, le burlesque est un courant moderne même si, à première vue, par l'intérêt pour et l'imitation de la littérature antique il semble plus près du classicisme.

IV.2.Le terme

Le terme «burlesque» vient de l'italien *burla* qui signifie "plaisanterie". Le *Dictionnaire de l'Académie* définit le «burlesque» comme «propre à la raillerie» et témoigne aussi de l'emploi de l'adverbe «burlesquement ». Le *Dictionnaire Littré* fait la distinction entre le terme de littérature, ayant le sens de « qui provoque le rire par le contraste entre la bassesse du style et la dignité des personnage » et le terme au sens large de «qui provoque le rire par une sorte de charge, de caricature ».

Charles Perrault qui s'essaya avec son frère dans le genre du burlesque l'a défini à plusieurs reprises ; dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes* il distingue entre deux burlesques :

« Le burlesque qui est une espèce de ridicule consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose avec son idée véritable, de même que le raisonnable consiste dans la convenance de ces deux idées. Or, cette disconvenance se fait de deux manières, l'une en parlant basement des choses les plus relevées et l'autre en parlant magnifiquement des choses les plus basses. Ce sont les deux disconvenances qui ont formé les deux burlesques dont nous parlons. »

Comme dans ses *Murs de Troie*, Perrault pratique le « bon et véritable burlesque », il recourt à une comparaison convaincante pour le démarquer du « faux et du mauvais » :

« Je veux vous donner une comparaison là-dessus. Le burlesque du *Virgile travesti* est une princesse sous les habits d'une villageoise et le burlesque du *Lutrin* est une villageoise sous l'habit d'une princesse et comme une princesse est plus aimable avec un bavolet qu'une villageoise avec une couronne, de même les choses graves et sérieuses cachées sous des expressions communes et enjouées donnent plus de plaisir que n'en donnent les choses triviales et populaires sous des expressions pompeuses et brillantes. »

Dans son sens large, le burlesque est placé de nos jours, dans le même paradigme que : grotesque, ridicule, bouffon, louffoque, enjoué, comique, satirique, ludique ce qui dénombre ses nuances et ses divers côtés.

Au XX^e siècle on parle aussi de burlesque comme courant dans le cinéma muet américain renvoyant à « un comique d'exagération, de répétition, de contraste, foncièrement physique, corporel, gestuel, d'où les jeux de mots et les gags sont absents, un corps à corps du personnage avec la réalité qui le dépasse, une confrontation physique avec le monde. » (Fabrice Revault d'Allonnes).

Dans un esprit ludique qui est propre au burlesque, on a pu inventer récemment, même si pour peu de temps, le terme « uburlesque » pour un festival des arts de l'humour, mot-valise qui évoque l'art du décalage du burlesque et le personnage bizarre et louffoque d'Alfred Jarry, Ubu Roi.

IV.3. Burlesque et préciosité

On considère souvent que le burlesque est une sorte de préciosité «retournée» par parti pris de vulgarité, s'accompagnant parfois de réalisme ou se doublant de fantaisie. Cette façon d'étudier le burlesque en le comparant à la préciosité a une bonne tradition dans la critique française. Déjà Théophile Gautier dans son étude sur *Les Grotesques*, dans le chapitre dédié à Scarron, fait ce parallèle :

« A côté de cette poésie si noble et si dédaigneuse s'établit un genre complètement opposé, mais tout aussi faux assurément, le burlesque qui s'obstinait à ne voir les choses que par son aspect difforme et grimaçant, à rechercher la trivialité, et à ne se servir que des tournures populaires et ridicules. C'est l'excès inverse et voilà tout. »

Lanson, à son tour, met face à face les deux mouvements, les analyse et les compare pour conclure qu'ils s'appuient sur la même poétique:

« On a souvent considéré le burlesque comme une dérision voulue du précieux et de l'héroïque, comme la révélation d'un goût opposé au goût de la société polie, comme une révolte du bon sens parodiant pour la discréditer, la littérature des ruelles ... le burlesque n'est autre chose que la forme plaisante du précieux. Si le burlesque est souvent la parodie du fin et du grand, cette parodie n'est que gaie, sans malice, et surtout sans opposition réelle du goût... il choisit tour à tour le précieux et le burlesque, comme des formes également aptes à faire briller l'esprit ; il est burlesque quand il veut rire et faire rire... Les procédés littéraires du burlesque, pour l'invention et pour l'expression, tournés en un autre sens ; on fait du comique par les mêmes moyens qui servent à faire du délicat et du pompeux ; la poétique est la même . »

Emile Faguet, a, en grand, la même opinion, en voyant dans le précieux et le burlesque des catégories de la même famille et en supposant une frontière très fragile entre les deux : « Toutes les fois que nous sommes dans le précieux nous sommes à deux doigts du burlesque, parce que le burlesque n'est pas autre chose que le précieux, qui ne contient même plus un grain de sincérité, mais qui s'amuse purement et simplement de lui-même. Alors pour peu qu'il s'y mêle de trivial, il devient burlesque. »

Faguet avance également l'idée séductrice que le burlesque est le précieux qui a le sentiment et la peur du ridicule :

« Pour ce qui est du burlesque, je ne sais pas s'il est le frère cadet ou le fils illégitime du précieux ; mais je sais à coup sûr qu'il est de la même famille. Le burlesque est un précieux qui se moque de lui-même...le burlesque naît du précieux...Le burlesque en son fond est donc cela : un précieux transformé par un certain sentiment du ridicule et par une certaine crainte de l'encourir. »

Plus près de nous, Jean Rohou voit les deux phénomènes rapprochés par l'âge de la liberté où ils s'épanouissent, par leurs recherches compliqués (Rohou, 1996).

Malgré ces rapprochements justifiés entre préciosité et burlesque, d'autres exégètes, comme Lathuillère, considèrent les deux phénomènes dans leurs différences et proposent une manière plus nuancée de les voir.

Parmi les principaux arguments seraient le fait que les précieux et les burlesques vivent et écrivent à peu près à la même époque, mais sans embrasser les deux genres à la fois et assez souvent ils se démarquent assez nettement les uns des autres. Ainsi Mlle de Scudéry juge assez sévèrement le burlesque dans un chapitre célèbre de son roman *Clélie* :

« plusieurs genres de vers burlesque... d'une sorte si populaire, si basse, si rampante, si grossière, et qui donnera de si laides images...

Cependant, il y en aura un nombre infini qui croiront qu'il ne faudra que parler comme le peuple et que penser comme lui pour être plaisants... il y aura aussi peu de grands poètes qui fassent de beaux ouvrages avec un style populaire. »

A son tour, Balzac, maître des précieuses, condamne le burlesque en le comparant à un carnaval qui dure trop longtemps, malgré le fait qu'il lui avait appréciait au début l'« expression nouvelle et savoureuse »: « Ne saurait-on rire en bon français ?... Faut-il aller chercher un mauvais jargon dans la mémoire des choses passées et tacher de remettre en usage des termes que l'usage a condamnés ? ... On peut se travestir et se barbouiller au Carnaval, mais le Carnaval ne doit pas durer toute l'année ».

Comme on l'a déjà vu au chapitre précédent, les auteurs burlesques, un Scarron, un Charles Perrault ou un Brébeuf raillent et ridiculisent, à leur tour, tout aussi sévèrement, la préciosité.

Même si parfois les figures employées par les burlesques sont les mêmes que celles des précieux, le but et l'effet de leur emploi sont opposés; ainsi dans le cas de l'hyperbole et de la métaphore les burlesques les emploient en vue de rabaissement et goguenardise, les précieux en vue d'ennoblement, d'idéalisation.

Regardé de plus près, l'art des burlesques est savant, aux procédés artificiels, aux effets calculés, c'est, comme dit Lathuillère, un art créé par des lettrés pour des lettrés. Il s'appuie sur une rhétorique complexe et composite qui mobilisent des figures traditionnelles - répétitions, accumulations, énumérations, antithèses, parallélismes, hyperboles, litotes, antiphrases, périphrases, comparaisons, métaphores - à des effets qui lui sont spécifiques. Le genre qui lui est propre est le travestissement.

A la différence du burlesque, la préciosité est éparse un peu partout, dans la poésie, dans le roman, dans la lettre, mais aussi dans le théâtre, les mémoires, les maximes, les contes.

La préciosité dépasse le burlesque en ampleur et en profondeur car ce mouvement met en cause la tradition pour tout ce qui concerne la femme: amour, place dans la famille et la société, droits et devoirs dans le mariage, éducation, instruction. Le mouvement précieux, par ses implications morales et sociales, déborde la question de langue et de style. Elle, affirme Lathuillère, a été un idéal qui a donné naissance à d'après revendications féministes ; elle s'est répandue dans certains cercles et s'est incarné en un type humain et a pu représenter toute une conception de la vie tandis que le burlesque, malgré toute sa vogue à un moment donné, ne sort pas du littéraire ou tout au plus de l'artistique.

IV.4. Les genres

Comme on l'a déjà dit, le genre propre au burlesque est une parodie avec certaines caractéristiques formelles ou thématiques, nommée, à l'époque, **le travestissement burlesque**, dont Genette fait une brillante radiographie dans son ouvrage consacré à la littérature en palimpseste que nous suivons ici.

Le travestissement burlesque est apparu d'abord en Italie quand en 1633 Giambattista Lalli publie *L'Enéide travestie*, une paraphrase plutôt sérieuse de Virgile, à laquelle succède en France, quinze ans plus tard, le *Virgile travesti* de Scarron qui, entre temps, avait subi la tentation du burlesque, en publiant en 1643 son recueil de vers burlesques. En France l'esprit de dérision et d'irrévérence propre au burlesque avait été déjà annoncé par un ouvrage comme celui de Sorel de 1627, *Le Berger extravagant*, qui contenait l'épisode du « Banquet des Dieux », montrant les divinités olympiennes en train de se livrer à des actions paillardes, en prononçant des discours grivois, tout arrosé d'anachronismes plaisants.

Le même esprit enjoué et goguenard préside à l'écriture de *Typhon ou la Gigantomachie* de 1644 par Scarron, sous-intitulé d'ailleurs « poème burlesque » ; les Géants sont montrés ici en train de jouer aux boules et casser les vitres d'Olympe; la foudre de Jupiter est remplacée comme effet par le rot de Typhon qui par sa force met les dieux en fuite.

Pour une bonne période la forme canonique du travestissement burlesque est la réécriture en octosyllabe, à la place de l'héxamètre latin, et en style vulgaire, remplaçant le style noble, d'un texte épique, de préférence un chant d'*Enéide* de Virgile. Ainsi en 1648 Scarron publie le premier et le second livre de son *Virgile travesti*, en 1649 les livres III et IV. Le succès est éclatant et provoque assez vite une vague d'imitations qui comme dans une véritable compétition s'en prennent toujours à l'*Enéide* et parfois aux mêmes chants. Furetière publie son coup d'essai dans le burlesque, *Les Amours d'Enée et de Didon*, travestissement du livre IV et un autre auteur *L'Enfer burlesque*, travestissement du livre VI. A son tour Dufresnoy publie *L'Enéide en vers burlesque* où il reprend burlesquement le livre II déjà « travesti » par Scarron. Celui-ci en 1650 publie le livre V, tandis que la même année Barciet publie le travestissement des six derniers livres de Virgile et Brébeuf dans *L'Enéide enjouée* travaille le livre VII. La course au burlesque et précisément à *L'Enéide* continue toujours serrée ; en 1651 Scarron en publie le livre VI et en 1652 le livre VII et VIII, resté inachevé. En élargissant le paradigme du travestissement burlesque, Petitjean publie

un *Virgile goguenard* où il réécrit irrévérencieusement le livre XII. La grande vogue du burlesque semble se concentrer sur Virgile et pourtant d'autres auteurs aussi suscitent une réécriture burlesque ; en 1649 Richer publie *L'Ovide bouffon ou les Métamorphoses burlesques*, un auteur signant D.L.B.M. publie *L'Art d'aimer travesti en vers burlesques* et en 1650 d'Assoucy publie *Ovide en belle humeur* et Picou s'attaque à deux chants de *L'Odyssée* et à un chant de *L'Iliade*. Cette préférence pour Virgile pourrait s'expliquer par l'intérêt de l'époque pour la culture latine qui dépasse de beaucoup l'intérêt pour la culture grecque.

La mode du burlesque a vu même apparaître une *Passion de Notre Seigneur en vers burlesques*, due à un anonyme, mais qui malgré l'émoi qu'elle provoqua (Pellisson condamna «cette fureur du burlesque, dont on à la fin nous commençons à guérir... ce tire qui fit justement horreur à ceux qui n'en lurent pas davantage, *La Passion de Notre Seigneur en vers burlesques*) était une œuvre pieuse n'ayant rien de goguenard et ayant en commun avec le burlesque seul l'emploi de l'octosyllabe.

Vu dans ce contexte, le travestissement burlesque apparaît comme un genre au sens étroit du terme et même comme une mode qui comme toute mode disparaît assez vite mais peut aussi revenir plusieurs fois; c'est le cas du renouveau burlesque au XVIII^e siècle sous la plume de Marivaux qui donne en 1714 un *Homère travesti* qui réécrit à la burlesque la traduction abrégée donnée par Houdard de la Mote pour *L'Iliade*.

Dans un sens plus large le travestissement est à mettre en rapport avec de nombreuses pratiques hypertextuelles données, par exemple, au XX^e siècle par un Jarry avec sa fameuse *Passion* ou par un Yves Deniaud qui dans les années trente s'est pris aux textes classiques pour les transposer en argot, en les adaptant ainsi au goût populaire.

En revenant au travestissement pratiqué au XVII^e siècle pendant la mode du burlesque, il faut retenir parmi ses caractéristiques celle de garder le contenu, l'« action », les personnages du texte initial, en lui imposant un autre style. Déjà l'emploi de l'octosyllabe, petit vers, à rythme sautillant, pour transposer l'hexamètre latin (dont l'équivalent français serait l'alexandrin) donne une impression de familier, renforcée par les discours des personnages en style familier ou vulgaire ; une certaine familiarité vient des anachronismes : des personnages qui portent des lunettes, des jartières, parlent de la Seine et du dauphin de France, citent Ronsard et Corneille.

Assez souvent le travestissement est accompagné d'amplifications ou d'additions : de cinq vers de Virgile Scarron en fait une vingtaine :

« Cependant la Didon se pique
De son hôte de plus en plus :

Par de longs discours supeflus
Elle le retient près d'elle.
Elle se brûle à la chandelle.
L'autre avec toute sa raison,
Sent aussi quelque échauffaison,
Et monsieur ainsi que madame,
A bien du désordre dans l'âme.
Elle lui fait cent questions
Sur Priam, sur les actions
D'Hector, tant que dura le siège ,
Si dame Hélène avait du liège,
De quel fard elle se servait,
Combien de dents Hécube avait,
Si Pâris était un bel homme,
Si cette malheureuse pomme
Que ce pauvre prince a perdu
Etait reinette ou capendu. »

Dans un même esprit bouffon et ludique le parodiste intervient par ses propres commentaires, des digressions concernant l'action mais concernant aussi son énonciation :

« Enfin là l'on taille et l'on rogne,
Là l'on charpente, là l'on cogne,
Là je ne sais plus ce que l'on fait.
J'ai peur d'avoir fait un portrait
Assez long pour pouvoir déplaire
Mais je ne saurais plus qu'y faire
Et si j'allais tout effacer
Ce serait à recommencer.»

Par la transposition en style familier, les auteurs burlesques contribuent à apprivoiser, à rapprocher, à familiariser des œuvres lointaines par la distance historique et par leur grandeur épique ; on pourrait même dire que la trivialisation burlesque est une actualisation mais comme toute actualisation elle est transitoire et périssable.

Le travestissement burlesque garde son importance dans l'histoire littéraire et l'histoire de l'esprit par l'expression savoureuse, pleine d'effets et d'échos, par l'attitude de désinvolture et distance en vue de créer la familiarité avec les auteurs de l'Antiquité, considérés souvent des modèles et des autorités intouchables et inattaquables. Il contribue en défiant les normes étroites en vigueur à l'élargissement de la notion de **langue littéraire** où il fait entrer des archaïsmes, des provincialismes, des termes techniques, des

mots familiers, et même des termes bas, proscrits par les puristes au nom de la bienséance (Carpov, 1995). Il est résolument moderne par le travail recherché sur le langage, par la pratique ludique de la littérature au second degré, pratique si fertile de nos jours quand peu de genres vivent en dehors de la réécriture, d'une intertextualité explicite ou implicite.

Un autre genre pratiqué à la même époque est le poème héroï-comique, une sorte de burlesque inversé où l'auteur traite sur un ton élevé, noble, « héroïque » pour tout dire, un sujet insignifiant, banal; l'exemple le fameux est le poème de Boileau, *Le Lutrin*, mais qui est loin de la vigueur et de la verve du véritable burlesque et où le plaisir intertextuel est absent.

IV.5. Les auteurs

L'auteur le plus important qui illustre le mieux la mode du travestissement burlesque est sans doute Paul Scarron, poète, auteur dramatique et romancier. Il est aussi l'initiateur des « mazarinades », poèmes burlesques qui ridiculisent le cardinal ministre et dont la vogue va entraîner des noms comme Retz, La Rochefoucauld, Saint-Evremond, Cyrano.

On lui attribue aussi un livre délibérément licencieux *L'Ecole des filles ou la philosophie des dames* où deux jeunes femmes passent en revue les « mignardises et les délicatesses de l'amour ».

Il a le grand mérite d'introduire en France le courant burlesque qui se mariait parfaitement avec son esprit moqueur, son goût pour la caricature, sa verve fine et son plaisir ludique pour les combinaisons et les effets de langage.

Dans l'épître « dédicatoire », adressée à la Reine, qui ouvre son premier livre de son *Virgile travesti*, Scarron se déclare un « humble, petit faiseur de vers burlesques », à la différence des « écrivains héroïques », et avoue son désir de « faire quelquefois rire » en présentant le fils d'Anchise « assez plaisamment masqué ». Il espère avoir un lecteur « assez fou » pour acheter un tel livre qu'il commence en annoçant et en assumant le style « bouffon » :

« Je qui chantais jadis Typhon
D'un style qu'on trouva bouffon,
Aujourd'hui de ce style même,
....
Je chante cet homme pieux »

Un exemple d'expression savoureuse est l'épisode de la fabrication du "prodigieux ouvrage", le cheval de Troie, dans son *Virgile travesti* où on a affaire à une rhétorique plaisante par le mélange des mots, bas, vulgaires ou grossiers, des mots nobles ou poétiques, des termes anachroniques et également par l'emploi des calembours, des équivoques gaillardes et des comparaisons triviales. L'octosyllabe y crée des effets de rime et un rythme sautillant, familier:

"Aussi fut ce maître dada
Aussi grand que le mont Ida.
Je ne sais comment diable ils firent
Dans ce grand cheval ils bâtirent
Toutes sortes de logements,
Sans oublier des aisements.
Puis de munitions et d'armes,
Et de leurs plus hardis gendarmes
Tous altérés de notre sang.
Ils emplirent le vaste flanc
De cette bête à large échine.
Que maudite soit la machine,
Et le vilain qui l'inventa,
Et la femme qui l'allaita,
Et le mari de cette femme,
Et toute la famille infâme.
Et pour m'en faire à tout de fois,
Les Grégeoises et les Grégois.
Ayant donc fait ce grand colosse
Cette prodigieuse rosse,
Qu'ils disaient, pour couvrir leur jeu,
Etre une offrande ou bien un vœu,
Pour leur prompt retour dans la Grèce,
Qui diable eût deviné la pièce?"

V. LE CLASSICISME

1. Définition

2. Terme

3. Contexte historique

4. La doctrine classique

5. Ses artisans

6. Sources et principes de la doctrine classique

7. Le théâtre classique

V.1 Définition

A la différence du baroque qui est, comme on l'a vu, un courant européen et même plus, si l'on pense à ses prolongements en Amérique du Sud, le classicisme du XVII^e siècle, dans son sens restreint, est un courant national. Il regroupe l'ensemble des ouvrages qui prennent comme référence esthétique les grands auteurs de l'Antiquité greco-latine; l'époque classique est la période de création artistique et littéraire comprise à peu près entre 1660 – 1680, longuement préparée à l'avance par l'élaboration de la doctrine classique et se prolongeant par ses échos et réminiscence jusqu'au XVIII^e siècle.

Comme traits généraux du classicisme on peut retenir outre l'admiration des Anciens, le goût de la rigueur et de la mesure, recherche de la pureté et de la clarté du style.

L'institution scolaire a fait du classicisme un mythe national qui a été, comme on l'a vu, quelque peu équilibré, par la découverte et la reconnaissance du baroque. Le classicisme reste néanmoins un argument important de la fierté nationale française par la perfection de la langue et de la littérature, par le modèle qu'il offre de rationalisme et de précision dans l'analyse psychologique, par l'exemple qu'il donne de stylisation, de respect des règles et l'alliance entre l'esthétique et la morale.

On peut retenir, suivant certains exégètes, comme **traits définitifs** du classicisme : la sobriété, l'imitation des Anciens, l'élaboration de règles de composition, l'imitation de la nature, l'art de plaire, la redéfinition de la langue française.

V.2 Le terme

Comme dans le cas de la plupart des courants étudiés ici le terme de « classicisme » est attribué *a posteriori* au courant qui s'épanouit en littérature et art à l'époque de Louis XIV. Le seul terme employé au XVI^e et XVII^e siècle est l'adjectif « classique » qui a alors le sens d' « antique »,

faisant référence aux auteurs de l'Antiquité, considérés comme modèles à suivre, faisant l'objet de l'étude et de l'explication en classe.

Le sens du terme est étendu ensuite pour désigner tout écrivain dont l'œuvre est propre à être étudié dans les écoles, en « classe », qui appartient aux classes pour y servir de modèle.

Dans un sens plus large l'adjectif désigne toute œuvre devenue une référence pour son domaine.

Parmi les premiers auteurs à parler de « classique » dans le sens qui nous intéresse ici, pour désigner un auteur du XVII^e siècle, on peut retenir le nom de Voltaire pour qui les auteurs du siècle de Louis XIV sont des classiques, terme repris par ses contemporains et successeurs. Cette qualification élogieuse est donnée aussi dans l'*Encyclopédie* qui voit dans les classiques « les bons auteurs du siècle de Louis XIV ».

Le mérite d'imposer le terme de « classicisme » revient aux romantiques qui s'insurgent contre les principes hérités du XVII^e et XVIII^e siècle, tout en essayant de proposer des nouveaux, comme Stendhal dans son essai *Racine et Shakespeare* donné entre 1823-1825 ou comme Hugo dans sa *Préface* de 1827 donnée à *Cromwell* ; ce dernier définit le drame romantique comme la « féconde union du type grotesque au type sublime », comme un pas dans l'apparition du « génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes » et qui s'oppose en cela à « l'uniforme simplicité du génie antique » (Préface de *Cromwell*) ; classicisme représente alors ce que rejettent les romantiques et l'adjectif « classique » a un sens péjoratif en désignant un goût stérilisant pour le passé ou tout simplement les règles passées auxquelles s'opposent l'esthétisme de la nouvelle école romantique.

Ce n'est pas étonnant donc que Littré dans son *Dictionnaire* considère le « classicisme » comme un « néologisme », désignant le « système des partisans exclusifs des écrivains de l'antiquité, ou des écrivains classiques du XVII^e siècle ».

Toujours au XIX^e siècle, dans l'ouvrage *Qu'est-ce qu'un classique?*, Sainte-Beuve donne une définition au terme de « classicisme », bien acceptée depuis, car il s'agit d'une définition universelle et transhistorique.

Sainte-Beuve définit le « classicisme » par un certain contenu, une écriture spécifique et un certain rapport à la tradition. Le contenu envisage la nature humaine, car, selon Sainte-Beuve un auteur classique doit à la fois observer et faire introspection, il doit être capable d'exprimer les traits et les caractéristiques fondamentaux de la nature humaine. L'écriture classique est définie par l'harmonie, la cohérence et surtout la simplicité ; elle a pourtant une certaine majesté et accorde une large place à la Raison. En ce qui concerne le rapport à la tradition le classicisme dans la vision de Sainte-

Beuve dépasse une inscription temporelle et la question des époques parce que le vrai classique est celui qui crée des chefs d'oeuvres.

A la fin du XIX^e siècle, avec Taine et ensuite Brunetière on revient à une conception plus historique de la notion, qui associe l'adjectif classique à la fin du XVII^e siècle, c'est-à-dire au classicisme. En 1876, Taine publie *Les origines de la France contemporaine* où il définit l'esprit classique comme un état d'équilibre lié à la réalité politique du XVII^e siècle. La monarchie absolue de Louis XIV est le point de départ d'une esthétique de l'abstraction et de la généralité, guettée par le danger de l'académisme et de la sécheresse stérilisante.

Ferdinand Brunetière, à son tour, publie une *Histoire de la Littérature française* où il se dévoile comme un fervent admirateur des modèles du Grand Siècle et où classicisme est synonyme d'équilibre et de perfection de la langue. Selon Brunetière, la littérature classique de la fin du XVII^e siècle fonde une littérature nationale.

A la fin du XIX^e siècle dans une étude déjà citée, Heinrich Wölfflin oppose classicisme et baroque par leurs caractéristiques valorisées dans les beaux arts; d'une part la ligne droite, la noblesse et l'équilibre, Raphaël et Poussin, d'autre part la courbe, le mouvement, le foisonnement, Michel Ange et Bernini.

Au XX^e siècle de nombreux auteurs revendiquent le classicisme comme une démarche réflexive, comme le refus de l'actualité comme c'est le cas pour Valéry et pour Gide. Dans son discours de réception à l'Académie, 1927, Valéry fait l'apologie du théâtre classique, d'un art de l'économie, bien illustré par le vers d'Hyppolyte dans *Phèdre* : « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur », art opposé à la surabondance, à « l'extravagance baroque ».

Parfois le classicisme est vu avec la nostalgie de la perfection, de la mesure et de l'équilibre loin de toute démesure ou tentation précaire par un Claudel ou un Camus.

V. 3. Le contexte historique

Même si entre l'art et l'histoire il n'y a pas des rapports de détermination très précis, on ne peut pas ignorer le fait que le classicisme se développe en France à l'époque du règne de Louis XIV qui réussit à établir un climat d'ordre, de discipline et même à fixer une étiquette très stricte à la

cour, ce qui suppose un nombre important de règles à observer, esprit de régularité qui va dominer aussi toute la doctrine classique.

D'autre part, une hiérarchie sociale très sévère est reconnue et respectée qui va se refléter, même si d'une manière indirecte, dans la classification des genres littéraires en grands et petits, en nobles et roturiers.

La monarchie absolue instaurée par Louis XIV a été longuement préparée par tout le siècle dont son règne a constitué le couronnement. A la toute fin du XVI^e siècle – 1598 -, l'Edit de Nantes, donné par Henri IV, proclamant la réconciliation entre catholiques et protestants, a assuré des conditions nécessaires pour la prospérité du pays. En 1624 Louis XIII a pris comme conseiller le cardinal Richelieu qui par sa politique a beaucoup contribué à augmenter le pouvoir royal et à diminuer le pouvoir des nobles.

Les échecs des deux Frondes (1648 – 1653), la Fronde parlementaire et la Fronde des princes, dirigées contre le cardinal Mazarin et sa politique centralisatrice, ont davantage limité le pouvoir des nobles et contribué à consolider le pouvoir royal. Quand en 1661 à la mort de Mazarin Louis XIV déclare ouvertement son désir d'absolutisme, (« Je serai à l'avenir mon premier ministre, afin de réunir en moi toute l'autorité de maître ») il ne fait que renforcer le sens de la politique, menée sous une forme ou autre tout au long du siècle. Du point de vue social, on assiste sous le règne de Louis XIV à l'ascension de la bourgeoisie enrichie qui s'achète des terres et des « offices » et même des titres nobiliaires, tandis que beaucoup de nobles perdent leurs terres et échappent à la pauvreté par des mariages bourgeois. La cour s'installe à Versailles où peuvent habiter jusqu'à dix mille personnes ce qui contribue au prestige du roi qui accorde des faveurs et des pensions, se crée une image de « roi-mécène », protecteur des écrivains et des artistes et, en même temps, encourage, d'après le modèle espagnol, les rituels et les cérémonies qui font accroître sa magnificence.

V. 4. La doctrine classique

Le classicisme a été longtemps préparé par des écrits théoriques, par des oeuvres de réflexion critique. Des circonstances particulières, comme la Querelle du Cid, comme le débat autour du merveilleux chrétien ont donné l'occasion à des prises de position qui ont fait ressortir les préceptes, les normes qui devaient constituer l'assise de l'oeuvre littéraire. L'institutionnalisation de la vie littéraire et artistique s'exprime par la

création de l'Académie en 1634, de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, celle de l'Architecture en 1671, celle de Musique en 1672 – dont le directeur sera Lully – par l'apparition de la presse écrite ; on peut déjà retenir comme noms de journaux « Le Mercure », « Le Mercure Galant » de Donneau de Visé, « La Gazette » de Theophraste Renaudot. Le rôle de l'Académie se voit, entre autres, dans les trois tâches qu'on lui confie : élaborer un dictionnaire, une rhétorique et une poétique, « légiférer » pour ainsi dire, la langue, la prose et la poésie. On remarque aussi l'apparition d'une conscience réflexive et critique des créateurs manifestée surtout dans leurs préfaces, avertissements et dédicaces, dans des articles et commentaires des journaux. Tout cela contribue à la constitution d'une esthétique classique, œuvre des théoriciens, des grammairiens et en une moindre mesure des auteurs. Mais la montée des théoriciens et la prolifération des théories jusqu'à l'excès peut s'avérer également négative :

"Au moment même où la poésie, le roman et le théâtre sont en plein épanouissement, grandit l'influence des théoriciens dont les excès vont appauvrir pour longtemps notre langue et notre littérature. Malherbe avait légiféré en poésie, Balzac devient un maître de la prose, Vaugelas rétrécit le français au parler d'une caste, Chapelain et ses émules – fermés aux immenses possibilités de l'art – sacralisent une conception esthétique particulière qui va donner naissance au classicisme (clarté, concentration et convergence des effets, vraisemblable et bienséances).

Le théâtre est le premier touché. La poésie, elle, résiste encore quelques années. Heureusement le roman, genre moderne et mal défini, a échappé en partie – malgré sa parenté avec l'épopée – aux théoriciens : lui seul va poursuivre son ascension." (Brunel, 1978)

L'esthétique classique naît par opposition à l'outrance et à l'extravagance du baroque. De plus, le classicisme est stimulé par un climat politique qui est favorable à l'ordre et à la discipline qu'il exige et il est ressenti dès le début comme un renouveau national : il se réjouit du prestige de valoriser ce qui est propre à l'esprit français : raison, clarté, méthode, rigueur.

V. 5. Les artisans de la doctrine classique

doctrine du classicisme ne revient pas à Boileau. On peut compter dès le début du XVII^e siècle et jusqu'à Boileau toute une série de théoriciens et même écrivains, artisans de la doctrine, qui ont assuré le progrès et la

victoire du classicisme. A cela s'ajoute le fait que, tout paradoxal que cela puisse paraître, la dramaturgie classique est aussi une création collective car son véritable auteur est, de façon indirecte, le public: ses réactions ont dû être interprétées par des auteurs dramatiques et des théoriciens qui tentaient de dégager les lois du théâtre de leur temps. On peut même distinguer entre la contribution de chacun : les écrivains professionnels et les théoriciens apportent : règles, vraisemblances, ordre logique, raffinement de style tandis que du public viennent le goût pour la violence, la luxuriance, la passion, le contact avec la réalité et la société (Schérer, 1986).

Dans l'ordre à peu près chronologique les ouvriers de la doctrine sont: Malherbe, Chapelain, La Ménardière, Scudéry, d'Aubignac, Balzac, Ménage, Vaugelas, Corneille, Boileau.

François de Malherbe (1555–1628). L'oeuvre de Malherbe est peu abondante: des poésies de circonstance où il célèbre les événements importants de la Cour, il fait éloge d'une belle dame, paraphrase des psaumes. Si ses poèmes – *Les larmes de Saint Pierre* (1587) et la *Consolation à M. du Périer* (1590) – se situent plutôt sous le signe du baroque, petit à petit, Malherbe se dirige vers la perfection formelle, vers la poésie comme maîtrise technique; il ne croît pas à l'inspiration poétique – pour lui le poète doit être un bon technicien, un "excellent arrangeur de syllabes". Malherbe a un culte pour la rigueur et la clarté qu'il veut retrouver dans la création littéraire. Ce "tyran des mots et des syllabes" est le premier législateur du classicisme. Sa doctrine ne prend pas la forme de traité, mais consiste dans ses notations à l'oeuvre du poète Desportes et dans ses propos, consignés par ses disciples.

Malherbe n'accepte pas les ambiguïtés, les allusions mythologiques, ni les inversions maladroites. Il veut une langue nette et précise, il bannit les mots rares: archaïsmes, provincialismes, néologismes abusifs. On le nomme aussi "le poète-grammairien" à cause de son souci pour fixer le genre des mots, leur sens, de limiter les libertés orthographiques.

Les qualités de ses poésies sont la clarté et la logique: ses poèmes sont divisés en strophes, les strophes en groupes rythmiques: l'enjambement est présent pour faire coïncider l'unité sémantique avec l'unité syntaxique et rythmique. Il utilise la langue abstraite de la vérité générale, la langue de l'honnête homme contemporain.

Chapelain a écrit très peu. A son épopée *La Pucelle d'Orléans* il a travaillé une vingtaine d'années, mais elle fut un échec. C'est plutôt un érudit; familier de l'Hôtel de Rambouillet, il approuve les vers de Saint-Amant, de Tristan, de Scudéry, montrant par les jugements portés sur ses

contemporains une grande largeur de vues. Il a été le bras droit du cardinal Richelieu pour tout ce qui touchait à la littérature.

Chapelain a eu un rôle important dans la création de l'Académie dont il a été le membre le plus actif. Il a été le critique le plus remarquable de son temps, mêlé à toutes les polémiques littéraires. Ses idées et ses jugements ont eu une influence décisive dans l'élaboration de la doctrine classique. Il s'intéresse aux "préceptes invariables", aux "dogmes d'éternelle vérité". Ses écrits théoriques les plus importants sont: *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (1630), *Discours de la poésie représentative* (1635), *Sentiments de l'Académie sur le Cid* (1637). Dans la *Lettre* Chapelain reprend les idées d'Aristote sur l'imitation de la nature par l'art, sur l'effet de *catharsis* vis-à-vis des spectateurs qui "purge" les "passions déréglées". Les principes de vraisemblance et de bienséance y sont présents:

"Comme je tombe d'accord avec vous que le but principal de toute représentation scénique est d'émouvoir l'âme du spectateur par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre, et de la purger par ce moyen des mauvaises habitudes qui la pourraient faire tomber dans les mêmes inconvenients que ces passions tirent après soi, je ne saurais avouer aussi que cette énergie se puisse produire sur le théâtre si elle n'est accompagnée et soutenue de la vraisemblance, ni que le poète dramatique arrive jamais à sa fin qu'en ôtant à l'esprit tout ce qui peut choquer et lui donner le moindre soupçon d'incompatibilité..."

La Ménardière (1610–1663), médecin de Monsieur, frère du roi. Il est le vulgarisateur de la doctrine classique. Il approuve la poésie de Malherbe et désapprouve le badinage et la galanterie frivole des modernes. Il publie en 1632 *La Poétique* qui le classe au rang des théoriciens les plus en vue.

Scudéry (1601–1667) est poète, dramaturge, romancier (en collaboration avec sa soeur Madeleine). Il a essayé, mais sans succès, de faire reconnaître le roman comme l'épopée des temps modernes. Dans la Querelle du Cid il a eu un rôle comme défenseur des règles. Il a défendu aussi la tragi-comédie comme genre nouveau, propre à son temps.

L'abbé d'Aubignac (1604–1676) fut un spécialiste en critique théâtrale. Dans sa *Pratique du théâtre* il expose les règles de la dramaturgie classique. La règle d'or en est la vraisemblance:

"Il est possible qu'un homme meure subitement et cela souvent arrive; mais celui-là serait moqué de tout le monde qui pour dénouer une Pièce de théâtre, ferait mourir un rival d'apoplexie..."

Il n'y a donc que le Vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème dramatique;..."

Selon Schérer, l'intérêt de l'ouvrage de d'Aubignac vient du fait que dans sa *Pratique* l'abbé n'interprète pas une fois de plus Aristote, mais analyse en technicien la façon dont on construisait réellement une pièce de théâtre à son époque. Mais malgré le fait que l'abbé d'Aubignac, se montre dans *La Pratique du Théâtre*, un critique de premier ordre, ses pièces sont plus archaïques que ses idées, autrement dit le dramaturge n'est pas à la hauteur du théoricien.

Guez de Balzac (1597–1654) est le grand épistolier de la première moitié du siècle. Dans ces lettres, surtout à Chapelain, il aborde des sujets divers et fait aussi des réflexions sur l'art et les ouvrages littéraires. Epris de clarté, il se veut "intelligible aux femmes et aux enfants". Il proscriit les jargons, les phrases embrouillées. Il prend pour modèle l'éloquence latine (Cicéron). Il a contribué à porter à la perfection la prose française et est en même temps moderne, en affirmant que la raison doit être la seule autorité et que la règle des règles pour l'écrivain est de donner du plaisir.

Ménage (1613–1692), érudit mondain, poète précieux, a eu une bonne représentation de savant critique. Editeur de l'œuvre de Malherbe, ami de Georges et Madeleine de Scudéry, ami de Mme de Sévigné, Ménage est aussi le précepteur, l'ami et, peut-être, le collaborateur de Mme de Lafayette.

Dans son ouvrage théorique et polémique sur le théâtre, nommé avec le terme de l'époque « poème dramatique », ouvrage intitulé *Réponse au discours sur la comédie de Térence intitulée Heautontimoroumenos ou par occasion sont traitées plusieurs questions touchant le poème dramatique* Ménage prend position contre l'abbé d'Aubignac pour défendre un cadre temporel qui dépasse les douze heures exigées par celui-ci. C'est en même temps un refus de règles trop rigides et, implicitement, une défense de la notion de vraisemblance.

Vaugelas est le grammairien invoqué par les « femmes savantes » de Molière qui veulent licencier leur servante parce qu'elle ignore sa grammaire. Vaugelas a un rôle important dans la formation et la fixation du français classique : d'une part, il dirige les travaux de l'Académie française pour la constitution du *Dictionnaire* et d'autre part il est l'auteur d'ouvrages, comme les *Remarques sur la langue française* qui constitue une fine analyse de la langue de ses contemporains. Le traité de Vaugelas comporte également un caractère normatif : il ne s'agit pas seulement de figer la langue dans un état actuel, il faut aussi la régler selon la pratique, selon ce qu'on appelle à l'époque le « bon usage », mais qui, malheureusement est

assez restrictif et concerne seule une petite partie de la population française, principalement les gens de la Cour et les gens de lettres des grandes villes.

Corneille (1606–1684) est, par ses *Examens* et ses *Discours sur le poème dramatique*, un théoricien où il interprète le théâtre avec l'oeil du praticien. Les *Discours* de Corneille de 1660, œuvre de bilan d'une trentaine d'années de carrière dramatique sont rédigés avec sincérité et profondeur ; Corneille y rend compte de la technique de ses propres pièces et explique leur mérite et leur faiblesses par référence aux lois du théâtre affirmées à son époque (voir aussi le chapitre sur Corneille).

Boileau (1636–1711) n'est pas l'inventeur de la doctrine classique. Dans son *Art poétique*, paru en 1674, il fait une synthèse des principes établis par les doctes avant 1660. Déjà dans sa jeunesse, Boileau fréquente des milieux cartésiens et malherbiens qui ont le culte de la raison en art, le goût de la pureté dans l'expression, la méfiance de la préciosité et de la poésie badine. Il fréquente l'Académie où se débattent les idées qui constituent l'armature de la doctrine classique, si bien exposées dans son *Art poétique*. Il y exprime un idéal, filtré par Malherbe et Descartes, devenu déjà traditionnel au moment de la publication de son ouvrage ; c'est l'idéal de raison, équilibrant l'inspiration, de juste mesure, de variété dans le ton, de clarté, tout compris comme le fruit d'un long et lucide travail. L'*Art poétique* est, en même temps, une prise de position contre la fadeur, la facilité, les excès de romanesque et en faveur de la grandeur, de l'énergie, du sublime que Boileau désire retrouver dans la tragédie française. Partisan convaincu de l'imitation des Anciens, cet « Horace français » repousse toute intrusion de l'esprit moderne, comme, par exemple, celle du merveilleux chrétien dans l'épopée contemporaine, d'où ses polémiques avec les partisans des Modernes, restées dans l'histoire littéraire sous le nom de Querelle des Anciens et des Modernes.

V. 6. Sources et principes de la doctrine classique

Les théoriciens de la doctrine classique ont eu pour principale source Aristote avec sa *Poétique* et ses commentateurs modernes, surtout italiens, ouvrage capital pour les règles de composition de la tragédie. Une autre source a été l'*Art poétique* d'Horace qui avait précisé trois questions essentielles : le caractère utilitaire de l'art, l'importance du métier dans l'art, la distinction des genres.

L'idée de **l'utilité de l'art** revient, obsessionnellement, tout au long du XVIIIe siècle: Chapelain, Molière, Racine, La Fontaine, Perrault répètent qu'il faut instruire et plaire à la fois. Pour la tragédie l'utilité venait de la *catharsis* terme traduit à l'époque par la « purgation » des passions. Le côté utile et par cela moral de l'art est proclamé à maintes reprises. Selon le principe proclamé par Horace *utile dulci* l'utilité, l'instruction sont toujours associés au plaisir, à l'agrément. On peut même parler d'un véritable **art de plaire** proclamé, pratiqué et perfectionné par les classiques, exprimé d'une façon ou autre par les grands auteurs. Le goût, élément important de l'art de plaire, est à cette époque déterminé par les honnêtes gens et par les femmes. Dans les salons se forme et se perfectionne un véritable art de la conversation. Les relations sociales et culturelles qui règnent dans ses salons influent fortement sur le classicisme. L'art de plaire est nuancé et marqué différemment par le génie des créateurs. Corneille dit qu'il faut d'abord plaire au public, Molière proclame que la règle d'or de son théâtre est de « plaire au public », Racine affirme que « l'essentiel est de plaire et de toucher ».

L'imitation de la nature repose sur le principe de la *mimésis* aristotélicienne. Il ne s'agit pas de reproduire la nature de manière réaliste, mais il faut reproduire une nature sélectionnée à l'avance par l'auteur, donc une sorte de stylisation de la nature. Les classiques font plus attention à la nature humaine qu'à toute autre nature car le classicisme apparaît comme un âge d'or moraliste. L'imitation de la nature doit être donc comprise uniquement comme imitation de la nature humaine car le classicisme ignore la poésie descriptive (paysage), son réalisme social est très faible. L'imitation se réduit aux domaines des passions.

Le vraisemblable n'est ni le réel, ni le possible, c'est ce qui semble vrai, ce qu'un public croit pouvoir s'être passé. Aristote définissait ainsi cette notion, aujourd'hui peu importante : « Il est évident que l'œuvre du poète n'est pas de dire ce qui est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver, ce qui était possible selon la nécessité ou la vraisemblance. En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas en ce que l'un parle en vers et l'autre en prose... La vraie différence est que l'un dit ce qui est arrivé, l'autre ce qui aurait pu arriver. Le général est ce que tel ou tel, suivant son caractère, aura dit ou fait, selon la nécessité ou la vraisemblance ; c'est le fond sur lequel la poésie met ensuite des noms propres. Le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qu'on lui a fait. »

L'idée de vraisemblance est très liée à l'opinion du public; selon l'éducation et le goût de l'époque, les horreurs de la mythologie grecque étaient jugées comme vraisemblables tandis que le geste de Chimène de recevoir Rodrigue,

le jour même de la mort de son père, était considéré comme indécent, contrevenant à la bienséance. Comme le dit G. Genette, la vraisemblance doit être comprise comme "un consensus de l'opinion commune" comme tout ce qui est conforme avec l'opinion publique, tout ce qui repose sur une maxime acceptée par l'époque.

Dans ce sens elle était étroitement liée à la notion de **bienséance**, qui consiste en bannir ce qui choque la pudeur ou la sensibilité. Selon le goût et la mentalité du public les mots choquent plus que les situations; la vie quotidienne (nourriture, boissons, sommeil, habillement, toilette, besoins naturels, les maladies) de même que la sensualité et la sexualité sont proscrites par les bienséances classiques (Schérer, 1986,1997).

Le combat et la mort sont exilés dans les récits des personnages : pour ne pas ensanglanter la scène, on tue son ennemi dans la coulisse. Le suicide est permis mais il est toujours rapporté par un récit. On évite par décence certains spectacles bas, violents ou sanglants. L'obligation de se conformer à cette règle a quelque rapport avec la qualité illustre du héros, à son comportement exemplaire. Cette norme fixe le mieux le caractère aristocratique de la tragédie classique, parce que les écrivains vivaient et pensaient "en symbiose" avec la haute société mondaine. La bienséance, réunissant le côté éthique et esthétique, fait la jonction entre le code classique et le code précieux par le même idéal de réserve, de pudeur, de perfection. C'est dans cette lumière qu'on peut comprendre l'affirmation de Gide que le classicisme est "l'art de la litote": il exprime l'intensité des passions par une expression retenue, atténuée, par des allusions pudiques.

Un autre commandement général de la doctrine a été **l'imitation des Anciens**, soit théoriciens, soit écrivains; à l'époque qui nous intéresse on vénère Aristote et Horace. Dans *La Pratique du théâtre* en 1657, l'abbé d'Aubignac fait le bilan de la théorie classique sur le théâtre en s'inspirant de la *Poétique* d'Aristote, citée aussi par un Corneille ou un Racine dans leurs préfaces. Les classiques relisent Aristote et Horace et leur commentateurs et retiennent d'Horace l'idée de plaire et instruire et d'Aristote l'idée de *catharsis*. Le fait que le mot grec de *catharsis* est traduit au XVII^e siècle par le mot français « purification », « purgation » laisse nettement entrevoir qu'Aristote est réinterprété selon un point de vue moral. On devait imiter les Anciens parce que vingt siècles étaient convaincus de leur supériorité et l'admiration qu'ils renouelaient sans cesse venait justement de leur imitation de la nature, touchant à une vérité idéale. Cette imitation était filtrée par goût du XVII^e siècle: plutôt les Latins que les Grecs, plutôt Virgile qu'Homère, plutôt Sénèque que les tragiques athéniens, plutôt Térence que Plaute.

Les règles de composition. Ces règles de composition sont avant tout élaborées au nom du principe de raison. L'art doit s'adresser aux sens mais il doit également s'adresser à l'intellect. Le désir de plaire ne va pas sans le désir de nourrir l'esprit. C'est pourquoi le classicisme fait preuve d'une grande méfiance par rapport à l'imagination jugée sévèrement comme « maîtresse d'erreur et de fausseté ». Les classiques veulent avant tout construire un cadre rationnel à leurs œuvres. Ce cadre doit avoir pour effet de mettre en valeur la clarté d'une œuvre. Toute œuvre qui déroge à ses règles, par le mélange des genres par exemple, mélange pratiqué parfois par Corneille, est une œuvre qui perd de sa clarté et qui n'est pas considérée comme « classique ».

Un domaine privilégié pour la doctrine classique est la tragédie, genre noble et sérieux par excellence. Même les formes les plus libres comme la tragi-comédie et la comédie finissent par se conformer aux fameuses règles qui avaient codifié la tragédie, par devenir régulières: les trois unités, la vraisemblance et la bienséance. Comme nous avons déjà passé en revue les deux dernières, nous considérons de plus près **les unités**.

L'unité de temps – le temps de l'action devait coïncider le plus possible avec celui de la représentation elle-même. Peu à peu, l'unité de temps, dite aussi de jour, s'élargit vers la règle des douze et ensuite des vingt-quatre heures. Le trop-plein de temps était relégué aux entractes, on retenait les gestes et les sentiments d'une portée décisive ou fatale et la tragédie devint une crise exemplaire, violente, mais rapide.

L'unité de lieu exigeait qu'on limite les déplacements des personnages à un périmètre raisonnable. Le décor simultané qui permettait de réunir plusieurs lieux différents disparut progressivement et fit place à un décor unique, une salle de palais pour la tragédie, une place ou une maison pour la comédie. L'unité de lieu, a une élaboration tardive des théoriciens. Elle est quelquefois négligée jusqu'à la fin du XVII^e siècle et cela, sans doute à cause de sa difficulté, difficulté à laquelle Corneille donne la solution du lieu composite. En échange, Racine donne un exemple parfait d'unité de lieu dans sa *Bérénice*.

L'unité d'action exigeait que la pièce soit un tout cohérent. Chaque détail devait être subordonné à l'ensemble: pas d'intrigues parallèles, rien d'inutile, ni de gratuit. Le dramaturge devait veiller à raconter une seule histoire, d'un seul héros dont les péripéties et les épisodes soient logiquement liés.

Malgré cette apparemment stricte légifération du théâtre les écrits des théoriciens sont presque toujours trop généraux et une étude approfondie de

la dramaturgie classique révèle le fait qu'en général la pratique diffère parfois beaucoup de la théorie élaborée par les critiques du XVII^e siècle.

L'exemple de Corneille est suggestif dans ce sens ; il se plaint dans son discours de l'utilité et des parties du poème dramatique du peu de secours que lui apportent les commentateurs d'Aristote et d'Horace. « Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation que d'expérience du théâtre leur lecture nous peut rendre plus docte, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir ».

Comme le remarque Schérer, l'utilité pratique des règles est contestable ; elles ne disent rien sur les personnages, rien sur la structure des actes et des scènes ; elles ne disent presque rien sur l'exposition, le nœud, le dénouement ; elles sont abondantes sur la vraisemblance mais ne donnent que des généralités ; elles disent qu'il faut respecter les bienséances mais ne précisent pas en quoi ces bienséances consistent. « Au total, elles sont surfaites. Elles ont indiqué quelques grandes directions, mais sont d'un maigre secours pour le dramaturge qui compose une œuvre. » (Schérer, 1986 p.432)

La classification et la pureté des genres

Les doctrinaires du classicisme ont distingué entre les grands genres et les petits genres, entre les genres nobles et les genres bas. Les "grands genres" sont: la tragédie, l'épopée, la comédie; les "petits" – l'idylle, l'élégie, l'ode, le sonnet, l'épigramme, le rondeau, la ballade, le madrigal, la satire.

Le roman, genre en plein épanouissement, considéré bas et roturier, n'entre pas dans les préoccupations théoriques des législateurs du classicisme, à l'exception de Georges de Scudéry, ce qui fait de la liberté sa règle d'or.

D'autres genres comme la fable et le conte, bien représentés au siècle de Louis le Grand sont ignorés par la réflexion des doctrinaires mais connaissent une certaine théorétisation de la part des auteurs.

Comme on l'a déjà dit, un auteur classique ne doit pas accepter le mélange, la mixité des genres ; Horace dans son *Art Poétique* (*Epître aux Pisons*) réclamait « Que chaque genre garde la place qui lui convient et qui a été son lot ». car leur mélange est source de désordre esthétique ; c'est pour cela que la tragi-comédie, genre bien prisé au début du siècle est, petit à petit, remplacée par la tragédie : l'exemple le plus fameux dans ce sens est *Le Cid* de Corneille qui lors de sa première représentation est sous-intitulée « tragi-comédie » et, trente ans plus tard et après quelques légères modifications, reçoit le sous-titre « tragédie ».

La purification et la redéfinition de la langue française

Un autre objectif de la doctrine classique, élaborée entre autres, par des grammairiens, est de remodeler la langue française en vertu du « bon usage », expression employée par les érudits de l'époque eux-mêmes. Au XVII^e siècle la France connaît encore le multilinguisme, comprenant des parlers, des accents régionaux et sociaux très contrastés mais, en échange, le français n'est plus perçu comme une langue « vulgaire », par rapport au latin, comme au siècle précédant.

Malherbe est parmi les artisans de la redéfinition de la langue ; en tant que théoricien de la langue, il en prône la simplification, toujours selon les exigences de clarté et d'harmonie. Il exige pour la langue poétique une forme rigoureuse et sobre, des rimes et des rythmes particulièrement réglés. De leur côté Vaugelas et le père Bouhours cherchent à régler la langue sur le „bon usage” – „la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps” - et invitent au souci de l'expression juste et sobre. Le *Dictionnaire*, que l'Académie française élabore au long de quelques décennies pour le publier seulement en 1694, exprime bien la tendance à la sobriété de la langue: les mots qui sont jugés, soit barbares, soit archaïques, sont rejetés. Dans ce sens on peut faire la comparaison entre le *Dictionnaire* de Furetière, paru quatre ans plus tôt (1690), où domine la richesse de vocabulaire et le *Dictionnaire* de l'Académie française, dominé par un idéal stylistique de clarté et de sobriété.

Comme le remarque Schérer (1986), au début la dramaturgie classique faisait un peu figure de science occulte par les règles et les commentaires sur les règles d'Aristote, mais peu à peu, les discussions, les préfaces, les critiques, les réponses aux critiques, les traités dévoilent les « secrets » des règles. Les règles sont de plus en plus connues à la fin du siècle, quand elles sont vulgarisées.

V. 7 Le théâtre au XVII^e siècle :

1. le langage dramatique; 2. périodisation; 3. personnages et structure de la pièce; 4. le découpage de la pièce: l'acte et la scène; 5. les formes de l'écriture théâtrale : stances, quatrain, stichomythie, sentence, répétitions; 6. les conditions matérielles du théâtre

V.7.1. Le langage dramatique

Avant de commencer une présentation générale du théâtre au XVII^e siècle, il n'est pas dépourvu d'intérêt de nous rappeler avec Pierre Larthomas (1985,1997) les traits spécifiques du théâtre comme langage dramatique et non seulement littéraire.

Verbal et paraverbal

Il faut, tout d'abord, laisser de côté le théâtre de lecture qui représente un sous-genre littéraire car le texte (le verbal) à lui seul ne peut avoir aucune efficacité dramatique au sens plein du terme. On ne doit pas oublier que déjà « le langage dramatique participe et du langage écrit (puisqu'il est d'abord texte) et du langage parlé puisqu'il est représenté. Il est alliance de l'un et de l'autre, en un équilibre savant et difficile à obtenir » (Larthomas, 1985, 1997).

Au langage verbal – écrit ou parlé – on ajoute un langage paraverbal qui lui est complémentaire et qui comprend tous les autres éléments du spectacle en dehors du texte : décors, costumes, éclairages, gestes, accessoires, musique, danse, etc.

Le texte d'une pièce est un peu comme une partition de musique qui a besoin d'interprète pour prendre vie. Selon Jacques Copeau, la transformation du texte en spectacle suppose un processus complexe, consistant en le passage « d'une vie spirituelle et latente, celle du texte écrit, à une vie concrète et actuelle, celle de la scène ».

L'auteur de théâtre doit avoir le sens de l'efficacité dramatique car les œuvres véritablement dramatiques sont faites pour être jouées ; elles ne vivent vraiment que représentées. En l'appui de cette idée essentielle pour la compréhension de l'esprit du théâtre, on peut citer Molière, qui dans son *Adresse au lecteur*, de *l'Amour médecin* affirme un principe qu'il est le premier à observer: «on sait bien que les comédies ne sont faites que pour

être jouées... Une grande partie des grâces qu'on y a trouvées dépendent de l'action et du ton de la voix et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre » ou, dans le même sens : « Le texte de théâtre est donc écrit, puisque texte, mais pour être dit ou plutôt représenté. » On pourrait ajouter pour renforcer cette idée que le texte dramatique doit donner l'impression qu'il n'a jamais été écrit.

L'auteur dramatique doit tenir compte de réalités contraignantes, il écrit pour un public qui en tant que collectivité a des réactions particulières auquel il doit plaire et tout de suite. A leur tour, les conditions matérielles (architecture du théâtre, décors, costumes, éclairages) peuvent servir ou desservir le texte et, comme on va le voir, Molière en tient toujours compte.

Quand on affirme que le XVII^e siècle est celui du théâtre c'est aussi à cause de ses relations avec le public car le théâtre est, à cette époque, le genre le plus accessible au public: il n'exige pas d'instruction comme les livres et même dans les petites villes la vie théâtrale est intense. Dans les collèges, les Jésuites donnent des représentations auxquelles on invite des aristocrates et notables. Dès le XVI^e siècle des troupes ambulantes parcourent les provinces. A Paris on joue des farces sur les tréteaux des foires et on donne des représentations dans les salles de jeu de paume.

L'affirmation de Ionesco, « Tout est langage au théâtre ... Tout n'est que langage » est valable pour tout théâtre, y compris celui du XVII^e siècle, car le texte déclamé est mis en valeur par la prosodie (intonations, accents, arrêts, pause, tempo), les gestes, les décors, les costumes, les accessoires, « tous éléments reliés par des rapports subtils qui forment une unité » (Larthomas, 1985, 1997).

Les didascalies

Malgré une vision dramatique et non seulement « textuelle » du théâtre, les auteurs classiques font rarement recours aux **didascalies**, indications scéniques qui s'adressent au lecteur et, bien sûr, au metteur en scène et qui servent à définir un certain nombre d'éléments paraverbaux : lieux de l'action dramatique, décors, costumes, nombre et positions des personnages pour chaque scène, mouvements, silences et leur durée, tons de certaines répliques. Et pourtant au XVII^e siècle les didascalies sont quasi inexistantes ; dans *Phèdre* on peut compter une seule didascalie dans l'acte I, scène 3, dans la comédie elles sont plutôt rares et ce fait pourrait s'expliquer par les liens étroits qu'en ce temps l'auteur entretient avec la troupe qui joue sa pièce. Un détail est éloquent dans ce sens, au XVII^e siècle la règle est qu'une pièce soit d'abord représentée et ensuite publiée.

V. 7. 2. Périodisation

La création dramatique connaît au XVII^e siècle un foisonnement et un épanouissement considérables; au cours des premières décennies du siècle coexistent plusieurs types d'oeuvres: comédie, tragédie, tragi-comédie et pastorale.

Au début du siècle la comédie se dégage difficilement de la farce, de l'imitation latine, de l'influence italienne avec les personnages stéréotypés (parasites, pédants, soldats, fanfarons, valets, entremetteuses). Une impulsion importante constitue pour elle l'invasion du théâtre espagnol. C'est avec Pierre Corneille qu'elle va trouver une formule nouvelle, la comédie moderne à la française.

La « dramaturgie » du XVII^e siècle, au sens de « technique » propre à l'auteur, connaît, selon Schérer, trois périodes: une période archaïque qui va dès le début du siècle vers 1625-30, une période pré-classique, jusqu'à la Fronde, toutes les deux préparant longuement la période proprement classique, postérieure à la Fronde.

· **La période archaïque** se caractérise par l'abondance des moyens: personnages nombreux, action longue, éléments spectaculaires. Les thèmes romanesques, les formes lyriques et oratoires y abondent. C'est une dramaturgie désordonnée: actes de longueur inégale, aucun souci dans l'agencement des intrigues, aucun souci de vraisemblance, les bienséances n'y comptent pas, on remarque une extrême lenteur dans l'exposition, dans la liaison des scènes, dans le dénouement. La dramaturgie archaïque est plus littéraire que théâtrale, elle valorise plutôt le texte que la représentation. Même l'auteur le plus important de cette époque, Hardy, pense ses pièces en écrivain plus qu'en homme de théâtre, en donnant des pièces plus propre à être lues que jouées.

· Dans **l'époque pré-classique** (1630-1650) s'affirme la conception moderne de l'action au théâtre. Deux découvertes y contribuent: les péripéties et l'unification de l'action. La restriction du temps et du lieu permet l'approfondissement psychologique de l'étude d'une crise. On introduit le découpage moderne en scènes, on développe la théorie et la pratique des liaisons de scène, du vraisemblable.

· **L'époque classique** se distingue des précédentes surtout par le goût et non pas les doctrines. Le goût classique impose un respect plus fréquent des vraisemblances, des bienséances. La passion pour le spectacle prend la forme de la pièce à machine où les éléments spectaculaires

s'épanouissent librement. La tragédie connaît une concentration rigoureuse de temps et de lieu et développe l'art du récit. C'est la gloire du **théâtre régulier** de respecter les trois unités déjà mentionnées auxquelles s'ajoute l'unité de ton qui va dans le même sens que le refus du mélange des genres. D'un côté se trouve la **tragédie** qui met en scène des personnages de rang élevé, dont le sort est lourd de conséquences sur le destin d'un peuple ou d'un pays, tragédie qui connaît un déroulement tendu et une fin malheureuse. De l'autre côté se trouve la **comédie** qui met en scène des gens de moyenne ou petite condition surpris dans la vie quotidienne où la tension manque et la fin est heureuse. Le théâtre régulier rejette la **tragi-comédie** qui met en scène des héros de rang élevés, entraînés dans une action tendue mais avec une fin heureuse.

On pourrait dire avec Truchet (1989) qu'en tant qu'œuvre épurée par l'observation des règles, jusqu'à un dépouillement maximum, mettant en jeu l'homme, plongé dans l'histoire et en proie à ses passions, la tragédie représente l'œuvre classique par excellence.

La période classique imagine quelques techniques dramatiques nouvelles, fort raffinées: le héros rare (opposé au héros prodigué) – avec peu d'apparitions sur la scène –, le confident humanisé ayant sa vie intérieure, son propre vécu et dépassant par cela sa simple présence scénique, le dénouement invisible qui n'est pas représenté devant le public mais est rapporté par un récit de personnage. Comme on le sait, tout théâtre naît de la rencontre d'un auteur et d'un public et leur relation au XVII^e siècle français est des plus étonnantes:

"Mais ce qui fait l'originalité et la grandeur du théâtre classique, c'est qu'il rassemble, d'une part un public populaire, ardent, exigeant, amoureux de toutes les formes de vie et d'autre part, des auteurs les plus épris de rigueur qui aient jamais été; passionnés pour les règles et les techniques dont ils faisaient l'enivrante découverte, ces créateurs de la dramaturgie ont mis des soins d'horloger à parfaire cette machine infernale qu'est la pièce de théâtre." (J. Schérer)

Les auteurs dramatiques les plus importants jusqu'à Corneille à son époque sont: Mairét (1604–1686), à qui revient le mérite d'avoir appliqué avec bonheur les préceptes des théoriciens; il s'affranchit du baroque de ses débuts et donne *Sylvanire* (1631), tragi-comédie pastorale dans les règles et *Sophonisbe* (1634), tragédie régulière. Malgré cette performance de théâtre régulier, Mairét a étudié de façon expérimentale la valeur des règles; sa conception sur les unités est adoptée par tous les écrivains de son temps. Dans les années suivantes, Tristan L'Hermite donne lui aussi deux tragédies régulières: *Marianne* (1636), *La Mort de Sénèque* (1645). Rotrou (1609–

1650) écrit des comédies, des tragi-comédies, de belles tragédies comme *Saint-Genêt* (1647). Thomas Corneille est plutôt habile qu'original, mais à l'époque il est aussi célèbre que son frère. Philippe Quinault (1635–1688) – auteur de pièces galantes, donne à partir de 1670 des livrets d'opéras pour Lully beaucoup goûtés par les contemporains.

V.7. 3. Personnages et structure de la pièce

Parmi les éléments importants de la pièce du XVII^e siècle on peut s'arrêter avec Jacques Schérer sur les personnages, entre lesquels une place importante revient au héros ou personnage principal; les auteurs de cette époque comptent beaucoup sur le charme des héros; c'est pour cela que le héros est aussi jeune que possible ; il brille par sa valeur militaire, il est noble, il est malheureux, car il doit susciter l'admiration du public ou sa compassion.

Selon leur présence ou absence sur la scène on peut distinguer entre **le héros prodigué** qui occupe la scène le plus possible et qui apparaît, en général, dès le début de la pièce et **le héros rare**. Le héros prodigué est le cas le plus fréquent et satisfait, d'une façon directe, l'attente du public, désireux de voir ; les théoriciens dramatiques le recommandent : « les principaux personnages doivent paraître le plus souvent et demeurer le plus longtemps qu'il est possible sur le théâtre » (L'abbé d'Aubignac). Chez Corneille, par exemple, dès sa deuxième pièce les héros sont présents dans chaque acte .

A son opposé, il y a le héros rare qui est absent le plus possible sur la scène mais est présent dans le récit d'autres personnages; il jouit par cela d'un certain prestige. Les cas les plus célèbres de héros rare sont Andromaque de Corneille, Alexandre de Racine et Tartuffe de Molière. Il est à retenir aussi que comme les conditions concrètes jouent un rôle important, la pièce est conçue parfois en fonction de la salle et le héros en fonction de l'acteur qui va l'interpréter.

Tout comme dans les contes, le héros de la pièce a des opposants et des adjuvants ; l'opposant ou l'obstacle est dans la plupart des cas le roi ou le père. L'adjuvant est un ami, un précepteur, un confident ou quelque valet.

On peut remarquer une évolution des personnages secondaires d'un grand nombre au début du siècle à une diminution de nombre à l'époque classique.

D'autre part, petit à petit, **le personnage secondaire** s'humanise ou devient un type. Un véritable sous-produit de cette évolution est le **confident**; ses ancêtres sont à trouver dans l'ami, le suivant, la nourrice, la

gouvernante, le gouverneur. Les fonctions du confident sont: il écoute le héros, il écoute l'exposition ; il fait, le plus souvent, le récit de la mort du héros. Il peut mourir à son tour comme c'est le cas rare d'Oenone, la confidente de Phèdre.

Outre les personnages, les éléments qui forment, selon Schérer, **la structure interne** de la pièce sont : l'exposition, le nœud, les obstacles et les péripéties, le dénouement, la catastrophe.

L'exposition La définition la plus simple de l'exposition est : partie de la pièce de théâtre qui fait connaître tous les faits nécessaires à l'intelligence de la situation initiale. En général, l'exposition couvre la première ou les deux premières scènes de la pièce ; elle doit être courte, claire, intéressante et vraisemblable. L'exposition est classifiée selon le ton en : calme (le ton de la narration), animée (le début du *Misanthrope* de Molière), ou passionnée (*Le Médecin malgré lui* de Molière commence par une querelle entre Sganarelle et Martine). Elle peut être faite par le monologue d'un personnage (Corneille l'emploie dans la tragi-comédie *Clitandre* et dans sa tragédie *Cinna*, commençant par le monologue d'Emilie) ; les auteurs de comédie se servent volontiers de ce procédé : Racine dans *Les Plaideurs*, Molière dans *La Jalousie du Barbouillé*, *L'Etourdi*, *Amphitryon*, *George Dandin* et *Le Malade Imaginaire* ; l'exposition peut être faite également par le dialogue entre héros et confident (Corneille a recours à ce procédé dans *Le Cid*, *Polyeucte*, *Sertorius*, *Attila*, *Suréna*, Racine dans toutes ses pièces d'*Andromaque* à *Phèdre*) ou entre deux confidents (dans la comédie *La Galerie du Palais* et la tragédie *Rodogune* de Corneille, dans *Don Juan* de Molière) ou entre deux héros (dans l'*Avare* de Molière, dans *Nicomède* de Corneille).

Le nœud

Le nœud est ce qui sera dénoué à la fin de la pièce, nœud et intrigue sont des synonymes ; tous les événements, ou toutes les situations de la pièce sont contenus dans le nœud. Malgré l'importance de cette partie centrale de la pièce, les théoriciens de l'époque se prononcent peu à ce sujet et le terme oscille entre « nœud », « intrigue », « situation ». En échange, un texte théorique du début du XVIII^e siècle en donne une définition complète :

« Le nœud d'une tragédie comprend les desseins des principaux personnages et tous les obstacles propres ou étrangers qui les traversent. Il va ordinairement jusqu'à la fin du quatrième acte, et dure quelquefois jusqu'à la dernière scène du cinquième. » Le terme essentiel à retenir de cette définition est « **obstacle** » parce que, dit Schérer, il n'y a pas de nœud sans obstacles.

Selon le même Schérer, les obstacles peuvent être extérieurs et prendre la forme de : parents, différence (de fortune, de rang social, de religion), rois, tyrans, raisons d'Etat, fatalité.

Les obstacles intérieurs sont donnés par le poids de l'amour ou d'autres sentiments que le héros ressent ; l'obstacle intérieur ne se dresse pas devant le héros mais en lui-même. Le recours à l'obstacle intérieur est un des indices de raffinement psychologique de la pièce classique.

La péripétie

La péripétie, appelée aussi coup de théâtre ou changement de fortune est l'événement imprévu, qui modifie la situation psychologique des héros, qui ne figure ni dans l'exposition ni dans le dénouement, et qui est susceptible de se retourner, est donc réversible. La péripétie offre des possibilités d'approfondissement psychologique. Avec les obstacles la péripétie fait partie du nœud et assure des rebondissements à l'action. Il ne faut pas confondre le **dilemme** qui aboutit à des changements intérieurs pour le héros et la péripétie qui suppose un événement créateur de surprise, provenant de l'extérieur des personnages. Les hésitations du héros entre deux sentiments, entre deux choix à faire constituent des dilemmes et conduisent à des événements intérieurs. Un exemple éloquent de péripétie se trouve dans *Phèdre* : le roi Thésée est cru mort mais il réapparaît vivant et cela va entraîner l'aveu et la mort de l'héroïne.

Le dénouement

En revenant au nœud, il est sera dénoué à la fin de la pièce par le dénouement qui doit être nécessaire, complet mais pas trop détaillé et rapide.

Il y a certaines traditions du dénouement, selon les genres : sanglant dans la tragédie pré-classique et classique, heureux dans la tragi-comédie et dans la comédie. La tradition pose le mariage comme dénouement de la comédie et on signale parfois un abus du procédé. Pour en limiter l'emploi Corneille, par exemple, ne permet pas plus de deux mariages dans les dénouements.

Une autre tradition de dénouement à retenir, commun à tous les genres, consiste en faire paraître en scène tous les personnages encore vivants, à faire don leur rassemblement.

On remarque le **dénouement invisible**, mis en récit à cause de l'unité de lieu ou des bienséances et qui a parfois par lui-même une valeur tragique, comme dans le dénouement de *Bajazet* de Racine ou de *Suréna* de Corneille.

La catastrophe (étymologiquement, bouleversement) signifie tout d'abord, renversement, grand malheur, fin déplorable et, par extension, dernier et principal événement d'une tragédie ; elle est au XVII^e siècle mal distinguée du dénouement qui est nettement le dernier moment de la pièce,

tout comme l'exposition en est le premier. Pour l'abbé d'Aubignac le dénouement, la catastrophe et l'issue sont des synonymes. Pour d'autres théoriciens la catastrophe n'est qu'une partie du dénouement, une suite. Ce sont en quelque sorte les répercussions de l'événement sur les personnages qui constituent le dénouement. Par exemple, chez Racine, la catastrophe est ce qui devient Junie après la mort de Britannicus dans la pièce avec le même nom. Pour bien distinguer entre péripétie, dénouement et catastrophe, on va citer pour conclure la synthèse de Schérer à ce propos :

« Le dénouement d'une pièce de théâtre comprend l'élimination du dernier obstacle ou la dernière péripétie et les événements qui peuvent en résulter : ces événements sont parfois désignés sous le nom de catastrophe. »

V.7.5. Le découpage de la pièce: l'acte et la scène

L'acte

L'acte est chacune des parties principales dont une pièce de théâtre est composée. Ce n'est pas une division arbitraire et chaque acte a son unité et individualité et peut se résumer, à la rigueur, par un titre, pratique pas encore présente au XVII^e siècle. Pour les cinq actes du *Cid*, Schérer propose comme titres résumatifs : L'affront.- La vengeance.- Rodrigue et Chimène.- Rodrigue contre les Maures.- Rodrigue contre Don Sanche. Comme le dit Boileau quelque part : « Et chaque acte en sa pièce est une pièce entière ». chaque acte forme un tout bien cohérent. Selon l'abbé d'Aubignac, une pièce doit avoir à peu près 1500 vers et être divisé, dans la plupart des cas, en cinq actes. On trouve cependant à l'époque qui nous intéresse la division en trois actes et même des pièces en un acte; Molière, par exemple, donne onze pièces en cinq actes, neuf en trois actes, sept en un acte.

Entre les actes il y a les **intervalles** ou les **entr'actes** remplis d'actions invisibles, rapportées par les récits des personnages.

La scène

La scène est définie par Schérer comme subdivision de l'acte, déterminée obligatoirement, à partir de 1650 environ, par l'entrée ou la sortie d'un personnage ; cette division n'est pas obligatoire si le personnage qui entre ou sort est peu important.

La rapidité de l'acte est donnée par le nombre de ses scènes ; dans les pièces lentes il y a peu d'actes, dans les pièces à action rapide et mouvementée, les scènes sont nombreuses. Les pièces du XVII^e siècle comportent entre 20 et 40 scènes. Corneille nous offre dans ce sens des

exemples extrêmes : 20 scènes dans *Cinna*, 18 scènes dans *Suréna* et, en échange, 41 scènes dans la *Veuve*, et même 47 dans la *Suivante*. Les scènes importantes ont une place privilégiée dans les actes, en constituant le sommet d'émotion de l'acte et, en général, chaque acte a une seule grande scène. La fin de l'acte est réservée aux questions, décisions, explications.

Les formes de la scène

Les scènes peuvent avoir la forme d'une tirade, d'un récit, d'un monologue, d'un aparté ou avoir une forme libre ou mixte.

La tirade est un plaidoyer et elle est favorisée au théâtre par l'attitude du public qui l'aime bien. C'est un discours long de quelques dizaines de vers prononcé par un personnage important dans un moment critique de l'action ; la tirade est partout et ne gêne personne au XVII^e siècle au point qu'on ait pu parler d'une tyrannie de la tirade qui va disparaître seulement au siècle suivant.

Le récit doit être justifié soit par les bienséances, soit par l'équilibre de la pièce ; il se généralise après 1630. Ses fonctions sont: il peint des caractères, il est un ornement, il est producteur d'émotion (l'exemple le plus fameux serait le récit de Thérémène dans *Phèdre*, rapportant la mort d'Hyppolite)..

A cause de sa vogue le récit est, souvent, parodié par les auteurs comiques (Scarron dans *Jodelet ou le Maître valet*, Molière dans *Amphitryon* où Sosie fait le récit de la bataille).

Le monologue est le discours prononcé par un personnage qui se trouve seul ou se croit seul sur la scène, ou bien par un personnage écouté par les autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux. Le monologue permet l'expression lyrique du sentiment. Surtout le héros malheureux monologue. Le monologue peut aboutir à une décision. Il y a des monologues devant des confidents qui savent bien écouter.

L'aparté, autre forme fixe de la scène, est une courte réplique prononcée par un personnage qui désire ne pas être entendu par ses interlocuteurs.

V.7.6. Les formes de l'écriture théâtrale : stances, quatrain, stichomythie, sentence, répétitions

L'écriture théâtrale de cette époque pratique des formes spécifiques, qui sont, selon Schérer, la strophe, le quatrain, la stichomythie, la répétition.

Les stances, dont parmi les plus célèbres celles de Rodrigue dans le *Cid*, sont des strophes se terminant par des pauses fortement marquées ainsi que par des recherches de style et constituant un monologue. On retient leur

caractère d'habitude lyrique et, donc pouvant provoquer l'émotion, et le fait qu'elles embrassent une pensée unique. Les stances expriment des sentiments mais en excluant les plus violents, comme Corneille l'exige dans son *Examen à Andromède* : « les stances n'ont pas bonne grâce à exprimer tout : la colère, la fureur, la menace, et tels autres mouvements violents ne leur sont pas propres ; mais les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre, s'accommoder merveilleusement avec leurs cadences inégales et avec les pauses qu'elles font faire à la fin de chaque couplet. »

Les stances conviennent très bien à l'expression de deux sentiments contradictoires entre lesquels le héros doit choisir, comme c'est le cas de Rodrigue, déjà évoqué, qui exprime son conflit douloureux entre l'amour pour Chimène et le devoir de venger son père.

La pompe et le lyrisme s'exprime volontiers dans le théâtre classique par **le quatrain** ; le quatrain est fréquent dans les invocations initiales, dans les monologues. Il peut être employé seul ou par suites ; il donne toujours de la grandeur.

La stichomythie est une succession de courtes répliques de même longueur. Sous sa forme souple, la stichomythie est une succession de courtes répliques de longueur approximativement égale ; elle peut exprimer un antagonisme plus ou moins violent ; mais elle peut également n'être que le cadre d'une conversation animée. Au sens propre la stichomythie, employée aussi au théâtre grec, désigne un dialogue dont chaque réplique emplit exactement un vers, ni plus, ni moins. Elle est employée par tous les grands auteurs du théâtre classique soit en tragédie, soit en comédie. Elle peut être réduite à un hémistichon ou étendue à deux vers. Parfois la stichomythie peut insérer des sentences ou des répétitions. Elle exprime des sentiments, des idées ou des sentiments qui s'opposent, des antagonismes violents et convient bien au moments de haute tension dramatique.

La sentence

Comme on le sait, le siècle classique aime et pratique l'écriture morale et les formes brèves. La sentence, insérée dans le discours dramatique, marie les deux traits ; elle est justifiée par les théoriciens du théâtre justement par sa valeur morale.

Schérer définit la sentence comme un élément du dialogue qui exprime, en une courte phrase complète et indépendante dont aucun terme grammatical ne se rapporte à une situation ou à un personnage de la pièce, une idée générale applicable en particulier à la situation de l'un des personnages. Elle garde donc sa valeur morale et artistique même tirée du

texte comme ses vers mémorables de Corneille : « A vaincre sans péril on triomphe sans gloire » (*Le Cid*) ou « Il est doux de périr après ses ennemis » (*Rodogune*).

L'abbé d'Aubignac apprécie chez un auteur les « maximes fortes et hardies qui se glissent imperceptiblement dans tout le corps de son poème » mais attire l'attention que la vraisemblance exige qu'elles ne soient pas trop nombreuses.

La répétition

Entre toutes les figures de la rhétorique la répétition est cultivée par les auteurs classiques avec passion parce qu'elle produit de nombreux effets propres au théâtre. La répétition de mots dans un vers, la répétition obsessionnelle des noms propres, des mots au début des vers successifs ont pour but de souligner une idée, d'insister sur elle. A l'insistance s'ajoute souvent l'effet d'émotion comme dans ces vers célèbres du *Cid* : « Ce sang qui tant de fois garantit vos murailles / Ce sang qui tant de fois vous gagna des batailles / Ce sang qui, tout sorti, fume encore de courroux... ».

Un type particulier de répétition, remarqué par Schérer, est la répétition molièresque, type de répétition cultivé surtout par Molière et où des idées ou des sentiments identiques sont répétées sous des formes différentes pour créer un effet d'insistance, pour donner un certain rythme à la pièce, pour provoquer le rire.

V.7.7. Les conditions matérielles du théâtre

Une bonne compréhension du théâtre classique suppose également la connaissance de ses conditions matérielles : scène, salle, rideau, tapisserie, édifice, éclairage, costumes, machines, décors, public auquel le spectacle s'adresse.

Déjà le fait de jouer une pièce sur les tréteaux d'une foire en province ou dans une ancienne salle de jeu de paume à Paris, de la destiner à tel ou tel **public**, influence son écriture ou pour mieux dire sa création et l'œuvre de Molière nous offre de bons exemples dans ce sens : il va écrire des farces et de petites comédies pour la province, des comédies-ballets pour le public de la cour qui adorait de tels divertissements, de grandes comédies pour le public de la ville.

En ce qui concerne le public, il faut savoir que le public du parterre du XVII^e siècle est un public bruyant et turbulent qui aime faire des commentaires pendant la représentation (on a même dit que le théâtre est « le salon du peuple ») ; il est formé d'hommes qui restent debout durant le

spectacle et profite de l'entr'acte pour boire un coup ou manger quelque chose. Seuls les spectateurs des loges sont assis ; parfois pour les personnages de haut rang, les chaises peuvent être placées sur la scène même ce qui leur permet de voir de près acteurs, costumes, accessoires.

En ce qui concerne **les costumes**, ils ne sont pas adaptés à l'époque et au pays évoqués par l'action de la pièce, mais sont tout simplement la tenue de l'époque, ou quelque peu démodée, parce que les costumes sont offerts par les riches de leurs propres garde-robe. Voltaire raillait dans ce sens le chapeau à plumes qu'avait Polyeucte de Corneille dans une histoire qui évoquait comme époque le début du christianisme : « Polyeucte avec ses gants blancs et un grand chapeau, ôtait ses gants et son chapeau pour faire sa prière à Dieu. »

Le décor a le même réalisme naïf que les costumes ; quelque palais de l'époque peint sur une toile ; parfois quand le décor le permet on y englobe des éléments naturels : on préfère quelques grappes de raisins, aux raisins peints sur la toile, la verdure à la toile peinte.

Un accessoire important comme le sang pour les scènes de meurtre est contenu, selon les Mémoires des décorateurs, dans une petite outre ou une éponge d'où il va jaillir sous la pression du poignard ou de l'épée ; en plus, il s'agit, selon toutes les apparences de sang de bœuf ou du vin rouge et non pas de peinture.

Les animaux sont représentés par des acteurs déguisés, ou par des « feintes » de toile ou de bois qui remplacent quelque licorne ou quelque lion mais il arrive aussi qu'un agneau ou un cheval véritable (comme celui de *Psyché*) soit apporté sur la scène.

A ce « réalisme naïf » des costumes, des décors et des accessoires on ajoute un symbolisme conventionnel, tout aussi naïf (Schérer, 1986) : au début du siècle et encore pendant quelque temps les acteurs de la farce et de la comédie ont le visage enfariné, le seigneur a un chapeau à plumes, le roi une couronne, le bourreau une barbe, l'ermite une robe, le berger une houlette.

A cause de la précarité des conditions matérielles du théâtre il y a un faible souci de **couleur locale** presque absent dans le roman de cette époque ; ainsi par exemple le Romain sur la scène a droit non pas à un costume français contemporain comme tant d'autres personnages mais à un « habit à la romaine », avec casque, cuirasse et petite jupe qui est porté pour sa couleur d'« Antiquité » également par les héros grecs et orientaux.

Parfois quand la civilisation musulmane est évoquée par une pièce quelque turban et quelque dard sont censés la symboliser.

La scène n'est pas cachée par **un rideau** pendant l'entracte à cause de la difficulté de le manœuvrer. En échange, on emploie **la tapisserie**, sorte de petit rideau, élément du décor simultané qui peut s'ouvrir pour laisser voir le compartiment qu'il cachait.

En général, les mouvements des acteurs et les formes des liaisons des scènes semblent s'expliquer moins par les préceptes des théoriciens que par les dimensions et la structure des plateaux des théâtres du XVII^e siècle. La division de la pièce en actes, conseillée par Horace, a aussi des raisons pratiques qui tiennent de **l'éclairage** aux chandelles qui doivent être mouchées après une demi-heure qui est aussi la durée d'un acte à cette époque.

VI. LES GRANDS AUTEURS DRAMATIQUES:

VI. 1. Pierre Corneille

VI. 2. Molière

VI.3. Jean Racine

VI. 1. Pierre Corneille (1606–1684)

- 1. Vie**
- 2. Principaux titres**
- 3. Caractéristiques du théâtre cornélien**
- 4. Comédie et tragi-comédie, vers un comique moderne**
- 5. Les grandes pièces**
- 6. La pièce à machine, le grand spectacle**
- 7. La comédie héroïque, les dernières créations**
- 8. Le héros cornélien**
- 9. L'art dramatique de Corneille**

VI.1.1. Vie

Corneille est né à Roen dans une famille aisée de gens de robes. Il fait ses études au collège jésuite de sa ville natale où il se passionne pour les auteurs latins. Sa vocation est en partie déterminée par les conditions de son enfance. La ville de Rouen était réputée à l'époque pour ses maisons d'édition des pièces de théâtre. Dans le collège, selon une pratique du temps, les jésuites utilisaient les représentations théâtrales dans des buts pédagogiques.

Corneille fait ses études de droit et est reçu comme avocat au Parlement de Rouen. Mais son éloquence laisse à désirer et Corneille préfère s'établir dans la magistrature. A Paris, il fréquente les cercles littéraires, s'intéresse aux débats sur les règles. Pour une courte période il fait partie, à côté de Rotrou, du groupe des cinq auteurs payés pour écrire à la commande de Richelieu mais son désir d'indépendance le fait quitter assez vite le groupe.

Il se marie en 1641 et a six enfants. Timide, il mène une vie rangée et pieuse qui ne sera rythmée que par sa production théâtrale. On peut dire avec Lanson que Pierre Corneille n'a pas de biographie et que les seuls événements de sa vie ce sont les pièces qu'il a créées (Lanson, 1906) .

VI.1.2. Ses principaux titres

1635 *La Place Royale ou l'amoureux extravagant* (comédie)

1636 *Médée* (tragédie)

Le Cid (tragi-comédie)

1640 *Horace* (tragédie)

1642 *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (tragédie)

1643 *Polyeucte martyr* (tragédie chrétienne)

1644 *Rodogune, Princesse de Parthes* (tragédie)

1650 *Andromède* (tragédie à machine)

1651 *Nicomède* (tragédie)

1660 *trois Discours sur le poème dramatique*

1674 *Suréna, général des Parthes*

VI.1. 3. Caractéristiques générales du théâtre cornélien

Comme le remarque Schérer, la carrière dramatique de Corneille s'étend sur une longue période de 1630 à 1674 et ce qui est important c'est que l'art du théâtre a plus évolué pendant ces quarante-cinq années que pendant toute autre période. Entre les œuvres d'Alexandre Hardy, prédécesseur immédiat de Corneille et celle de Racine la différence est immense ; dans l'intervalle c'est le classicisme qui s'est institué. L'œuvre de Corneille porte les traces de cette longue quête de soi du classicisme, tout comme de sa parfaite réussite.

Son goût permanent de l'**expérimentation** le fait s'essayer, tour à tour, à plusieurs genres dramatiques. Tout d'abord, Corneille expérimente les règles, les adapte au public ; il est un contemporain de l'établissement des règles qui plaisent au public ; il a réfléchi dès sa jeunesse sur la dramaturgie et a accompagné chacune de ses pièces d'une préface où il exposait ses idées sur sa propre dramaturgie, sur les règles en train de s'imposer, son attitude envers la doctrine naissante.

Corneille indique le premier des directions que d'autres suivront : *Mélite* une des premières comédies qui respectent les bienséances ; *Clitandre* probablement la première tragi-comédie qui observe l'unité de temps ; *La Suivante* la deuxième pièce française où toutes les scènes sont liées ; *Médée*, la première tragédie française qui comporte des stances ; *Horace* respecte l'unité de lieu et emploie de véritables péripéties ; *Cinna* la première tragédie française où l'action soit unifiée au sens moderne, où l'on trouve la peinture d'une crise psychologique et un dénouement pas sanglant ; son *Andromède* est la première pièce à machine importante ; son *Agésilas* est la première pièce française écrite en « vers libres rimés ». Corneille est aussi parmi les premiers à contribuer à l'élaboration de deux formes d'écriture théâtrale : les répétitions et les sentences.

Il est également parmi les premiers à trouver une solution souple pour l'unité de lieu en envisageant un lieu composite.

Corneille a une « volonté de renouvellement » qui s'accompagne en permanence d'une œuvre de théoricien, « claire et pénétrante ». (Schérer, 1986).

Par toute son activité dramatique il a essayé de rester fidèle à un principe classique qu'il a fait sien dès le début de sa carrière :

“Le but de la poésie dramatique est de plaire...” *Lettre-dédicace de Médée*, 1639.

VI. 1. 4. Comédie et tragi-comédie, vers un comique moderne

L'activité de Corneille peut être divisée en trois périodes.

La première, comprise entre 1629–1634, comporte les tâtonnements de Corneille dans plusieurs directions. Sa première pièce, *Mélite ou les fausses lettres*, est une comédie qui remporte un succès éclatant à Paris. C'est un comique discret; il ne s'agit plus du gros rire, des personnages grossiers ou simplistes avec lesquels le public était habitué. Les personnages y sont pris de la vie courante (l'action se passe à Paris): le sujet tourne autour du badinage d'amour. Eraste aime Mélite et la présente à son ami Tircis qui s'éprend d'elle. Pour se venger d'être délaissé, Eraste va employer de fausses lettres de Mélite pour faire croire que celle-ci aime un troisième jeune homme. Finalement la vérité fera jour et l'amour triomphera et la comédie finira par des mariages : Mélite épousera Tircis, Eraste épousera Cloris, la soeur de celui-ci. La nouveauté de *Mélite* c'est de choisir des personnages dans la réalité quotidienne de la classe nobiliaire, d'évoquer des lieux familiers, de chercher un comique plus subtil près de l'enjouement.

"On n'avait jamais vu jusque là que la comédie fit rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitains, les docteurs etc. Celle-ci faisait son effet par l'humeur enjouée de gens d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des marchands.[...]" (*Mélite, Examen*, 1660).

Devenu célèbre par ce premier succès, Corneille fréquente à Paris Scudéry, Mairet, s'intéresse aux débats sur les règles. Il essaie d'enfermer sa tragi-comédie *Clitandre ou l'innocence délivrée* (1631) dans le cadre assez étroit des règles, entreprise difficile parce que *Clitandre* est bien marqué par le goût baroque: tentative de meurtre, nombreuses intrigues et rencontres, jalousies extrêmes, combats, beaucoup de mystère et finalement triomphe de l'amour. Le lieu de l'action est l'Ecosse avec château, forêt, grotte, lieu qui lui aussi montre le penchant baroque de l'auteur. On peut dire avec Schérer que *Clitandre* est une tragi-comédie régulière dont la raisonnable façade couvre toutes les fantaisies, se trouvant « aux antinomies du réalisme et de l'imagination ».

Dans ses comédies suivantes, Corneille revient à la liberté et aux qualités déjà vérifiés par *Mélite*: la vie familière, la simplicité et le naturel.

La Veuve ou le traître trahi (1632) dépeint les timidités de l'amour. Philiste aime depuis deux ans une jeune veuve, Clarice, mais n'ose pas lui déclarer son amour. Quand, encouragé par la jeune femme, il fera enfin son aveu, elle dira sa joie dans un monologue lyrique – qui prend la forme des stances, très à la mode au théâtre vers 1630–1640. Elle prend pour confidents de sa joie les "beaux lieux" du jardin, "témoins de mon inquiétude". Un certain penchant pour la sentence, pour la réflexion à valeur générale se voit déjà chez Corneille:

"Qu'il fait bon avoir enduré!
Que le plaisir se goûte au sortir des supplices!
Et qu'après avoir tant duré,
La peine qui n'est plus augmenté nos délices!"

La *Galérie du Palais ou l'amie rivale* (1633) a comme décor la Galérie des Merciers, endroit pittoresque et fort à la mode, du Palais de Justice pour les chassés-croisés amoureux, pour le "ballet des coeurs" qui entraîne les quatres personnages principaux dans une série de jeux de l'amour et du change qui annonce en quelque sorte Marivaux et son badinage amoureux.

Le comique s'atténue dans la *Suivante* et surtout la *Place Royale ou l'Amoureux extravagant* (1635). Dans la dédicace à sa *Suivante*, Corneille montre son désir de liberté envers les règles et le but principal de son théâtre:

"J'aime à suivre les règles, mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action. [...] Savoir les règles, et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre, ce sont deux sciences bien différentes. [...] Notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple, et d'attirer un grand monde à leurs représentations."

Dans la *Place Royale*, qui a elle aussi un cadre familial de Paris, le jeune Alidor, qui aime Angélique et s'arrache à l'amour pour préserver sa liberté annonce déjà le héros cornélien par une telle "ivresse de la maîtrise de soi" (Pierre Brunel, 1977).

Vers 1643, malgré le grand succès remporté par ses tragédies, Corneille n'oublie pas la comédie, genre par lequel il a débuté et il donne une comédie pleine de fantaisie, à l'espagnole, *Le Menteur*, et sa *Suite (du Menteur)* en 1644. Malgré son titre, *Le Menteur* est plutôt une comédie d'intrigue qu'une comédie de caractère. Dorante est un virtuose du mensonge: il ment le plus souvent par plaisir et non pas par besoin. Il a fait ses études de droit et vient de Poitiers à Paris où il rencontre aux Tuileries deux jeunes filles et s'éprend de l'une d'elle, mais se trompe sur son nom. En apprenant que son père veut le marier, il ment, invente une excuse: il s'est

déjà marié à Poitiers. De mensonge en mensonge, il arrive à se marier finalement à une autre jeune fille que celle qu'il aime mais qui a le supposé nom de l'autre. Par ce héros d'inspiration espagnole, épris de mensonge, d'illusion en fait, Corneille montre encore une fois sa tentation envers le baroque. *Le Menteur* a inspiré Molière dans son *Dom Juan*.

VI. 1. 5. Les grandes pièces

Une deuxième période comprend les grands succès de Corneille. En 1635, il compose sa première tragédie, *Médée*, inspirée d'Euripide et de Sénèque, où il se montre déjà attiré par les âmes fortes, par la mère criminelle qu'il va reprendre avec Cléopâtre dans *Rodogune*. Le thème de la vengeance et du sang, ici présents, sont l'une des tentations baroques chez Corneille. Son goût pour l'univers baroque se voit mieux encore dans *L'Illusion Comique* (ou comique signifie théâtral, qui tient du théâtre), qui développe le thème proprement baroque de l'illusion du paraître, du théâtre dans le théâtre. Le décor y est typiquement baroque: la grotte d'un magicien. Un père, désespéré d'avoir chassé son fils, le cherche partout et, en désespoir de cause, avec l'aide d'un magicien qui lui fait voir, par l'intermédiaire des spectres animés au fond de sa grotte, les aventures de son fils. Dans la dernière séquence, Clindor qui avait épousé Isabelle, semble la délaisser pour une autre, en courant le danger d'être tué par le mari jaloux. Effrayé, le père veut sauver son fils et intervenir dans l'illusion, mais il apprend, à son grand soulagement, que la dernière aventure n'était qu'une pièce de théâtre jouée par Clindor. Par sa structure complexe et bizarre – comédie et tragédie s'entremêlent, éléments de *commedia dell'arte* (un capitaine fanfaron), cotoie des éléments de pastorale (le magicien) –, la pièce est ressentie par Corneille lui-même comme "un étrange monstre" mais il est content de la "nouveauité de ce caprice". Féerie et réussite technique, *L'Illusion Comique* est aussi une parabole sur les sortilèges du théâtre: le magicien symbolise le dramaturge, le père – le spectateur, Clindor – l'acteur.

Par *Le Cid* (1636), Corneille essaie de concilier le romanesque des tragi-comédies et les règles. Il sous-titre d'ailleurs sa pièce tragi-comédie et ce n'est que plus tard qu'il la reconsidère comme tragédie à la lumière des nouvelles tendances. Le sujet en est tiré de la légende espagnole du Cid Campeador, vainqueur des Maures. Chimène et Rodrigue s'aiment et vont se marier. Mais le père de Chimène offense celui de Rodrigue, qui, déjà âgé, confie à son fils la tâche de sauver son honneur. Rodrigue, déchiré entre l'amour pour sa maîtresse et le devoir d'honneur envers son père, finit par se

battre en duel avec Don Gomès et le tuer. Chimène réclame au roi son châtiment. Comme les Maures menacent la ville, Rodrigue s'illustre contre eux et reçoit le surnom du Cid (Seigneur). Le roi accorde à Chimène un an de deuil, au bout duquel elle peut épouser Rodrigue, qu'elle aime malgré tout et qui se fait estimer par elle grâce à ses exploits guerriers.

Le Cid, grand succès du public, est à la fois baroque, précieuse et classique ; baroque par le goût du sang et de la vengeance, précieuse par les discours de l'Infante et parfois de Rodrigue, classique par le souci des règles en train de s'imposer. Ce chef d'œuvre montre en même temps une certaine indépendance de Corneille vis-à-vis de toute doctrine et toute mode, un désir d'exprimer son génie dramatique toujours à la recherche d'une formule propre.

Pendant toute l'année 1637 les partisans des règles vont débattre pour et contre *Le Cid*, à propos des unités, de la vraisemblance et de la bienséance, occasion pour eux de nuancer la doctrine classique, pour Corneille de montrer son goût d'indépendance et pour l'Académie, représentée surtout par Chapelain, de se montrer l'arbitre de la querelle et de la clore par un verdict favorable à Corneille mais assez sévère avec lui. Par *le Cid*, Corneille fait voir déjà son idéal du **généreux** animé par une noblesse morale, une éthique de la majesté, la magnificence glorieuse. S'aimer signifie pour les héros de Corneille aimer ensemble la gloire et l'honneur (Pierre Brunel, 1977).

Après trois ans de silence et de réflexion sur le métier dramatique Corneille commence le cycle des pièces romaines avec *Horace* (1640), tragédie régulière inspirée par Tite-Live et Denys d'Halicarnasse. Albe et Rome, deux cités autrefois amies, sont en guerre et désignent chacune ses champions pour la représenter. Pour Albe vont lutter les trois Curiaces, pour Rome, les trois Horaces. Mais les deux familles sont unies: l'un des Horaces a épousé Sabine, soeur des Curiaces, l'un des Curiaces est fiancé à Camille, soeur des Horaces. Après de fausses nouvelles sur la victoire, on apprend que les Horaces, dont un seul est survivant, ont abattu les trois Curiaces. Camille, en apprenant la mort de son fiancé, pleure et maudit Rome, sa cité natale. Indigné par ce manque de patriotisme, son frère vainqueur la tue. Il sera jugé pour fratricide. Le roi décide qu'Horace devra se soumettre à une cérémonie expiatoire et qu'il vivra.

On a reproché à Corneille la brutalité, la raideur du personnage Horace, son exaltation farouche devant la gloire :

« Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
J'accepte aveuglément cette gloire avec joie
Ce droit saint et sacré rompt tout autre lien

Rome a choisi mon bras, je n'examine rien... »

Horace a valu à son auteur aussi le reproche de quelques longueurs (l'acte V est sous la tyrannie de la plaidoirie) et le fait qu'il a exposé son héros à deux périls, la lutte contre les ennemis, la poursuite pour fratricide), négligeant ainsi l'unité d'action.

Si *Horace* illustre l'idée de "la gloire par le service de la patrie", la pièce suivante, *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (1642) illustre "la gloire par le pardon" (P. Brunel). L'empereur Auguste a fait jadis périr le père d'Emilie qu'il a élevée ensuite comme sa fille. Emilie veut s'en venger et promet à Cinna sa main s'il tue l'empereur. Cinna, protégé d'Auguste, hésite en se rappelant les bienfaits de l'empereur mais finalement se décide à frapper. Mais le complot est découvert et dans un suprême effort Auguste s'élève au pardon, à la clémence et contraint les conjurés de s'encliner devant sa magnanimité.

Cinna, véritable modèle de **tragédie politique**, est une profonde méditation morale et politique, où la crise de conscience de l'empereur s'achève en apothéose:

"Je suis maître de moi comme de l'univers;
Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire,
Conservez à jamais ma dernière victoire!"

La pièce, qui a remporté un vif succès, a été inspirée du traité de Sénèque *De la clémence*.

Avec la tragédie chrétienne *Polyeucte martyr* (1643), Corneille se montre attiré par l'idée de la gloire obtenue par la sainteté, par la foi chrétienne. Dans l'Arménie, gouvernée par les Romains, les chrétiens sont persécutés. Pauline, qui a aimé jadis le chevalier romain Sévère, est mariée avec Polyeucte, chef de la noblesse arménienne. Il s'est converti au christianisme avec son meilleur ami. Il détruit les idoles païennes du temple et subit le martyr malgré les efforts de Pauline et de Sévère de le fléchir. Pauline se convertit elle-aussi et Sévère promet de promouvoir une politique de tolérance envers le christianisme.

La pièce frappe par la place accordée à l'amour: les hésitations de Pauline entre un premier amour de jeunesse et un réel amour conjugal, d'une part et, d'autre part, les hésitations de Polyeucte entre l'amour pour Pauline et l'amour pour Dieu.

Selon Péguy, les trois tragédies précédentes trouvent leur couronnement dans *Polyeucte*. L'héroïsme humain du *Cid*, d'*Horace* et de *Cinna* est promu en sainteté, le martyre de *Polyeucte* est une apothéose.

Les héros cornéliens de 1637-1642 sont caractérisés par la valeureuse plénitude de leur personnalité et ont pour « principe de conduite leur honneur et leur gloire », principe qui va s'atténuer dans les pièces suivantes (Rohou, 1996).

Mais Corneille semble attiré aussi par des thèmes nouveaux: il veut explorer les abîmes du mal, faire l'analyse de l'âme criminelle dans ses tragédies: *Rodogune* (1644), *Théodore, vierge et martyr* (1645), autre tragédie sacrée, et *Héraclius*.

Entre toutes ses pièces, Corneille préférerait, comme il l'avoue, *Rodogune, princesse des Parthes*. C'est une tragédie violente et barbare dont l'action se passe en Syrie, au II^e siècle av. J.-C. ; Cléopâtre a fait périr son mari parce que celui-ci voulait la répudier et épouser Rodogune, soeur du roi des Parthes. Ses deux fils jumeaux, Antiochus et Séleucus, sont tous les deux amoureux de Rodogune. Cléopâtre, qui éprouve une haine mortelle pour son ancienne rivale, veut donner le trône à celui de ses fils qui tuera Rodogune. Comme ils refusent, la reine fait poignarder Séleucus et se prépare à empoisonner Antiochus au cours de ses noces avec Rodogune. Mais finalement pour le faire tomber dans le piège elle va s'empoisonner la première et va mourir tandis que les deux fiancés vont se marier.

Avec Cléopâtre, Corneille revient au motif de la mère criminelle qu'il avait illustré dans *Médée*; cette héroïne farouche le fascine:

"Tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent."

Sa soif de puissance, son désir de vengeance prennent des dimensions apocalyptiques:

"Tombe sur moi le ciel pourvu que je me venge..."

Il est doux de périr après ses ennemis..."

Sa haine n'admet pas de repentir et elle meurt en maudissant son fils et son épouse:

"Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,

Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes!

Puissiez-vous ne trouver dedans votre union

Qu'horreur, que jalousie, et que confusion!

Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,

Puisse naître de vous un fils qui me ressemble!"

Selon Corneille, la représentation paroxystique a un effet thérapeutique sur le spectateur, qui voit par de telles actions « noires » et « dénaturées » jusqu'où il pourrât être entraîné.

L'indépendance politique défendue par un généreux est le thème de *Nicomède*, qui affronte les Romains et gagne la sympathie du peuple de Bithynie, province de l'Asie mineure, malgré les machinations de son père, gouverné par sa seconde femme. Séduit par sa générosité et sa grandeur, son demi-frère va sauver Nicomède livré aux Romains et l'ambassadeur romain sera contraint de quitter les royaumes. L'âme royale de Nicomède, sa domination morale sur les médiocres, son inflexibilité devant les machinations, son insolence devant les gouverneurs romains, au nom de la résistance nationale, sa magnanimité devant les persécuteurs sont autant de raisons pour susciter l'admiration comme ressort dramatique.

VI. 1. 6. La pièce à machine, le grand spectacle

Avec *Andromède* (en 1650), *La Toison d'Or* (1660) et *Psyché* (1670), écrite en collaboration, Corneille se montre attiré par un genre nouveau à l'époque, la pièce à machines ou la tragédie à machines, qui satisfaisait pleinement le goût du public pour le spectaculaire.

Pour *Andromède* il prend son sujet des *Métamorphoses* d'Ovide, mais il en fait des modifications, tant par "la liberté de l'art" que pour donner plus "d'éclat" à la représentation. Par exemple, l'idée de mettre les ailes de *Psyché* au dos et non pas aux talons "donne lieu à une machine tout extraordinaire, merveilleuse". Chaque acte, explique Corneille dans l'*Examen* de la pièce, a sa décoration particulière et au moins une machine volante avec un concert de musique. La musique est importante pour satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que les paroles ne sont pas si importantes et parfois on ne les entend pas. Quant aux machines, elles sont l'essentiel:

"Il n'en va pas de même des machines qui ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés; elles en font en quelque sorte le noeud et le dénouement, et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice."

La pièce à machines, tel que la conçoit Corneille, doit "satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle", remplir les spectateurs "d'étonnement et d'admiration", par l'art et la pompe du spectacle "merveilleux". Les machines montent et descendent, des personnages nouveaux entrent sur un nuage, quelque monstre marin fait son apparition, les rochers élevés les uns sur les autres "disparaissent en un moment par un merveilleux artifice" pour laisser voir "des palais magnifiques" qui, dans le

deuxième acte, vont "s'évanouir en un instant" pour faire place à un jardin délicieux. Le décor et la métamorphose baroques y règnent.

Selon Jacques Truchet (1989), *Andromède* peut passer pour le modèle de la tragédie à machines, étant caractérisée par la richesse de la machinerie qui semble constituer la raison d'être de l'œuvre, le récit réduit au minimum, l'existence d'un prologue en l'honneur du monarque, signe du rattachement du ce genre aux ballet de cour, le caractère conventionnellement mythologique du spectacle, l'alternance du pathétique et de la galanterie, le rôle limité du chant réservé aux intermèdes.

Tandis qu'*Andromède* par ses chants dans les intermèdes pourraient annoncer sous cet aspect les pièces de Racine *Esther* et *Athalie*, la grande « tragédie-ballet » *Psyché*, réunissant les talents de Corneille Molière, Quinault et Lully annonce plutôt la « tragédie à musique », devenue bientôt l'opéra.

VI. 1. 7. La comédie héroïque, les dernières créations

Par *Don Sanche d'Aragon* (1650), sous-intitulée "comédie héroïque", Corneille revient à une tragi-comédie adaptée au goût de l'époque. D'inspiration chevaleresque, cette pièce place son action au Moyen Age; le héros, le chevalier Carlos, revendique la noblesse par ses qualités morale et sa bravoure : "Ma valeur est ma race et mon bras est mon père.", pour apprendre à la fin sa naissance royale (il est en fait Don Sanche d'Aragon) et épouser, en toute légitimité, la reine Doña Isabelle. Par le romanesque des situations, par l'éclat verbal, *Don Sanche d'Aragon* annonce le drame romantique.

La dernière période de la création dramatique de Corneille est marquée par des hésitations: après l'échec de *Pertharite* (1652) il veut "sonner la retraite". Il écrit une paraphrase lyrique de *L'Imitation de Jésus-Christ* œuvre mystique de la fin du XV^e siècle , puis après un long silence il revient en 1659 au théâtre avec *Œdipe*, pour donner ensuite *Sertorius* (1662), *Sophonsibe* (1663), *Othon* (1664), *Agésilas* (1665) et *Attila* (1667) où son génie commence à montrer son épuisement. *Tite et Bérénice*, qu'il donne la même année que *Bérénice* de Racine (1670), doit supporter cette comparaison (défavorable à Corneille), *Pulchérie* est loin d'être un succès et *Suréna* (1674), sa dernière tragédie, reçoit un accueil mitigé.

VI.1. 8. Le héros cornélien

« Poète de la grandeur », Corneille a créé un type de héros, dit « cornélien » maître de ses passions, sacrifiant tout à ce qu'il appelle sa « gloire », c'est-à-dire la haute idée qu'il se fait de lui-même (Blanc, 1995).

Tel qu'on l'a dit déjà, le héros typique de Corneille est **le généreux**, qui était, d'ailleurs, un idéal du temps. Même si Descartes, avec son *Traité des Passions* de 1649, n'a pas influencé de manière directe le dramaturge, il s'agit d'une même mentalité qui a marqué l'époque. **La générosité** est une faculté propre aux âmes bien nées qui fait l'équilibre entre raison, volonté, passion en leur évitant le dérèglement des passions. Descartes offre la variante philosophique et bourgeoise du généreux, Corneille – la variante littéraire et aristocratique. Pour le généreux, la volonté et la raison sont des passions supérieures. Chez le héros cornélien il y a un permanent déchirement entre raison, volonté et passions.

Serge Doubrovsky (1965) pense que Corneille place le fait historique « dans une certaine perspective émotive », fait donc intervenir les passions, pour souligner le côté humain des personnages, d'une part, et mettre en évidence, d'autre part, leur côté héroïque.

Déjà dans *Le Cid* le héros cornélien a à résoudre un cas de conscience, à faire une conciliation entre honneur et bonheur. Il n'est pas un solitaire ou un révolté (comme plus tard le héros romantique), mais il s'insère dans une communauté dont il respecte les valeurs suprêmes. Il est le héros du devoir, devoir d'être fidèle à soi-même au nom des valeurs célébrées par la communauté. Il s'agit en fin de compte de sacrifier une valeur à une autre, de choisir la valeur supérieure. *Polyeucte* renonce à l'amour terrestre, Pauline à ses premières amours, et les deux époux s'unissent dans l'amour divin. Auguste pardonne à ceux qui complotent contre lui et choisit la magnanimité et une immortalité posthume. Le héros cornélien ne suscite plus, comme dans la tragédie antique, la terreur et la pitié, mais l'admiration.

Selon G. Poulet (*Etudes sur le temps humain*), le héros de Corneille vit dans le moment présent. Sa valeur s'affirme d'emblée sans supposer un processus d'accumulation. Le futur se réduit pour lui au présent. Dès que le héros veut une chose, il est capable de la réaliser immédiatement. Il y a chez lui une identification entre "vouloir" et "être". Le héros chez Corneille doit apparaître, faire ses preuves et devenir immortel dans l'espace du moment présent. Et le temps doit être très dense afin d'offrir au héros la confrontation

avec un grand nombre d'événements, d'où parfois l'action compliquée, "implexe" de ses pièces.

Dans un *Discours sur le poème dramatique*, Corneille a accordé à l'amour un rang second parmi les passions:

"[La] dignité de la tragédie demande quelque intérêt d'état, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance et veut donner à craindre des malheurs plus graves que la perte d'une maîtresse."

Il n'est pas une force irrationnelle et irrépressible mais un amour héroïque à base d'estime et de mérite. Corneille est d'ailleurs le seul à définir le problème de la compatibilité de l'amour avec l'héroïsme ; il ne s'agit pas de savoir si tel amour est digne de tel héros mais d'une interrogation plus générale qui met en cause l'amour en soi et le statut du héros. On sait qu'au début de son œuvre dramatique Corneille avait présenté l'amour comme un « esclavage », comme une question extravagante et son *Alidor* de la *Place Royale* ou l'*Amoureux extravagant* se révolte contre la dépendance de l'amour et s'en libère. Mais il faut remarquer, d'autre part, que les amants cornéliens les plus exemplaires surmonte cette antinomie et intègre amour et héroïsme par la constitution du **couple héroïque** : après s'être éprouvé mutuellement, l'homme et la femme découvrent avec enthousiasme qu'ils sont égaux et donc compatibles par leur grandeur d'âme (Truchet, 1989).

Les mots-clés du théâtre cornélien sont: devoir, estime, honneur, mérite et vertu et surtout gloire, qui rime souvent avec victoire et mémoire.

VI. I. 9. L'art dramatique de Corneille

Corneille a régné sur le théâtre français une bonne cinquantaine d'années. Il a pratiqué avec génie tous les genres dramatiques. C'est lui qui a inventé la comédie moderne à la française. Il a imposé le genre de la comédie héroïque qui a pris le relais de la tragi-comédie. Il a donné de bonnes illustrations des pièces à machines et le théâtre baroque a dans son *Illusion Comique* un vrai chef-d'oeuvre. Il a porté à une forme de perfection le genre de la tragédie à fin heureuse. Il s'est affirmé comme le dramaturge de l'histoire et de la politique dans des pièces comme *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *La Mort de Pompée*, *Rodogune*, en touchant parfois à la parabole politique (*Nicomède*). Quoique préoccupé le plus souvent par l'histoire romaine, Corneille fut attiré aussi par des princes barbares comme dans *Attila, roi des Huns*.

Comme praticien et comme théoricien du théâtre, Corneille a affirmé son goût pour l'indépendance et la nouveauté. Pour lui l'autorité des règles n'est que relative et la règle d'or du théâtre c'est, Molière va le répéter lui aussi, de plaire au public. Il ne veut pas "perdre un bon sujet" à cause des règles et il va les "accomoder" à son sujet. L'exigence de vraisemblance ne va pas très bien avec les grands sujets qui, selon Corneille, "doivent toujours aller au-delà du vraisemblable", d'où la tragédie à intrigue compliquée, dont le meilleur exemple est *Héraclius*.

Corneille a porté à la perfection certaines formes de l'écriture théâtrale : la sentence, les stances, la stichomythie, la tirade.

Créateur de la **tragédie héroïque**, Corneille reste un grand représentant du théâtre français par ses chefs-d'oeuvre tragiques et par ses heureuses tentatives de théâtre baroque, de comédie moderne et de comédie héroïque.

VI.2. Molière (1622–1673)

- 1. Vie**
- 2. Principaux titres**
- 3. Farces, comédie héroïque, revues-ballets**
- 4. Comédies à thèse, méta-pièces**
- 5. Divertissements royaux, comédies-ballets, pièce à machine**
- 6. Les grandes comédies, un comique ambigu**
- 7. L'art dramatique**

VI.2.1. Vie

Molière est né à Paris. Son vrai nom est Jean-Baptiste Poquelin. Il fait ses études au collège des Jésuites où il se passionne pour Plaute, Térence. On suppose qu'il a suivi aussi les cours de Gassendi en compagnie de Cyrano, qui a fréquenté les libertins. Son père lui fait hériter sa charge de tapissier du roi mais Molière sent en lui la vocation du théâtre, éveillée peut-être par les spectacles de farces et de parades, qu'il applaudissait aux fêtes foraines.

En 1643, avec l'actrice Madeleine Béjart, il fonde la troupe L'Illustre Théâtre et prend le nom de Molière mais sa troupe n'a pas de succès à Paris où Molière est plusieurs fois arrêté pour dettes. Il va tenter sa chance en province, surtout au Sud de la France. Il sera à la fois acteur, metteur en scène, directeur de troupe. Après de bonnes années de pérégrinations et les premiers succès en province, Molière et sa troupe reviennent à Paris où ils remportent, avec *les Précieuses ridicules*, un premier grand succès en 1659.

La vie de Molière sera rythmée par son théâtre. Il écrit d'une part pour le public de la ville (16 pièces), d'autre part, à la commande des grands et du roi, pour la cour (15 pièces). Tandis que les plus réussies pièces destinées à la ville – *Les Précieuses Ridicules*, *L'Ecole des maries*, *L'Ecole des femmes*, *Tartuffe* (version définitive), *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, *L'Avare*, *Les Fourberies de Scapin*, *Les Femmes Savantes* – ont été ignorées par le public de la cour, ses plus réussies pièces destinées à la cour – *Les Fâcheux*, *Le Mariage Forcé*, *Le Sicilien*, *Amphytrion*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Psyché*, *Le Malade Imaginaire* – ont été bien accueillies à la ville.

Molière se marie (en 1662) avec une actrice, Armande Béjart (fille ou soeur de Madeleine), d'une vingtaine d'années plus jeune que lui. Ils auront un enfant dont le parrain sera le roi Louis XIV lui-même. Le mariage va mal, à la joie des détracteurs qui font des comparaisons malveillantes entre les pièces du dramaturge qui ridiculisent le barbon amoureux et berné et sa vie privée. Pendant un certain temps Molière sera le protégé favori de Louis XIV qui va lui accorder non seulement une bonne pension mais aussi l'intendance des spectacles à Versailles, gagnée plus tard par Lully, créateur de l'opéra français, mais fameux intrigant.

La santé de Molière est ruinée par la phtisie que le rythme intense de sa vie théâtrale ne le laisse pas soigner. Par une cruelle ironie du sort, Molière mourra pendant la représentation de sa pièce *Le Malade Imaginaire* où il joue le rôle titulaire. Comme le métier de comédien était mal vu par

l'Eglise qui avait attaqué plusieurs fois Molière pour ses pièces, le roi lui-même doit intervenir pour obtenir les funérailles religieuses pour le grand comédien.

VI.2.2. Principaux titres

- 1659 *Les Précieuses ridicules*
- 1662 *L'Ecole des femmes*
- 1663 *La critique de l'Ecole des femmes*
L'impromptu de Versailles
- 1664 *Tartuffe* (première version, 3 actes)
- 1665 *Dom Juan*
- 1666 *Le Misanthrope*
- 1669 *Amphytrion; Georges Dandin; L'Avare*
Tartuffe (version définitive, 5 actes)
- 1670 *Le bourgeois gentilhomme*
- 1671 *Psyché* (en collaboration avec Corneille, Quinault et Lully)
Les Fourberies de Scapin
- 1672 *Les femmes savantes*
- 1673 *Le malade imaginaire*

VI.2.3. Farces, comédie héroïque, revues-ballets

La comédie de Molière fait une synthèse géniale de la vieille farce française, de la pastorale, du théâtre espagnol, classique et contemporain, de la commedia dell'arte italienne. Ses modèles et ses sources d'inspiration sont souvent la comédie antique: Plaute, Térence, mais aussi ses contemporains: Cyrano de Bergerac, Rotrou, Scarron.

Dès le début de sa carrière Molière se montre un écrivain de théâtre, fait preuve d'un « savoir théâtral » par « tout ce qu'il introduit de visuel, de charnel dans ses textes : ses personnages ont des attitudes et un costume qui les inscrit immédiatement en image dans la perception du lecteur » (Corvin, 1994, p. 90)

Dans les années de province, Molière donne des comédies du genre farce sur le thème rebattu de la jalousie: *La Jalousie du Barbouillé* (le barbouillé signifie l'enfariné, personnage à la mode dans la comédie de l'époque) et *L'Etourdi ou les Contretemps* où apparaît Mascarille, premier personnage de Molière à physionomie propre – sorte de Figaro, intrigant et

sympathique, ingénieux et obligeant. Il est "une fourbe fourbissime", "l'esprit, en intrigue fertile" qui

"Trouve ruses, détours, fourbes, inventions,

Pour frustrer un rival de ses prétentions. »

Mascarille, l'ingénieux valet, veut aider son jeune maître à faire sa conquête mais chaque ruse de valet est neutralisé par une étourderie de celui-ci. L'imbroglio traditionnel se transforme en jeux de miroirs : « Tout s'arme contre Mascarille, le roi des serviteurs qui fait figure de bouc émissaire » (Mihaela Mirtu, 1990). Le dénouement, bien entendu heureux, est dû aux révélations d'une vieille.

Les Précieuses ridicules, farce en un acte, apporte la gloire à Molière. Le grammairien et lexicographe Gilles Ménage donne quelques détails du succès que la pièce a eu dès sa première représentation :

« J'étais à la première représentation le 18 novembre 1659 des *Précieuses Ridicules* de Molière au Petit-Bourbon. Mademoiselle de Rambouillet y était, Mme de Grignan, tout l'hôtel de Rambouillet, M. Chapelain et plusieurs autres de ma connaissance. La pièce fut jouée avec un applaudissement général et j'en fus si satisfait en mon particulier que je vis dès lors l'effet qu'elle allait produire. »

Molière innove en prenant un sujet dans l'actualité, en faisant la satire de la mode des précieuses. Il y exprime déjà son horreur de tout artifice et son penchant pour le sain et saint naturel. Cette caricature bouffonne (le titre sanctionne déjà les personnages par le terme "ridicules") met en scène deux précieuses de province, "deux pecques" qui "singent", qui "imitent mal" les véritables précieuses. Dans la *Préface* Molière déclare s'y maintenir "dans les bornes de la satire honnête et permise" car la "vicieuse imitation" "donne de tout temps la matière de la comédie".

Cathos et Madelon, deux provinciales, arrivent à Paris profondément marquées par la lecture des romans de Mlle de Scudéry. Elles refusent deux gentilhommes qui les demandent en mariage parce qu'ils leur semblent extrêmement vulgaires. Pour se venger, les refusés envoient deux laquais, Mascarille et Jodelet, costumés en seigneurs, et qui parlent à merveille le "baragouin", le jargon précieux. Les provinciales en sont éblouies. Mais la farce s'achève, les valets laissent tomber les masques et les deux précieuses sont confondues de cette "sanglante pièce" tandis que le bon bourgeois Gorgibus, père et oncle des deux ridicules, fait une diatribe contre les romans qui égarent les femmes. *Les Précieuses* est à la fois **une farce** par la situation typique, par les souffets et coups de bâton, et **une comédie de mœurs** par ce tableau burlesque de l'imitation de la préciosité.

Dans la *Préface des Précieuses*, pièce imprimée à son insu, Molière réagit en homme de théâtre et montre son inquiétude de voir sortir au grand jour cette pièce destinée "à la chandelle" (à la salle) à la représentation donc et non pas à la lecture, parce que la grâce lui vient surtout de l'action et du ton de voix qui se perdent par l'impression. Autrement dit, la richesse du spectacle, de la représentation se voit réduite au seul texte, qui n'est en fait, avec les mots d'Anne Ubersfeld, qu'une « matrice de représentativité ».

Une autre farce en un acte, *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660), de même que **la comédie héroïque** (qui n'a pas grand succès auprès du public mais que Molière donne pour échapper à la réputation de « farceur » que lui font ses adversaires) *Don Garcie de Navarre ou le prince jaloux*, montre les tourments d'un jaloux en donnant un premier exemple des "visionnaires", des "obsédés" de son théâtre.

Même dans une petite farce comme *Sganarelle*, Molière montre un instinct sûr de **théâtralité**, car, comme le fait remarquer Corvin la «combinaison dans cette pièce d'éléments issus de fabliaux et contes gaulois, de romanesque d'origine italienne, de quiproquos totalement invraisemblables et de versification élégante aurait pu produire une sorte de monstre bâtard si, entre les lignes (sous forme partiellement d'indications scéniques), Molière-auteur n'avait pas laissé des trous que Molière comédien va remplir de ses jeux de physionomie » (Corvin, 1994,p.92).

L'année 1661 Molière s'affirme avec une **revue-ballet**, *Les Fâcheux*, commandée par Fouquet. La symétrie de la structure est assurée par la multiplication de l'opposant. Ce procédé de la division d'un acteur en plusieurs personnages illustre le thème baroque de la folie humaine, forme particulière de **quiproquo** (étymologiquement le fait de prendre quelqu'un pour un autre) qui sert bien la comédie. Malgré le dénouement heureux, l'obsession labyrinthique des *Fâcheux* laisse entrevoir une certaine inquiétude. Eraste veut rejoindre la belle Orphise, mais il en est empêché par des fâcheux (importuns): un marquis, un musicien, un danseur, un duelliste, un joueur, deux précieuses, un chasseur, un savant, un inventeur bohème.

Molière reprend le thème du *vilain mire* (paysan médecin) dans une farce, *Le Médecin malgré lui*, qu'il considérait "une petite bagatelle", ce qui n'empêche qu'elle soit la plus jouée pièce de Molière à la Comédie Française (2000 représentations). Martine, battue par son mari Sganarelle, veut se venger. Elle fait croire à deux valets que son époux est un docteur illustre mais bizarre car il n'avoue pas sa science que s'il est battu. La satire de la médecine est impitoyable:

"Je trouve que c'est le métier le meilleur de tous; car, soit qu'on fasse bien, ou soit qu'on fasse mal, on est toujours payé de la sorte."

VI.2.4. Comédies à thèse, grande comédie, méta-pièces

L'Ecole des maris (1661) est une comédie à thèse inspirée de Térence, sur le sujet du tuteur berné par sa pupille. C'est une thèse sociale, l'éducation des jeunes filles, un plaidoyer pour l'indulgence et la liberté à leur égard. Sganarelle et Ariste, deux frères, élèvent chacun une jeune pupille en vue du mariage. Ariste laisse une grande liberté à sa pupille et s'en fait aimer, malgré la différence d'âge, tandis que Sganarelle, partisan des "verrous et des grilles", est trop sévère avec sa pupille et s'en fait bernier. On a vu dans Ariste, partisan de la confiance et de la tendresse dans le mariage, le premier **raisonneur** (personnage qui exprime la solution du bon sens et du juste milieu et fait l'équilibre entre les extrêmes) du théâtre de Molière.

En 1662 Molière donne la première de ses grandes comédies, *L'Ecole des femmes*, en cinq actes et vers. Le sujet rebattu en est emprunté au conteur italien Straparole (*Les Facétieuses Nuits*) et à la pièce de Scarron *La Précaution inutile*. Arnolphe, qui a déjà quarante ans, se fait appeler M. de la Souche. Il fait élever sa pupille Agnès à la campagne, dans une grande ignorance dans le but de se préparer une épouse fidèle et soumise. Le jeune Horace, le fils de son ami, tombe amoureux de la jeune Agnès et raconte naïvement à Arnolphe, dont il ignore le nom de déguisement, ses entreprises auprès de la jeune fille, cloîtrée par un certain M. de la Souche. Arnolphe fait parler Agnès sur Horace et lui conseille de lui jeter des pierres s'il revient. Il décide d'épouser Agnès au plus vite. Arnolphe instruit sa pupille du devoir conjugal, en lui présentant les « dix commandements du mariage ». Il apprend par le jeune Horace qu'Agnès a jeté sur lui une pierre mais accompagnée d'un billet doux. Horace lui dévoile, en même temps, son projet d'enlever Agnès pendant la nuit. Arnolphe prépare un guet-apens à Horace et il est prêt à réussir quand le père de la jeune fille arrive d'Amérique et l'unit à Horace.

L'Ecole des femmes est une grande comédie qui s'appuie sur l'observation de la réalité et la peinture des caractères. Arnolphe – hanté par la peur d'être trompé – est ridicule et presque tragique et la pièce oscille entre le comique et le pathétique. C'est une profondeur nouvelle dans une comédie où le comique finit par apparaître comme "aussi désespérant que le tragique" (Ionesco). Arnolphe, maniaque, obsédé par une idée fixe (ne pas être trompé) est le premier des pantins tragiques de Molière (P. Brunel). Le

nom d'Arnolphe, d'ailleurs, est prédestinateur parce que le Saint Arnolphe est le patron des maris trompés.

L'une des idées directrices de la philosophie de Molière se voit déjà: le naturel et le bon sens finissent par prendre le dessus. La pièce valorise bien le carrefour, la place publique comme espace de l'imbroglio et le jardin comme espace de la séduction qui y apparaissent alternativement. Le jeu de scène du Ve acte (scènes 3 et 4) indique que les deux maisons d'Arnolphe se trouvent d'un côté et de l'autre de la place publique. Cette double identité sociale, image en miroir d'un même personnage, inscrite aussi dans le décor, soutient l'**imbroglio** (étymologiquement embrouillement, situation confuse, dans le théâtre intrigue compliquée) de la pièce. Son arbre généalogique irréal suggère l'opposition propre à l'homme baroque, entre l'essence et l'apparence, le pouvoir de l'illusion, le jeu avec l'identité.

A la suite de son éclatant succès avec *L'Ecole des femmes*, Molière reçoit une pension de la part du roi en qualité d'"Excellent comédien" mais aussi des attaques de la part de ses adversaires, surtout Donneau de Visé avec ses *Nouvelles nouvelles*. Molière riposte avec du méta-théâtre, en donnant la méta-pièce - une pièce qui prend pour sujet une autre -, notamment *La Critique de l'Ecole des femmes* où un trio féminin et un trio masculin représentent en microcosme tout le public. Sous le prétexte d'une conversation mondaine à Paris, dans le salon d'Uranie, on passe en revue les opinions de toutes les couleurs sur la pièce. Dorante, "honnête homme", défend la pièce contre un marquis ridicule et contre un pédant. Le marquis conteste la valeur des suffrages du parterre, le pédant la valeur de ceux de la Cour. Une précieuse s'attaque à la grossièreté et à l'immoralité de la pièce. Dorante défend la comédie qui est "aussi difficile que la tragédie" et qui est "plus vraie". Au pédant, qui reproche à la pièce de pécher contre les règles, Dorante riposte que "la grande règle de toutes les règles" est de "plaire". L'annonce de souper met fin à la discussion. Comme la "guerre comique" autour de *L'Ecole des femmes* ne finit pas là (une *Contre-Critique de l'Ecole des femmes* est donnée par Boursault, une *Véritable Critique de l'Ecole des femmes* par de Visé), Molière répond de nouveau à ses adversaires par *L'Impromptu de Versailles*, autre méta-pièce, où il se présente en personne sur la scène, en gardant son nom, dans son rôle de directeur de troupe au moment d'une répétition et il donne à chaque acteur des conseils. Il défend son théâtre qui a pour dessein de "peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes », il réussit à réhabiliter le genre comique, peu goûté par les doctes intéressés surtout par la tragédie.

VI. 2. 5. Divertissements royaux, comédies-ballets, pièce à machine

Molière devient le fournisseur des spectacles royaux et compose à la commande du roi une **comédie-ballet**, *Le Mariage forcé* en 1663, où, pour la première fois, les différents **intermèdes** (chants, danses, mimique) sont liés à l'intrigue.

En 1664, Molière anime les fêtes données à Versailles par le roi, *Les Plaisirs de l'Île enchantée*. Sa troupe y joue une fantaisie, *La Princesse d'Elide* (comédie galante), et trois actes d'une comédie en vers, *Tartuffe ou l'imposteur*. Mais à cause des attaques violentes des dévots, la pièce est interdite, et remaniée, elle ne sera jouée qu'en 1669.

En 1665, Molière donne une satire en musique des médecins de la cour, *L'Amour médecin*. Dans l'avertissement *Au lecteur* qui accompagne la pièce (chose rare chez Molière), il avoue que c'est un "simple crayon", un "petit impromptu", un "divertissement" pour le roi. Comme dans la préface des *Précieuses ridicules* Molière, homme de théâtre total, rappelle l'importance du spectacle, de tout ce qui n'est pas texte :

« On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. Ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi. Vous les verrez dans un état beaucoup plus supportable : et les airs et les symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlés à la beauté des voix et à l'adresse des danseurs, leurs donnent sans doute des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer. »

Dans le prologue, la Comédie, la Musique et le Ballet, sous forme de personnages, se donnent la main pour "donner du plaisir" au plus grand roi du monde.

Pour pouvoir se marier à Clitandre qu'elle aime, Lucinde feint d'être malade et elle sera guérie par Clitandre déguisé en médecin, différent des autres car il guérit par "des paroles, par des sens, par des lettres, par des talismans et par des anneaux constellés". Les trois personnages allégoriques, la Comédie, le Ballet et la Musique, qui ont ouvert le divertissement, vont le clore, en tirant la conclusion:

"Sans nous, tous les hommes
Deviendraient malsains
Et c'est nous qui sommes

Leurs grands médecins."

Entre 1666–1667, Molière donne sa contribution pour les fêtes de Saint-Germain, *Le ballet des muses*; il écrit à cette occasion *Mélicerte* (**comédie pastorale héroïque**), *La Pastorale comique*, sur la musique de Lully, *Le Sicilien ou L'Amour peintre*, comédie-ballet où danse, musique, costumes, décorations contribuent à la magnificence du spectacle.

En 1668, Molière donne une comédie "mythologique", *Amphitryon*, inspirée de Plaute et des Sosies de Rotrou. Jupiter aime Alcmène, femme d'Amphitryon, général de Thèbes. Pour se faire aimé par elle, le dieu prend la figure du mari, et Mercure, qui l'accompagne, les traits de Sosie, valet du général. Ces changements provoquent des quiproquos interminables; dans un vertige baroque de l'apparence et de l'essence, Sosie se demande en quoi réside finalement le moi (Dolores Toma).

Ecrite pour le *Grand Divertissement royal* de Versailles, *George Dandin ou le mari confondu* reprend le thème de la *Jalousie du Barbouillé*. Le contraste entre les paysan marié au-dessus de sa classe, ridicule par ses prétentions, et la gaieté de l'intermède où des bergers, des bergères, des bateliers et satyres gambadaient et chantaient a été bien applaudi par les trois mille invités. Privé de ces intermèdes, George Dandin est plutôt une farce cruelle qui, selon Rousseau, encourage l'infidélité et feint l'honnêteté.

En 1669, Molière peut jouer Tartuffe dans sa variante définitive et il écrit pour les divertissements royaux une farce un peu lourde par ses trivialités sur les purgations, *Monsieur de Pourceaugnac*, sous-intitulée "**comédie-ballet**", qui ridiculise les aspirations d'un provincial, où les chants et les danses apportent la joie et le plaisir, comme le chœur le dit:

"Ne songeons qu'à nous rejouer

La grande affaire est le plaisir."

Les Amants magnifiques de 1670 est une comédie mêlée de musique et ballet, à sujet romanesque, qui exploite tous les divertissements du théâtre pour une "magnifique galanterie" où les intermèdes font les délices du spectateur.

Le Bourgeois gentilhomme de 1670, **comédie-ballet**, "**revue**" follement amusante, sur la musique de Lully, ridiculise les prétentions de bourgeois de Jourdain, qui singe la noblesse. C'est aussi une **mascarade**, une "turquerie", comandée par Louis XIV pour railler le manque de goût de l'ambassadeur turc qui n'avait su suffisamment admirer Versailles. Monsieur Jourdain, un bourgeois enrichi, veut marier sa fille Lucile à un gentilhomme, tandis que celle-ci aime un jeune homme de sa classe. M. Jourdain courtise une marquise et prend des leçons de danse, de musique, de philosophie pour

être à la hauteur de celle-ci. Cléante, l'amoureux de Lucile, aidé par son valet, se déguise en fils du sultan et offre à M. Jourdain la dignité turque de "mamamouchi". Il réussit de la sorte à épouser Lucile. La comédie finit par le ballet et la musique où l'on chante en plusieurs langues pour conclure:

"Quels spectacles charmants! quels plaisirs goûtons-nous,
Les dieux mêmes, les dieux n'en ont point de plus doux."

Avec Corneille, Quinault et Lully, Molière contribue à la création d'une somptueuse **tragédie à machines**, à sujet mythologique, *Psyché*. La pièce, jouée pendant le carnaval de 1671, exigeait cinq heures de représentation et un vaste déploiement de mise en scène. Pour ce "magnifique divertissement", Molière a dressé le plan de la pièce où il s'est attaché plus "aux beautés et à la pompe du spectacle" qu'à l'exacte régularité. Dans le meilleur goût broqué, pour le quatrième intermède la scène représente les Enfers:

"On y voit une mer toute de feu, dont les flots sont dans une perpétuelle agitation. Cette mer effroyable est bornée par des ruines enflammées; et au milieu de ses flots agités, au travers d'une gueule affreuse, paraît le palais infernal de Pluton. Huit furies en sortent, et forment une entrée de ballet, où elles se réjouissent de la rage qu'elles ont allumée dans l'âme de la plus douce des divinités. Un lutin mêle quantité de sauts périlleux à leurs danses, cependant que Psyché, qui a passé aux enfers par le commandement de Vénus, repasse dans la barque de Charon, avec la boîte qu'elle a reçue de Proserpine pour cette déesse."

La tragédie a une fin heureuse par l'union d'Amour et de Psyché et le dernier chœur souligne de nouveau le plaisir du chant et de la musique:

"Chantons les plaisirs charmants
Des heureux amants
Répondez-nous trompettes
Timbales et tambours."

La même année, Molière donne encore *Les Fourberies de Scapin*, inspirée de Térence, de la comédie italienne, par le personnage Scapino, et de Cyrano de Bergerac (avec son *Pédant joué*). C'est, dit Antoine Adam, l'oeuvre la plus libre, la plus gratuite, la plus aérée de son répertoire où l'invention des situations constitue une véritable fête de l'esprit. Des jeunes amoureux, contrariés par leurs parents, sont aidés par les ruses du fourbe Scapin, leur "incomparable" valet, par ses "cent tours d'adresse jolis", par son "industrie".

Dans *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671), Molière fait la peinture d'un salon de province et ridiculisant ses prétentions.

VI. 2. 6. Les grandes comédies, un comique ambigu

En 1669, Molière peut jouer *Tartuffe* dans sa variante définitive (en cinq actes), qui emploie un comique complexe, nuancé, teinté parfois d'ambiguïté.

On pourrait résumer *Tartuffe* par "la hantise de faire son salut" (P. Brunel). Mme Pernelle et son fils Orgon font l'apologie d'un étrange personnage, Tartuffe, qui fait preuve d'une dévotion tapageuse. Elmire, la femme d'Orgon, leurs enfants Marianne et Damis, de même que Cléante, le frère d'Elmire, essaient de faire voir à sa mère le vrai visage de Tartuffe dont on parle beaucoup, mais qui ne fait pas son apparition qu'au troisième acte. Mais l'aveuglement d'Orgon est tel qu'il promet sa fille en mariage à Tartuffe et chasse son fils pour l'avoir affronté. Comme Tartuffe fait une cour pressante à Elmire, celle-ci convainc son mari de se cacher sous la table pour apprendre lui-même la vérité. Orgon, désabusé, veut chasser l'hypocrite. Entre temps, Tartuffe s'est emparé de la propriété et veut expulser toute la famille. Mais le roi, qui a reconnu en Tartuffe un grand escroc, recherché par la police, intervient et ordonne l'arrestation de l'imposteur.

On admire dans *Tartuffe* la virtuosité technique, exemple célèbre de héros rare. Goethe aimait beaucoup son exposition où par une "scène de famille" tous les personnages sont représentés rapidement tandis que l'intrigant est absent dans les deux premiers actes, ce qui fait progresser l'intérêt dramatique.

Mais à côté de *Dom Juan* et du *Misanthrope*, *Tartuffe* constitue l'une des **grandes pièces ambiguës** de Molière, qui propose une « autre formule morale, plus ambiguë, plus voilée » (Corbin, 1994). D'une part, il y a chez l'hypocrite un côté séduisant: un certain courage, un goût du jeu, de l'aventure, du risque. D'autre part, les chrétiens convaincus qui sont Mme Pernelle et Orgon sont ridiculisés dans leur obsession de faire le salut de leur âme. L'apologie d'une religion moyenne faite par la bouche de Cléante ne satisfait pas les chrétiens exigeants et laisse deviner chez Molière une irreligion foncière. Le dénouement, par l'intervention du roi, peut être compris comme un hommage apporté au roi, seule autorité capable de régler la question si délicate de la fausse dévotion.

En 1665, après l'interdiction de *Tartuffe*, dans sa première variante, Molière cherche un sujet à succès; il s'empare d'un thème apparu en Espagne vers 1630 et qui faisait fureur depuis quelques années à Paris et donne *Dom Juan ou le festin de pierre*, comédie en cinq actes et en prose. Après avoir épousé Elvire, en l'enlevant du couvent, Dom Juan se sent las de sa femme et part à la recherche de nouvelles conquêtes. Il évoque devant son valet,

Sganarelle, scandalisé et fasciné à la fois, le charme des "conquêtes amoureuses" et courtise deux jeunes paysannes. Mais les deux frères d'Elvire le poursuivent pour venger leur soeur et réparer son honneur. Dom Juan essaie, contre un écu, de faire blasphémer un pauvre. Il lutte contre des voleurs et sauve la vie d'un de ses poursuivants. Arrivé au tombeau d'un Commandeur qu'il a tué autrefois il l'invite à dîner et la statue funéraire accepte. Après avoir éconduit un créancier, son père et Elvire, Dom Juan se prépare pour le dîner mais il est foudroyé par le ciel et disparaît dans l'enfer.

Dom Juan, constant dans son inconstance, est un personnage typiquement baroque. On pourrait dire que Dom Juan, l'homme aux mille femmes, est frère de Hylas de *l'Astrée*. Mais Molière donne plus de complexité à ce personnage qu'il ne voit pas seulement comme séducteur, mais aussi libertin, athée, traître, imposteur, fils dénaturé, blasphémateur, en s'attaquant ainsi à la corruption des puissants.

Tout comme Tartuffe, le personnage de Dom Juan, le séducteur, a aussi un côté séduisant:

"Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige. [...] Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement."

Dom Juan est un personnage régnant, avec une certaine force, qui s'oppose aux personnages inconsistants, abstraits des frères d'Elvire. Il énonce une idéologie subversive, fondée sur la négation de la divinité, sur le sensualisme, sur le refus des règles et des conventions. C'est aussi un révolté contre toute forme d'autorité. Une telle agression idéologique rend plus significative encore la structure même de la pièce, une structure éclatée par la dispersion spatiale, l'éclatement temporel, le manque d'unité d'action et par la coexistence des genres: tragi-comédie, farce, pastorale, comédie de caractère.

L'année suivante, 1666, Molière donne *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*, la plus profonde, la plus ambiguë, pour ne pas dire la plus "tragique" de ses comédies. Le jeune Alceste est amoureux de la coquette Célimène. Il reproche à son ami Philinte ses complaisances mondaines et à Célimène son humeur volage et la presse de choisir parmi ses soupirants. Une prude, Arsinoé, secrètement amoureuse d'Alceste, veut lui faire voir l'infidélité de Célimène. Tous les soupirants ont des billets doux de la part de la coquette. Alceste lui pardonnerait si elle voulait quitter le

monde et se retirer avec lui. Comme celle-ci se dérobe, Alceste se prépare à se retirer dans la solitude.

Le Misanthrope est un document historique sur la vie mondaine d'une époque, le monde de la noblesse, sur les visites, les conversations et la galanterie. Mais dans ce monde apparemment raffiné presque tout est gangréné: la conversation – par la médisance ou la calomnie, l'amour – par la médiocrité, l'amitié – par l'hypocrisie. La comédie est aussi un drame d'amour car, contrairement aux usages de la comédie, la pièce se termine par une rupture. C'est aussi une comédie de caractère qui oppose à Alceste, hanté par la droiture, Philinte, l'adepte de la philosophie du juste milieu, et la coquette Célimène, le type même de la coquette, sensible à la galanterie.

On sait que l'accueil du *Misanthrope* à l'époque a été presque uniformément favorable. Boileau admirait beaucoup cette pièce, même Donneau de Visé, qui avait attaqué *L'Ecole des femmes*, y reconnaît un comique plus subtil et plus profond, qui fait rire "sans des plaisanteries fades et bases", "plus divertissant", "encore qu'on y rit moins haut". Le *Misanthrope* marque non seulement le triomphe d'un nouveau comique, noble, subtil, d'une philosophie moraliste et aussi celui d'une pièce "sans sujet" (Faguet). Mais au siècle suivant Voltaire y voit un ouvrage "plus fait pour les gens de l'esprit que pour la multitude et (nota bene) plus propre à être lu qu'à être joué." Au même siècle, J. J. Rousseau ne voit pas dans Alceste un personnage comique et attaque violemment Molière pour y avoir fait "le ridicule de la vertu". A ses traces, les romantiques et, plus tard, les modernes, vont voir surtout le côté tragique du *Misanthrope*. Vue selon la mentalité de l'époque qui sanctionnait et ridiculisait toute extravagance, la pièce, qui par son titre complet attire l'attention sur le côté maladif du personnage ("l'atrabilaire" veut dire "qui a la bile noire, la mélancolie"), on saisit dans cette hantise de droiture, de franchise, un excès, une extravagance, presque un vice, punis par le bon sens. On a vu également dans Alceste, de même que dans Dom Juan, deux grands solitaires inguérissables que Molière a légués à l'inquiétude humaine.

Le fait que le dernier personnage qui ait la parole n'est pas Alceste, qui veut "sortir d'un gouffre où triomphent les vices/ Et chercher sur la terre un endroit écarté/ Ou d'être homme d'honneur on ait la liberté.", mais Philinte, qui met sous le signe du provisoire le projet d'Alceste, est un argument de plus en faveur de la philosophie d'*aurea mediocritas* comme la seule raisonnable.

La même année Molière fait jouer *L'Avare*, comédie inspirée par Plaute, qui fait qu'Harpagon, hanté par l'argent, par sa chère cassette, devienne un synonyme pour "avare" et soit employé de nos jours comme

nom commun. Le riche bourgeois Harpagon veut marier sa fille Elise "sans dot" et il projette d'épouser une jeune fille sans fortune, Marianne. Mais celle-ci aime en secret le fils d'Harpagon, Cléante, et en est aimée. Elise, à son tour, aime un jeune homme, Valère, et en est aimé. Harpagon enferme sa fortune dans une cassette, cachée dans son jardin. Tout s'arrange pour le bonheur des jeunes: Valère et Mariane sont les enfants, perdus jadis dans un naufrage, du riche Anselme, , Harpagon retrouve sa chère cassette qu'il croyait volée.

En 1672, Molière donne son oeuvre la plus élaborée, à laquelle il a travaillé pendant quatre ans, *Les femmes savantes*. Le bon bourgeois Chrysale, soutenu par sa fille Henriette, par l'amant de celle-ci (Clitandre) et par son frère (Ariste) doit affronter l'extravagance de sa femme (Philaminte), soutenue par sa fille Armande et par Bélise, une vieille fille folle. Les savantes ridicules sont fréquentées par le "bel esprit" Trissotin et le "savant" Vadius qui s'intéressent en fait à leur argent. Ils vont être démasqués dans leur cupidité et le bon sens triomphera par le mariage d'Henriette et de Clitandre. Encore une fois Molière plaide pour la modération et le naturel. Dans la galerie des pantins tragiques des maniaques créés par Molière on peut ajouter Bélise, la vieille fille romanesque, qui, dans ses "visions", se croît courtisée en secret par tous les hommes:

"Aimez-moi, soupirez, brûlez pour mes appas;
Mais qu'il me soit permis de ne le savoir pas."

Le dernier obsédé créé et joué par Molière est Argan du *Malade Imaginaire* (comédie en tris actes en prose), mêlée de musique et de danses. Argan, obsédé par le souci de sa santé, se fait escroquer par sa seconde femme et par des médecins, satirisés comme des charlatans. Il veut marier sa fille à un médecin mais celle-ci, aidée par la servante Toinette, déguisée en médecin, réussit à se marier à Cléante, un honnête jeune homme qu'elle aime. La pièce finit avec une cérémonie burlesque par laquelle Argan lui-même est fait médecin. Dans un savoureux jargon médical franco-latin, le choeur chante devant l'assemblée de porte-seringues, apothicaires, docteurs et chirurgiens, en ironisant le métier de médecin:

"Vivat, vivat, vivat, vivat cent fois vivat
Novus doctor, qui tam bene parlat!
Mille, mille annis et manget et bibat
Et seignet et tuat!"

En spéculant sur la proximité des noms Orgon et Argan, un critique contemporain (Ramon Fernandez) voit dans ses personnages une "seule et même personne soumise à des hypnoses dif férentes". L'un est fasciné par le salut de son âme, l'autre par le salut de son corps.

VI. 2. 7. L'art dramatique de Molière

Applaudi ou contesté par ses contemporains, Molière ne cesse pas de solliciter, de provoquer, de divertir par son oeuvre riche et diverse. Même s'il a évité de théoriser sur son théâtre (Molière a écrit peu de préfaces et d'avertissements), on peut se rendre compte qu'il a mis au centre de sa conception dramatique la grande règle de plaire à son public. Selon lui, homme de théâtre total (directeur de troupe, metteur en scène, acteur et auteur), le but du théâtre est de divertir et d'égayer. Comme l'on a vu, l'importance que Molière accorde au texte proprement-dit est assez restreinte même si une pièce plus philosophique comme *Le Misanthrope* se prête plutôt à être lue que jouée (Voltaire). Dans sa vision d'un théâtre total, Molière réunissait l'action, le dialogue, la pantomime, la danse, la musique et le chant, le décor, le costume. Dans le code culturel de l'époque, la fête, le grand divertissement tenaient une bonne place; le palais de Versailles lui-même devenait une grande scène où le roi dansait costumé en Soleil, en Jupiter, en Egyptien ou en Maure. "Louis XIV et les siens ne participaient pas au spectacle, ils jouaient tous dans le spectacle. Costumes de parade, musique, ballets, décors somptueux, cavalcades, carroussels: il n'y avait plus de "monde", il n'y avait qu'un grand théâtre" (Dolores Toma). Ce n'est pas étonnant qu'au-dessus de ce monde-grand théâtre le ciel peut être vu comme "habillé en Scaramouche" (*Le Sicilien*).

Jugées dans leur contexte, les comédies-ballets, les divertissements royaux de Molière ne sont pas simplement des oeuvres de circonstance, écrites à la commande, mais du théâtre-fête, du théâtre-spectacle, du théâtre-carnaval à caractère profondément ludique qui convenait à merveille à l'envergure de l'homme de théâtre total qu' était Molière et que notre époque moderne redécouvre.

Il est vrai que Molière a donné aussi des pièces où le spectacle est moins valorisé au profit d'un comique plus retenu, plus profond, plus nuancé. On a déjà parlé de ses grandes comédies, de ses pièces ambiguës où le comique dans sa profondeur et acuité touche au tragique, où le plaisant interprète de Mascarille ou Sganarelle (rôles préférés par Molière) devenait surtout le "Contemplateur" et laissait voir une "mâle gaieté", "une mâle vigueur" triste et profonde, comme l'ont souvent vu les romantiques. Considéré "le plus aimable précepteur de l'humanité depuis Socrate qui a mis sur la scène la morale en action." (Chamfort), Molière a été perçu souvent comme philosophe et moraliste, comme celui qui a créé toute une galerie de pantins tragiques, d'obsédés enfermés dans leurs manies (Brunel, 1978), d' « aveugles et d'imposteurs » (Corvin, 1994). Le "legislateur

sublime" (Balzac) s'est montré l'adepte d'une morale de la modération, de l'équilibre, du juste milieu, un juste milieu éclairé, nuancé, généreux qu' était aussi la morale de son public. Tout ce qui était excessif, extravagant était ridiculisé, raillé, mis à distance. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la **catharsis** (purgation) comique qui utilise les moyens du rire ou du jugement comique pour établir une distance entre les ridicules présents sur scène et le spectateur ; distance indispensable pour le protéger contre l'angoisse que le spectacle de la dégradation humaine ne saurait manquer de provoquer. La catharsis exclut la sympathie qui, elle, rapproche le spectateur du héros (Corvin,1994). Ses personnages raisonneurs, doublés et ironisés parfois par des valets et des servantes, prêchent cette "philosophie de la nature" (Brunetière). Le vice est sanctionné au cadre du spectacle qui s'institue en débat public. Mais la morale profonde de Molière n'est pas dans les maximes des raisonneurs (assez abstraits et peu fascinants parfois), mais dans le combat qu'il a mené contre le mensonge. Elle est une morale de l'authenticité (A. Adam).

Molière a su employer tous les types de comique, depuis les procédés traditionnels de la farce (déguisements, gifles, bastonnades, poursuites, répétitions) à un comique de situation, de moeurs, de caractères, comique de langage et même un comique "tragique", pour ainsi dire, de l'absurde, donné par les fameux "mots de nature" qui dévoilent parfois l'impossibilité de communication des personnages comme dans la fameuse scène où Orgon, en apprenant que sa femme a été bien souffrante, ne fait que répondre obsessivement en se référant à Tartuffe (qui se porte à merveille) "le pauvre homme", ou Harpagon, qui tombé en extase à l'idée de marier sa fille "sans dot", répète ces mots d'une manière mécanique.

Molière, bon connaisseur du théâtre contemporain, parodie parfois les artifices des grands genres : le récit des personnages ou la répétition, employés dans la tragédie; il utilise un type de répétition qui lui est propre: la « répétition moliéresque » (Schérer) ; Molière fait parler ses personnages, symétriquement ou parallèlement ou alternativement, en leur faisant dire la même chose avec un vocabulaire varié.

La technique dramatique est pour cet homme de théâtre un outil dont il sait s'en servir, un instrument adapté avec nuances et subtilité par le grand artiste à son génie et à son public.

Pour conclure, on pourrait dire que le théâtre de Molière a la vitalité mystérieuse des chefs-d'œuvre et en donner pour preuve les paroles enthousiastes de Claudel ::

"Pas de corps morts! Tout vit, tout est musclé, tout est feu, élégance, vivacité, gaieté saine, vertu! On aimerait écrire comme ça".

VI. 3. Jean Racine (1639–1699)

- 1. Vie**
- 2. Principaux titres**
- 3. Une nouvelle forme de tragédie**
- 4. La comédie de Racine: un comique qui frôle
l'absurde**
- 5. Le ressort dramatique: exciter la compassion du
public**
- 6. Une pièce faite de rien**
- 7. Proximité du temps, éloignement du pays**
- 8. Une synthèse des thèmes raciniens**
- 9. Un thème obsessionnel : la volonté et la malédiction
des dieux**
- 10. Le tragique racinien**

VI.3.1. Vie

Né à Ferté-Milon, d'une famille bourgeoise, Racine se trouve très tôt orphelin; il fut élevé aux Petites Ecoles de Port-Royal, dans une atmosphère austère et sombre. C'est là que Racine, très brillant élève, s'épris de la culture grecque (langue, littérature, rhétorique). On dit qu'il apprenait par coeur Sophocle et Euripide, qu'il les annotait et les admirait, tout en les critiquant pour tel ou tel passage.

A vingt ans il s'installe à Paris, chez un oncle, mène joyeuse vie et se lie avec La Fontaine. Intéressé à faire carrière, Racine dédie une ode au mariage du roi, bien reçue, puis une autre sur la convalescence du roi, qui lui apporte une gratification. Il se lance dans le théâtre en 1664, se lie avec Molière mais rompt assez vite avec lui, en lui volant aussi sa meilleure actrice, la du Parc. En 1677 il abandonne le théâtre pour n'y revenir qu'après un long silence avec deux pièces religieuses, et commence sa carrière publique: il devient avec Boileau "historiographe du roi", charge très enviée et bien payée. Il se marie avec une femme pieuse, mène une vie rangée et élève chrétiennement ses enfants. Le Roi qui l'apprécie beaucoup lui accorde plusieurs titres, dont celui de "lecteur" de sa majesté.

Il renoue avec les jansénistes, avec lesquels il avait polémique une vingtaine d'années auparavant, pour la défense du théâtre. Il consacre la fin de sa vie à soutenir le monastère de Port-Royal - et rédige même un *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal* - où il sera inhumé selon le voeu exprimé avant sa mort en 1699.

VI.3.2. Principaux titres

Les douze pièces de Racine sont:

- 1664 *La Thébaïde*
- 1665 *Alexandre le Grand*
- 1667 *Andromaque*
- 1668 *Les Plaideurs*
- 1669 *Britannicus*
- 1670 *Bérénice*
- 1672 *Bajazet*
- 1673 *Mithridate*
- 1674 *Iphigénie en Aulide*
- 1677 *Phèdre*
- 1689 *Esther*
- 1690 *Athalie*

VI.3.3. Une nouvelle forme de tragédie

En 1664, Racine fait jouer sa première tragédie, *La Thébaine ou les frères ennemis* (inspirée par Euripide), qui met en scène le fameux conflit entre les fils d'Oedipe, Etéocle et Polynice. Elle révèle la peinture des "âmes noires", l'odieux triomphe de l'ambitieux Créon, oncle des deux frères, qui par un froid calcul attise leur rivalité. La cruauté du destin, thème spécifique pour la tragédie racinienne, se fait voir déjà: les deux frères s'égorgent l'un l'autre, leur mère, Jocaste, se tue de désespoir, Antigone, sa fille, se suicide pour ne pas épouser le perfide Créon, qui, comblé par toutes ces morts, devient fou et se donne lui-aussi la mort.

La nouvelle forme tragique propre à Racine se devine déjà: la catastrophe est imminente dès les premières paroles des personnages, ici celles de Jocaste qui parle du "plus noir des forfaits".

Comme Racine avoue dans une *Préface*, postérieure à la pièce (publiée dans l'édition collective de 1676), la catastrophe (au sens de dénouement) est un peu "trop sanglante" mais cela s'explique par le choix du sujet, "le plus tragique de l'Antiquité". La place de l'amour est secondaire, laissant au premier plan la "fameuse haine" des deux frères.

L'année suivante (1665), Racine fait jouer *Alexandre le Grand*, qui remporte un vif succès grâce au mélange de sentiments héroïques et de galanterie, beaucoup goûtés par le public de l'époque. Dans la *Préface*, Racine défend sa tragédie contre les attaques ennemies en justifiant, entre autres, le titre, car le véritable sujet de la pièce est la "générosité de ce conquérant" envers Porus, le roi d'une partie des Indes qui, refusant d'écouter l'ambassadeur d'Alexandre, commence le combat où il sera vaincu.

Ce n'est qu'avec *Andromaque* (1667) que les caractéristiques de la tragédie racinienne s'imposent:

"... la pureté du tragique né du spectacle de l'homme écrasé par la fatalité, un arrière-plan légendaire, une succession d'états d'âme et peu d'événements extérieurs, le ton d'élégie, les effets de sourdine données par des paroles voilées, loin de l'ostentation de Corneille" (P. Brunel)

Inspiré surtout de Virgile et de Sénèque, l'action d'*Andromaque* se passe au bord de la mer Ionienne, en Epire, où Pyrrhus, fils d'Achille, garde captive Andromaque, la veuve d'Hector et leur fils Astyanax. Oreste, le fils d'Agamemnon, est chargé par les Grecs de réclamer Astyanax, qui pourrait être un jour dangereux. Oreste est amoureux d'Hermione, la fiancée officielle de Pyrrhus, mais celui-ci aime Andromaque. Pyrrhus propose à la veuve de sauver la vie de son fils si elle accepte de se marier avec lui. Andromaque refuse d'abord, ensuite elle hésite et feint d'accepter pour

sauver Astyanax. Hermione, repoussée par Pyrrhus qu'elle aime, demande à Oreste de tuer le roi et lui promet, en échange, le mariage. Mais quand Oreste tue Pyrrhus, Hermione, en proie au désespoir, se poignarde et Oreste sombre dans la folie. Andromaque prendra le pouvoir.

Selon Jean Rohou, l'originalité de Racine consiste dans l'invention du "triangle tragique". Il figure par l'amour impossible le rapport entre l'être déchu et l'inaccessible valeur qui le nie. C'est pour cela, par exemple, qu'il idéalise Andromaque et, plus tard, Bérénice. L'objet du désir est aussi et surtout "l'image de la valeur transcendante", provocatrice d'une avidité insatiable. Selon le même exégète, la conception du tragique chez Racine n'est pas philosophique mais esthétique et se définit par ses "effets émotifs".

Malgré le fait que Racine n'a pas élaboré de traité théorique sur la dramaturgie (comme Corneille, par exemple), il s'est expliqué assez longuement dans ses Préfaces. Dans celle d'*Andromaque*, il donne ses sources et se démarque par rapport à elles; il justifie l'image qu'il donne d'Andromaque justement par l'effet émotif, "de larmes" qu'elle devait obtenir. Racine laisse de côté l'autre fils d'Andromaque et de Pyrrhus pour faire d'elle la veuve endolorie et la mère exemplaire d'Astyanax, comme le goût du public le voulait:

"...je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui qu'elle avait d'Hector."

Racine s'adapte donc au goût du public qui voulait des personnages "attendrissants" (Maurice Descotes) et Andromaque en est un par son amour maternel envers l'orphelin d'Hector, par la fidélité à un devoir. Elle est totalement repliée sur elle-même, sa vie est tout intérieure. On doit croire que Racine a choisi le titre de la pièce selon le personnage le plus attendrissant; cependant son rôle est assez court (230 vers sur plus de 1600 de la pièce), ses apparitions peu nombreuses (elle est totalement absente des actes II et V); l'essentiel de son rôle est concentré sur le troisième acte où Andromaque se trouve placée successivement en face de sa rivale Hermione, de Chéphise, sa confidente, et de Pyrrhus. Point de vue technique, Andromaque a le prestige du héros rare (Schérer). L'équilibre de la pièce est assuré par l'alternance du silence et de la parole, de l'absence et de la présence des personnages. La relative brièveté du rôle d'Andromaque le fait gagner en intensité. A la différence des oeuvres comme *Bajazet* et *Phèdre*, qui proposent un seul grand rôle, *Andromaque* en propose quatre: Andromaque et Hermione, Pyrrhus et Oreste (qui a d'ailleurs le rôle le plus long – plus de 400 vers – et est le seul personnage principal à paraître dans tous les cinq actes de la tragédie).

VI.3.4. La comédie de Racine: un comique qui frôle l'absurde

Après le succès d'*Andromaque*, qui provoque une cabale à la mesure, Racine ne se dirige pas vers une nouvelle tragédie, comme on aurait pu s'attendre, mais vers la comédie et il donne *les Plaideurs*, son unique création dans le comique. Selon Racine, les frontières des genres sont mal définies, la technique est commune ; et cela le fait noter, en marge de son exemplaire du *Banquet* de Platon : « Comédie et tragédie est du même genre ». Quoique'il préfère la régularité de Ménandre et de Térence, à la liberté de Plaute et d'Aristophane, Racine donne une comédie à la Aristophane, en visant un comique qui frôle l'absurde. Il fait rire le public ("jamais une comédie n'a mieux attrapé son but") avec la satisfaction d'avoir évité "les sales équivoques et les malhonnêtes plaisanteries". Par *Les Plaideurs*, Racine satirise les juges et, "poussant les choses au-delà du vraisemblable", choisit pour personnage un juge, Dandin, obsédé de juger, qui finit par faire le procès d'un chien. Il outre un peu les personnages pour empêcher les juges de se reconnaître, tout en comptant sur le public qui sait "discerner le vrai au travers du ridicule".

Dandin est possédé par la folie de juger. Sa famille, pour contenter aux moindres frais cette passion, lui permet de juger un chien, défendu par un valet, l'Intimé, et attaqué par un autre, Petit-Jean, tous deux parodiant à merveille la rhétorique ridicule du Palais de Justice:

"(L'Intimé, d'un ton pesant)

Je vais, sans rien admettre, et sans prévariquer
Compendieusement énoncer, expliquer,
Exposer à vos yeux, l'idée universelle
De ma cause, et des faits, renfermés, en icelle."

VI.3.5. Le ressort dramatique: exciter la compassion du public

En 1669, Racine veut donner une réplique aux partisans de Corneille qui n'avaient pas ménagé leurs attaques contre *Andromaque*, en créant lui-aussi une tragédie romaine et politique, terrain favori du grand Corneille. Il fait jouer *Britannicus*, inspirée de Tacite, "le plus grand peintre de l'Antiquité", comme il le dit dans sa *Préface*.

Néron, aidé par sa mère, l'impératrice Agrippine, a usurpé le trône de Britannicus et a enlevé aussi sa fiancée Junie, dont il est tombé amoureux. Néron écarte sa mère du pouvoir et hésite quant au sort de Britannicus qu'il fait arrêter. Son gouverneur Burrhus cherche à le faire abandonner les projets de meurtre tandis que Narcisse, le funeste gouverneur de Britannicus, le décide au crime. Britannicus est emprisonné, Junie se réfugie chez les Vestales, Narcisse est lynché par le peuple. Agrippine, le monstre vieillissant, prédit à Néron, le monstre naissant, ses futures crimes; celui-ci s'abandonne au désespoir:

"Il entre. Chacun fuit son silence farouche
Le seul nom de Junie échappe de sa bouche.
Il marche sans dessein; ses yeux mal assurés
N'osent lever au ciel leurs regards égarés; [...]"

A la différence de Corneille, Racine s'intéresse peu à la politique et il se sert de l'Histoire comme d'une toile de fond. Car pour Racine "les princes offrent la révélation de la folie humaine" (P. Brunel). Chez Néron la condition tragique n'est pas un accident mais une tare héréditaire ("il a en lui les semences de tous les crimes"); il figure ainsi la corruption de l'homme déchu.

Dans sa *Préface*, la plus violente qu'il ait écrite par ses réponses aux attaques des adversaires, Racine explique le choix du personnage Néron:

"Je l'ai toujours regardé comme un monstre. Mais c'est ici un monstre naissant. Il n'a pas encore mis feu à Rome. Il n'a pas tué sa mère, sa femme, ses gouverneurs et Britannicus."

Et celui de Britannicus :

"un jeune prince de dix-sept ans, qui a beaucoup de coeur, beaucoup d'amour, beaucoup de franchise et beaucoup de crédulités, qualités ordinaires d'un jeune homme, m'a semblé très capable d'exciter la compassion"

Comme dans la *Préface* d'Andromaque, Racine reprend l'idée du héros de tragédie qui, selon Aristote, ne doit pas être parfait, mais doit avoir quelque faiblesse, quelque imperfection pour pouvoir susciter la pitié, la compassion du public. Comme pour *Andromaque* et pour les autres tragédies, le personnage titulaire de Racine n'est pas le plus prégnant, le plus complexe, parfois, le plus fascinant, mais "le plus capable de retenir l'attention du public" (M. Descotes). Comme dans toutes ses tragédies, Racine crée un personnage bien idéalisé pour représenter une valeur spirituelle inaccessible au sujet déchu. Si Andromaque, en tant que mère, épouse et reine, appartenait encore à l'ordre temporel et dialoguait avec Pyrrhus, devenu traître à sa patrie et à son père, la douce Junie, vierge,

orpheline, dépossédée, est "à la verticale de l'inaccessible transcendance". "Son rapport à Néron figure l'insoluble condition tragique, où toute communication est impossible entre l'être et l'idéal qui est sa raison d'être." (J. Rohou)

VI.3.6. Une pièce faite de rien

En 1670 Racine crée une pièce sur le même sujet que Corneille, les amours contrariées d'un prince romain et d'une princesse orientale, sous le titre *Bérénice* (en choisissant pour titulaire le personnage le plus attendrissant); Corneille donne *Tite et Bérénice*. Racine oppose la simplicité de son action à la complexité de son rival (Blanc, 1995).

Le thème de l'amour se renonçant sous le poids des contraintes sociales est un thème-clef de la sensibilité du XVII^e siècle, retrouvé aussi dans *Les Lettres portugaises* de Guilleragues et dans *la Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette.

La pièce de Corneille est une remarquable analyse politique, celle de Racine – une émouvante histoire d'un sacrifice amoureux. Le public est nettement plus favorable à Racine. Dans sa *Préface*, devenue fameuse pour ses idées, Racine donne ses sources: une phrase fameuse de l'historien Suétone qui resume le sujet de la pièce: "Titus qui aimait passionnément Bérénice, et qui même à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire." L'histoire de cette séparation amoureuse a intéressé Racine comme très touchante, comme "très propre pour le théâtre, par la violence des passions." Racine y donne une séduisante poétique de la tragédie qu'il ne respecte plus dans sa prochaine pièce:

"Ce n'est point nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie."

Racine se déclare pour une simplicité d'action, pour le vraisemblable donné par celle-ci et non pas par une multitude de faits, pour un succès d'émotion et de larmes de la part du public. L'invention consiste, croit Racine, "à faire quelque chose de rien" et à attacher les spectateurs par "une action simple, soutenue par la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression." Comme Molière, il proclame que "la principale règle est de plaire", mais comme il vise à provoquer par le tragique, l'attendrissant, l'émotion, les larmes, il ajoute "et de toucher".

On assiste aux hésitations, aux revirements, des déchirements, des malheureux amoureux qui doivent se séparer au nom des intérêts de l'Etat romain. L'empereur Titus qui aime Bérénice, la Reine de Palestine, en est aimé et veut le mariage. Antiochus, un ami commun, avoue à Bérénice qu'il l'aime. La princesse ne lui donne aucun espoir. Titus réfléchit à l'opposition traditionnelle de Rome au mariage avec une princesse orientale et au fait qu'il doit être un empereur parfait et prévenir les mécontentements. Il charge Antiochus d'apprendre à la princesse orientale que le mariage n'est plus possible. Affolée, celle-ci refuse de le croire. Titus lui-même supplie Bérénice de comprendre le langage de la raison, du devoir et de la gloire:

"Je sais tous les tourments où ce dessein me livre
Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre
Que mon coeur de moi-même est prêt à s'éloigner
Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner."

C'est la victoire de la raison sur la passion, de Rome sur l'Orient. Antiochus, l'amoureux non-aimé, va suivre l'exemple des amants qui se quittent malgré leur amour:

"Sur Tite et sur moi réglez votre conduite.
Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quitte."

Malgré sa résignation, sa soumission aux raisons d'Etat, Bérénice n'est pas d'une grandeur cornélienne, mais d'une souffrance racinienne; elle connaît les incertitudes, les faiblesses, les tourments de héroïnes raciniennes; le nombre de "hélas" prononcés dans la pièce est considérable; la pièce finit d'ailleurs pas ce mot tragique, à la frontière du cri. Dans ce sens, Bérénice n'est rien que "le rôle le plus touchant de Racine" (M. Descotes). A la réussite de la pièce contribue également l'unité de lieu, si rare dans la pratique du théâtre, unité qui fait augmenter l'intensité des sentiments que les personnages finissent par dominer (Schérer).

VI.3.7. Proximité du temps, éloignement du pays

En 1672 Racine donne de nouveau une tragédie sanglante, *Bajazet*. De plus, il abandonne l'Antiquité pour porter à la scène une histoire contemporaine (l'assassinat du prince Bayezid par son frère Mourad, en 1635), mais passée loin de France, l'éloignement des pays réparant ainsi la proximité des temps, comme le dit l'auteur. Pendant l'absence du sultan, sa favorite Roxane veut porter au trône Bajazet, qu'elle aime. Mais celui-ci aime Atalide d'un amour partagé. Bajazet refuse la proposition de Roxane, ce qui éveille en elle une jalousie farouche. Elle lui propose la vie s'il assiste

à l'exécution d'Atalide mais Bajazet n'accepte pas et propose sa propre vie. Il est étranglé par l'ordre de la sultane, tuée à son tour par un serviteur, exécuté lui-aussi un peu plus tard. Malheureuse et désespérée, Atalide se poignarde. Grâce à l'alibi des mœurs turques, Racine peut montrer des personnages cruels, farouches, où le désir (du pouvoir ou érotique) est une fureur, une folie. On a fait observer que l'espace propre au tragique racinien est le huis clos dont le plus pur symbole est le sérail étouffant de Bajazet (R. Barthes) où règnent la terreur, la sensualité, où les eunuques muets se cachent, épient et tuent. Cette pièce où les morts et le sang abondent, selon "la férocité de la nation", malgré le « dénouement invisible » de la pièce (Schérer) a été ressentie par les contemporains comme un peu excessive: Mme de Sévigné l'appelait dans ses lettres "la grande tuerie".

VI.3.8. Une synthèse des thèmes raciniens

On a dit souvent que *Mithridate* (1673) est la plus cornélienne des pièces de Racine et, d'ailleurs, dans les historiens latins qui ont servi de source au dramaturge, son nom apparaît à côté de Nicomède et de Sertorius, les deux héros cornéliens, comme champions de l'indépendance.

Mithridate, roi de Pont et grand ennemi de Rome, a deux fils, Xipharès et Pharnace, de deux mariages différents. Les deux aiment la princesse grecque Monime, promise à Mithridate, mais elle aime le valeureux Xipharès. Le vieux Mithridate s'étonne de voir chez Monime seulement de la soumission et soupçonne Pharnace en être la cause. Le despote asiatique expose à ses deux fils le projet de marcher sur Rome que Xipharès accepte et que Pharnace refuse. Quand les Romains débarquent, Pharnace se montre favorable à eux, tandis que Xipharès les met en fuite. Mithridate s'est mortellement blessé pour ne pas être pris vivant par ses ennemis. Mourant, il unit son fils à Monime, sauvée à temps de poison.

Vue de plus près, la pièce n'est cornélienne qu'en apparence; elle apparaît plutôt comme une synthèse des thèmes raciniens antérieurs: Xipharès et Pharnace ressemblent aux frères ennemis de la Thébàide, Mithridate a, par instants, l'hypocrisie de Créon et le sadisme raffiné de Néron, le palais où il tient Monime enfermée rappelle le sérail de Bajazet et la princesse grecque a quelque chose de la captive Andromaque (André Stegnann). Comparée à la brutalité de *Bajazet*, le cadre de *Mithridate* est grandiose: à la place des sordides intrigues de sérail, de vastes desseins politiques. Comparé au rythme interne de *Bérénice*, le rythme de *Mithridate* est surtout extérieur, quelques coups de théâtre le marquent bien: retour imprévu du roi qu'on croyait mort, insoumission de Pharnace et

débarquement des Romains, la nouvelle apportée par le messager royal, l'arrivée du roi mourant. Ces retournements de situation animent beaucoup la tragédie. L'ambiguïté essentielle de *Mithridate* contribue à la nouveauté et à la réussite de la pièce: le vieux roi est à la fois homme politique, guerrier et amoureux. La grandeur de ce "justicier généreux" vient du fait d'avoir "pris conscience du malheur de la condition humaine". Il trouve le salut moral parce qu'il a perdu la puissance terrestre: militaire, paternelle, maritale (J. Rohou).

VI.3.9. Un thème obsessionnel: la volonté et la malédiction des dieux

Avec *Iphigénie* (1677), Racine revient à l'antiquité grecque évoquée dans la Thébàïde et dans Andromaque, en prenant comme sources Euripide et Homère, et comme sujet un des plus célèbres, le sacrifice d'Iphigénie.

La flotte grecque ne peut pas partir pour Troie faute de vent. Les dieux exigent le sacrifice d'Iphigénie pour accorder le vent. Agamemnon, son père, espère qu'elle ne viendra pas et quand celle-ci arrive il l'accueille bien embarrassé. Clytemnestre, sa mère, et Achille, son fiancé, apprennent la vérité sur le sacrifice et essaient de défendre Iphigénie mais celle-ci veut plaider elle-même sa cause. Agamemnon tente de faire échapper sa fille mais une captive d'Achille, Eriphile de Lesbos, dénonce la tentative de fuite au divin Calchas. Un nouvel oracle annonce que la victime exigée est en fait Eriphile, fille secrète d'Hélène et de Thésée. En apprenant son origine, Eriphile se poignarde.

Racine dépasse le cadre des intérêts individuels car c'est la cause des Grecs tout entière qui est attachée au sort d'Iphigénie et sur elle pèse la volonté des dieux. On a parlé même d'une irruption du divin dans *Iphigénie*, où le mot dieux est employé soixante et onze fois, et la fréquence des mots « ciel » et « funeste » est double par rapport aux pièces précédentes. L'invention du personnage Eriphile a évité à Racine le merveilleux des *Métamorphoses* d'Ovide où à la place de la fille à sacrifier apparaissait une biche. Par ce personnage sur lequel pèse la malédiction et la frustration on annonce déjà celui de *Phèdre* par laquelle Racine montre encore une fois son « sens du tragique et de la faute » (Truchet, 1989).

En 1677, s'inspirant d'Euripide et de Sénèque, Racine fait représenter *Phèdre*, "la plus pure des tragédies françaises" (P. Brunel). Thésée, roi d'Athènes, a pour seconde épouse Phèdre, qui tombe amoureuse d'Hippolyte, le fils de Thésée avec une Amazone. Elle avoue à sa confidente Oenone cet

amour qui la consume comme une maladie. On annonce la mort de Thésée et Phèdre pense que dans ce cas son amour n'est plus coupable. Mais Hippolyte aime Aricie et en est aimé. Quand Phèdre lui avoue ses sentiments, Hippolyte est indigné. Cependant Thésée revient, car sa mort était une fausse nouvelle. Oenone accuse injustement le fils de Thésée d'avoir voulu violer sa belle-mère. Thésée chasse Hippolyte et demande à Neptune de le punir. Phèdre apprend l'amour de Hippolyte pour Aricie et connaît les tortures de la jalousie. Chassée par Phèdre, Oenone se suicide, Neptune fait tuer le jeune prince à l'aide d'un monstre marin. Désespérée, Phèdre avoue la vérité et s'empoisonne. Comme Aristote l'exigeait pour un héros de tragédie, Phèdre n'est "ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente".

"Elle est engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous les efforts pour les surmonter. [...] Et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des Dieux qu'un mouvement de sa volonté." (Racine – *Préface*)

L'atmosphère mythologique est très dense dans *Phèdre*. La seconde femme de Thésée est fille de Minos et de Pasiphoé, c'est-à-dire du juge dans l'au-delà et de la femme bestiale, du "plus beau sang de la Grèce et des dieux" et d'un "sang", "rempli d'horreurs". Elle est aussi soeur du Minotaure et d'Ariane. La haine féroce des Dieux poursuit sa famille; Vénus, par vengeance, a déjà frappé sa mère et sa soeur, le tour de Phèdre est venu:

"Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,

D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables."

Quoique descendante du Soleil, elle doit fuir le jour, en recherchant l'ombre des palais et des forêts. Le terme forêt (royaume du chasseur et lieu où cacher sa faute), qui y apparaît six fois et qui est totalement absent dans les autres tragédies, devient une métaphore de l'inconscient, tout comme le terme chevaux, présent plusieurs fois, est une métaphore de la sensualité (J. Rohou).

Par une extrême économie des moyens, *Phèdre* envisage, dit J. Rohou, la condition humaine dans toute son ampleur, de la sexualité à la spiritualité (deux dimensions généralement ignorées du classicisme) et montre que le tragique est une intime condition insurmontable. Au tragique de la passion s'ajoute pour Phèdre celui de la conscience: elle a honte et haine de soi-même (le mot honte est particulièrement fréquent dans cette tragédie) car le personnage racinien a un sens moral ignoré de ses sources.

Phèdre, la plus jouée, de nos jours, des pièces de Racine, a été mal reçue par le public à cause d'une cabale montée par ses adversaires. La pièce, nommée initialement *Phèdre et Hippolyte* (c'est la seule fois, mais

temporairement, que le dramaturge accorde à deux héros le rôle titulaire en leur attribuant une égale faculté d'attendrissement du public), est entrée en compétition avec une pièce de Pradon sur le même sujet, pièce qui remporte un grand succès de public, tandis que celle de Racine seulement un succès d'estime.

Racine renonce au théâtre. Il met sa plume au service du roi en devenant son historiographe et il ne donne plus que deux pièces sur la demande de Mme de Maintenon, inspirées de la Bible, *Esther* et *Athalie*, avec des chants dans les intermèdes, et jouées de son vivant exclusivement par les élèves de Saint-Cyr.

VI.3.10. Le tragique racinien

En comparant Corneille et Racine, La Bruyère avait bien remarqué que l'oeuvre de l'un "élève, étonne, maîtrise, instruit, celle de l'autre plaît, remue, touche, pénètre", que le domaine de l'un est la raison, que celui de l'autre est la passion. Si Corneille avait complété la poétique de la tragédie telle que la voyait Aristote en posant comme ressort dramatique l'admiration, Racine revient au ressort antique: terreur et pitié. Le malheur qui va provoquer la compassion est dû le plus souvent chez Racine à l'amour et, parfois, à l'ambition.

Brunetière a vu bien dans Racine le peintre des fureurs de la passion et, selon lui, la passion chez Racine est une "fureur des sens", "une férocité sanglante", "une force malade qui trouble, qui égare". Le héros racinien est l'homme écrasé par la fatalité tandis que le héros cornélien défie le malheur et la mort, en embrassant un héroïsme exaltant. Le théâtre de Racine restaure sur la scène l'antique fatalité; on pourrait dire que tout son théâtre tragique tend vers *Phèdre* où les dieux "cruels et funestes" se profilent derrière les protagonistes et en font des victimes. A leur tour, les personnages raciniens semblent entretenir "une espèce de trouble complicité" avec "la fatalité terrible" (J. Lemaître).

Dans l'univers racinien, "les moindres fautes sont sévèrement punies" (Préface de *Phèdre*), un "Dieu caché" épient les créatures, en leur donnant un sentiment de culpabilité. Leurs sentiments se distinguent par l'intensité.

"Les pièces de Racine ne sont pas de simples drames, mais d'authentiques tragédies, parce que le problème posé est toujours celui de la condition humaine. [...] avec ses caractéristiques intrinsèques, les limites qui lui sont inhérents (le mal, le malheur, la mort), les questions qu'il laisse sans réponses. Les dieux ne sont alors que des façons de désigner tout ce qui échappe à l'homme." (Claude Puzin)

VII. LE ROMAN - AU CARREFOUR DES COURANTS ET DES MODES

VII.1 Le siècle du roman: roman et „romanistes”

VII. 2. Consommation romanesque et diversité typologique

VII . 3 Représentants du roman: Honoré d'Urfé, Guilleragues, Mme de La Fayette

VII. 4. Honoré d'Urfé

VII. 5. Guilleragues (1628–1685)

VII. 6. Madame de La Fayette

VII. 7. Romanciers de l'anti-romanesque: Charles Sorel, Paul Scarron, Antoine Furetière

VII.8. Charles Sorel (1600 – 1674)

VII. 9. Paul Scarron (1610–1660)

VII. 10. Antoine Furetière (1619–1688)

VII.1 Le siècle du roman: roman et „romanistes”

"Ce que l'on appelle proprement romans sont des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art pour le plaisir et l'instruction des lecteurs." (J. P. Camus)

Il y a une tradition de voir dans le XVII^e siècle le siècle du théâtre mais la prodigieuse production romanesque, sa diversité de types, son public croissant sans cesse, son grand succès de librairie et son influence sur les autres genres nous autorisent à voir dans le XVII^e siècle, également, celui du roman. Selon J. P. Camus, romancier lui-même, la prolifération des romans vers 1625 est comparable "à la plaie des grenouilles ou à celle des moucheron dont les Egyptiens furent tourmentés".

Il est vrai que les doctes de l'époque, les doctrinaires des genres ont méprisé le roman en le religuant parmi les genres roturiers; il n'y a pas d'écrit théorique sur le roman donné par eux, qui s'intéressaient à l'épopée, à la tragédie, à l'ode et à l'épître, même à la comédie. Il y a, en échange, pas mal de "Préfaces" et d'"Avertissements au lecteurs" écrits par les romanciers ou avec le mot de l'époque, "romanistes", qui essayaient de persuader le public sur l'utilité du genre, envisagé trop souvent comme simple divertissement.

VII. 2. Consommation romanesque et diversité typologique

Le manque d'intérêt des doctrinaires pour le roman tourne à son avantage: son unique loi c'est une grande liberté. Les 1200 titres publiés durant le siècle, dont certains en douze volumes, la grande diversité de formes et registres revêtus par le roman montrent son épanouissement sans contraintes.

Même si son public semble limité aux jeunes, aux nobles et aux femmes, la fin du siècle va voir s'élargir la "consommation romanesque" vers la bourgeoisie aisée et moyenne.

Sa riche typologie (Mauris Lever trouve une bonne dizaine de types différents de roman) montre aussi son évolution: du roman d'aventure chargé de personnages, d'épisodes secondaires sur des milliers de pages, au roman bref, aux dimensions de nouvelle, du roman d'évasion au roman historique, du roman des amants parfaits au roman où l'amour signifie ravage et

désordre, du roman tragique au roman comique, du roman "romanesque" à l'anti-roman.

VII.2.1. Le roman de chevalerie

A la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, domine un roman de chevalerie, héritage médiéval, monument à la gloire de la noblesse.

La production romanesque est dominée par le cycle des *Amants de Gaule*, traduit de l'espagnol. Du Verdier donne en 1626 *Le Roman des romans*, dont le mérite n'est pas constitué par l'originalité mais par le fait de répertorier les poncifs du genre: les paladins invincibles, des princesses captives, des combats mémorables, des monstres de toute sorte.

Le roman de chevalerie, nommé à l'époque un peu péjorativement "le vieux roman", fait place aussi dans sa matière au merveilleux, qui va resusciter à la fin du siècle avec la mode des cotes de fées.

On ne tarde pas à parodier le bon vieux roman et son "liquidateur" est, on le sait, *Don Quichotte* de Cervantes, traduit en France dès 1614.

VII.2.2. Le roman sentimental

Le début du siècle voit paraître sous l'influence des théories platoniciennes et à cause de l'importance croissante des femmes dans la société une série de romans contant des aventures amoureuses, selon le même canevas: deux amants parfaits d'âme et corps doivent affronter un sort implacable qui s'acharne sur eux. C'est la glorification de l'amour, chaste et fidèle, comme la plus haute vertu de l'âme. Quelques titres en sont éloquents: *Chastes amours*, *Chastes et infortunés amours*, *Chastes et heureuses amours*, *Chastes et fidèles amours*, *Constantes et fidèles amours*, même *Religieuses amours*. C'est, en général, le roman de la jeune fille, de la naissance de l'amour dans une âme virginale, on y fait, comme dans la société mondaine, des premiers salons féminins, l'exégèse du sentiment amoureux.

Le roman sentimental, qui se propose aussi un but pédagogique – offrir des exemples de conduite –, a ses parties obligées: conversations, lettres, pièces en vers qui offrent des modèles d'entretiens et un catalogue de figures et de tours d'esprit du discours amoureux.

VII.2.3. Le roman pastoral

A côté du roman sentimental, le roman pastoral rend compte du monde de la perfection amoureuse. L'influence italienne et, surtout, espagnole (*Diana de Montemayer* et *Galatea* de Cervantes sont beaucoup goûtés en France) contribuent à la parution de la pastorale française, soit romanesque, soit dramatique. Le mythe éternel du pâtre philosophe et magicien renaît sous la forme du berger, parfait amant, qui, à la trace du modèle courtois, est toujours au service de sa dame.

Le chef-d'oeuvre du roman pastoral français est *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé, qui impose par une fable bocagère, l'"honnête amitié" comme la vraie valeur d'un monde où la société aristocratique se reconnaît.

VII.2.4. L'histoire tragique

A côté du roman sentimental et du roman pastoral qui exagèrent sur l'amour et le bonheur, naît un roman qui pousse à l'extrême l'horreur et le mal. C'est l'histoire tragique qui se trouve au conflit du fait divers et de la nouvelle romanesque. Elle marque le moment où la nouvelle (au sens de genre narratif) se sépare de la nouvelle (au sens d'information). L'exemple le plus mémorable pour ce type de fiction est le livre de François de Rosset *Les Histoires tragiques de notre temps* (1614) – collection de faits divers, avec dénouement sanglant. La cruauté y est poussée au paroxysme (corps mutilés, déchirés, disloqués), les effets de la passion sont peints en couleurs noires. La volonté moralisatrice est vivement revendiquée: l'auteur veut donner à ces histoires noires une valeur d'apologue, pour insiper l'horreur du vice et conduire, par antiphrase, les hommes vers la vertu. Sade, au XVIII^e siècle, va prolonger le roman noir.

Une sous-catégorie, si l'on peut dire ainsi, de cette fiction romanesque du mal est donnée par l'évêque J. P. Camus, créateur du roman dévot. Dans ses postfaces l'évêque de Bellay justifie ses ouvrages nés de son mépris pour les romans de chevalerie et les romans d'amour et qui se veulent un prolongement de sa prédication. C'est la poétique du roman édifiant: prêcher la vertu par des histoires exemplaires, montrer le vice pour en inspirer l'horreur.

Tout comme Rosset dans ses histoires tragiques, Camus a tiré la matière de ses recueils des faits divers: crimes, viols, incestes, tortures,

perversions. Cette fiction noire est garnie de commentaires qui exhortent le lecteur à fuir les mauvaises exemples. Les titres de l'évêque résument bien cette poétique de l'horreur: *Evènements singuliers* (1628), *Amphithéâtre sanglant* (1630), *Spectacles d'horreur* (1630), *Rencontres funestes* (1644).

VII.2.5. L'histoire comique

A la tentation du merveilleux des "vieux romans", à celle de la perfection des romans sentimentaux s'opposent la tentation du réel, du quotidien, de l'immédiat, tentation connue par les "histoires comiques". La veine gauloise y rencontre la veine picaresque, la satire et la critique y cotoient la facétie.

Mais l'histoire comique est premièrement une dérision, une parodie du romanesque, un "anti-roman". Le terme tel quel est employé par Sorel comme titre pour la deuxième édition de son *Berger extravagant* qui se déclare une parodie, une réplique de *l'Astrée*. L'anti-roman, illustré brillamment par Sorel, plus tard par Scarron et, dans une certaine mesure, par Furetière, est déformant dans le sens de la bassesse. L'univers de l'expérience qu'il choisit constitue une parodie du romanesque: le monde aristocratique et sublime est remplacé par celui grossier de la pègre, plus tard de la bourgeoisie.

VII.2.6. Le roman héroïque ou épique

Le roman héroïque a comme sous-catégorie le roman d'aventures, illustré par Gomberville, qui retrace les aventures d'un héros imaginaire. Polexandre du roman avec le même titre (avec cinq versions entre 1619–1638) est le prototype du héros romanesque: prince et chevalier errant, amoureux transi de sa maîtresse, combattant vainqueur de son ennemi. Ce type de chevalier est adapté au goût moderne: il a les délicatesses de l'honnête homme et les raffinements de la galanterie. Le roman d'aventures partage la même matière (tempêtes, naufrages, histoires de pirate, jeunes filles enlevées et délivrées) avec la tragi-comédie, bien en vogue entre 1627–1635.

Le roman héroïque proprement-dit est illustré par La Calprenède et Madeleine de Scudéry. Tout comme la tragédie, ce roman prétend s'appuyer sur l'histoire, d'où il prend ses héros. Les titres fameux de La Calprenède sont: *Cassandre* (1642–1645) – dix volumes dont l'action se déroule au

siècle d'Alexandre, *Cléopâtre* (1646–1658) – douze volumes, sous le règne d'Octave, *Faramond* (1661–1670), – douze volumes, dans la Gaule.

Les fameux romans de Madeleine de Scudéry, signés par souci de convenance par son frère Georges, sont *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649–1653), dont l'action se déroule dans l'empire Perse, et *Clélie, histoire romaine* (1654–1660). Le Cyrus de l'"illustre Sapho" (surnom de Madeleine de Scudéry) est le prototype même de l'éternel soupirant dont rien ne parvient à ébranler la constance en amour. Les romans de la "reine des précieuses" exploitent tous les artifices de composition du roman héroïque: début in médias res, histoires intercalées, expressions hyperboliques, descriptions interminables, portraits qui commencent à se détacher de l'action pour acquérir une certaine indépendance.

Clélie, fameux pour la Carte du Tendre, itinéraire symbolique de l'amant qui doit notamment éviter le Lac d'Indifférence et la Mer dangereuse pour gagner le Village de Sincérité, est aussi un roman à clefs. Dans les personnages romains, les contemporains ont reconnu les habitués des hôtels parisiens, des salons de la préciosité.

VII. 2. 7. Le roman autobiographique

Le roman autobiographique est représenté par Téophile de Viau avec ses *Fragments d'une histoire comique* (1623), par Tristan L'Hermite avec *Le page disgracié* (1642) et par d'Assoucy avec ses *Aventures* (1677).

Téophile de Viau a laissé seulement une cinquantaine de pages réunies sous le nom de *Première journée* et plus tard sous le titre de *Fragments de...* qui racontent le premier jour après son bannissement où, par des entretiens, descriptions et réflexions, est fait l'autoportrait d'un libertin.

Le page disgracié de Tristan L'Hermite est une autobiographie picaresque,

"une histoire déplorable où je ne parais que comme un objet de pitié et comme un jouet des passions des astres et de la fortune."

Poète et musicien errant, d'Assoucy fait fusionner autobiographie et roman de gueuserie dans la relation de ses voyages (dont un épisode est sa rencontre avec Molière). Il oppose à un monde hostile la puissance du rire qui peut rendre heureux:

"Je suis né pour être pauvre et pour vivre persécuté, mais non pour vivre malheureux comme l'on croît."

VII.2.8. Le petit roman ou la nouvelle

Même si l'on signale des survivances du roman baroque à l'âge classique, la tendance du roman est maintenant de réduire ses dimensions, le romancier s'approche du moraliste et du philosophe. La narration est simplifiée, les structures s'assouplissent: le début *in medias res* est abandonné au profit d'une action linéaire, les histoires intercalées sont peu nombreuses, de même que les personnages.

Le petit roman, nommé également nouvelle, est représenté par Madame de Villedieu qui montre son goût pour la brièveté et la simplicité dans *Anaxandre* (1667) et *Cléonice* (1669), par Saint-Réal avec son *Don Carlos*, par Mme de la Fayette avec sa *Princesse de Clèves*.

VII.2.9. Le roman épistolaire

Le roman par lettres connaîtra son épanouissement au XVIII^e siècle. Il est pourtant brillamment illustré par Guilleragues avec ses *Lettres portugaises* (1669)

VII.2.10. Le roman d'un autre monde

Le XVII^e siècle connaît aussi le roman du type "relation" d'un voyage imaginaire. Le plus illustre exemple est celui de Cyrano de Bergerac qui donna l'ensemble *L'autre monde* avec les volumes (posthumes) *Histoires comiques des Etats et Empires du Soleil* (1662). Son voyage est aussi un voyage initiatique. La lune est un monde renversé, occasion pour l'écrivain de se dresser contre les conformismes de la morale courante. Le roman de Cyrano ouvre la voie du roman philosophique et satirique du XVIII^e siècle et constitue, en même temps, un prédécesseur de la littérature d'anticipation.

VII . 3. Représentants du roman: Honoré d'Urfé, Guilleragues, Mme de La Fayette

Les plus importants représentants du roman que nous allons étudier ici sont: d'Urfé, pour le roman pastoral, Guilleragues, pour le roman par lettres et M^{me} de LA Fayette, pour le petit roman.

VII. 4. Honoré d'Urfé

1. Vie

2. L'oeuvre

3. Une somme romanesque

4. Le roman comme manuel de savoir-vivre

5. La formule romanesque

VII. 4. 1. Vie

Honoré d'Urfé est né dans la belle région du Forez, située au sud-est du Massif Central. Issu d'une famille cultivée, influencée par l'Italie, il a passé son enfance dans un château aux bords de la rivière de Lignan. La tradition veut qu'il soit épris de sa belle-soeur qu'il épousera plus tard, mais les époux se séparent après quelques années de mariage à l'amiable. La vie amoureuse tourmentée de d'Urfé est doublée d'une carrière militaire toute aussi mouvementée. A peine issu de l'adolescence, il devient chevalier de Malte. Plus tard il entre dans la Ligue et lutte contre les troupes royales. Il est fait prisonnier et ensuite libéré contre une rançon payée par sa belle soeur. Pour quelque temps il est au service du duc de Savoie pour devenir au moment de la reconciliation de la Savoie avec la France un sujet fidèle

d'Henri IV. Il voyage beaucoup à Rome, à Venise, à Turin. Il continue sa carrière militaire et lutte pour le duc de Savoie mais malgré cela sa mort en 1625 est due à une pneumonie.

VII. 4. 2. L'oeuvre

En 1608, d'Urfé publie *Les Epîtres Morales* où le proche de Saint-François de Sales qu'il était se dévoile l'adepte d'une sensibilité religieuse, d'une religiosité diffuse. Le livre maître de sa vie est *l'Astrée*, le type même du roman pastoral, dont il publie durant sa vie quatre parties (1607 – première partie, 1610 – deuxième partie, 1619 – troisième partie, 1624 – quatrième partie). La fin de son roman (deux autres parties) est donnée par son secrétaire. Il satisfait pleinement le goût du romanesque d'un public surtout mondain et féminin qui savoure entre 1600 et 1610 plus de cent romans écrits souvent par des nobles.

VII. 4. 3. Une somme romanesque

L'Astrée, qui compte plus de 5000 pages, est considéré comme le premier grand roman français depuis le Moyen Age, une véritable somme romanesque. Le sujet suit de près les amours de Céladon et d'Astrée, dans un cadre pastoral. Les héros ne sont pas de bergers proprement-dits, mais de nobles retirés à la campagne pour y vivre loin du tumulte et de l'hypocrisie de la cour. Leur vie est entièrement dédiée à l'amour dans la vallée du Lignon. L'action se passe au V^e siècle après Jésus-Christ en Gaule, dans la région natale de l'auteur, le Forez. Tel que d'Urfé l'avoue, glorifier son lieu de naissance est un devoir:

"Nous devons cela au lieu de notre naissance et de notre demeure, de le rendre le plus honoré et renommé qu'il nous est possible."

Céladon et Astrée s'aiment mais leurs familles se haïssent. Pour cacher leur amour, le pseudo-berger Céladon feint d'aimer une autre; cependant le perfide et jaloux Sémire réussit à persuader Astrée qu'il s'agit pour Céladon d'une véritable passion. Fâchée, la jeune bergère bannit Céladon qui, désespéré, se jette dans la rivière et on le croit mort. Le naufragé est sauvé par la princesse Galathée, la fille de la reine, qui tombe amoureuse de lui. Il s'enfuit, grâce au druide Adamas, vit déguisé en druidesse (Alexis) et construit un temple à sa belle, occasion pour l'écrivain de formuler les tables des lois de l'amour.

Le déguisement en fille permet à Céladon de vivre près d'Astrée dans une intimité équivoque, dans un trouble ambigu. L'ambitieux Polémas,

révolté contre Galathé, fait éclater la guerre. Alexis-Céladon s'illustre par des merveilles de prouesse dans la lutte. Elle est capturée avec Astrée et sauvée par Sémire. (C'est là que finit le texte authentique). Dans la suite, écrite par Baro, le secrétaire d'Honoré, Céladon révèle son identité et honteuse à cause de l'intimité vécue avec la soi-disante jeune fille, Astrée le bannit encore une fois. Le berger amoureux se rend à la Fontaine de la Vérité d'Amour pour se faire dévorer par les lions gardiens. Astrée y va dans le même but. Mais le miracle se produit: les lions leur lèchent les mains et l'amour ordonne le mariage. Le code pastoral, à la différence du code courtois, veut un amour accompli dans le mariage.

A l'histoire principale s'ajoute une cinquantaine d'épisodes secondaires retraçant les amours d'autres couples, dont Diane et Silvandre, Philis et Lycidas, épisodes où l'on relève toute une galerie de portraits: Hylas, l'inconstant, Galathée, l'orgueilleuse, Polémas, l'ambitieux, Sémire, le perfide, Adamas, le druide raisonnable mais rusé.

VII. 4. 4. Le roman comme manuel de savoir-vivre

Le titre complet de ce roman-poème est tout un programme: *L'Astrée où par plusieurs histoires et sous personnages de bergers et d'autres sont déduits divers effets de l'honnête amitié*. Cet idéal de l'honnête amitié qui est au centre du roman fait de *L'Astrée* le premier grand phénomène précieux; il se trouve au confluent de l'idéal de la chevalerie, de l'amour courtois, du platonisme pétrarquisant.

Dans une société brutale et rustique mais qui aspire à la civilisation, *L'Astrée* mobilise la culture pour enseigner l'art de vivre, d'aimer, d'écrire et de parler. Le roman, adopté comme bréviaire par la société des salons, constitue un manuel de savoir-vivre et propose un véritable art d'aimer. Le Forez réel y devient un lieu symbolique et privilégié: un Eden Pastoral, épargné par les guerres et les invasions, où "berger" n'est pas un état civil mais plutôt un état métaphysique.

Le roman est, on l'a dit, une encyclopédie de l'amour; on a passé en revue les diverses attitudes possibles en amour: Hylas illustre l'inconstance, Silvandre, l'adoration mystique, Céladon, le service d'amour. La vie de Céladon est une longue mise à l'épreuve comme dans les anciens romans de chevalerie. Il est, comme il plaît aux précieux, un amant soumis à sa maîtresse jusqu'à la mort. On pourrait dire que *L'Astrée* nous donne une véritable illustration du romanesque qui est la passion triomphant des obstacles, le plus tard possible, car l'intrigue principale est, selon Genette, le plus long et le plus aimable suspense de toute la littérature universelle.

On peut parler à propos de *l'Astrée* d'une théorie de l'amour, même d'une théologie de l'amour. L'inspiration néoplatonicienne et chrétienne contribue à une sublimation progressive de l'amour, à un amour spirituel qui préfigure en quelque sorte l'amour en Dieu. *L'Astrée* ne présente pas l'amour comme une fièvre ardente mais une honnête amitié, un amour fondé par l'estime de l'autre: "il est impossible d'aimer ce que l'on n'admire pas". On peut avoir dans cette exaltation de la fidélité amoureuse une métaphore de l'esprit de la féodalité, fondé sur l'hommage, la foi et la fidélité.

Mais il y a dans *l'Astrée*, malgré cette sublimation spirituelle incontestable, un raffinement érotique et une sensualité insinuée dans le spiritualisme. Si le couple de Diane et de Silvandre se situe d'emblée au plan du cœur et de l'esprit, le couple de l'Astrée et de Céladon donne aussi un exemple d'amour physique et par leur histoire le roman spiritualiste que veut être *l'Astrée* est démenti. Genette y voit l'insinuation de l'anti-roman dans le roman par la métaphore du serpent dans la bergerie:

"Ainsi *l'Astrée* renfermait ensemble, et en toute innocence, un roman et son anti-roman, le Pur Amour avec sa libido: le serpent dans la bergerie."

VII. 4. 5. La formule romanesque

La formule romanesque de *l'Astrée* est riche et diverse, ce roman réunit en toute harmonie: évocation historique et géographique, états d'âme des personnages, pastorale dramatique, poème d'amour, florilèges de conversations, de lettres, de poèmes, de paysages.

Ce roman-poème a la composition complexe d'une symphonie, avec des histoires entrelacées (nommées aussi "nouvelles intercalaires"), ses symétries et ses oppositions, ses effets de morcellement, de suspension, de ralentissement ou d'accélération. Dans une prose claire se mêlent des vers: sonnets, stances, chansons. Ce qui semble bien représentatif pour ce roman précieux sous son vêtement ce sont justement les réflexions sur l'amour; nous donnons en guise de conclusions le fragment où Silvandre fait l'apologie de l'amour adoration:

"Savez-vous bien que c'est qu'aimer? C'est mourir en soi pour revivre en autrui, c'est ne se point aimer que d'autant que l'on est agréable à la chose aimée, et bref c'est une volonté de se transformer, s'il se peut, entièrement en elle."

VII. 5. Guilleragues (1628–1685)

- 1. *Les Lettres portugaises* (1669) - entre traduction et oeuvre originale**
- 2. Vie du comte de Guilleragues**
- 3. Une oeuvre atypique en plein époque du classicisme**
- 4. L'écriture amoureuse**
- 5. Les lettres – à l'origine du roman**

VII.5. 1. *Les Lettres portugaises* (1669) - entre traduction et oeuvre originale

"Les femmes en général n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie, ce feu céleste qui échauffe et embrasse l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissements jusqu'au fond des coeurs, manqueront toujours aux écrits des femmes; ils sont toujours froids et jolis comme elles [...]. Je parierais tout au monde que les *Lettres portugaises* ont été écrites par un homme." (J. J. Rousseau – *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758).

L'avis au lecteur qui précède les *Lettres* assure qu'il s'agit de vraies lettres, "qui ont été écrites à un gentilhomme de qualité qui servait en Portugal". Le titre de l'édition originale, *Lettres portugaises traduites en français*, met l'accent sur la traduction mais ne donne pas de renseignements sur le traducteur. On a cru à l'époque de leur parution que s'étaient des lettres authentiques, plus tard, qu'elles étaient écrites par la religieuse portugaise Mariana Alcoforado ou Alcoforada au comte de Chammily. L'exégèse moderne a établi, en partant de l'autorisation d'imprimeur et de l'analyse interne de l'oeuvre, que leur auteur est un homme, le comte de Guilleragues, et que c'est proprement une oeuvre littéraire. On lui attribue aussi les *Valentins* (épigrammes et madrigaux).

VII.5.2. Vie du comte de Guilleragues

Gabriel-Joseph de Lavergne, comte de Guilleragues, est né à Bordeaux, issu d'une famille noble de magistrats. Sa noblesse est venue exclusivement par la robe. Dans sa jeunesse Guilleragues se montre un Gascon gourmand, prodigue et mène une vie pas trop rangée. En 1654 il devient secrétaire du Prince de Conti, quelques années plus tard se marie. Mais Conti meurt et Guilleragues quitte Bordeaux et cherche fortune à Paris. Il y entretient des relations avec Mme de Sablé, Racine et Boileau. En 1669 il devient gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi. Son talent littéraire est reconnu et utilisé par le monarque et sa fonction est, ironie du destin, de rédiger des "lettres particulières".

Il passe pour un homme d'excellente compagnie dont l'amitié vaut pour un « brevet d'honnête homme, pour un protecteur de lettres et le canal des faveurs royales ». Il collabore avec de nombreux articles à la "Gazette" de Renaudot. Vers 1675 il accompagne au Portugal Marie-Elisabeth de Savoie. En 1679, entrée à l'Académie française. La même année, il part comme ambassadeur à Constantinople, accompagné de Galland, futur traducteur de *Mille et Une Nuits*, qui vingt ans après la mort du comte, va l'évoquer dans la dédicace des contes comme "le génie le plus capable de goûter et de faire estimer les belles choses".

VII. 5. 3. Une oeuvre atypique en pleine époque du classicisme

Les Lettres portugaises trouvent leur place dans la littérature française du XVII^e siècle par un rapport d'opposition vis-à-vis des mentalités classiques et de différence vis-à-vis de la littérature qui les précède et leur est contemporaine. Il s'agit de cinq lettres écrites par une religieuse portugaise, Mariana, du couvent de Beja (Portugal), à son amant français, un officier qui l'a séduite et abandonnée. L'amant répond par le silence ou par quelque lettre conventionnelle, connue seulement par les références que la religieuse y fait.

Les lettres constituent donc un monologue, un soliloque qui touche au tragisme. On a pu parler à ce propos d'une vraie esthétique du désordre, d'une poétique de l'incohérence qui servent bien les sentiments contradictoires, les hésitations, les appels désespérés et rétractés de l'amoureuse trahie. On peut considérer *Les Lettres portugaises* comme un

bref "roman épistolaire" d'une expérience personnelle, intime, qui se moque des bienséances chères aux classiques pour proclamer la toute puissance de l'amour. Leurs antécédentes littéraires sont à chercher chez Ovide et Catulle, dans les élégiques *Héroïdes*, bréviaire des lettres amoureuses de l'Antiquité.

Quelques allusions éparpillées dans les cinq lettres permettent de reconstituer la vie de Mariane. Le romanesque est refusé: pas d'intrigue proprement-dite, pas d'obstacles extérieurs. Elle vit au couvent dès son enfance. Elle a un frère qui lui rend visite et une famille qui tient beaucoup à l'honneur. Ses souvenirs du "malheureux cloître" ne lui évoquent que des "gens désagréables" jusqu'à la rencontre de l'officier français. La vue de celui-ci est liée au balcon qui donne vers Mertola. Mariane était sur le balcon "le jour fatal" où commença sa "passion malheureuse". C'est de ce balcon qu'elle a admiré "votre adresse et votre bonne grâce" à pousser le cheval. C'est là qu'elle s'est crue remarquée entre toutes et qu'elle a senti que le jeune officier ne lui était pas indifférent. Elle a connu les plaisirs de l'amour dans la chambre du couvent où elle se tourmente au moment de la "rédaction" des lettres et elle y est "promue" portière. Elle voit de temps en temps son frère, même quelque lieutenant, qui portent ses lettres en France. Après le départ de son amant, sous prétexte de guerre, sa santé est de plus en plus ruinée, on la croit folle, elle parle sans savoir ce qu'elle dit et il lui arrive de rester trois heures de suite sans connaissance.

Les cinq lettres traduisent les sentiments violents de la femme mal-aimée qui vont de l'espoir (assez vague) de la première lettre jusqu'à l'amer renoncement de la dernière. La première lettre est encore illuminée par les illusions d'un amour partagé, par un espoir de réciprocité. La deuxième, après six mois de silence de la part du destinataire, montre l'amour solitaire replié sur lui-même, l'indifférence de l'absent et le doute qui s'installe. Dans la troisième, on perçoit l'angoisse, le vide et la question "comment survivre" reste sans réponse. La quatrième surprend par le plein de passion et d'élans. La cinquième se déclare la dernière, elle se veut la lettre du renoncement, du détachement mais ses derniers mots ne semblent pas définitifs.

VII.5. 4. L'écriture amoureuse

Le début de la première lettre, assez courte par rapport aux autres, est devenu célèbre d'autant plus qu'il repose sur une ambiguïté: "mon amour", c'est la passion personnifiée de la femme amoureuse ou l'amant, tutoyé, ici, la seule fois?

"Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah! malheureux, tu as été trahi, et tu m'a trahie par des

espérances trompeuses. Une passion sur laquelle tu avais fait tant de projets de plaisirs ne te cause présentement qu'un mortel désespoir, qui ne peut être comparé qu'à la cruauté de l'absence qui le cause."

L'ouverture contient déjà les thèmes majeurs: amour, absence, désespoir, mort, rigueur du destin. L'apostrophe, les exclamations, les interrogations initiales constituent un véritable patron pour toute l'écriture amoureuse de ce petit roman par lettres. Les motifs des yeux aimés, des larmes, des émotions violentes jusqu'à l'évanouissement, du plaisir, des tourments qui vont revenir par la suite sont déjà présents dans la première lettre. Le reproche d'avoir passé les mers pour la fuir est vite annulé par la promesse d'un amour éternel, par l'indignation qu'une passion non pas assez intense pourrait suffire à l'amant:

"Mais il n'importe, je suis résolue à vous adorer toute ma vie, et à ne voir jamais personne, et je vous assure que vous ferez bien aussi de n'aimer personne. Pourriez-vous être content d'une passion moins ardente que la mienne? [...] S'il m'était possible de sortir de ce malheureux cloître, je n'attendrais pas en Portugal l'effet de vos promesses: j'irais, sans garder aucune mesure, vous chercher, vous suivre et vous aimer par tout le monde."

L'appel, la prière adressées à l'homme aimé sont répétés plusieurs fois, sous formes différentes: "écrivez-moi souvent", "venez me voir", "aimez-moi toujours"; l'idée que l'amour signifie, en fait, une souffrance intense paraît déjà en cette fin de lettre et va être reprise plusieurs fois.

L'excès d'amour posé de la première ligne et qui constitue une sorte de superlatif absolu de celui-ci est renforcé par le refus de l'oubli, de l'indifférence dans la deuxième lettre: "j'aime mieux souffrir davantage que vous oublier", "Je n'envie point votre indifférence et vous me faites pitié". La religieuse parle de son amour, comme on l'a dit, "en termes affirmatifs". Chez elle pas de litote, pas d'euphémisme, pas de négation, chères aux classiques. Sa passion est déclarée, clamée, assumée. Le corps avec ses plaisirs, ses sensations, ses joies est intégré à l'être à part entière. Le mot plaisir est le plus fréquent dans les lettres. Une certaine insistance sur les détails concrets – "désirs", "chambre", "ardeur", "emportement", "excités", "témoignages ardents", "je me donnai toute", "joie", "jouir pleinement", "aimer éperdument" – montre que la passion imparfaite est dédaignée, toute atténuation bannie.

Le recours à la raison, si honorée à l'époque, est lui aussi méprisé. Celle-ci apparaît comme un poison et un empêchement. Le sens de l'honneur et de la religion est orienté toujours vers la passion ardente jusqu'à signifier "aimer éperdument". L'amour est clamé comme un défi à la bienséance:

"... je veux que tout le monde le sache, je n'en fais point un mystère, je suis ravie d'avoir fait tout ce que j'ai fait pour vous contre toute sorte de bienséance..."

Même l'aide de Dieux, de la religion est négligée. La religieuse portugaise se sent "enfermée" au couvent, "malheureux cloître", elle le perçoit comme un espace du malheur, elle n'est pas là par vocation mystique. Elle n'adresse pas de prière au Seigneur mais à son amant infidèle – prière de se souvenir d'elle, de lui écrire, de venir la voir.

Son amour dans son excès s'attache aux objets gages de l'amour, qu'elle va renvoyer avec la dernière lettre: le portrait de l'officier, objet d'adoration fétichisante – "je regarde sans cesse votre portrait, qui m'est mille fois plus cher que ma vie" – et les bracelets offerts par l'homme aimé. Même les portraits du frère et de la belle-soeur de l'amant sont enviées pour leur pouvoir de rendre plus proche l'amant lointain. Une jalousie dévorante tourmente la femme délaissée: elle est provoquée non pas seulement par un amour avoué vécu en France et par les supposées maîtresses dans ce pays, mais aussi par des objets et personnes insifnians: le papier de la lettre qui a le "bonheur" d'arriver entre les mains de l'officier, les laquais qui le servent et l'accompagnent. La passion elle-même devient plus aimée que l'amant: "on est beaucoup plus heureux... quand on aime violemment que lorsqu'on est aimé".

L'acte d'écrire des lettres est envisagé dans ses fonctions diverses: il suspend provisoirement le désespoir de la mal-aimée, il remplace l'entretien avec l'être chéri – "il me semble que je vous parle quand je vous écris" –, il donne le soulagement – "j'écris plus pour moi que pour vous, et je ne cherche qu'à me soulager" –.

L'écriture signifie nourriture, maintien de la passion, le silence signifie le renoncement, l'oubli, le détachement. Dès le début de la cinquième lettre, qui est celle du renoncement, la femme annonce qu'elle écrit "pour la dernière fois" mais prolonge le plus possible la rédaction de celle-ci (un officier attend la lettre pour la porter au destinataire) et, vers la fin, elle semble hésiter, promettre une nouvelle lettre et ensuite se rétracter.

L'idée de la tranquillité est repoussée vivement dans les premières lettres, comme expression de l'amour éteint, elle semble acceptée dans la dernière pour traduire justement le détachement de la passion. Ce sera un état plus paisible ou la "résolution extrême", c'est-à-dire la mort. On ne peut pas dire qu'il s'agit d'un chantage au suicide car les lettres sont pleines de contradictions et à l'accusation d'infidélité et de trahison sont juxtaposées la promesse de l'amour éternel et l'aveu d'une inclination à tout pardonner à l'amant.

La dernière lettre reste "ouverte" car elle finit par une question: "...je crois même que je ne vous écrirai plus – suis-je obligée de vous rendre un compte exact de tous mes mouvements?" mais même le dernier mot, "mouvements", employé à l'époque au sens de "impulsions", "passions", "transports", "émotions", montre que l'amour est loin d'être mort, la femme loin d'en être guérie.

VII. 5. 3. Les lettres – à l'origine du roman

Comme nous l'avons déjà dit, *Les lettres portugaises* ont été considérées, à l'époque de leur parution, tout simplement comme des lettres, parce qu'elles venaient dans la littérature française dans un moment de dégoût du romanesque, trop exploité par le roman héroïque et précieux, et dans un moment de rupture avec la fiction, quand on cherchait l'authentique, le vécu. L'avertissement au lecteur a laissé croire qu'il s'agissait de vraies lettres justement pour offrir "un singulier plaisir" au public. La "trouvaille" a été bonne, le succès des lettres éclatant, et la cinquantaine de rééditions jusqu'en 1700, les nombreuses imitations et répliques en sont la preuve. Mais *Les Lettres portugaises*, par leur jaillissement, leur désordre, leur bizarrerie se délimitent nettement du classicisme et par l'expression d'une expérience particulière qu'elles constituent se trouvent à la source du roman épistolaire du XVIII^e siècle et du roman moderne qui valorise souvent l'expérience tourmentée et l'angoisse devant le vide.

On a comparé Mariane à Hermione et à Phèdre mais, comme nous l'avons vu, par son attitude passionnelle de clamer et assumer sa passion, de faire intégrer le corps, elle s'en distingue. On a comparé la religieuse à Médée de Corneille et à Elvire (de Dom Juan) de Molière, qui exploitent le même thème de la femme abandonnée; le fait qu'Elvire a été séduite dans un couvent et, de plus, dans un cadre ibérique, a paru un argument important. Mais le désir de vengeance presque absent chez Marianne, le sentiment de l'honneur réparé assez faible chez elle la distingue également de Médée et d'Elvire.

Pour la femme "enfermée" au couvent, le bonheur est plus important que l'honneur, le plaisir plus important que la bienséance, la passion plus importante que l'amant infidèle. Et cette nouvelle attitude de même que la forme par lettres qu'elle prend va s'épanouir aux siècles suivants.

Rappelant les *Héroïdes* d'Ovide, les *Lettres d'Héloïse à Abelard* et annonçant *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos, *Les lettres portugaises* restent un chef-d'oeuvre de l'écriture amoureuse épistolaire.

VII. 6. Madame de La Fayette

(1634 – 1693)

1. Vie

2. *La Princesse de Clèves* – entre nouvelle et chronique historique

3. Les Codes social, culturel et amoureux

4. Technique romanesque

5. La charge symbolique du roman

6. La sublimation: expression classique et précieuse

VII. 6. 1. Vie

Marie-Madeleine Pioche de la Vergne est née à Paris en 1634; sa famille appartient à la petite noblesse. Le grammairien Ménage est le directeur de sa formation. Parmi ses lectures importantes: les romans de Mlle de Scudéry, Virgile, des ouvrages d'histoire. Dès 1655 Mlle de la Vergne devient Mme de la Fayette; elle donne naissance à deux fils, fait plusieurs séjours en Auvergne où se trouvent les terres du comte de La Fayette.

Des amitiés littéraires avec Daniel Huet, Jean Segrain, Mme de Sévigné dont elle fait le portrait dans la *Galerie de portraits*, parue à l'époque.

A partir de 1661 le comte de La Fayette vit en Auvergne et sa femme à Paris où elle devient dame d'honneur d'Henriette d'Angleterre, femme de Philippe d'Orléans, frère du roi.

En 1662, au mois d'août, l'apparition de *La Princesse de Montpensier*. En 1665 commence l'amitié avec La Rochefoucauld qui va durer jusqu'à la mort de celui-ci, en 1680.

En 1669, publication du premier tome de *Zaïde, histoire espagnole* (paru sous le nom de Segrais) et, en 1672, celle du deuxième tome de *Zaïde*.

En décembre 1671, le privilège de Barbin pour *Le Prince de Clèves*, apparemment, premier titre du célèbre futur roman.

En 1678, privilège de Barbin pour *La Princesse de Clèves*, qui paraît au mois de mars, sans nom d'auteur.

Vers la fin de sa vie, Mme de La Fayette se tourne vers le jansénisme et prend pour directeur de conscience l'abbé de Rancé. Après sa mort, en 1720, on publie *L'Histoire de Mme Henriette d'Angleterre* par Mme de La Fayette, en 1724 "Mercure de France" publie *La Comtesse de Tende*.

En 1731, la publication des *Mémoires sur la Cour de France pour les années 1688 et 1689*.

Au XX^e siècle, deux autres ouvrages, *L'Histoire espagnole*, *Don Carlos d'Astargas* sont attribuées, apparemment à tort, à Mme de La Fayette.

VII. 6. 2. *La Princesse de Clèves* – entre nouvelle et chronique historique

Le fameux roman est précédé par l'apparition de la nouvelle *La Princesse de Montpensier*, évocation historique des derniers Valois et histoire d'une femme amoureuse qui finit dans la malheur parce qu'elle est incapable de dominer sa passion, et par un roman précieux *Zaïde*, où l'auteur se montre assez obéissant aux lois du genre.

Le roman *La Princesse de Clèves* a les dimensions d'une nouvelle et, selon les mots de l'auteur, qui ne le signe pas et qui refuse de reconnaître sa paternité, il appartient plutôt au genre "mémoires". Selon les témoignages de l'époque, le petit roman est oeuvre collective, supposant la collaboration de Segrais, de Huet, de La Rochefoucauld et de Mme de La Fayette.

Le sujet: Mademoiselle de Chartres fait son apparition à la cour d'Henri II, cour présentée auparavant dans son éclat et magnificence; elle se fait vite admirer pour sa beauté et il y a plusieurs propositions de mariage pour elle. Elle va épouser le Prince de Clèves qui l'ayant rencontrée chez un joaillier tombe amoureux d'elle. Une fois devenue la princesse de Clèves, la jeune femme, qui éprouve pour son mari de l'estime et de la reconnaissance, rencontre au bal le duc de Nemours et sent pour lui une "inclination" qui va l'entraîner malgré elle. Le duc, fort épris d'elle, renonce à ses maîtresses pour lui prouver son amour. La mère de la princesse se rend compte de la passion de sa fille et sur son lit de mort lui conseille de garder sa vertu. La Princesse essaie de fuir la cour pour fuir ainsi une inclination qu'elle juge coupable: elle avoue à son mari sa faiblesse pour un autre homme sans lui dire le nom

de celui-ci. Le mari qui aime profondément sa femme est torturé par la jalousie, souffre d'être mal-aimé et meurt de chagrin, en croyant sa femme infidèle.

Restée veuve, la princesse refuse de répondre aux sentiments du duc et cherche le repos dans une retraite loin de la cour où elle finit sa vie "assez courte".

Le livre n'est pas seulement une analyse de l'amour provocateur de désordre mais aussi un roman historique qui présente beaucoup de personnages réels: Henri II, Catherine de Médicis, Marie Stuart, Diane de Poitiers, Madame, soeur de Henri II, François II, des événements historiques: changements de règnes, mort dramatique de Henri II à la suite d'un accident de tournoi, mariages princiers, chronique des cours de Renaissance (tantôt du Louvre, tantôt du Blois, tantôt ailleurs). Comme dans sa jeunesse Mme de La Fayette a été fille d'honneur d'Henriette d'Angleterre (belle-soeur de Louis XIV), elle connaît parfaitement le monde de la Cour, ses intérêts et ses cabales, ses apparences trompeuses, ses mœurs et ses divertissements. Ce cadre somptueux et brillant flatte le goût des lecteurs qui exigeaient, pour tout genre sérieux, des personnages nobles et prestigieux. La romancière traite son sujet en mémorialiste, donc en historienne.

On sait que sa fidélité aux sources historiques est grande dans les portraits des princes, dans la relation des événements, dans les allusions aux traités et aux mariages princiers. Sa peinture de la Cour est faite avec finesse et minutie. La perfection de celle-ci n'est qu'apparence, la fréquence des termes du paraître et de la dissimulation est de sept par page. Sous le voile des bienséances obligées transparaissent la corruption des mœurs, les rivalités sordides, sous les élégantes bassesses se voient les féroces ambitions, la haine, le mensonge. Malgré cette portée historique, les personnages principaux, formant le triangle amoureux, sont imaginaires et, comme on l'a fait remarquer d'ailleurs, la place réservée à la chronique historique va décroissant du tome premier au quatrième.

Si le roman s'ouvre sur l'image florissante de la cour des Valois :

"La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second."

il finit sur les derniers moments de la vie du personnage qui lui donne le nom :

"Elle passait une partie de l'année dans cette maison religieuse et l'autre chez elle mais dans une retraite et dans des occupations plus saintes que celles des couvents les plus austères; et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables."

VII. 6. 3. Les Codes social, culturel et amoureux

Comme l'écrivain connaît et respecte le code de l'époque, les valeurs que le livre met en lumière sont celles de l'aristocratie: la naissance et le bien, l'éclat donné par la vaillance et la bravoure, par l'agrément, l'enjouement, l'adresse, la manière de s'habiller, l'esprit, le mérite, défini, à l'époque, comme "assemblage de plusieurs bonnes qualités". Le code social et culturel est dévoilé aussi par la méticulosité avec laquelle l'écrivain présente l'étiquette de la cour, le cérémonial des fêtes, bals, tournois et soupers. La magnificence et l'éclat ont pourtant leur visage caché, donné par les intérêts qui s'opposent et les cabales qui se tissent, ce qui gâte la beauté cérémonieuse de la cour, chose dont Mme de Chartres prévient sa fille:

"Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, vous serez souvent trompée: ce qui paraît n'est presque jamais la vérité."

Malgré sa brièveté, le roman-nouvelle de Mme de La Fayette et ses collaborateurs raconte aussi quelques histoires intercalées, des récits intérieurs qui, par leur vertu d'exemple, pourraient contribuer à l'"éducation sentimentale" de la Princesse: histoires de Diane de Poitiers, de Mme de Tournon, d'Anne de Boulen, du vidame de Chartres. Ce sont autant d'expériences indirectes pour Mme de Clèves sur l'infidélité, sur la passion irrationnelle et dangereuse, sur la dissimulation. Elles lui font connaître, par procuration, les misères du monde et les affres de la passion et par cela le code amoureux en vigueur.

VII. 6. 4. Technique romanesque

Le petit livre de Mme de La Fayette harmonise la narration sobre de la nouvelle et les descriptions, les portraits, les conversations, monologues, analyses du roman héroïque. Le romanesque hérité de Mlle de Scudéry s'assouplit beaucoup et ne retient que quelques poncifs: la belle inconnue, la rencontre singulière, le portrait dérobé, la lettre interceptée, l'aveu extravagant, l'amant dissimulé.

Les unités narratives dominantes sont, comme chez Proust, plus tard, les grandes scènes dont la plus importante la scène de l'aveu, autour de laquelle semble se construire tout le récit. On va retenir aussi comme scènes importantes la rencontre chez le joaillier, le bal, la mort de Mme de Chartres, la mort de M. de Clèves, la dernière entrevue.

Parmi les unités narratives on retient aussi le monologue, le dialogue, la conversation, cette dernière relevant de la préciosité et de la galanterie et

l'intrusion d'un autre type d'écriture: la lettre, englobée dans le récit. On peut conclure que la formule narrative du roman est complexe dans un dosage bien équilibré et que le mouvement narratif qui le valorise le plus est la grande scène.

Le sommaire (ou le résumatif) sert l'évocation historique, la description est réservée surtout aux portraits qui sont nombreux mais assez souvent succints et conventionnels. Ils expriment les valeurs auxquelles la société adhère: naissance, gloire, beauté, bien, mérite. Ils sont au superlatif. On a compté les termes intensifs pour les cents premières lignes du roman: admirable, aimable, beau, bien fait, célèbre, digne, jamais, toujours, tous, partout. Mais, en fait, il n'y a pas d'aveuglement dans les portraits des personnages mais beaucoup de politesse, des réticences, des adoucissements. Presque tous les personnages sont "beaux", les hommes sont le plus souvent "bien faits", ils ont "une belle mine", "de la grâce". Les femmes sont "belles". On retient pour la princesse de Clèves "le teint blanc", "les cheveux blonds", "la grâce et la douceur" qui répandent sur son visage "les sentiments qu'elle avait dans le coeur". Le portrait initial de M. de Clèves, exclusivement moral, est fait en trois lignes, celui du duc de Nemours, essentiellement esthétique, en vingt-deux lignes.

On pourrait dire que le début proprement-dit de l'histoire est donné par la fameuse phrase "Il parut alors une beauté à la cour...", qui est placée après une dizaine de pages de présentation de la Cour. L'écrivain présente l'héroïne avant de l'engager dans l'action. Pour les personnages de la Cour il est capital de rester "maître de son esprit et de son visage". L'héroïne a des apparences cornéliennes mais pour elle l'essentiel est de préserver son image. Ses moments d'abandon sont exceptionnels: la reconstitution de la lettre, la rêverie dans le jardin. Après la mort du prince de Clèves, l'idée de devoir est de plus en plus puissante (le mot apparaît dix-huit fois dans les vingt dernières pages du livre). Les obstacles à la passion sont pour la veuve intérieurs: le remords d'avoir provoqué la mort de son mari, le scepticisme, l'absence d'illusions sur la durée de l'amour. Elle croît le bonheur foncièrement impossible.

On a voulu voir dans l'héroïne lafayetteienne soit une cornélienne par sa maîtrise de soi, soit une racinienne par la fatalité de sa passion, soit une pascalienne par sa vision sombre du monde, mais le texte ne confirme pas nettement telle ou telle image car l'ambiguïté fondamentale attribuée au monde représenté embrasse aussi le personnage et constitue d'ailleurs la marque de cet énigmatique personnage.

Dans cette machine infernale qui est la Cour, où la hiérarchie ordonne tout, la passion semble semer le désordre. Mais Mme de Clèves se méfie de

l'avenir de la passion et finit par le refuser: entre le divertissement de la Cour et un Dieu assez lointain elle se replie sur elle-même à la recherche du repos. Comme nous l'avons dit, le dernier mot du livre, "inimitable", à propos de la vertu de l'héroïne, montre son destin exceptionnel.

VII. 6. 5. La charge symbolique du roman

Les lieux et les objets évoqués dans le récit ont le plus souvent une charge symbolique: l'espace clos, le cadre le plus favorable pour l'étiquette et l'exactitude d'un code est représenté par le palais du roi, par l'hôtel, par des demeures.

Chaque pièce a des fonctions précises: la salle est le cadre des fêtes, des bals; la chambre, l'abri des souffrants et des mourants, l'espace du soliloque et du dialogue; l'antichambre est la pièce qui marque l'attente et la distance tandis que le cabinet est l'espace de l'analyse et de la réflexion, du familier et de l'intimité. Le pavillon de Coulommiers est l'espace de la retraite, de la fuite, de l'isolement mais aussi de la rêverie. L'espace ouvert est, comme d'ailleurs dans toute la littérature classique, peu présent: près du pavillon un jardin donne sur la forêt, lieu de l'aventure, de l'espionnage pour le duc, l'allée, les saules, le long du ruisseau esquissent un espace de promenade et de rêverie.

Les objets renforcent l'idée de l'éclat et de la magnificence cultivés à l'époque: les parures, les meubles, les vêtements, d'autres servent le code érotique: la bague de Diane de Poitiers, cadeau offert par le roi à sa favorite et par celle-ci à son amant, la portrait de la princesse volé par le duc, la copie d'un tableau exigée par la princesse et les objets à connotations sexuelles, la canne de l'Inde que la pincesse orne des rubans aux couleurs du duc.

Le parcours symbolique va décroissant du chargé du palais connotant magnificence, éclat et divertissement royal, au dépouillement du couvent, de la devotion et de la retraite connotant austerité et solitude (Niderst A., 1977).

VII.6. 6. La sublimation: expression classique et précieuse

L'on a dit que le roman de Mme de La Fayette, qui a suscité et suscite beaucoup de lectures différentes, constitue un vrai "jouet précieux" aux mains des critiques, en étant une sorte de « Joconde des lettres françaises » (Brunel). L'on a dit, en même temps, qu'il s'agit du premier roman classique

de la littérature française pour constater ensuite qu'il n'est ni l'un, ni l'autre ou les deux à la fois.

La préciosité s'y fait pourtant sentir par quelques questions galantes, sujets de conversation et de débat des personnages: une dame doit se rendre au bal si son amant n'y est pas, une dame doit avouer à son mari son amour pour un autre, l'estime est nécessaire en amour. La question de l'aveu est sortie des limites du livre pour devenir sujet de débat du numéro spécial de la revue "Mercure Galant" dans le meilleur esprit de la préciosité. Elle a provoqué aussi une querelle à propos du vraisemblable d'une telle situation.

L'expression classique est donnée par la langue économique et abstraite, à la limite de la pauvreté où les adjectifs descriptifs se répètent – "petit", "grand", "bien fait" – où le portrait couvre plutôt le domaine moral – "vaillant", "hardi", "libéral" – et les adjectifs les plus fréquents semblent vagues et conventionnels – "extraordinaire", "particulier", "singulier", "incomparable", "admirable", "insupportable" –; ces derniers permettent d'escamoter la description en notant seulement l'effet fait par les choses et constituent la figure nommée par Alain Niderst "le silence hyperbolique". Dans le même sens de l'escamotage, la politesse et l'insinuation imposent l'euphémisme et la litote, la périphrase comme figures de la bienséance si cultivée par l'époque classique.

La poétique du retranchement et de l'abréviation constitue la rupture avec l'extravagance du romanesque cultivée pendant de longues décennies au XVII^e siècle et fait de la *Princesse de Clèves* le premier véritable roman français.

VII. 7. Romanciers de l'anti-romanesque

Les plus importants représentants du roman anti-romanesque sont: Charles Sorel, Paul Scarron, Antoine Furetière.

VII.8. Charles Sorel (1600 – 1674)

1. Vie

2. *Histoire comique de Francion* – roman d'apprentissage, chronique d'époque et parodie

3. Francion - un picaresque français

4. Subversion et anti-romanesque

VII.8.1. Vie

Charles Sorel travaille d'abord chez un notaire, ensuite on perd sa trace. Vers 1620 il fréquente les poètes libertins Téophile de Viau, Saint-Amant, Boisrobert. Lors du scandale des *Lettres* de Guez de Balzac, Sorel est dans le parti des modernes et reproche à Balzac d'avoir trahi son ancien ami Téophile de Viau. Sorel caricature Balzac dans le personnage du pédant Hortensius.

Très jeune il écrit des romans d'aventure, selon le goût de l'époque. En 1623 il écrit des nouvelles réalistes, *Nouvelles françaises*, et publie la première édition de *l'Histoire comique de Francion*. En 1627 il donne *Le Berger extravagant*, parodie déclarée du roman pastoral *L'Astrée*.

Il devient historiographe du roi. Il est maintenant un homme grave, qui fréquente les philosophes et les érudits. En 1648 il publie *Polyandre* – roman sur la bourgeoisie –, seulement la première partie. En 1664 il fait paraître *La Bibliothèque française*, en 1671 – *De la connaissance des bons*

livres, ouvrages où il exprime ses idées critiques et ses théories sur la littérature de son temps.

VII.8.2. *Histoire comique de Francion* – roman d'apprentissage, chronique d'époque et parodie

Le genre "histoire comique" est inauguré en 1612 par du Souhait; elle réunit des influences de farces, de fabliaux, de contes, de roman picaresque et se pose comme une parodie de roman épique. L'histoire comique se développe donc parallèlement à la veine romanesque, en réaction contre celle-ci; elle se nourrit de culture et mentalité populaires et bourgeoises. Sa loi semble être l'oscillation entre farce et réalisme dans un registre parodique.

L'Histoire comique de Francion est l'oeuvre d'un écrivain de vingt ans d'une audace de pensée et de langage sans pareil. Un gentilhomme pauvre raconte à son ami et compagnon de voyage, un grand seigneur libertin, les aventures de sa vie. Francion n'est donc pas un gueux, un "picaro", ce qui distingue d'ailleurs le livre de Sorel des romans picaresques. Toute la perspective du récit est marquée par ce fait.

La narration se développe à la manière d'un roman d'apprentissage: on suit l'itinéraire du héros depuis le collège jusqu'à son mariage avec la belle et riche Naïs. La vie au collège peint un univers carcéral: cellules glaciales, rondes de nuit, maîtres ignorants, châtements corporels, privations de nourriture:

"J'appris alors à mon grand regret que toutes les paroles qui expriment les malheurs qui arrivent aux écoliers se commencent par un P, avec une fatalité très remarquable: car il y a pédant, peine, peur, punition, prison, pauvreté, petite portion, poux, puces et punaises..."

VII.8.3. Francion - un picaro français

Au sortir du collège Francion se lance dans l'aventure d'explorer les bas-fonds de la société. Il fréquente les tavernes et les bordels, il connaît le Paris nocturne des truands et des prostituées, à la recherche de sa belle Laurette, dont il est tombé amoureux d'après son portrait. A la différence du héros picaresque, son vagabondage est plus sociologique que géographique. Dans son récit le héros fait une description pittoresque et satirique de la société: entremetteuses et prostituées, archers et commissaires, écrivains et

libraires, écoliers et pédants, pages et domestiques, juges et avocats, bourgeois, nobles de cour et de campagne.

La première édition, la plus hardie et la plus réussie, se termine avec la septième partie, qui raconte la fête chez Raymond. L'amour de Francion pour Laurette finit par vaincre pas mal d'obstacles. La seconde et troisième édition ajoutent d'autres épisodes (au total douze parties), assagissent le héros, qui aime maintenant la belle et riche Naïs. Après la condamnation pour libertinage de Téophile, la seconde édition, en 1626, subit une réorientation spiritualiste, les dimensions érotiques et subversives sont réduites. La troisième édition, en 1633, est bien moralisatrice – la censure est verbale mais aussi narrative et structurelle (les interventions de l'auteur se réduisent, l'auteur se démarque de son héros et des moralités édifiantes sont ajoutées aux principaux épisodes). La forte personnalité du héros et l'existence de plusieurs figures secondaires bien soulignées assurent l'unité au roman.

Francion, malgré sa sympathie pour le peuple, n'est pas un gueux par naissance: il est gentilhomme mais pauvre. Il a le goût raffiné, il aime le jeu, la musique, le ballet, la lecture. Il a l'esprit espiègle, de la désinvolture, le goût de la provocation. Il fonde une confrérie qui méprise les valeurs traditionnelles et s'affranchit des interdits et des préjugés et qui pose comme valeur suprême la générosité, entendue comme liberté des pensées et des sens. Les généreux ont quelque chose "de divin" et "de céleste"; Francion veut leur apprendre "à vivre comme des dieux": ils s'opposent aux "brutaux" qui sont "tout terrestres". Dans la confrérie entre seulement l'élite de l'âme, de l'esprit et des sens:

"Que personne ne prenne la hardiesse d'entrer ici,
s'il n'a l'âme véritablement généreuse,
s'il ne renonce aux opinions de vulgaire,
et s'il n'aime les plaisirs de l'Amour."

Francion propose donc un art de vivre et une vision du monde opposés au conformisme étroit. Sous l'allégorie d'un songe, Francion expose la cosmogonie conçue par les libertins, opposée à l'immobilisme aristotélicien.

Tel que l'*Avertissement d'importance aux lecteurs* le dit, le livre ne doit pas être lu d'une manière superficielle: il faut y chercher un sens caché, aller au-delà de l'apparence "folâtre", des "facétieux effets":

"La corruption de ce siècle où l'on empêche que la vérité soit ouvertement divulguée me contraint d'ailleurs à faire cecy, et à cacher mes principales répréhensions, sous des songes qui sembleront sans doute pleins de niaiseries à des ignorants, qui ne pourront pas pénétrer jusqu'au fond.

Quoi que c'en sort, ces rêveries-là contiennent des choses que jamais personne n'a eu la hardiesse de dire."

VII.8. 4. Subversion et anti-romanesque

Quoique l'esprit de la subversion touche non seulement le social et le moral mais aussi le romanesque des vieux romans de chevalerie ou des romans sentimentaux, Sorel demeure fidèle aux poncifs de la composition romanesque: début in medias res (par l'histoire du vieux souffrant d'impuissance qui fait des exercices de magie pour en guérir), retours en arrière, quête inlassable et pleine d'obstacles de la bien aimée, récit intercalé (celui de vieille Agathe). Il s'en détache par le choix des personnages de rang bas, par les milieux explorés, par leurs idéaux corporels loin du sublime et de l'éthéré (pour l'observation des mœurs certaines pages reproduisent des livres populaires de l'époque). L'histoire du vieillard, la présentation de la foule parisienne au Palais, dans la cour du Louvre, chez les libraires, sur le Pont-Neuf, la vie au collège, les propos du fou Callinet, la fête chez Raymond sont des exemples de reportage satirique fondé sur l'expérience personnelle. L'ironie et le commentaire subversif retournent le sens apparent des faits.

Le romanesque et le roman, le livre, en général, sont souvent pris comme objet d'analyse; le monde des libraires a une bonne place dans cette histoire comique. Si dans le troisième livre, par exemple, on apprend quelque chose sur le plaisir du héros de lire de "tel patras de livre" de Chevalerie qui nourrissent bien l'imagination et font refuser le médiocre contemporain – "Bref, je m'avais plus en esprit que rencontres, que Tournois, que Châteaux, que Vergers, qu'enchantements, que délices et qu'amourettes" –, au onzième livre on nous parle d'un livre écrit par Francion et qui n'est autre que *Le Berger extravagant*.

Paru en 1627 comme un livre autonome et non pas comme la suite de *l'Histoire comique*, telle que celle-ci laissait entendre, *Le Berger* est la parodie de *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Il veut dévoiler parmi "des fantaisies amoureuses" les "impertinences des romans et de la poésie". C'est en fait l'histoire d'un jeune bourgeois dont le "nez pointu", "les yeux gris, à demi retournés et tout enfoncés" montraient que "sa cervelle n'était pas des mieux faites..." à qui la lecture des romans a tourné la tête et l'a décidé à vivre comme Céladon.

C'est, avec le mot de l'auteur, un **anti-roman** qui par les remarques qui accompagnent le livre déconstruit systématiquement le roman pastoral, c'est le roman dirigé contre les romans. Il s'agit de la même entreprise que celle de Cervantes dans *Don Quichotte* et plus tard de Marivaux dans *Les Folies romanesques* et de Diderot dans *Jacques le Fataliste*.

VII. 9. Paul Scarron (1610–1660)

1. Vie

2. Oeuvre

3. Un genre nouveau

4. Un roman bien structuré

VII. 9. 1. Vie

Né à Paris, il a une enfance malheureuse avec un père sévère et une marâtre hostile. Malgré cela, il fréquente les milieux libertins et mène une vie joyeuse. En 1629 il devient abbé et en 1636 chanoine. Il reste huit ans au palais épiscopal du Mans, où l'évêque le protège. A partir de 1638 il est paralysé et vit cloué à une chaise d'infirmes. Il épouse, en 1652, la jeune orpheline Françoise d'Aubigné, nièce de d'Agrippa et future Madame de Maintenon ; ensemble ils réunissent autour d'eux un des plus brillants cercles de Paris. Intégré aux milieux littéraires, mondaines, il est protégé de Fouquet et ami de Mlle de Scudéry.

VII. 9. 2. L'oeuvre

Le début – madrigaux et sonnets.

L'initiateur du burlesque en France par *Recueil de quelques vers burlesques* en 1643.

En 1644, Scarron donne *Typhon*, la première en date des épopées burlesques et, encouragé par le succès, en 1648, *Virgile travesti*. Il écrit aussi des farces: *Jodelet* (1645), *Jodelet souffleté* (1646). Le genre de la nouvelle l'attire également, il écrit des *Nouvelles tragi-comiques* (1655–1657). Son chef d'oeuvre est *Le Roman comique* dont la première partie paraît en 1651, la seconde, en 1657 et la fin (nommée *La Suite d'Offray*) est écrite par un anonyme en 1663. Une autre suite au *Roman comique* est donnée par le romancier et conteur Préchac en 1679 et encore une autre, anonyme, en 1771.

VII. 9. 3. Un genre nouveau

Le titre *Roman comique* prête à l'ambiguïté. On peut le lire comme "le Roman des comédiens" parce que le mot "comique" au XVII^e siècle avait également le sens de "qui appartient à la comédie", mais "comique" peut se lire aussi comme "satirique", "facétieux". Scarron aurait donc accolé au terme "roman", qui prétendait alors désigner l'épopée en prose, le qualificatif des histoires comiques bien connues en tant que genre. Il proposait donc un genre nouveau par opposition au roman héroïque. Si le titre du livre prête à l'ambiguïté, le début du roman montre nettement l'intention parodique, anti-romanesque. Scarron raconte les aventures d'une troupe de comédiens. L'entrée des acteurs dans la ville du Mans occupe la première page. Pour fixer le moment (entre 5-6 heures du matin), Scarron parodie le cliché du roman héroïque qui débutait par de pompeuses figures centrées sur le soleil:

"Depuis que le Soleil avait commencé de couronner le Printemps de roses et de lys..."

(début de *Clélie* de Mlle de Scudéry)

"Le soleil n'était guère plus éloigné des Indes..."

(*Cythérée* de Gomberville)

"Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char..."

(*Le Roman comique*)

La figure est décodée plus loin:

"Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six heures..."

Donc *Le Roman comique* est une plaisante parodie mais, en même temps, une fresque sociale, un roman d'aventures et d'amour. Il s'agit des aventures d'une troupe de comédiens ambulants dans la ville du Mans et ses environs. Le héros principal, Destin, est un jeune gentilhomme amoureux de Mlle Etoile, qui se cache parmi les comédiens pour échapper à la jalousie du méchant baron de Saldagne. La troupe est formée du vieux comédien aigri

La Rancune (lui-aussi amoureux de l'Etoile), de l'acteur Olive, de la vieille La Caverne et sa fille Angélique. Un jeune bourgeois amoureux d'Angélique entre dans la troupe sous l'apparence du valet Léandre. L'avocat Ragotin, prétentieux et galant, lui aussi amoureux de l'Etoile, les accompagne. La troupe a aussi son poète, Roquebrune. Angélique est enlevée par erreur à la place de l'Etoile. Au moment où l'on retrouve Angélique, l'Etoile est enlevée à son tour. Heureusement Destin la découvre assez vite. Mais le fil épique est enrichi par les nombreuses assiduités de Roquebrune, le poète, et de Ragotin, l'avocat, auprès des comédiennes par des représentations soit interrompues, soit finies par des bagarres, par de petits incidents terminés en pugilats. A cela s'ajoutent quelques nouvelles espagnoles racontées par doña Inezilla, qui occupent un bon tiers du livre. Dans la fin anonyme nommée d'Offray (d'après la signature de la dédicace), qu'une tradition considère comme la meilleure entre les autres et qu'on publie d'habitude comme fin du roman, tout finit par happy-end, en l'occurrence mariage, pour les couples d'amoureux Destin et Etoile, Léandre et Angélique, par la mort pour le méchant Saldagne, par le désespoir et le suicide pour le ridicule Ragotin.

VII. 9. 4. Un roman bien structuré

Malgré un apparent désordre, *Le roman comique* est bien structuré, en jouant sur trois dimensions:

- le registre qui entremêle le réalisme, le burlesque et le romanesque;
- le temps qui comporte le temps de la narration, le temps de la rétrospective et le temps des nouvelles;
- les niveaux du récit (aventure des comédiens, récits rétrospectifs, nouvelles intercalées).

Scarron se démarque des auteurs idéalistes qui adhèrent aux invraisemblances qu'ils content et prend ses distances par de nombreuses interventions, il commente sa propre fiction, livre les secrets de sa fabrications. Dès la première page, il decode en "humain" et "intelligible" le style sublime du roman héroïque qu'il parodie. Quand il compare La Rancune portant la viole à une grosse tortue, il s'empresse de commenter sa comparaison et de proclamer sa liberté d'écrivain:

"Quelque critique murmurera de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une tortue à un homme; mais j'entends parler des grandes tortues qui se trouvent dans les Indes et, de plus, je m'en sens de ma seule autorité ».

Des passages entiers tournent en ridicule les vieilles épopées et les romans chevaleresques. Bagarres, coups de poings, fessées remplacent les batailles et les duels du roman d'aventures et donnent la dimension burlesque de l'ouvrage. La fabrication du roman est exhibée avec plaisir et désinvolture; chaque chapitre a un titre: si le premier résume tout simplement l'action – "Une troupe de comédiens arrive dans la ville du Mans." –, le cinquième déclare qu'"il ne contient pas grande chose", un autre provoque le lecteur: "chapitre XI, qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de lire". Un autre est "plus long que le précédant" pour arriver aussi au chapitre le "plus court de ce livre".

On a voulu voir dans *Le Roman comique* une forte préoccupation de réalisme: on y fait vivre toute une société provinciale: grands seigneurs et gentilshommes campagnards, négociants, magistrats, aubergistes, valets, paysans, bohémiens et surtout comédiens dont la vie "n'est pas si heureuse qu'elle le paraît". Il donne cependant une bonne place au romanesque, mais non pas le grandiloquent, à la Calprenède, mais celui de la nouvelle espagnole envers laquelle Scarron se montre admiratif: "les Espagnols", dit un des personnages,

"avaient le secret de faire de petites hstoires, qu'ils appellent Nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces Héros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois à force d'être trop honnêts gens;..."

Dans les nouvelles qu'il introduit dans son roman (*L'Amante invisible*, *A trompeur trompeur et demi*, *Les deux frères rivaux*, *Le juge de sa propre cause*) le bon romanesque est bien représenté; de belles intrigues, riches en péripéties, en coups de théâtre, en quiproquos où sont entraînés des jeunes passionnés et héroïques.

Malgré quelques passages d'intellectualisme stérile, *Le Roman comique* est l'un des plus réussis du XVIIe siècle, par la rencontre d'ingéniosité et de la profondeur qu'il réussit à accomplir.

Théophile Gautier admirait en Scarron « l'Homère de l'école bouffonne », Diderot voyait dans son *Roman comique* un remède contre les « vapeurs » et la neurasthénie et plus près de nous, Giono le considérait comme un « livre extraordinaire de style », d'un « art d'une couleur magique ».

VII. 10. Antoine Furetière (1619–1688)

1. Vie

2. *Le Roman bourgeois* - un programme d'anti-romanesque

3. Le refus du cliché et de la régularité – un parti pris de modernité

VII. 10. 1. Vie

Né à Paris en 1619, dans une famille appartenant à la vieille bourgeoisie parisienne, il fait ses études de droit et devient avocat, puis procureur fiscal, charge qu'il ne garde pas longtemps.

1662 – Furetière entre à l'Académie

1648 – traduction en vers burlesques de l'*Enéide* (IVe livre)

1655 – *Satires*

1658 – *Nouvelles allégoriques ou Histoires des derniers troubles arrivés au Royaume d'Eloquence* (qui caricature le roman héroïque et raconte la victoire du général Bon Sens sur Galimatias, roi de Pédanterie)

1666 – *Le Roman bourgeois*

1684 – *Essai d'un Dictionnaire Universel*

Exclu de l'Académie à cause du scandale provoqué par le dictionnaire

1691 – Posthume, l'édition définitive du *Dictionnaire universel*, publié en Hollande et préfacée par Pierre Bayle

VII. 10.2. *Le Roman bourgeois* - un programme d'anti-romanesque

Charles Sorel, l'ennemi d'ailleurs de Furetière, avait essayé avant celui-ci dans *Polyandre* une sorte de roman expérimental, consacré au monde de la bourgeoisie et nourri d'une réflexion ininterrompue sur la création. Il abandonne ainsi les mirages du romanesque pour se mettre à l'écoute de la vie. Il publie une première partie en 1648 mais l'accueil froid du public le détermine à s'arrêter là.

Dès le titre, le livre de Furetière, publié en pleine époque du classicisme, annonce l'antithèse parce que le terme de « roman » à l'époque renvoyait au romanesque et donc à la noblesse, en excluant le monde de la bourgeoisie comme sujet. Furetière se propose de faire une parodie de la fable héroïque qui d'ailleurs ne fait plus à l'époque les délices des lecteurs.

Le début de son roman est tout un programme:

"Je chante les amours et les aventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe; et ce qui est plus merveilleux, c'est que je les chante et si je ne sais pas la musique."

Furetière s'en prend à Virgile et à Tasse et à leurs successeurs qui commencent leurs ouvrages par l'invocation aux Muses, invocation qu'il refuse. Ce programme d'anti-roman et en même temps d'authenticité – "éviter le chemin battu des autres" – est de plus en plus précis:

"Au lieu de vous tromper par ces vaines subtilités je vous raconterai sincèrement et avec fidélité plusieurs histoires ou galanteries arrivées entre des personnes qui ne seront ni héros ni héroïnes, qui ne dresseront point d'armées, ni ne renverseront de royaumes, mais qui seront de ces bonnes gens de médiocre condition et qui vont tout doucement leur grand chemin, dont les uns seront beaux et les autres laids, les uns sages et les autres sots; et ceux-ci ont bien la mine de composer le plus grand nombre."

La "scène" du roman sera mobile, mais non pas comme dans le roman héroïque dès Indes à l'Adriatique, mais tantôt d'un quartier à l'autre de Paris, en privilégiant quand même le plus bourgeois, nommé la place Maubert.

La première partie raconte les histoires de Javotte et de Lucrèce. L'avocat Nicomède, après avoir promis le mariage à Lucrèce, courtise Javotte, fille d'un procureur. Celui-ci préfère comme gendre Bedout, avare et inhibé. Déniaisé par la lecture de *l'Astrée*, Javotte refuse le mariage. Ses parents la jettent dans un couvent d'où un troisième amant l'enlève et le

narrateur la quitte en la faisant sortir du roman. Lucrèce est enceinte mais ses deux amants refusent le mariage. Retirée elle aussi au couvent, elle fait la prude et réussit, de la sorte, à épouser le naïf Bedout.

La seconde partie refuse une intrigue principale: c'est une succession de petites scènes, de portraits, d'anecdotes, de bons mots, de dialogues, de dissertations sur divers sujets. On retient le salon de la précieuse Angélique, les aventures de l'écrivain Charroselles (anagramme de Charles Sorel), de la plaideuse Collantine, du prévôt Belastre.

Le livre de Furetière est le roman d'une humanité moyenne: plaideurs, plaideuses, huissiers, greffiers, avocats, procureurs dont on connaît les moeurs, les idées, les ambitions. Le romancier nous introduit dans leur demeures, nous décrit leurs meubles, leurs collations, leur conversation. La préoccupation majeure de la famille bourgeoise est l'argent.

VII. 10. 3. Le refus du cliché et de la régularité – un parti pris de modernité

Le Roman bourgeois donne l'impression d'un roman mal construit parce que l'auteur refuse délibérément l'ordre et la régularité:

"N'attendez pas que je réserve à marier tous mes personnages à la fin du livre [...] car il y en aura peut-être quelques-uns qui, après avoir fait l'amour, voudront vivre dans le célibat; d'autres se marieront clandestinement, et sans que vous ni moi en sachions rien."

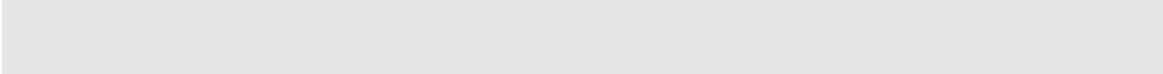
Par un tel parti pris, Furetière destitue le romancier de son pouvoir démiurgique. La posture du narrateur omniscient est contestée: le narrateur du *Roman bourgeois* ne veut décrire l'émotion de Nicomède parce que personne ne lui tâta le poulx, et ne peut rapporter la conversation entre deux amants parce qu'il n'y avait pas de témoin pour la rapporter.

Le vérisme et l'ironie se rencontrent. Le romancier avoue son ignorance à propos de telle ou telle mise en question de l'art traditionnel du roman, en faisant table rase de ce qui la précédait. Le romanesque fonctionne par prétérition: le romancier, sous le prétexte qu'un autre auteur à sa place donnerait une longue description de la place Maubert, la donne lui-même sous cet apparent refus.

L'entreprise romanesque de Furetière est une mise en question de l'art traditionnel du roman, en faisant table rase de ce qui la précédait. C'est donc à la fois le constat d'un échec, le témoignage d'une impasse et la promesse d'un renouveau. Son échec auprès de ses contemporains fut total: aucune réédition jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Mais le *Roman bourgeois* va

intéresser les époques de remise en question: cinq éditions au début du XVIII^e siècle et nombreuses au XX^e.

Furetière est un moderne par la destruction de l'illusion romanesque qui le place dans la même famille que Diderot et, plus tard, le nouveau roman.



VIII. LA PHILOSOPHIE DE LA RAISON – RENÉ DESCARTES

1. Introduction

2. Vie

3. L'oeuvre philosophique

**4. L'articulation de l'autobiographique et du
philosophique**

5. Le moraliste – la générosité

VIII. 1. Introduction

Entre les courants et les tendances philosophiques du XVII^e siècle le plus prégnant et le plus réclamé comme définitoire pour l'esprit français, souvent entendu comme esprit classique, est sans doute le cartésianisme fondé par Descartes. Même si le théâtre classique, notamment celui de Corneille, n'a pas été influencé de manière directe par la philosophie et la morale de Descartes, c'est comme climat moral et contexte général, comme attitude nouvelle de l'homme du XVII^e siècle que l'œuvre cartésienne nous intéresse.

VIII. 2. Vie

René Descartes est né en 1596 à La Haye, en Touraine, dans une famille de petite noblesse. Il reste tôt orphelin et hérite de sa mère une sensibilité au poumon. Il sera toute sa vie d'une santé fort fragile, plutôt malingre. Il fait ses études à la Flèche, au fameux collège des Jésuites fondé par Henri IV, où il se rejouit d'un régime particulier à cause de sa santé: il peut rester le matin au lit pour faire ses lectures. Il passe son droit à Poitiers. De 1618 à 1625 il voyage dans plusieurs pays européens (notamment en Pologne, en Hollande, en Italie) et participe à des campagnes militaires. Pendant sa vie de militaire Descartes a une nuit d'illumination, le 10 novembre 1619 – l'intuition de sa méthode.

Vers 1628 il part pour la Hollande où il réside pendant une vingtaine d'années. Vers 1630, il s'y consacre à des questions de mécanique, de physiologie et réalise de nombreuses dissections à Amsterdam.

En 1633, rédaction du *Traité du monde ou De la lumière* que Descartes renonce à publier, en apprenant en novembre, la condamnation de Galilée. En 1634, il achève les traités *La Dioptrique* et *Les Météores*, qu'il envisage de publier avec une préface: premier projet du *Discours de la méthode*.

1635 – naissance de sa fille Francine qui meurt en bas âge.

1637 – publication anonyme à Layde du *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Météores et la Géométrie, qui sont des essais de cette méthode*.

1641 – première édition des *Méditations*, en latin.

1643 – début de la correspondance avec la reine Christine de Suède. Polémique avec l'Université de Leyde. Rencontre de Pascal en France et discussions à propos de la question du vide.

1649 – publication à Paris et à Amsterdam du *Traité des passions de l'âme*, entrepris quelques années auparavant à la demande de la princesse Elisabeth.

Départ, à l'invitation de la reine Christine, pour la Suède, pays où il se déplaît:

"Je ne suis pas ici en mon élément et je ne désire que la tranquillité et le repos, qui sont des biens que les plus puissants rois de la terre ne peuvent pas donner à ceux qui ne savent pas les prendre d'eux mêmes."

Là, il écrit le livret pour un ballet qu'il refuse de danser et il donne des leçons de philosophie à la reine à cinq heures du matin, comme celle-ci l'exige.

Il meurt après quatre mois de régime austère, à cause d'une pneumonie.

VIII.3. L'oeuvre philosophique

L'oeuvre de Descartes est complexe. Elle embrasse des domaines divers (anatomie, acoustique, optique, astronomie, géométrie – il invente la géométrie algébrique –, mais surtout philosophie et éthique). Le livre qui a imposé le philosophe et le moraliste et a créé la notion d'**esprit cartésien** qui est devenu presque synonyme d'esprit français est le *Discours de la méthode* paru anonymement en Hollande en français, à une époque où le latin paraissait de mise pour les ouvrages savants. Donné par prudence comme "préface", comme "introduction" à ses traités scientifiques, le *Discours* peut être envisagé comme une "autobiographie intellectuelle" (Claude Puzin):

"L'oeuvre relève de la littérature en ce qu'elle se veut non un traité philosophique, mais l'histoire d'une vie ou plutôt d'une pensée" (Claude Puzin).

Descartes raconte, en employant la première personne et, à peu près chronologiquement, sa quête de la vérité. Les événements sont peu nombreux: l'évocation des années de collège, la nuit de l'illumination, ses tâtonnements, les découvertes, l'installation en Hollande: "J'étais alors en Allemagne... Je me remis à voyager... Je me plaisais surtout aux mathématiques." Parfois le ton est celui d'une biographie: "J'ai été nourri aux lettres dès mon enfance... j'étais en l'une des plus célèbres écoles de l'Europe... j'estimais fort l'éloquence, et j'étais amoureux de la poésie...".

Cependant, pas de place dans son *Discours* pour l'anecdotique ou pour le pittoresque: tout est réduit à l'essentiel, aux événements qui retentissent sur la vie de l'esprit qui contribue à la formation intellectuelle.

L'Avertissement au lecteur constitue une sorte de mode d'emploi du livre et aussi son résumé:

"Si ce discours semble trop long pour être tout lu en une fois, on le pourra distinguer en six parties. Et, en la première, on trouvera diverses considérations touchant les sciences. En la seconde, les principales règles de la méthode que l'auteur a cherchée. En la troisième, quelques-unes de celles de la morale qu'il a tirée de cette méthode. En la quatrième, les raisons pour lesquelles il prouve l'existence de Dieu et de l'âme humaine, qui sont les fondements de sa métaphysique. En la cinquième, l'ordre des questions de physique qu'il a cherchées, [...] puis aussi la différence qui est entre notre âme et celle des bêtes. Et en la dernière, quelles choses il croît être requises pour aller plus avant en la recherche de la nature qu'il n'a été, et quelles raisons l'ont fait écrire."

Descartes part du principe que "le bon sens (**la raison**) est la chose du monde la mieux partagée" mais que toute la difficulté est de l'exercer dans une bonne direction, suivant une bonne méthode.

Malgré ses études solides "en l'une des plus célèbres écoles de l'Europe", Descartes en sort avec l'impression d'aucun autre profit que la découverte progressive de "son ignorance". Il remet donc en question toutes les connaissances acquises, fondées seulement sur l'autorité et la tradition, connaissances qui lui semblent dépourvues de cohérence et de valeur universelle. Au cours de sa nuit d'enthousiasme, il a l'intuition de sa méthode: il faut chercher la vérité par des voies inspirées du raisonnement mathématique, marqué par l'evidence. En attendant de trouver des vérités, il vaut mieux se forger une morale provisoire, faite de modération, de conformisme, de stoïcisme qui assure la tranquillité du chercheur.

Pour fonder une philosophie on a besoin de certitudes; le doute méthodique en fait surgir une: douter c'est penser, penser c'est exister.

Dubito ergo cogito, cogito ergo sum

Le cartésianisme est une philosophie absolue, indépendante de celles qui l'ont précédé; elle se donne son propre fondement, en partant de rien, en faisant "table rase" de tout ce qu'on a appris, en cherchant une certaine solitude. La solitude de Descartes ne ressemble pas à celle de Montaigne qui se limitait au domaine de l'être, qui devenait ainsi le seul objet de réflexion. La solitude de Descartes consiste à se choisir lui-même comme seul objet de connaissance, à conquérir la solitude suivante: éliminer de son esprit toutes les connaissances qui ont été reçues depuis sa naissance, arriver à la pureté

de la raison, du "bon sens" débarrassé de toutes les scories d'un faux apprentissage.

Descartes pose ainsi les quatre préceptes de sa méthode:

"Le premier était de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie, que je ne la conusse évidemment être telle, c'est-à-dire éviter soigneusement la précipitation et la prévention et de ne comprendre rien de plus en mes jugements que ce qui se présenterait si clairement et si distinctement à mon esprit que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute.

Le second, de diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait...

Le troisième, de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisées à connaître, pour monter peu à peu par degrés...

Et le dernier, de faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien émettre."

On peut dégager de la sorte les fondements sur lesquels s'édifiera toute la construction philosophique: existence du moi pensant (le doute, la pensée en train de douter met en évidence l'activité de la pensée), existence de Dieu (la pensée ne peut être que l'oeuvre de l'âme, "entièrement distincte du corps", âme créée par une nature parfaite dont l'homme dépend, c'est-à-dire, Dieu), existence du monde extérieur. Ce système sépare nettement l'âme pensante de la matière régie par des lois mécaniques: les animaux sont de simples machines.

VIII. 4. L'articulation de l'autobiographique et du philosophique

Donné comme une introduction à des essais scientifiques, eux aussi donnés comme des fragments d'un traité non-publié, le *Discours de la Méthode* surprend dès la première page, par l'intervention du moi/je:

Qu'est-ce donc que je lis dans le *Discours de la Méthode*? Ce qui attire, à partir de la charmante narration de sa vie et des circonstances initiales de sa recherche, c'est la présence de lui-même dans ce prélude de philosophie. C'est, si l'on veut, l'emploi du *je* et du *moi* dans un ouvrage de cette espèce, et le son de la voix humaine..." (Valéry, 1937, 1976).

Mais cette part d'autobiographique sert le dessein du philosophe de présenter sa méthode, appuyé par un fort souci didactique déjà manifeste par l'avertissement au lecteur, par la division de l'ouvrage en plusieurs parties, selon une certaine progression et un enchaînement logique. Soit que l'on

voie dans la première personne chez Descartes „le son de la voix humaine”, opposée à „l’architecture scolastique”, comme Valéry, soit que l’on y voie une bonne rhétorique et diplomatie, comme Marc Fumaroli, la première personne intéresse chez Descartes comme indice et témoignage d’expérience vécue, nécessaire à la découverte de la méthode philosophique. Le vécu autobiographique est présent d’une manière très retenue, très réservée, sublimée et les lieux obligés du genre – date et lieu de naissance, famille, enfance, jeunesse, formation etc. – sont presque absents car chez le philosophe vie individuelle, définitoire pour l’autobiographie, s’identifie tout d’abord à la vie intellectuelle. L’anecdotique et le pittoresque y sont donc bannis. Les quelques événements de l’enfance, de la jeunesse ou de la maturité trouvent leur place seulement dans la mesure où ils illuminent les étapes de la vie intellectuelle. Même le langage sensuel du désir, indice important du personnel glisse vers l’intellectuel, le corporel est converti en spirituel, tout en gardant une forte intensité: „j’avais un extrême désir de les (les langues) apprendre”, „j’étais amoureux de la poésie” pour viser ensuite l’idéal philosophique à atteindre qu’est la méthode: „j’avais toujours un extrême désir d’apprendre à distinguer le vrai d’avec le faux, pourvoir clair en mes actions”.

Il est à remarquer également un souci chronologique visible par les références temporelles aux grandes périodes de la vie, dans un jeu entre dilatation et condensation où les années d’instruction au collège, par exemple, jouissent de quelques bonnes pages, tandis que de nombreux événements (voyages, vie militaire, rencontres) sont condensés et expédiés en un bout de phrase, „le reste de ma jeunesse”.

Le mot „loisir” semble être dans le *Discours* un véritable terme emblématique qui permet l’heureuse rencontre entre le philosophique et l’autobiographique, même leur confusion. „Loisir” y a de nombreuses connotations: confort spirituel, fertilité de pensée, solitude tranquille, état heureux de disponibilité réflexive. Dans ce mot le désir et le plaisir de réfléchir se réunissent et le philosophe y trouve le bonheur de penser qui conduit vers la découverte essentielle de la méthode.

VIII. 5. Le moraliste – la générosité

Dans son *Traité des passions de l’âme* (1649), Descartes reprend l’idée de l’union de corps et de l’âme et fait beaucoup d’analyses psychologiques et morales, déjà esquissées dans sa *Correspondance*.

Il ne condamne pas les passions mais les définit comme des "plaisirs à part" de l'âme, non pas comme de simples appétits mais de joies et triomphes du coeur et de l'esprit. Dans les deux cent douze articles dont l'oeuvre est composée se trouvent des réflexions qui rappellent le climat de l'époque, où des notions comme **la générosité** et **la gloire** sont des traits définitoires du moi héroïque:

"Ceux qui sont **généreux** [...] sont naturellement portés à faire de grandes choses, et toutefois à ne rien entreprendre dont ils ne se sentent capables; et parce qu'ils n'estiment rien de plus grand que de faire du bien aux autres hommes et de mépriser son propre intérêt, pour ce sujet, ils sont toujours parfaitement courtois, affables et officieux envers un chacun."

ou :

"Ce que j'appelle du nom de **gloire** est une espèce de joie fondée sur l'amour qu'on a pour soi-même et qui vient de l'opposition ou de l'espérance qu'on a d'être loué par quelques autres."

Selon Descartes, les généreux sont caractérisés par une humilité vertueuse, ils sont eux mêmes modestes et humbles ce qui les empêche de trop s'estimer, les font connaître et reconnaître leurs infirmités et leurs fautes. La seule chose pour laquelle les généreux peuvent s'estimer c'est leur bonne volonté capable de bien conduire les passions.

Les passions de l'âme sont des émotions (passion vient du latin *patior* = supporter, qui donne en roumain un verbe bien suggestif *a pătimi*), comme l'admiration, placée en tête de liste, bien avant d'autres comme l'amour, la haine, le désir, la joie, la tristesse. L'âme subit ses passions qui ont une cause physiologique (le mouvement des "esprits" animaux). Pour combattre les mauvaises, "l'âme" a aussi ses "actions", c'est-à-dire "ses volontés qui sont absolument en son pouvoir". Les âmes fortes sont celles qui combattent les passions mauvaises par des "jugements fermes et déterminés". Les âmes faibles les combattent par d'autres passions. Mais "il n'y a point d'âme si faible qu'elle ne puisse, étant bien conduite, acquérir un pouvoir absolu sur ses passions". En somme, le *Traité des passions* est une démonstration du triomphe de la volonté.

La philosophie et la morale de Descartes sont importantes justement par cette nouvelle attitude de l'homme envers soi-même, envers le monde.

"... les règles cartésiennes dépassent toutes les autres, elles ne disent pas ce qu'il faut faire, mais seulement comment il faut s'y prendre, elles enseignent à tout homme de bonne volonté à trouver en lui-même la vérité, et à rejeter toute autre autorité. [...]"

De fait que reste-t-il de l'oeuvre scientifique de Descartes, sinon la méthode qui a permis précisément de rectifier ses erreurs, et ce bel exemple de courage de l'esprit qui a changé le monde" (J. C. Tournard).

Les genres mineurs

Les genres qui nous préoccupent dans ce chapitre sont pour la plupart les genres de la prose, - mémoires, lettres, maximes, conte, essai, roman, littérature religieuse - fleurissant en dehors des théories des doctrinaires, qui se passionnent pour le théâtre; la poésie y est représentée par un genre libre - la fable - et par quelques genres seconds comme la satire et l'épître. Les auteurs choisis par nous sont, le plus souvent, ceux qui ont illustré un tel genre et qui trouvent, parfois, une place secondaire dans les études littéraires: Brantôme, François de Sales, Guez de Balzac, le Cardinal de Retz, Mme de Sévigné, La Rochefoucauld, Bossuet, Fénelon, La Bruyère, Perrault, Mme d'Aulnoy, La Fontaine, Boileau, Saint-Simon.

La vie littéraire du XVII^e siècle trouve ses véritables dimensions et dévoile parfois un visage sinon caché, au moins peu connu, par la création de ces auteurs et le développement de ces genres; pour mieux la comprendre, il faut connaître et analyser les rapports des genres avec la théorie et la doctrine littéraires, avec la culture mondaine, leurs rapports entre eux, leur liberté ou leur subversion, leur tradition et leur postérité.

Saint François de Sales est considéré surtout comme le précurseur de Bossuet pour l'éloquence religieuse avec ses sermons et ses panégyriques; il dépasse pourtant cette étiquette de simple "précurseur" par des ouvrages appartenant à d'autres genres ("traité", "introduction") bien imprégnés d'une spiritualité profonde et lumineuse où participe sans doute quelque chose de la vision d'un Saint sensible à la véritable communication entre vie mondaine et église.

Par sa vie ardente d'aventurier, de guerrier et voyageur inlassable, Brantôme, à peu près contemporain de François de Sales, est tout ce qu'il y a d'opposé au Saint; il réussit pourtant par ses Vies illustres, où l'on perçoit une teinte de parodie vis-à-vis du modèle antique, et par ses histoires "galantes", terme dont le sens est plus près du sens étymologique (galer - mener joyeuse vie) et loin du sens précieux (galant - poli, distingué), une sublimation des plaisirs sensuels dans la jouissance offerte par l'art de la narration, de bien conter. Il rejoint par cela une famille spirituelle bien représentée au XVII^e siècle, entre autres, par le La Fontaine des contes galants et plaisants qui lui aussi met au-dessus de tout l'art de bien conter.

Mais par son oeuvre assez déroutante, Brantôme contribue également au développement d'un genre, déjà connu au XVI^e et qui fait fortune au Grand Siècle, les mémoires; son ouvrage a, d'ailleurs, dans son titre complet ce

terme générique assez ambigu car il évoque en même temps l'autobiographie, la chronique, le journal et réunit en lui fait divers, littérature documentaire et personnelle.

Ph. Lejeune situe les mémoires parmi les genres voisins de l'autobiographie avec laquelle ils se ressemblent, étant un récit rétrospectif en prose, fait par une personne réelle, de sa propre existence, et se distinguent parce que ce récit ne met pas l'accent sur la vie individuelle et la personnalité de l'auteur comme l'autobiographie, mais sur les événements de l'époque. A cela il faudrait ajouter peut-être l'idée que le moi mémorialiste est glorieux et que, tout comme dans l'autobiographie, un plan fantasmatique s'insinue dans sa relation. Tous ces traits se retrouvent, en des dosages différents, dans les mémoires du XVII^e siècle, genre beaucoup pratiqué tout au long du siècle; on pourrait dire que c'est le genre favori du siècle car tout le monde en écrit depuis le roi jusqu'à la femme de chambre, en passant par des ministres, des cardinaux, des hommes de guerre ou d'église, des seigneurs ou des bourgeois, des dames de la cour ou d'ailleurs.

Nous avons choisi pour illustrer ce genre si fécond les mémoires du Cardinal de Retz, mémorialiste à vocation de romancier, dont le moi glorieux mais sincère, d'une façon désarmante, le rapproche des confessions et du journal, et Saint-Simon, chez qui le côté passionnel de la relation des événements éloigne toute idée de chronique neutre de l'histoire, attribuée parfois au genre. Il est à remarquer chez ce dernier, outre sa veine vigoureuse de romancier, l'ironie et l'autoironie envers la vie mondaine qu'il nous présente, préfigurant ainsi la célèbre "comédie mondaine" de Proust; tout comme celui-ci, Saint-Simon écrit, en réfléchissant au genre qu'il pratique, en se démarquant des modèles, en englobant dans son ouvrage une certaine théorie du genre, d'où le terme de "métamémoires" qu'on a employé pour parler de son oeuvre.

Pour la plupart des cas, les mémoires sont destinés en premier lieu à des proches, à la famille et semblent naître d'un besoin de se justifier, de s'expliquer, de donner sa version à soi à des événements troubles de l'histoire, de faire le portrait à des figures ambiguës et controversées de l'époque; la finalité littéraire est souvent l'oeuvre de la postérité car la publication des mémoires est dans de nombreux cas posthume.

Le même sort est souvent partagé par la correspondance de certaines personnalités de l'époque qui écrivent, il est vrai avec grand talent littéraire, à leurs proches, des lettres intimes; car écrire des lettres était à l'époque un protocole obligé de la vie d'une société polie; la lettre est donc d'abord un

genre à existence cachée, non-canonisée, qui devient, parfois malgré la volonté de l'auteur, un genre littéraire.

L'exemple le plus fameux dans ce sens-là est celui de Mme de Sévigné, épistolière passionnée qui croit vraiment à ce genre de communication et passe sa vie à écrire des lettres à sa fille et à ses proches pour remédier ainsi à leur absence. Nous avons affaire là à un phénomène connu par l'histoire des genres littéraires, un document, à l'origine privé, est absorbé insensiblement par l'institution de la littérature et finit par y être intégré. Ce n'est pas le cas de l'autre épistolier analysé par nous, Guez de Balzac, qui choisit la lettre pour valoriser son talent littéraire; ses lettres connaissent une réception non-institutionnalisée, en circulant entre amis et l'une institutionnalisée, en étant publiées, et même dans plusieurs éditions du vivant de leur auteur.

Les deux épistoliers illustrent donc le même genre mais dans ses extrémités: d'une part la lettre intime, personnelle avec une écriture spontanée, marquée par l'authenticité, d'autre part la lettre littéraire, publique avec une écriture travaillée,

marquée par la rhétorique.

Si la lettre suit parfois le trajet de l'espace personnel vers la littérature, la maxime, genre brillamment illustré par La Rochefoucauld, vient de la culture mondaine vers la littérature; les maximes du duc naissent souvent dans des salons et parfois avec la contribution de plusieurs auteurs, elles peuvent être donc à l'origine un genre mondain et collectif. Chez certains écrivains, comme La Bruyère et Fénelon, la maxime se trouve englobée, intégrée dans d'autres genres, l'essai, le roman, n'ayant pas d'existence autonome. Chez La Rochefoucauld elle jouit de l'autonomie et participe d'une écriture fragmentaire, morcelée qui donne parfois une grande liberté de lecture.

On retrouve un certain type d'écriture fragmentaire dans le genre cultivé par La Bruyère et nommé, par lui-même, d'après un modèle antique, "caractère", par les exégètes tantôt essai moral, tantôt physiologie. Ce genre aura une bonne postérité dans le roman de type balzacien qui va l'englober à la fiction. Chez La Bruyère, le "caractère" se nourrit du portrait, de la maxime, de la critique sociale et aussi de la critique littéraire: tout comme l'essai proprement-dit c'est un genre de la liberté; il vit en dehors de toute doctrine, il supporte des suppressions ou des rajouts sans changer dans son essence.

Un autre genre de la liberté, qui nous préoccupe, c'est la fable telle que La Fontaine la pratique; quoique écrite en vers, elle est complètement ignorée par Boileau dans son Art poétique où il définit et analyse les genres en vers.

Une certaine théorie sur ce genre, ayant une bonne tradition qui remonte à l'Antiquité, est donnée par le "fablier" lui-même dans ses préfaces ou dans quelques fables à valeur de poétique et poïétique du genre; à une époque où triomphe les normes et les règles, La Fontaine rapproche la fable tantôt de l'élégie, tantôt de la pastorale, tantôt de la satire, tantôt du poème philosophique ou du genre dramatique, en mêlant les registres et les styles et en lui donnant éclat et unicité.

$\frac{1}{4} G M M$ $\frac{1}{4}$
 $G M M$ $\frac{1}{4}$

Un autre genre qui connaît éclat et splendeur, en dehors de toute doctrine, c'est le conte merveilleux qui vient de la tradition folklorique, d'une part, des salons mondains qui connaissent la mode des contes, d'autre part, pour rencontrer le génie espiègle d'un Perrault ou le génie féerique d'une Mme d'Aulnoy et pour donner naissance au conte savant, nommé aussi conte d'auteur, marqué par la "griffe" de l'auteur, par ses fantasmes mais aussi par le code culturel de l'époque.

Le côté moralisateur et édifiant que le conte revendique est présent également dans le "roman ou conte pédagogique" de Fénelon; il constitue un bon exemple d'écriture "palimpsestuelle", qui a pour point de départ un texte déjà connu, en l'occurrence l'épopée d'Homère à laquelle il donne une suite. Comme l'apprentissage subi par Télémaque était destiné, par procuration, au duc de Bourgogne, on peut définir l'ouvrage de Fénelon avec les mots de Genette "une greffe sur l'épopée antique d'un Bildungsroman ad usum dephini"; c'est en même temps une "dérive de l'épique au romanesque" dans un propos pédagogique. Un phénomène déjà signalé pour d'autres genres comme la lettre et les mémoires, le changement du destinataire, s'attache au livre de Fénelon, destiné, à l'origine, à un lecteur unique, et livré ensuite au grand public.

Le changement du destinataire, d'un public réservé au large public, est connu aussi par l'œuvre religieuse de Bossuet; ni ses sermons, ni ses oraisons funèbres n'ont été élaborés dans le but d'être publiés en tant qu'œuvre littéraire; si certains genres gagnent la littérature en venant d'un espace intime comme la lettre, d'autres en venant des salons mondains comme la maxime, et en une certaine mesure le conte, l'œuvre de Bossuet, censée être tout d'abord écoutée, et non pas lue, entre dans la littérature en venant de l'espace sacré, mais plein de faste sous Louis Soleil, de l'église.

Les genres pratiqués par Boileau, satire, épître, épigramme ou art poétique, font partie des genres légiférés par les théoriciens de l'époque et par l'auteur lui-même; il s'agit des genres ayant une bonne tradition dans l'Antiquité qui subissent parfois des renouvellements et qui ont pour la plupart une

portée didactique. Dans le riche tableau des genres du XVII^e siècle, ces derniers représentent surtout la vitalité d'une solide tradition.

Les auteurs et les genres, sommairement analysés ici, donnent une idée de la vie complexe de la littérature au XVII^e siècle, de la diversité et du foisonnement des genres qui parfois continuent une tradition, parfois se renouvellent ou se transforment, s'entrecroisent ou se télescopent, agonisent ou meurent tout simplement; au cas des grands auteurs ils débordent tout cadre préétabli en donnant naissance à des chefs-d'oeuvre.

Dans le siècle où Anciens et Modernes s'affrontent sans victoire ou défaite nette, nombreux sont les auteurs et les genres "secondaires" marqués, d'une façon troublante, par la modernité.

Seule une lecture jamais définitive peut la découvrir et la saisir.

LETTRE MAXIME ROMAN PEDAGOGIQUE

Mme de Sevigné et la lettre

Marie de Rabutin-Chantal, petite fille de Sainte Chantal est née à Paris en 1626.

Très vite orpheline, elle est recueillie par la famille de ses ancêtres maternels, par son oncle, Cristophe de Coulanges, et reçoit une éducation soignée, moderne, à base de conversation et de lecture. Elle apprend le latin, l'italien, l'espagnol et lit des romans, des ouvrages de morale et d'histoire.

En 1644, Marie de Rabutin devient marquise, en épousant le marquis de Sevigné, parent du cardinal de Retz et maréchal de camp. Ils vivent tantôt à la campagne, tantôt à Paris où la jeune marquise fréquente l'Hôtel de Rambouillet et figure parmi les Précieuses. Veuve après sept ans de mariage, Mme de Sévigné et ses deux enfants vivent le plus souvent en Bretagne, pour s'établir après une dizaine d'années de province à Paris, où elle s'intéresse à la vie mondaine et a des amis célèbres comme: Mme de La Fayette, M. de La Rochefoucauld, Fouquet, Ménage. Elle est connue pour sa beauté, son charme, son esprit et sa conversation est recherchée partout. Voilà son portrait fait par ses fameuses contemporaines, Mme de La Fayette:

"Le brillant de votre esprit donne un si grand éclat à votre teint et à vos yeux que, quoiqu'il semble que l'esprit ne dût toucher que les oreilles, il est pourtant certain que le votre éblouit les yeux."

et Mlle de Scudéry:

"Elle n'est pas de ces belles immobiles qui n'ont point d'action. Toutes les petites façons qu'elle a n'ont aucune affectation et ne sont qu'un pur effet

de la vivacité de son esprit, de l'enjouement de son humeur et de l'heureuse habitude qu'elle a prise d'avoir toujours bonne grâce."

Sa fille, Françoise-Marguerite, épouse le comte de Grignan qui est nommé au gouvernement de la Provence où le couple va s'installer, au grand chagrin de la marquise. De 1671, date de la première séparation entre la mère et sa fille à 1691, année où la mère se retire définitivement auprès de sa fille, gravement malade, une correspondance riche et variée s'établit entre une mère affectueuse et passionnée et une fille plutôt discrète et réservée.

Mme de Sévigné meurt en 1696, en Provence, à Grignan, trois ans après sa bonne amie, Mme de La Fayette.

PRINCIPALES OEUVRES: LETTRES

Le genre épistolaire

Mme de Sévigné est entrée dans la littérature sans le vouloir. Ses lettres, adressées à ses proches et la plupart d'entre elles à sa fille, ont un caractère intime. D'ailleurs, la marquise n'a jamais pensé publier ses lettres qui connurent une première édition, seulement une trentaine d'années après sa mort.

Le XVII^e siècle nous a laissé de nombreuses lettres, riches de faits et de pensées, portant les traces de la culture et de l'élégance de l'époque. On les doit à la vie de société, au goût d'écrire commun chez les personnes cultivées, à une bonne organisation des services des postes qui rendait la communication facile entre Paris et la province, au nombre réduit des journaux.

La lettre se constitue en véritable genre littéraire ; l'écrivain précieux Voiture l'adopte pour ses dimensions réduites qui lui permettent de ciseler le texte comme un bijou, Cyrano de Bergerac pour la concision et le travail de la forme, pour la rhétorique baroque qu'il peut y déployer. Guez de Balzac, dont les lettres étaient destinées à être lues en public y met en valeur son art d'éloquence.

Pascal, à son tour, utilise les ressources rhétoriques du genre épistolaire dans ses Lettres provinciales qui par leur pouvoir de persuasion ont un grand succès sur le public. Les Lettres portugaises de Guilleragues, écrites à la première personne valorisent l'introspection et l'expression directe avec un tel succès qu'on les a longtemps considérées comme authentiques et non pas une oeuvre littéraire.

L'écriture épistolaire de Mme de Sévigné

L' "oeuvre" de Mme de Sévigné est due presque en totalité à son amour passionné pour sa fille; sa vie est entièrement tournée vers sa fille dont elle partage les joies et les soucis, ces derniers dûs à la lente ruine des

Grignan. Quand Mme de Grignan quitte Paris pour suivre son mari en Provence, en février 1671, une longue correspondance commence entre la mère et la fille qui dura avec des interruptions une vingtaine d'années. Contre cette douloureuse séparation les lettres sont un amer et insuffisant remède. A ce moment-là Mme de Sévigné sait qu'elle est une mère malheureuse mais elle ignore, comme le dit Roger Duchêne, qu'"elle est en train de naître à la littérature et que ses lettres vont à son insu la transformer en grand écrivain" car:

"Elle n'a jamais pris la plume par caprice, par inspiration ou par métier. Elle la prend régulièrement parce que la poste de Provence va partir et que sa fille et elle ont promis de s'écrire à chaque courrier, donc deux puis trois fois par semaine. Les lettres qu'elle reçoit ont pour elle beaucoup plus d'importance que celles qu'elle envoie. "Vos lettres sont ma vie", dit-elle à sa correspondante, non mes lettres."

L'épistolière a un certain rythme de vie où écrit et vécu se confond, où absence et écriture se répondent:

"Dès que j'ai reçu une lettre, j'en voudrais tout à l'heure une autre, je ne respire que d'en recevoir. Peu de gens sont dignes de comprendre ce que je sens."

Mais, on le sait, les lettres de sa fille ne sont pas connues car Mme de Simiane, son héritière, a exigé leur destruction. A la place du dialogue il nous reste donc un monologue. A cela s'ajoute le fait que sur 1120 lettres attribuées à la Marquise seules 170 le sont d'après autographes. C'est pour cela que notre analyse doit se limiter aux dernières.

Les correspondants de l'épistolière ne sont pas très nombreux. La plupart des lettres, on l'a déjà dit, sont adressées à Mme de Grignan: elle sont pleines d'affection, de ferveur parfois d'exaltation. De nombreuses lettres sont adressées à Bussy-Rabutin, son cousin: elles sont pleines de malice, d'esprit, parfois d'impertinence. Les lettres écrites à M. Pomponne sont une chronique vivante du procès de Fouquet.

Il nous reste aussi de Mme de Sévigné toute une foule de billets et de lettres à d'autres correspondants: au cardinal de Retz, à La Rochefoucauld, à Mme de La Fayette, à Ménage, à M. et Mme de Coulanges, à Mlle de Scudéry etc.

On pourrait dire que dans ses lettres Mme de Sévigné parle de tout: des nouvelles de la cour ou de la ville, de sa joie ou de sa tristesse, d'une foule de riens qui l'amuse ou l'intriguent, des choses graves ou plaisantes. Parfois la même lettre réunit de nombreux sujets dans un désordre capricieux, parfois toute une série de lettres s'occupe du même sujet et parfois une seule lettre aborde un seul sujet. Une diversité d'événements,

d'observations, de réflexions fournit la matière de sa correspondance: le procès du surintendant Fouquet est décrit dans ses moindres détails - les interrogatoires, la lecture de la sentence, le départ pour Pignerol; pour la fameuse affaire des poisons elle s'arrête sur l'épisode de l'exécution de la Voisin. Les événements qui se déroulent sur les frontières ne sont pas négligés: le passage du Rhin, la mort de Turenne. L'incendie chez des voisins, l'arrivée du printemps aux Rochers, un voyage sur la Loire, une nouvelle coiffure à la mode, la douche à Vichy , le mariage de Mademoiselle, les pièces de Corneille et de Racine sont autant de sujets abordés par l'épistolière, de diverses manières toujours pleines d'esprit et de vivacité .

Dans un siècle qui met à l'honneur les règles et les doctrines, Mme de Sévigné se distingue par la fraîcheur et la spontanéité , la sincérité des sentiments. Voici une des premières lettres que la mère endolorie adresse à sa fille après leur séparation:

“Ma douleur serait bien médiocre si je pouvais vous la dépeindre; je ne l'entreprendrai pas aussi. J'ai beau chercher ma fille, je ne la trouve plus, et tous les pas qu'elle fait l'éloignent de moi. Je m'en allai donc à Sainte-Marie, toujours pleurant et toujours mourant: il me semblait qu'on m'arrachait le coeur et l'âme; et en effet quelle rude séparation! on me mena dans la chambre de Mme du Housset, on me fit du feu; Agnès me regardait sans me parler, c'était notre marché; j'y passai jusqu'à cinq heures sans cesser de sangloter: toutes mes pensées me faisaient mourir. J'écrivis à M. de Grignan, vous pouvez penser sur quel ton. J'allai ensuite chez Mme de La Fayette, qui redoubla mes douleurs par la part qu'elle y prit. Elle était seule et malade, et triste de la mort d'une soeur religieuse: elle était comme je la pouvais désirer. M. de La Rochefoucauld y vint; on ne parla que de vous”

La même épistolière se montre enjouée et espiègle, brillante et pleine de verve selon le sujet qu'elle traite; le meilleur exemple dans ce sens le constitue la lettre-devinette, la lettre-énigme sur le mariage d'un aventurier du siècle avec Mademoiselle, où elle joue sur le suspense et la surprise:

“Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu'aujourd'hui, la plus brillante, la plus digne d'envie... M. de Lauzun épouse dimanche au Louvre, devinez qui? Je vous le donne en quatre, je vous le donne en dix, je vous le donne en cent .”

Souvent Mme de Sévigné se montre une charmante narratrice pleine d'humour et de verve et utilise le di a logue avec beaucoup de naturel . Proust, qui aimait beaucoup ses lettres, a observé que l'épistolière ne présente pas les choses dans un ordre logique, en commençant par la cause, mais par l'effet, par l'illusion qui frappe, en enregistrant d'abord son impression des choses d'où "l'impressionnisme" qu'on lui attribue. Dans ce sens, elle a "un côté Dostoïevski"(Proust) et est bien moderne pour le lecteur d'aujourd'hui qui se passionne du document de vie authentique et du vécu immédiat:

“ Ce qui est neuf chez elle, ce qui en son siècle, est unique, c'est que dans ses

récits et dans ses descriptions elle s'adresse directement à notre imagination et donne, non pas l'explication mais l'impression vive et directe des choses.

En ce siècle où l'effort de Chapelain, de Conrart, de Vaugelas aboutit à faire de la régularité la première vertu de l'écrivain, Mme de Sévigné mêle à plaisir mots abstraits et concrets, verbes et substantifs, parce que l'impression compte pour elle, et non pas les rapports logiques et les symétries de l'intelligence.” (Antoine Adam.

Guilleragues , à son époque, Rousseau et Laclos, à la leur , ont essayé de nous faire croire à l'authenticité des lettres de leurs personnages . Mme de Sévigné n'a jamais essayé de le faire, car, on le sait, elle est entrée dans la littérature française sans le vouloir et justement grâce à son authenticité qui fait d'elle un des auteurs atypiques de son siècle, et par cela plus moderne et plus séduisante pour notre siècle. La caractérisation que lui en fait Mlle de Scudéry sert de conclusion à notre présentation :

“ Sa conversation est aisée, divertissante et naturelle; elle parle juste, elle parle bien, elle a même quelquefois certaines expressions naïves et spirituelles qui plaisent infiniment...J'oubliais à vous dire qu'elle écrit comme elle parle, c'est-à-dire le plus agréablement et le plus galamment qu'il est possible...”

LA ROCHEFOUCAULD ET LA MAXIME

François de Marsillac, duc de la Rochefoucauld est né en 1613.

Le jeune seigneur féodal reçoit une éducation négligée: peu féru du latin, il aime et lit les romans, dont l'Astrée en cours de publication à l'époque.

Il se marie à quinze ans et à seize ans a déjà ses premières armes en Italie.des vices

En 1637, il fait le projet romanesque d'enlever la Reine et sa demoiselle d'honneur dont le roi était amoureux mais le projet échoue. Dans le même esprit romanesque, il aide la duchesse de Chevreuil avec qui il avait une liaison, à s'enfuir en Espagne.

Ayant comploté contre Richelieu, il est emprisonné et puis exilé pour deux ans dans ses terres à Verteuil.

Entre 1646 -1652, il prend une part active à la Fronde.

Après un secon exil, il revient à Paris où il fréquente le salon de Mme de Sablé, la famille Arnauld, Mme de Sévigné.

Entre 1657 -1659 il écrit la plupart de ses Maximes, publiés en 1664 sous le titre Réflexions ou Sentences et maximes morales et complétées jusqu'en 1678.

En 1662 la publication, contre son gré, de ses Mémoires, désavoués par lui.

A partir de 1665, La Rochefaucauld est le grand ami de Mme de La Fayette.

Il meurt en 1680, après dix années de souffrance, provoquée par la goutte.

PRINCIPALES OEUVRES : MEMOIRES - 1662

MAXIMES - 1664

LE GENRE DE LA MAXIME

On remarque au XVII^e siècle un goût vif pour la sentence qui s'explique par deux courants: d'une part, un grand souci de raffinement psychologique et d'autre part, le goût de la pointe.

Le souci de raffinement psychologique donne naissance d'abord à la casuistique amoureuse qui s'exprime brillamment dans les romans dont l'Astrée

lecture préférée, comme on l'a vu, de La Rochefoucauld et Clélie, somme de la littérature précieuse, et ensuite aux "bréviaires" de l'honnête homme ou du courtisan qui imitent en France les traités italiens de Baltasar Castiglione et espagnols de Baltasar Gracian.

Le plus célèbre en France est celui du chevalier de Méré, ami de Pascal et connu de La Rochefoucauld.

Le goût de la pointe règne depuis le début du siècle dans toute l'Europe, surtout en Espagne et en Italie et constitue un procédé de style baroque. La pointe se manifeste aussi dans la poésie précieuse qui voit parfois dans la concision un travail sur la forme.

A son tour le goût de la concision est renforcé au XVII^e siècle par l'usage citationnel des auteurs anciens: dans une civilisation où le latin est

en train de devenir langue morte, la littérature latine tend à devenir recueil de citations; on en retient assez souvent seulement les pointes, les épigrammes, les pensées ingénieuses, en les détachant de leur contexte et en les transformant ainsi en maximes. Lorsque La Rochefoucauld participe au jeu mondain des sentences

pratiqué dans le salon de Mme de Sablé il renoue, en fait, avec l'une des formes littéraires les plus archaïques qui marie un mode de langage et un mode de pensée.

La maxime proprement-dite, "maxima sententia" ou formule la plus générale est un axiome de droit, caractérisé par sa généralité et par sa valeur régulatrice. Selon La Bruyère, la maxime est, comme l'oracle, courte et concise. Sa brièveté, cette concision oraculaire, remarquée aussi par Erasme, est héritée des modèles fournis par l'antiquité avec les "aphorismes" (ou définitions) d'Hipocrate, les "sentences" (c'est -à-dire phrases détachées) des Sept Sages, les "apophtegmes" (ou déclarations), les "axiomes", les "épigrammes" (à l'origine inscription lapidaires"), les "énigmes" et les "oracles". La brièveté est fournie comme modèle aussi par les livres sapientiaux de Salomon ou les proverbes populaires.

Et, à ce qu'il semble, la première exigence du genre de la maxime est la brièveté: elle doit exprimer le maximum de pensée avec le minimum de mots.

Les éditions successives des maximes montrent souvent La Rochefoucauld

à la recherche de la concision; par l'élimination d'une image, d'une explication il aboutit à la fois à un raccourcissement de l'expression et à une plus grande généralité. Ce que le moraliste vise avant tout est un style lapidaire et un ton oraculaire qui constitue la marque du genre. Il s'agit, à la fois, d'un discours morcelé et lacunaire. C'est comme s'il voulait escamoter la trace du cheminement de pensée et ne conserver que l'étincelle du "raccourci" de pensée, car, comme le dit Pierre Kuentz, la maxime est un "court-circuit":

"Au lecteur de reconstituer le chemin. La dissertation qui chez Montaigne (...) préparait ou commentait la maxime, est laissée ici au soin du lecteur. Et c'est pourquoi le recueil des Maximes apparaît comme un recueil de sujet de dissertation. La maxime appelle le commentaire; elle exige la collaboration et même la contestation du lecteur. Le plaisir de critiquer la maxime fait partie du plaisir qu'elle donne."

Et selon le même critique chaque maxime est un "carrefour de sens" et non pas une simple énigme. Mais par son absence de contexte, elle acquiert une autonomie qui lui permet de susciter des contextes nouveaux.

L'élaboration des maximes

C'est à partir de 1657 que commence dans le cercle janséniste de Mme de Sablé l'élaboration des maximes et des sentences; la correspondance de La Rochefaucauld en fournit quelques jalons: il parle de la "maladie des sentences" que Mme de Sablé lui a donnée, maladie qui "se gagne comme un rhume" et il se déclare "à la merci des sentences".

On sait d'ailleurs que Mme de Sablé écrit elle-même des maximes et traduit de l'espagnol celles de Baltasar Gracian.

L'élaboration progressive et "collective" des maximes prend l'aspect d'une véritable "joute mondaine" (P.Brunel) où la marquise et ses hôtes allient pénétration psychologique et concision des formules. Il s'agit là d'une condensation d'un énorme ensemble de lectures et d'observations, de conversation. Cette composition collective est tout à fait dans l'esprit de l'époque - rappelons-nous que La Princesse de Clèves elle-même est supposée être oeuvre collective - et n'enlève rien aux mérites du duc qui polir, corrigea, signa ses maximes pendant cinq ou six années avant leur publication. Ce travail de ciselage et de remaniement se poursuivit tout au long des rééditions du recueil qui connut cinq éditions antérieures: 1664, 1666, 1671, 1675, 1678.

Thèmes et structure du recueil

Comme on l'a déjà dit, la maxime, en tant que genre, est fragmentaire et lacunaire et réclame la collaboration du lecteur plus que d'autres genres. Mais le discontinu du discours, la diversité des sujets n'empêchent pas une certaine unité parce que les réflexions gravitent toutes autour de l'affirmation-épigraphe:

"Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés."

et de la maxime inaugurale:

"Ce que nous prenons pour des vertus n'est souvent qu'un assemblage de diverses actions et de divers intérêts que la fortune ou notre industrie savent arranger et ce n'est pas toujours par valeur et par chasteté que les hommes sont vaillants et les femmes sont chastes."

L'animateur de cet arrangement d'intérêts c'est l'amour de soi, "le plus grand de tous les flatteurs."

On sait qu'après 1650, on ne croit plus à l'héroïsme, ni à la générosité, comme ressort principal de l'homme. Après la Fronde qui s'avère être une parade dérisoire de "faux généreux" (Saint-Evremond), on commence à parler d'un nouveau principe des sentiments et comportements, l'amour propre qui selon La Rochefoucauld désigne "l'amour de soi-même et de toutes choses pour soi. Le mobile fondamental en est l'intérêt qui recherche les richesses, sur le plan matériel, le pouvoir sur le plan des relations,

l'honneur, sur le plan idéologique, le plaisir, sur le plan sensuel et le bonheur, sur le plan affectif. On reconnaît ici le pessimisme augustinien. Un vide se creuse au coeur de l'homme; il ne trouve plus de valeurs qui l'appelle au dévouement et devient égocentrique et intéressé. L'égocentrisme intéressé, opposé à l'altruisme et au dévouement, est une "notion nouvelle à une époque où l'individu commence seulement à se libérer de l'emprise des communautés" (J. Rohou).

Selon certains exégètes avec La Rochefoucauld naît une véritable psychologie des profondeurs; en précurseur il a parlé des motivations non-conscientes et des pulsions inconscientes, préfigurant le "ça" freudien, alors que beaucoup de ses contemporains ne voyaient que le sur-moi de parade. Il appelle amour propre ce que nous nommons le moi profond, instinctuel et il le situe à la source de toutes les passions, actions et sentiments:

"L'amour-propre est l'amour de soi-même et de toutes chose pour soi; il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes, et les rendrait tyrans des autres, si la fortune leur en donnait les moyens(...) Rien n'est si impétueux que ses désirs; rien de si caché que ses desseins, riens de si habile que ses conduites; ses souplesses ne se peuvent représenter; ses trans for ma tions passent celles des métamorphoses, et ses raffinements ceux de la chimie. On ne peut sonder la profondeur ni percer les mystères de ses abîmes : là il est à couvert des yeux les plus pénétrants; il y fait mille insensibles tours et retours; là il est souvent invisible à lui-même..."

La Rochefoucauld voit l'homme agi par des pulsions ob scures, organiques: la "dispositons des organes" fait la force ou la faiblesse de l'esprit, le sang, sa chaleur ou froideur, fait les passions. Les "humeurs" du corps (selon la conception de l'époque les substances liquides - flegme, sang, bile jaune, bile noire - donnent les tempéraments) sont considérées comme déterminantes:

"Les humeurs du cops ont un cours ordinaire et réglé qui meut et qui tourne imperceptiblement notre volonté; elles roulent ensemble, et exercent successivement un empire secret en nous, de sorte qu'elle ont une part considérable à toutes nos ac tions, sans que nous les puissions connaître".

A cela s'ajoute, selon le moraliste, une autre force, le hasard ou la fortune:

"Le caprice de notre humeur est encore plus bizzare que celui de la fortune."

"Notre humeur met le prix à tout ce qui nous vient de la fortune."

"Quoique les hommes se flattent de leurs grandes ac tions, elle ne sont pas souvent les effets d'un grand dessein, mais des effets du hasard."

D'autre part, l'amour-propre est inséparable de l'intérêt, de l'orgueil, de la vanité et des passions. Beaucoup de maximes reprennent ces thèmes d'où l'impression d'une certaine monotonie, d'un caractère presque obsessionnel du recueil. Mais chaque thème se développe différemment d'une maxime à l'autre, apporte des nuances et per spec tives nouvelles et complète une vision du monde assez sombre. Considérons, par exemple, le thème des pas sions, qui sont vues dans leur rapport avec la durée, la per sua sion, l'intérêt, ou dans leur équilibre ou leur complémentarité:

“La durée de nos passion ne dépend pas plus de nous que la durée de notre vie.”

“Les passions sont les seuls orateurs qui persuadent toujours. Elles sont comme un art de la nature, dont les règles sont infaillibles; et l'homme le plus simple qui a de la passion persuade mieux que le plus éloquent qui n'en a point.”

“ Les passions ont une injustice et un propre intérêt qui fait qu'il est dangereux de les suivre, et qu'on s'en doit défier, lors même qu'elles paraissent les plus raisonnables.”

“Il y a dans le coeur humain une génération perpétuelle de passions, en sorte que la ruine de l'une est presque toujours l'établissement d'une autre.”

“Les passions en engendrent souvent qui leur sont contraires: l'avarice produit quelquefois la prodigalité, et la prodigalité l'avarice; on est souvent ferme par faiblesse, et audacieux par timidité.”

Même si, à première vue, l'inventaire des thèmes semble réduit on peut compter,

en fait, une quarantaine dont les plus fréquents sont: ac tion, amitié, amour, amour-propre, coquetterie, défauts, ennui, envie, esprit, faiblesse, femme, flatterie, folie, for tune, habileté, honnêteté, humeur, ingratitude, intérêt, jal ou sie, jeunesse, louange, mal, mérite, orgueil, paresse, qualité, sottise, valeur, vanité, vertus, vices.

On a même pu parler d'une véritable comédie des vertus chez La Rochefoucauld qui graviterait, selon P. Brunel, autour de l'affirmation:

“Les vertus se perdent dans l'intérêt comme les fleuves dans la mer.”

Et les vertus que le moraliste réduit aux apparences sont celle de l'idéal héroïque telles la clémence, la vaillance, la générosité, la constance, la persévérance. Il contribue par cela à ruiner l'idéal aristocratique et la conception arnthropologique qui croyait à la force de la raison et de la volonté sur la chair.

Forme et formule des maximes

Dans la première édition du recueil on trouve des maximes d'une certaine longueur, comme la définition de l'amour-propre, qu'on pourrait considérer plutôt comme des réflexions. Mais, comme on l'a déjà dit, dans les éditions suivantes, l'auteur cherche une certaine concentration et le plus souvent la maxime se développe en une seule phrase.

Il faut chercher dans leur formule non pas une chimie, mais une algèbre secrète

(P.Kuentz) car "il semble que la maxime soit presque aussi réglée que l'alexandrin ou le sonnet." (R. Barthes)

Les maximes jouent (P. Kuentz) soit sur la variation des termes - il y a des maximes à un seul temps fort (les définitions), à deux temps (antithèses et comparaisons) et à trois ou à quatre temps (homothéties) -, soit sur la variation de leur nature - elle peut être corrélation de noms, de noms et adjectifs, d'adjectifs et de verbes -, soit sur la relation - la maxime peut établir une égalité, une inégalité ou une proportion.

En tant que variations stylistiques, les maximes peuvent se présenter comme des comparaisons, comme des parallélismes, comme des antithèses.

Selon leur forme on peut parler de:

maxime-définition, maxime-épigramme, maxime-observation, maxime-portrait, maxime-paradoxe, maxime-réflexion, maxime réversible, maxime-roman.

Voici un exemple de maxime-définition, portant sur la politesse au sens de distinction, d'élégance:

"La politesse de l'esprit consiste à penser des choses honnêtes et délicates."

et un autre de maxime-roman, qui selon Lacretelle pourrait être un germe de roman:

"La jalousie naît toujours avec l'amour, mais elle ne meurt pas toujours après lui."

La perfection formelle des maximes de La Rochefoucauld constitue en quelque sorte un contrepoids à la vision sombre qu'il nous propose sur l'homme et le monde:

"Le bonheur de la forme contrebalance la noirceur du fond." (J. Starobinski)

Dans un siècle qui accorde une importance énorme aux apparences, aux décors, aux costumes somptueux et à la magnificence, La Rochefoucauld, le moraliste, (mot qu'on doit comprendre au sens de celui qui réfléchit sur les mœurs) ne se propose pas de corriger les vices et de faire triompher les vertus; il veut seulement être lucide, et ne pas confondre apparence et réalité. Dans le portrait du cœur de l'homme fait par lui,

l'ambiguïté et les contradictions ont leur part d'où cette impression de labyrinthe de miroirs dont parle Starobinski:

“C’est lire La Rochefoucauld trop paresseusement que de ne voir dans son livre qu’une dénonciation d’une passion omniprésente, origine et fin de toutes les autres (...) C’est un labyrinthe de miroirs. Comment notre visage nous y apparaît-il?”

Par son livre dense et éblouissant, “le plus grand seigneur” de la littérature française, selon P.Brunel, se place à côté des plus grands maîtres du “fragment”: Héraclite, Pascal, Nietzsche. Une dernière citation fournit la meilleure preuve de l’éclat de ce genre où la philosophie et la poésie se touchent dans un condensé de forme et de pensée:

“Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement.”

FENELON ET LA LITTÉRATURE PÉDAGOGIQUE

François de Salignac de la Mothe, d’une illustre famille, est né en 1651, au château de Fénélon, en Périgord.

Il se fit prêtre par vocation et songea même à se consacrer aux missions au Canada et au Levant, mais sa santé fragile ne le lui permit pas.

Il fut nommé supérieur des Nouvelles Catholiques et fut chargé d’une mission en Saintonge pour la conversion des protestants.

A la demande de la duchesse de Beauvillier, fille de Colbert, qui avait cinq filles à élever, il écrit le Traité de l’Education des Filles.

En 1688 il rencontre Mme de Guyon, une mystique, qui lui révèle le quietisme.

Protégé par les ducs de Chevreuse et de Beauvillier, par Mme de Maintenon et recommandé par Bossuet auprès du roi du Louis XIV, il devient le précepteur du petit-fils de celui-ci, le duc de Bourgogne. Son élève, indomptable, farouche et orgueilleux lui rend la mission difficile, mais il l’accomplit grâce à son charme, à sa patience et à sa vocation. En y pensant, on pourrait dire avec un personnage de Proust que les princes sont “enviables par-dessus tous les hommes parce qu’ils purent avoir un La Bruyère, un Fénélon comme précepteurs”. C’est à l’intention de son élève qu’il compose le roman pédagogique Les Aventures de Télémaque, publiés, à son insu, en 1699.

Il est élu à l’Académie en 1693 et nommé archevêque de Cambrai en 1695.

En 1697, Fénélon publie les Explications des maximes des saints, qui constitue le début de sa polémique avec Bossuet sur le quietisme. L’ouvrage

fut condamné à Rome, son auteur tomba en disgrâce et fut exilé dans son diocèse.

Fénelon meurt en 1715.

PRINCIPALES OEUVRES:

TRAITE DE L'EDUCATION DES FILLES - 1687

LES AVENTURES DE TELEMAQUE - 1699

DIALOGUE DES MORTS -1700

LETTRE A L'ACADEMIE - 1714

Présentation générale de l'oeuvre

L'oeuvre de Fénelon est diverse, embrassant des genres plutôt brefs, qui révèlent ses idées pédagogiques, religieuses, politiques, sociales et littéraires.

Par le Traité de l'éducation des filles, écrit quand Saint-Cyr n'existait pas encore, Fénelon est l'un des fondateurs de l'éducation des filles:

“Son traité est une oeuvre exquise de jeunesse, solide et fine, où se révèle une sûre intuition de l'âme féminine, de ses défauts et de ses qualités, et des moyens de la prendre.” (G. Lanson)

Quand il s'agit du jeune âge, les conseils de Fénelon concernent indifféremment les deux sexes et suggèrent une pédagogie dont les idées essentielles annoncent parfois l'Emile ou de l'Education de Jean-Jacques Rousseau: douceur et patience de l'éducateur, confiance accordée à la nature de l'élève, appel à la curiosité de l'enfant, références à l'expérience concrète:

“Il faut se contenter de suivre et d'aider la nature; les enfants savent peu, il ne faut pas les exciter à parler; mais comme ils ignorent beaucoup de choses, ils ont beaucoup de questions à faire; aussi en font-ils beaucoup. Il suffit de leur répondre précisément, et d'ajouter quelquefois certaines petites comparaisons, pour rendre plus sensibles les éclaircissements qu'on leur donne (...).

La curiosité des enfants est un penchant de la nature qui va comme au devant de l'instruction; ne manquez pas d'en profiter.”

Les idées pédagogiques, parfois justes, parfois chimériques, abondent dans le petit traité: éducation agréable, leçons de choses, emploi de l'art et du sens esthétique, exclusion de la musique, facteur d'excitation nerveuse, au profit du dessin, subordination du savoir à l'utilité pratique. Deux principes déterminent la pensée formatrice de l'auteur: d'une part, le rôle de la femme dans la famille et dans le monde, d'autre part, l'importance de la nature qu'il faut suivre, aider, développer.

Dans tout son traité adressé à un destinataire précis, l'auteur se montre un grand connaisseur de l'âme féminine; il analyse avec finesse la relation de la femme avec la mode et la coquetterie, mais loin de l'élogier, comme le fera Baudelaire à son temps, il la dissuade:

“Ne craignez rien tant que la vanité dans les filles. Elles naissent avec un désir violent de plaire: les chemins qui conduisent les hommes à l'autorité et à la gloire leur étant fermés, elles tâchent de se dédommager par les agréments de l'esprit et du corps: de là vient leurs conversations douces et insinuantes; de là vient qu'elles aspirent tantôt à la beauté et à toutes les grâces extérieures, et qu'elles sont si passionnées pour les ajustements; une coiffe, un bout de ruban, une boucle de cheveux plus haut ou plus bas, le choix d'une couleur, ce sont pour elles, autant d'affaires importantes (...)

Faites-leur remarquer souvent, et de bonne heure, la vanité et la légèreté d'esprit qui fait l'inconstance des modes.”

Dans un même esprit formateur et même moralisateur, Fénelon écrit, vers 1690, des Fables, destinées à l'aider dans son préceptorat auprès du duc de Bourgogne. La morale y est toujours très apparente, quelque peu artificielle, mais elle est bien contrebalancée par la simplicité, l'érudition aisée et par une poésie empreignée d'antiquité, comme dans Le pigeon puni par son inquiétude et Le Jeune Bacchus et le Faune.

Dans ses soixante-douze Dialogues des Mortspère, accompagné, Fénelon met en scène des personnages très variés, de Thésée au cardinal Mazarin, qui se rencontrent dans l'au-delà et discutent des problèmes des plus actuels de la politique, de l'art, de la morale, ou de la philosophie.

Dans le Dialogue numéro XVIII le précepteur fait parler trois personnages antiques: le général et homme d'état Alcibiade, brillant disciple du philosophe athénien Socrate, son maître et Timon, philosophe grec, renommé pour sa misanthropie. Socrate est pris comme arbitre dans la polémique d'Alcibiade, qui prétend pouvoir s'adapter à n'importe quelle société, et de Timon, qui veut fuir toute compagnie. La réponse de Socrate - porte-parole de l'auteur - est un plaidoyer pour la philanthropie:

“La philanthropie est une vertu douce, patiente et désintéressée, qui supporte

le mal sans l'approuver. Elle attend les hommes, elle ne donne rien à son goût ni à sa commodité. Elle se sert de la connaissance de sa propre faiblesse pour supporter celle d'autrui. Elle n'est jamais dupe des hommes les plus trompeurs, et les plus ingrats, car elle n'espère ni ne veut rien d'eux pour son propre intérêt; elle ne leur demande rien que pour leur bien véritable. Elle ne se lasse jamais dans cette bonté désintéressée: et elle imite

les dieux, qui ont donné aux hommes la vie sans avoir besoin de leur encens ni de leurs victimes.”

Dans deux fameuses lettres, qu’aujourd’hui on appellerait “ouvertes”, Fénelon expose ses idées politiques et littéraires.

La Lettre à Louis XIV, écrite vers 1693 et qu’on suppose jamais lue par le roi, est d’une grande hardiesse; c’est un véritable réquisitoire contre la politique de luxe et de conquête d’un roi empoisonné par des conseils flatteurs, hanté par le souci de gloire et sourd à la misère du peuple:

“Vos peuples, que vous devriez aimer comme vos enfants, et qui ont été jusqu’ici passionnés pour vous, meurent de faim. La culture des terres est presque abandonnée, les villes et la campagne se dépeuplent; tous les métiers languissent et ne nourrissent plus les ouvriers. Tout commerce est anéanti. Par conséquent vous avez détruit la moitié des forces réelles du dedans de votre Etat, pour faire et pour défendre de vaines conquêtes au-dehors. Au lieu de tirer l’argent de ce pauvre peuple, il faudrait lui faire aumône et le nourrir. La France entière n’est plus qu’un grand hôpital désolé et sans provision.”

La Lettre à l’Académie, qui date de la fin de sa vie, est une proposition de programme de travaux pour les académiciens, qui ayant fini leur dictionnaire, se demandaient quel autre ouvrage entamer. Fénelon fait des projets de dictionnaire (nouvelle édition), de grammaire, de rhétorique, de poétique, d’un traité sur la tragédie, d’un autre sur la comédie. C’est une bonne occasion pour lui d’exposer ses idées sur la langue, l’éloquence, la poésie, le théâtre et également sur la Querelle des Anciens et des Modernes.

Malgré son admiration pour les auteurs antiques, Fénelon rejette l’idolâtrie de leurs oeuvres; il critique, par exemple, la grossièreté d’Aristophane et de Plaute, les artifices de Cicéron. Il admire, en échange, Démosthène et rêve d’une grande éloquence inspirée de celui-ci et de Saint Augustin. Pour l’éloquence il prône le naturel et la simplicité, les meilleures expressions de la passion.

Pour la poésie il envisage un idéal de “beautés simples” dans l’esprit classique mais avec quelque chose de familier et doux qui constitue une tonalité nouvelle; il est contre les contraintes, il désire une apparence de négligé et pense que les règles de la prosodie sont trop rigides et doivent être assouplies.

Dans le théâtre il exige la séparation de la tragédie d’avec la comédie et il refuse le romanesque sur la scène. Il admire les auteurs dramatiques modernes, mais leur trouvent des défauts: emphase, galanterie. Molière est reconnu comme le plus grand, mais il est sanctionné à son tour: il parle souvent mal et approche parfois du galimatias; il écrit mieux en prose qu’en

vers et pourtant la plupart de ses comédies sont en vers. Il outre les caractères pour plaire au parterre et rend parfois le vice gracieux et la vertu ridicule.

Le parallèle entre les Anciens et les Modernes, dernier chapitre de la lettre, est très nuancé. Il estime que les Modernes doivent surpasser leurs prédécesseurs mais sans les mépriser ou négliger de les étudier. Il fait ainsi preuve du sens de la relativité qui devient secrètement “le principe de la critique” (G.Lanson)

Par son Traité de l’existence de Dieu Fénelon annonce Chateaubriand et son Génie du Christianisme; on remarque ici surtout la démonstration de l’existence de Dieu par les merveilles de la nature ce qui fait entrer la nature dans une littérature trop exclusivement humaine et intellectuelle.

Les Aventures de Télémaque - entre roman et conte pédagogique

Le livre de Fénelon sur Télémaque, situé à la frontière entre roman et conte, s’inscrit dans la tradition inaugurée par Thomas Morus et Campagnella, et continuée par un Cyrano de Bergerac, par exemple, et par d’autres écrivains qui donnent des “relation”, “voyage”, “carte” ou “aventures” dans un pays imaginaire, tout en exprimant leur satire sociale et leurs idées morales, philosophiques ou politiques.

A cela l’oeuvre de Fénelon ajoute un but pédagogique; composé vers 1694 pour donner au duc de Bourgogne des leçons de morale et de politique, son ouvrage comme des ce récit lui était destiné et dédié et l’orgueilleux prince devait être, dans un premier temps son unique lecteur. Il devait apprendre et comprendre par l’intermédiaire de la fiction comment devenir un bon roi. Le livre devait être remis au jeune prince comme présent pour son anniversaire mais, par l’indiscrétion d’un copiste, il fut publié, sans l’accord de l’auteur, avant cet événement ce qui ruina le projet du précepteur.

Dans une lettre à un contemporain, Fénelon définit son ouvrage comme: “une variation fabuleuse, en forme de poème héroïque comme ceux d’Homère et de Virgile, où j’ai mis les principales instructions qui conviennent à un prince que sa naissance destine à régner.” Les termes “variation fabuleuse” (les éléments merveilleux sont d’ailleurs nombreux) oriente la lecture vers le conte, les “principales instructions” l’oriente vers une oeuvre d’instruction et de formation” d’où l’étiquette de “conte pédagogique” que lui donne J.Rohou.

Ses dimensions assez amples l’apparentent également à d’autres genres et selon P. Brunel il s’agit d’une épopée en prose, d’un grand roman baroque.

Le récit (qu'on pourrait sous-intituler "A la recherche du père et de la sagesse") est construit sur l'ancienne formule de la quête: Télémaque, fils d'Ulysse recherche son père, accompagné par le sage Mentor, en fait, la déesse Minerve. C'est une suite au quatrième livre d'Odyssée d'Homère dans laquelle l'écrivain enrichit la mythologie d'épisodes nouveaux. Il raconte comment Télémaque est jeté par une tempête sur l'île de Calipso, la déesse laissée inconsolable après le départ d'Ulysse. Le jeune voyageur raconte à la déesse ses aventures: après un séjour de quelque temps en Sicile, le fils d'Ulysse, fut fait prisonnier par les Egyptiens; là il réussit à s'attirer la faveur du vieux et sage roi Sésostris, mais celui-ci meurt et son fils, Bocchoris "prince indigne de régner" lui succède. Le jeune tyran s'attire des ennemis, les Egyptiens sont partagés en deux et la guerre civile éclate. C'est une occasion pour Télémaque, qui voit le combat du haut d'une tour où il est emprisonné, de réfléchir sur le despotisme, le rôle de la raison et l'importance du "bonheur public"; narration captivante et réflexions amères s'entremêlent dans un bon équilibre sans diluer l'épique:

"Un soldat de l'île de Chypre lui coupa la tête; et la prenant par les cheveux, il la montra, comme en triomphe, à toute l'armée victorieuse.

Je me souviendrai toute ma vie d'avoir vu cette tête qui nageait dans le sang, ces yeux fermés et éteints, ce visage pâle et défiguré, cette bouche entrouverte, qui semblait vouloir encore achever des paroles commencées, cet air superbe et menaçant, que la mort même n'avait pu effacer. Toute ma vie il sera peint devant mes yeux; et, si jamais les dieux me faisaient régner, je n'oublierai point après un si funeste exemple, qu'un roi n'est digne de commander et n'est heureux dans sa puissance qu'autant qu'il la soumet à la raison. Eh, quel malheur pour un homme destiné à faire le bonheur public, de n'être le maître de tant d'hommes que pour les rendre malheureux!"

Télémaque quitte l'Egypte avec les Phéniciens, qui ont aidé les vainqueurs, et il veut faire un séjour à Tyr, où il admire la prospérité d'un peuple de commerçants. Mais, persécuté par le tyran Pygmalion, il doit s'en enfuir et navigue entre Chypre et Crète, vers l'Itaque. Ce voyage sur mer est l'occasion pour Fénelon de faire une belle et brillante description de la beauté antique où il entremêle éléments merveilleux et naturels, avec une attention particulière pour le détail mythologique et la symbolique des couleurs: blanc d'ivoire, jaune d'or, bleu d'azur, rouge pourpre:

"Nous aperçûmes des dauphins couverts d'une écaille qui paraissait d'or et d'azur. En se jouant, ils soulevaient les flots avec beaucoup d'écume. Après eux venaient les Tritons, qui sonnaient de la trompette avec leurs conques recourbées. Ils environnaient le char d'Amphitrite, traîné par des chevaux marins, plus blancs que la neige, et qui, fendant l'onde salée,

laissaient loin derrière eux un vase sillon dans la mer. Leurs yeux étaient enflammés et leurs bouches étaient fumantes.”

Après d’autres aventures, Télémaque touche terre à Salente, au sud de l’Italie où règne le roi Idoménée; toute la deuxième partie du livre se déroule autour du pays de Salente qui reçoit, petit à petit, les traits de la cité utopique. Le sage Mentor arrête la guerre entre Idoménée et ses voisins et leur apprend la haine de la guerre et l’amour de la paix dans une entente fraternelle:

“Tout le genre humain n’est qu’une famille dispersée sur la face de toute la terre. Tous les peuples sont frères et doivent s’aimer comme tels.”

Mentor entreprend ensuite avec Idoménée de réformer Salente sur le plan économique; selon sa conception le commerce doit être honnête mais libre, l’agriculture, base de la prospérité, doit être encouragée plus que l’industrie, les paysans (laboureurs, bergers) ne doivent pas être chargés d’impôts. La prospérité ne doit pas favoriser le luxe et corrompre les mœurs; Salente sera un pays assez austère où même le développement des arts sera limité: la musique sera réservée aux cérémonies religieuses, les grands ornements de l’architecture aux temples. Les élèves à vocation artistique vraiment exceptionnelle auront accès dans une Ecole nationale de peinture et de sculpture. Point de vue social, Mentor veillera à ce que les classes sociales soient nettement séparées et que la fortune ne permette à personne de quitter sa condition; il prévoit sept conditions différentes et pour chacune une couleur distinctive: à la première revient le blanc, à la deuxième le bleu et ainsi de suite. Dans le programme réformateur de Mentor les sports seront favorisés et l’instruction publique enseignera “la crainte des dieux, l’amour de la patrie, le respect des lois.”

Mais Télémaque ne veut pas rester à Salente; il veut retourner à Ithaque avec Antiope, fille d’Idoménée, pour qui le jeune prince conçoit un amour raisonnable, approuvé par Mentor, qui a surveillé aussi son éducation sentimentale et l’a détourné des folles et dangereuses amours envers Calypso ou envers la nymphe Eucharis.

A la fin du récit Mentor dévoile sa véritable identité et, considérant Télémaque capable de “marcher tout seul”, lui donne quelques derniers conseils pour bien gouverner et le quitte. La conclusion est un peu brusque parce que Fénelon ne veut pas reprendre les scènes décrites par Homère et il y renvoie son lecteur.

Les contemporains de l’auteur ont vite identifié dans Mentor Fénelon, dans Télémaque le duc de Bourgogne et ont compris d’autres personnages comme des personnages à clé; le livre entier a été senti comme une satire du régime: critique des amours de Louis XIV, de sa politique de luxe et

magnificence, de ces conquêtes. Le programme politique et moral qu'il proposait a été considéré réactionnaire et ce beau conte valut la disgrâce de l'auteur auprès du roi. Mais le public l'apprécia bien - il fut le plus lu roman de l'époque - et surtout le XVIII^e siècle qui cultiva ce genre de conte pédagogique à la limite du philosophique. Publié à la frontière de deux siècles, Les Aventures de Télémaque, peut être considéré à la fois "le dernier des grands romans baroques" (P. Brunel) et un "conte pédagogique" (J. Rohou), précurseur du récit philosophique de Montesquieu et de Voltaire.

IX. LA MODE DES CONTES DE FÉES

1. Les termes (conte, fée)

2. L'appartenance du genre

3. Son épanouissement

4. Ses prolongements, sa postérité

5. Ses représentants: Charles Perrault, Mme d'Aulnoy

IX.1. Les termes

Nommé «siècle du théâtre », reconnu aussi comme « siècle du roman», le XVIIe siècle s'avère par sa dernière décennie être également le siècle du merveilleux et de la féerie, permettant la naissance d'un genre nouveau, le conte de fée, dans sa variante littéraire ou savante.

Le terme de **conte** est défini dans le *Dictionnaire de l'Académie*, à peu près contemporain avec le phénomène qui nous intéresse, comme «récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse».

Comme on va le voir, les témoignages de l'époque emploient beaucoup d'expressions pour parler du conte dont les plus mémorables sont restées «conte de ma mère l'oye », titre rendu célèbre par Perrault, qui fait figure assez singulière dans la mode des contes, et « conte de fées », titre rendu célèbre par Mme d'Aulnoy et repris ensuite par d'autres conteuses.

Selon *Le Dictionnaire* de Furetière, "conte se dit proverbialement en ces phrases. Ces contes sont des Contes de vieille dont on amuse les enfants, des Contes à dormir debout, de Peau d'Ane, de la Cigogne, de Ma Mère l'Oye. Un conte violet, un conte jaune, un conte bleu" (Furetière, 1690). Selon le *Dictionnaire de l'Académie* déjà évoqué, on peut parler des contes de Ma Mère l'Oye quand on a affaire à des "contes dont on amuse les enfants. Cette nourrice fait des contes de Ma Mère l'Oye. On dit aussi qu'un homme fait des Contes de Ma Mère l'Oye quand il dit des choses où il n'y a nulle apparence de raison.". A la même époque circulent des expressions comme "Conte de Peau d'Ane", "Conte de Vieux Loup", "Conte de Ma Commère l'Oye". La "Mère l'Oye" est à identifier à la nourrice, à la mie, à la commère l'oye et elle a sa place dans l'univers enfantin, parce que les deux dictionnaires parlent de son rôle d'amuser les enfants par des contes; sa parole conteuse, rythmée d'une certaine façon est rapprochable du bruit-langage des oies, des cigognes.

Selon Marc Soriano (Soriano, éd.1989, p.487), il y a trois manières de nommer les contes: selon l'atmosphère, l'effet qu'ils créent (conte jaune, bleu, violet), selon le titre d'un conte représentatif (Contes de Peau d'Ane, Contes de Ma Mère l'Oye) et selon leur origine (conte de vieille). On pourrait ajouter à ces critères, en pensant à l'expression « conte de fées » encore un autre, nommer le conte selon ses personnages typiques, en l'occurrence, les fées.

Le Dictionnaire Littré définit le conte d'une manière très large en tant que «récit, rapport, et, particulièrement, récit de quelque anecdote, de quelque aventure», le conte de fées en tant que «récit d'aventures merveilleuses ou autre, fait en vue d'amuser» et identifie l'expression «conte bleu» et «conte de fées» comme ayant le même sens : « conte bleus, contes de fées ainsi dits parce qu'ils étaient d'ordinaire couverts d'un papier bleu et par extension, récits imaginaires ».

De nos jours conte de fées signifie un conte littéraire ayant comme personnages obligés les fées qui ont le plus souvent un rôle d'adjuvant auprès du héros, mais peuvent tout aussi bien devenir des opposants; de règle, autour d'elles évoluent des nains, des lutins, des dragons qui, à leur tour, peuvent être bénéfiques ou maléfiques envers le héros.

Le sens du terme **fée** reçoit des significations nouvelles à la suite de la mode qui assure le passage du conte oral au conte écrit ; comme on le sait le mot "fée" venant de *fata*, pluriel du latin *fatum* (destin) renvoie par son étymologie à l'idée de fatalité et la présence des fées autour du berceau rappelle les Parques filandières de l'Antiquité qui tissaient le sort des humains.

Le Dictionnaire de l'Académie (1694) définit, à cette époque, la fée comme "une espèce de Nymphe enchanteresse qui avait le don de prédire l'avenir et de faire beaucoup de choses au-dessus de la nature". Dans la tradition populaire, les fées sont des êtres surnaturels dont l'aspect et le pouvoir sont assez modestes. Les humains des communautés rurales entretiennent avec elles des relations d'entraide et de suspicion réciproques; elles ont des préoccupations terre à terre comme les humains (Simonsen, 1989). La Fée lancée par la mode des contes de fée est une grande dame, semblable à une Princesse qui aime le luxe, l'ostentation et parfois, le plaisir. Voici dans ce sens le portrait de la fée Formidable, bien capricieuse, tantôt bénéfique, tantôt maléfique pour le Roi de *L'heureuse peine* par Mme de Murat:

"C'était un palais de marbre, couleur de feu, au milieu d'une vaste forêt...Elle était dans un salon, assise sur un trône de rubis, au milieu de douze Moresques vêtues de gaze, couleur de feu et or; son habit était pareil

aux leurs, et si couvert de pierreries qu'elle brillait comme le soleil, mais elle n'en était pas plus belle." (Mme Murat, p. 362).

La même conteuse dans son volume, *Histoires sublimes et allégoriques*, écrit une dédicace aux fées modernes, mettant face à face les anciennes fées "vieilles", "laidies", "mal vêtues", "mal logées", amusant les nourrices et les fées modernes "belles, jeunes, bien faites, galamment et richement vêtues", qui habitent dans la cour des rois. Les premières aident les mortels à balayer la maison, à traire les vaches, les dernières les aident à acquérir de l'esprit, de la beauté, de l'éloquence, de la grâce etc. Les fées modernes représentent, par conséquent, bien visiblement, un idéal mondain et galant.

Même si les *Contes de Ma Mère L'Oye* de Charles Perrault, le chef-d'œuvre du genre, constituent une figure exceptionnelle dans la littérature française et ont, selon nous (Constantinescu, 1997), une formule unique, on ne peut pas ignorer ce qu'ils doivent au contexte littéraire et culturel dans lequel ils sont parus, la mode des contes de fées et ce que cette mode représente pour la littérature française.

IX. 2. L'apparition du genre

Jusqu'en 1928, quand M. E. Storer publie sa thèse *La mode des contes de fées*, ce phénomène singulier qui domine les salons de la fin du siècle et se transforme ensuite en un genre écrit, était presque ignoré par les histoires littéraires sur le XVII^e siècle. Et voilà que, grâce à cet ouvrage, suivi en 1975 de celui de J. Barchilon et en 1981 par celui de R. Robert, le grand siècle se dévoile, à sa fin, peu solennel et assez fantaisiste par cet épisode d'histoire littéraire qui commence, selon certains, vers 1685, selon d'autres, vers 1690 et qui est reconnu comme une **mode** au moment même où il se développe.

Le premier conte publié revient à Madame d'Aulnoy; il s'agit de *L'Ile de la Félicité*, s'inspirant des motifs folkloriques du pays où l'on ne meurt jamais, qui apparaît à l'intérieur du roman *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*. On retiendra que le conte qui inaugure la mode, par écrit, apparaît à l'abri d'un autre genre, englobé dans celui-ci: un épisode du roman constitue l'**histoire-cadre** pour le conte, puisque celui-ci va être narré par un jeune homme à une abbesse. Cette histoire-cadre nous donne déjà une des fonctions du conte de fées, celle de distraire, de procurer du plaisir, parce que l'abbesse veut écouter le conte pour pouvoir garder une expression agréable pendant qu'on lui peint le portrait. En même temps, l'histoire-cadre nous précise le destinataire du conte, l'adulte et non pas l'enfant, comme on le croît encore souvent. Le fait que, dans un premier temps, le roman est le

genre "contenant", "englobant" « accueillant » le conte, n'est pas sans importance; on sait qu'au XVII^e siècle le roman a beaucoup captivé le public; après avoir goûté pendant le premier quart du siècle, sur des milliers de pages, les interminables aventures sentimentales d'*Astrée* par Honoré d'Urfé, inspiré des romans de chevalerie et illustrant le genre pastoral, après avoir lu les longs romans héroïques de Gomberville, de La Calprenède et surtout les romans précieux de Mlle de Scudéry, *Le Grand Cyrus* (13 volumes) et *Clélie* (10 volumes), après avoir lu le chef-d'oeuvre de la préciosité et du classicisme, *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, le grand siècle a commencé à se sentir las d'héroïque et de romanesque et désireux d'autre chose.

C'est donc, au propre et au figuré, que le roman fait place au conte de fées; celui-ci est déjà en vogue dans les salons et la féerie est à la mode au moment où Madame d'Aulnoy publie son *Ile de la Félicité*.

Comme le dit M. E. Storer, le Roi Louis XIV, les seigneurs et les dames de la cour expriment leur goût pour le merveilleux quand ils s'habillent en faunes, satyres, dieux et déesses à l'occasion des fêtes qui sont nombreuses et durent parfois toute une semaine; on y vivait donc "dans un monde artificiel qui était tout près du royaume de la féerie" (Storer, 1928, p.12).

Dans les salons, le même goût se fait sentir. Dire des contes de fées, délicieux rituel mondain, remplace les jeux des madrigaux, des portraits et des maximes.

Quand en 1691 Perrault publie son premier conte en vers, *Griselidis*, il suit peut-être cette mode, mais il le fait plutôt dans l'esprit de La Fontaine, de ses contes et fables en vers, et moins dans celui de la féerie. Le succès de cette nouvelle, en fait, l'encourage à continuer et en 1694 il publie encore deux contes les réunissant tous les trois dans un recueil de contes en vers. Il s'agit des *Souhais Ridicules* et de *Peau d'Ane*, dont le dernier se rapproche nettement du conte merveilleux par l'introduction des éléments surnaturels et surtout par le personnage de la fée avec sa baguette magique, qui chez Perrault sera également la marraine de l'héroïne ou du héros.

L'année suivante, Mlle Lhéritier, sa nièce, qui a toute une théorie sur le conte et le rôle des nourrices dans l'acte de conter, publie dans ses *Œuvres mêlées* deux contes: *Les enchantements de l'éloquence* développant des motifs folkloriques comme la bonne parole et le service rendu de bon coeur et *Les Aventures de la Finette*, sur le motif de la cadette intelligente, débrouillarde, « fine ». Perrault est le seul, jusque là, à donner des contes autonomes, non englobés dans un autre ouvrage et suggérant par là leur besoin d'émancipation de toute tutelle générique; il publie en 1696 *La Belle*

au *Bois dormant*, son premier conte en prose sur le motif de la femme endormie par un sortilège et en introduisant aussi comme personnages spécifiques pour le conte des ogres, ce qui justifie l'étiquette qu'il colle lui-même à ses récits, en les nommant « contes d'ogres et de fées ». La même année, Catherine Bernard publie deux contes: *Le Prince Rosier* et *Riquet à la Houppe*, dont le dernier développe le même motif du prince laid mais plein d'esprit et de la princesse belle mais dépourvue d'intelligence que le conte de Perrault avec le même titre mais avec une fin différente, en les glissant à l'intérieur d'*Ines de Cordoue, nouvelle espagnole*.

IX.3. Son épanouissement

L'année 1697, année de gloire pour le conte, Perrault publie ses *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*, ayant comme sous-titre *Contes de Ma Mère L'Oye*; c'est l'année de l'explosion pour le conte. Madame d'Aulnoy publie trois petits volumes, sous le titre éloquent de *Contes de fées*, en lançant comme titre l'expression qui va faire fortune et va imposer un genre bien défini à l'intérieur de la catégorie assez large du conte merveilleux. Dans ses premiers tomes elle réunit d'ailleurs ses contes les plus célèbres: *Gracieuse et Percinet*, *La Belle aux cheveux d'or*, *L'Oiseau bleu*, *Le Prince Lutin*, *Le Rameau d'or*, *L'Orange et l'Abeille*, *La Princesse Printanière*, *La Princesse Rosette*, *La Bonne Petite Souris*, *Le Mouton*, *Finette-Cendron*, *Fortunée*, où son imagination exubérante, un riche arsenal féerique composé de fées, ogres, nains, lutins, dragons, sorciers et sorcières, un cadre somptueux abondant en pierreries de toute sorte constituent une marque du conte de cette « reine de la féerie » (Barchilon, 1975). Il n'est pas dépourvu d'intérêt de remarquer que la Comtesse d'Aulnoy reste assez souvent près de la source folklorique par quelques motifs, alors que se manifeste une certaine tendance à s'éloigner de celle-ci. Ainsi, Mlle de la Force, qui publie, la même année, ses *Contes des contes*, n'en donne qu'un (*Persinette*) d'inspiration folklorique, les autres (*Babiole*, *Plus Belle que Fée*, *L'Enchanteur*, *Tourbillon*, *Vert et Bleu*, *Le Pays des délices*, *La Puissance de l'amour*, *La Bonne Femme*) étant d'invention personnelle et ayant comme trame principale une histoire d'amour dans un esprit et un goût assez proche de ceux des précieuses.

L'année suivante, 1698, Madame d'Aulnoy donne le dernier volume des *Contes de Fées* contenant des contes comme *Le Nain jaune*, *Serpentin vert* d'inspiration folklorique et encore quatre petits volumes sous le titre générique *Les Contes nouveaux ou les fées à la mode* contenant, entre autres, les célèbres contes *La Princesse Carpillon*, *La Grenouille bienfaisante*, *La*

Biche au bois, La Chatte blanche, Belle-Belle ou le Chevalier Fortuné, Le Pigeon et la Colombe, La Princesse Belle-Etoile et Prince chéri, Le Prince Marcassin, Le Dauphin, contes dans lesquels le motif baroque de la métamorphose et le goût pour les matières précieuses, sont souvent présents.

La même année, le Chevalier de Mailly publie *Les Illustres Fées*, contes galants, où les contes folkloriques sont peu nombreux, seulement quatre sur un total de onze, et l'esprit de la galanterie, raffiné par les précieuses est dominant.

Parmi les contes de Mme de Murat, réunis, la même année, sous les titres *Contes de fées* et *Les Nouveaux Contes de Fées*, aucun ne se réclame du folklore; le même détachement à l'égard du folklore est à signaler pour Nodot qui donne, en 1698, *L'Histoire de Mélusine* et pour Préchac, qui donne ses *Contes moins contes que les autres (Sans-Parangon)*. L'année 1699 est moins riche en contes: Madame Durand publie *La Comtesse de Mortane* où se trouve *La Reine des Fées* et Madame de Murat publie ses *Histoires sublimes et allégoriques*.

Les années suivantes, les productions de contes commencent à décroître; en 1700 Nodot et Le Noble publient quelques contes, en 1702 Madame d'Auneuil publie un volume qui dit beaucoup sur la fin de la mode des contes de fées, *La Tyrannie des fées détruite*, Mme Durand donne encore quelques contes en 1705, Mlle Lhéritier donne *La Tour ténébreuse et les jours lumineux* (contenant *Ricdin-Ricdon*) qui souligne la fonction "lumineuse", euphorique du conte, censé distraire le roi d'Angleterre, Richard Coeur de Lion, dans sa prison.

IX. 4. Ses prolongements, sa postérité

Même si ce phénomène de la féerie dure seulement une bonne décennie ses échos et ses prolongements sont nombreux et s'étendent sur une période très vaste, différemment considérée par les spécialistes.

Selon M. E. Storer, la mode des contes de fées n'est rien qu'un épisode littéraire à la fin du XVIIe siècle, compris entre 1685 et 1700.

Selon J. Barchilon, c'est tout un siècle de féerie, longtemps ignoré de l'histoire littéraire, qui mériterait d'être envisagé comme âge du merveilleux, commençant donc vers 1690 avec Madame d'Aulnoy, traversant le XVIIIe siècle, pour arriver à Voltaire, Diderot et Rousseau.

R. Robert apporte quelques nuances à ce phénomène : il s'agirait de plusieurs vagues du conte; selon elle, la première période de pointe se situerait entre 1690-1715, la deuxième, entre 1730-1758, et il y a à distinguer divers degrés d'adhésion du conte à la mode. Le premier

engouement pour le conte de fées entre 1690 et 1700 se situe au premier degré, un nouvel engouement entre 1730 et 1758 prend pour référence la vague précédente et constitue, en même temps, une réaction ironique contre le goût pour ce genre jugé ridicule et désuet. La troisième vague est marquée par l'engouement pour les contes parodiques et licencieux. Mais dès la deuxième période, peu sont les auteurs qui méritent encore d'être lus: Mme Levesque qui donne *Le Prince des Aigues-Marines*, Mlle Lubert qui donne, entre autres, *La Princesse Coque d'œuf* et le *Prince Bonbon*, Mme de Villeneuve qui publie, entre autres, *Mirliton*, et, avec une place de choix, Mme Leprince de Beaumont, restée célèbre pour sa version de *La Belle et la Bête* (la seule d'inspiration folklorique parmi les contes dernièrement mentionnés). La tendance parodique et licencieuse est représentée surtout par Hamilton qui écrit *Le Bélier* et *L'Histoire de Fleur d'épine*, par Senneterre qui donne les contes licencieux intitulés *Nouveaux Contes de Fées*, par Crébillon qui illustre, lui-aussi, le conte licencieux (*Ah! Quel Conte!*) et par J.J. Rousseau, auteur d'un seul conte, de formule parodique, *La Reine fantasque*.

De cette deuxième vague, Madame Leprince de Beaumont mérite une attention particulière parce que, par ses contes, elle vise un autre public que les autres conteurs: les enfants; ses deux recueils s'intitulent d'ailleurs *Le Magazine des enfants* (1756), se situant parmi les premiers ouvrages à se proposer ouvertement comme littérature pour enfants (1756).

Comme notre propos dans cet ouvrage est une vue sur les courants et les modes du XVII^e siècle, la période qui nous intéresse est comprise entre 1690 et 1715 et coïncide avec le dernier phénomène qui nous intéresse comme représentatif pour le XVII^e siècle, la Mode des contes de fées. Il faut remarquer que, tandis que beaucoup de ses contemporains parlent ouvertement, à travers les titres génériques de contes de fées, Perrault, et c'est le seul à le faire, publie des *Contes de ma Mère l'Oye*. Et cela parce que, même si apparemment il s'intègre à ce phénomène de la mode, il se singularise par son choix: quoique moderne par ses idées nouvelles, comme le montre la Querelle des Anciens et des Modernes où il est le champion des Modernes, il n'opte pas pour les fées nommées "nouvelles" par Mme de Murat.

Le fait que Perrault se singularise par ses *Contes de ma Mère l'Oye* n'échappe pas entièrement à ses contemporains. Dans la critique sévère des contes qu'il publie en 1699, *Entretien sur les contes de fées*, l'abbé de Villiers condamne ce genre comme « fruit de l'oisiveté et de l'ignorance », "sottises imprimées" qui "assassinent" le public, mais il reconnaît la supériorité du style simple de Perrault: "les meilleurs contes que nous ayons

sont ceux qui imitent le plus le style et la simplicité des nourrices et c'est pour cette seule raison que je vous ai vu assez content de ceux qu'on attribue au fils du célèbre Académicien".

De cette analyse très sommaire du phénomène nommé "la mode des contes de fées", nous allons retenir qu'elle impose un genre nouveau, le conte littéraire, nommé aussi conte d'auteur ou conte savant, qu'elle donne à la littérature française un classique du genre, Charles Perrault et qu'elle donne à ce genre une riche postérité.

On pourrait définir, d'une façon très schématique, **le conte littéraire** comme «fruit d'une véritable création littéraire» et qui peut être « rattaché facilement à un auteur, à une époque ou à un mouvement » (Hachette Multimédia, 2001). Il naît à la fin du XVII^e siècle quand des auteurs assez différents et qui n'étaient pas réunis dans un groupe ou un mouvement le fixe par écrit, en partant le plus souvent de la littérature orale mais aussi de leur fantaisie et imagination, de leur goût et préférences littéraires. Un grand mérite dans la création de ce nouveau genre revient au salon qui fait d'abord du conte un **genre mondain**, un des divertissements et jeux pratiqués pour la valorisation de l'esprit et l'ingéniosité des fidèles des salons. On pourrait donc dire que plus que tout autre genre le conte d'auteur naît au carrefour de la littérature orale, de la littérature mondaine et de la littérature savante, en portant cependant la marque, la « griffe » de l'auteur qui le signe et lui assure l'entrée dans la littérature.

La postérité

Comme on l'a déjà vu, la postérité de ce genre est bien riche, car après la Mode des contes de fées qu'on pourrait indentifier avec Raymonde Robert avec la première vague du conte, tout le XVIII^e siècle en est marqué: à la traduction et réécriture en 1704 par Antoine Gallant des contes arabes *Mille et Une Nuits*, due sans doute à l'engouement pour le conte donné pour longtemps par la mode des contes, suit toute une vague de traductions et d'adaptations ou d'invention de contes orientaux : en 1710, *Les Mille et Un Jours*, contes parsans, en 1712 *Les Mille et Un Quarts d'heure*, contes tartares ou en 1734, *L'Histoire japonaise* donnée par Crébillon et en 1740 *les Mille et Une Heures*, contes péruviens. Outre la vague d'exotisme dans le conte, les adaptations de Galland par leur titre trop fameux donnent naissance à des répliques intertitulaires comme *Les Milles et Une Folies*, contes français de 1771 par Pierre Jean-Baptiste Nougaret ou à des pastiches ironiques comme *Mille et Une Fadaises* de 1742 par Cazotte.

La vague du conte parodique est accompagnée de la vague du conte licencieux et, petit à petit, le conte littéraire se diversifie pour donner aussi le conte fantastique, inauguré par Cazotte, avec son *Diable amoureux* dans lequel Nodier et Nerval reconnaissent un précurseur et bien illustré par les romantiques, le conte moral, édifiant, à but pédagogique, bien représenté par Madame Leprince de Beaumont et plus tard par Marmontel avec ses *Contes moraux* de 1761 ou Mercier avec son volume toujours de *Contes moraux* de 1769, le conte philosophique ou allégorique rendu fameux par Voltaire et bien marqué par sa verve ironique.

Un moment important dans la postérité du conte de fées est la publication vers la fin du XVIII^e siècle, en 1789, d'une anthologie de contes de fées littéraires publiée par le chevalier Charles Joseph de Mayer, en quarante et un volumes, nommée *Le Cabinet des fées* où il réunit la plupart des contes de fées publiés en un siècle de féerie. Pour chaque auteur de Mayer écrit une notice biographique et rédige aussi un essai de synthèse critique sur le genre qui nous intéresse. Il reconnaît avant les folkloristes du XIX^e et XX^e la parenté qui existe entre les contes de partout, contes orientaux ou contes français.

La fortune du syntagme «conte de fées», devenu titre célèbre et ensuite genre littéraire, se prolonge jusqu'au XIX^e siècle quand en 1867 la Comtesse de Ségur s'essaie à des Nouveaux contes de fées pour les petits enfants, réunissant en eux l'imagination exubérante d'une Comtesse d'Aulnoy et le penchant moralisateur d'une Leprince de Beaumont.

En revenant à la postérité du conte littéraire fixé comme genre lors de la Mode des contes de fées, on doit souligner aussi le rapport entre ce phénomène de la littérature française et la pratique des collectes des contes faites par des spécialistes comme les frères Grimm, au début du XIX^e siècle, pratique qui se répand assez vite dans toute l'Europe et s'étend sur tout le siècle et avec des moyens modernes se prolonge au XX^e siècle quand les collectes de contes se font aussi dans d'autres continents. Même si les auteurs qui illustrent la mode des contes de fées n'ont jamais eu l'intention et l'ambition d'une collecte de contes, le fait d'avoir fixé en une certaine mesure le conte oral par écrit les rend aussi des précurseurs, dans un sens très large, des folkloristes.

La postérité du conte littéraire inauguré dans la dernière décennie du grand siècle par des maîtres comme Perrault par ses contes que nous avons nommés espiègles ou comme Mme d'Aulnoy et son écriture de subversion (Thirard, 1999) se fait sentir aussi dans le conte ludique pratiqué par de grands écrivains du XX^e siècle qui prennent le plaisir de toute sorte de

formes intertextuelles: répliques, contes retournés, pastiches, parodies, suites etc.

Anatole France se plaît à dénombrer les femmes de Barbe-Bleue dont Perrault avait injustement fait un époux sanguinaire, en sachant pourtant que c'est difficile de rivaliser avec les « prestiges étincelants du mensonge », Apollinaire imagine une suite rocambolesque de *Cendrillon* où les héros sont les anciens rats et souris métamorphosés par la baguette de la fée en valets et cocher, devenus sous la plume du poète bandits et ...libraires, Marcel Aymé donne *Les Contes du Chat Perché* où il nous propose une variante retournée du Chaperon Rouge. Dans un même esprit intertextuel et ludique Prévert nous propose des *Contes pour des enfants pas sages* et un Poucet à lui et toujours à Poucet s'en prend Tournier en transformant l'Ogre en un bon écologiste, un peu marqué par les idéaux soixante-huitards. Le même Poucet, inspire la plume de Vidal qui réécrit le conte de Perrault à sa façon, tout en gardant la trame du récit donné par l'Académicien tandis que l'Ogre dans son ambiguïté inspire Pascal Bruckner dans ses « contes d'enfants pour adultes ». Et bien sûr on se limite dans cette incomplète image du **conte ludique** du XX^e siècle aux seuls auteurs français en voulant seulement signaler par là l'importance et la fortune du ludisme dans un genre qui, peu avant de se fixer par écrit, rivalise dans les salons avec des jeux et qui est pratiqué d'abord comme un divertissement.

IX. 5. Représentants

Parmi les nombreux noms à retenir comme représentants illustres de la Mode des contes de fées, qui se sont détachés par une formule tout à fait propre qu'ils ont su donner au conte littéraire, se trouvent sans doute ceux de Charles Perrault et de Mme d'Aulnoy.

IX. 5. 1. Charles Perrault (1628-1703) est à l'apogée de sa carrière littéraire quand il publie en 1697, peut-être en collaboration avec son fils, ses *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* avec le sous-titre *Contes de Ma Mère L'Oye*.

Il commence par des contes en vers, genre inconnu dans la tradition populaire mais pratiqué à l'époque par La Fontaine. Le don de créer facilement, « naturellement » des vers, qu'il avoue dans ses *Mémoires de ma vie*, restés malheureusement inachevés et mettant par cet inachèvement sous le silence le moment de la création des contes, pourrait expliquer cette manière d'aborder par les vers un genre traditionnellement en prose. De ces trois contes en vers, précédés d'une préface qui montre le côté « théoricien du conte » de Perrault, *Peau d'Ane* mérite une attention particulière car c'est

un contre proprement merveilleux à la différence de *Griselidis* plus proche de la nouvelle et des *Souhais Ridicules* plus proche de la fable. Dans *Peau d'Ane* il y a déjà des éléments surnaturels dont le plus important est la fée-marraine douée de pouvoirs et de baguette magique. En même temps, un certain ton enjoué, espiègle du conte, manifeste par les commentaires du narrateur ainsi que par la présence de plusieurs moralités qui ouvrent le conte vers une pluralité de significations esquissent déjà la formule du conte perraldien, qui, tout en illustrant la mode des contes, s'en démarque par certains traits qui lui donne son unicité.

Les contes en prose de Perrault se distinguent aussi entre les contes publiés à la même époque par d'autres auteurs qui suivent la « tendance » conte de fées par leur brièveté et leur densité; tandis que les plus longs contes de Perrault ne dépassent pas une douzaine de pages et les contes les plus brefs ont vers les trois pages, les contes des contemporains comptent généreusement et fréquemment entre trente et soixante pages et semblent parfois de petits romans.

Cette brièveté du conte perraldien a été parfois assimilée à la simplicité et même à la naïveté, or, à une lecture attentive, les contes de l'Académicien partisan des Modernes, dévoilent une écriture raffinée, subtile qui dans une même phrase peut virer du sérieux à l'humour, du pathétique à l'ironique.

Ce dosage surprenant, complémentaire ou même contradictoire se retrouve au niveaux du discours narratif où le commentatif s'insère au résumatif, le descriptif se perd dans la scène, le dialogue semble elliptique.

La fin peut bifurquer vers des dénouements différents comme c'est le cas dans *Riquet à la Houppe* ou dans *Le Petit Poucet*, en préfigurant ainsi le conte à votre façon.

Cette même espièglerie se fait ressentie au niveau de la symbolique par l'irrévérence et la désinvolture envers la figure du roi dans *Le Chat botté* par exemple, par le doute qui plane sur le pouvoir des fées pas « assez savante » dans *Peau d'Ane*, ou « ne sachant que faire » dans *Cendrillon* ou par l'image contradictoire donnée de l'ogre cruel mais cultivé et raffiné au cas de l'Ogresse de *La Belle au Bois dormant*, poli, bien élevé dans *Le Chat Botté*, féroce mais naïf et sot dans *Le Petit Poucet*.

A tout cela on pourrait ajouter le fait que Perrault ne se réclame pas comme Mme de Murat, par exemples des fées nouvelles et modernes, mais des nourrices et des mies. Sa singularité est évidente aussi dans le choix de son titre *Contes de Ma Mère l'Oye* à un moment où l'on proclame comme nouveau, adapté au goût des salons, le conte de fées.

IX.5.2. Mme d'Aulnoy (1650-1705) est la contemporaine et, semble-t-il, l'amie de Perrault mais avec des préoccupations littéraires et politiques différentes. Tandis que l'Académicien lutte pour consolider le prestige du «Siècle de Louis le Grand » et des Modernes, écrit sur les « gens illustres » de son temps, Marie Catherine Le Jumel de Barneville, comtesse d'Aunoy, aime les voyages réels ou imaginaires (elle publie en 1691 *Relation du voyage en Espagne*) et la vie aventureuse car on lui attribue des missions d'espionnage à d'autres cours et il plane sur elle des soupçons d'un scandale d'empoisonnement.

Si elle a empoisonné ou non son mari n'est pas très important pour l'histoire de la littérature et ce qui compte vraiment c'est son goût pour la féerie, sa familiarité avec le conte oral, avec la littérature espagnole, son imagination débordante.

Ses trois volumes de *Contes de fées*, répartis en plusieurs tomes, nous proposent un univers féerique qui embrasse des registres différents, tantôt à dominante pathétique, tantôt à dominante enjouée, ou bien un mélange de registres ou leur juxtaposition. Dans de nombreux contes on découvre une pointe de gaieté, d'ironie, d'humour, d'enjouement qui colore autrement les aventures parfois tragiques des héros.

Elle montre son penchant précieux par le portrait moral des personnages, par l'analyse du sentiment amoureux, et son penchant baroque par le thème de la métamorphose en de nombreuses variantes, par la richesse des décorations et l'abondance des pierreries, par des parures magnifiques qui embellissent ses princes et ses princesses.

La modernité de ses contes est donnée, entre autres, par la pratique d'une intertextualité explicite, citationnelle ou allusive qui les place dans un réseau culturel riche et complexe, car il y a chez notre conteuse des références à ses propres œuvres, à ses propres contes, à d'autres contes ainsi qu'à l'intertexte culturel de son époque.

Il faut retenir dans le même sens de la modernité des allusions aux fées, à leur devenir dans le temps, à la source des contes et même, dans des séquences métatextuelles, à la mode des contes « nouveaux ».

Dans son conte original une imagination exubérante travaille la pâte féerique faisant entrer dans le domaine de la littérature les fées modernes en toute leur splendeur et magnificence.

DATES ESSENTIELLES: ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES

1588 – de Sponde, *Poèmes chrétiens*.

1594–1610 Règne d’Henri IV.

1598 – L’Edit de Nantes.

1605 – Malherbe –poète officiel.

1595-1609 – Rénier, *Satires*.

1610 - Avènement de Louis XIII ; Régence de Marie de Médicis.

1607 –1627 - Honoré d'Urfé , *L'Astrée*

1616 – d’Aubigné, *Les Tragiques*.

1618 – Début de la guerre de Trente Ans.

1621-1626 – Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*.

1623 – Sorel, *L’Histoire comique de Francion*.

1624–1642- Ministère de Richelieu.

1627 – Sorel, *Le Berger extravagant*.

1630 – Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*.

1630 – Saint-Amant, *Sonnets*.

1631 – Théophraste Renodot fonde la *Gazette*.

1630-1645 - Grande période de l'Hôtel de Rambouillet.

1635 - Fondation de l'Académie Française.

1635 – Corneille, *L’Illusion comique*.

1636 – Corneille, *Le Cid*.

1637 - La Querelle du *Cid*.

1637 – Chapelain, *Sentiments de l’Académie sur le Cid*.

1637 – Descartes, *Discours de la Méthode*.

1638 – Tristan L’Hermite, *Les Amours*.

1640 – Corneille, *Horace*.

**1643 - Avènement de Louis XIV. Régence d'Anne d'Autriche.
1643–1661 Ministère de Mazarin.**

1642 – Corneille, *Cinna*.

1643 – Corneille, *Polyeucte*.

1643 – *Recueil des vers burlesques*.

1643 – Tristan l’Hermite, *Le page disgracié*.

1647 – Vaugelas, *Remarques sur la langue française*.

1648 – Traités de Westphalie.

1648 – Scarron, *Virgile travesti*.

1651 – Corneille, *Nicomède*.

1648 –1652 La Fronde.

1649 – 1653, Mlle de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus*.

1651, 1657 – Scarron, *Le Roman comique*.

1656 –1657 – Pascal, *Les Provinciales*.

1657 – d’Aubignac, *Pratique du théâtre*.

1659 – Paix des Pyrénées.

1659 – Molière, *Les Précieuse Ridicules*.

1654 – 1660, Mlle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*.

1660 – Corneille, *Discours sur le poème dramatique*.

1661 - Début du règne personnel de Louis XIV. Ministère de Colbert.

1662 – Molière, *L’Ecole des femmes*.

1662- Molière, *Critique de l’Ecole des femmes*.

1662 - Molière, *L’Impromptu de Versailles*.

1664 – Molière, *Tartuffe*.

1665 – La Rochefoucauld, *Maximes*.

1666 – Boileau, *Satires*.

1666 – Molière, *Le Misanthrope*.

1665 – Furetière, *Le Roman bourgeois*.

1667 – Racine, *Andromaque*.

1668 -Paix d’Aix-la-Chapelle.

1668 – La Fontaine, *Fables (I –VI)*.

1669 – Guilleragues, *Les Lettres portugaises*.

1670– Racine, *Britannicus*.

1671 – Pascal, *Pensées*.

1672 – Molière, *Les Femmes savantes*.

1672 – Donneau de Visé fonde *Le Mercure galant*.

1673 – Molière, *Le Malade imaginaire*.

1674 – Boileau, *Art poétique*.

1677 – Racine, *Phèdre*.

1678 – Paix de Nimègue ; suprématie de Louis XIV en Europe.

1678 – La Fontaine, *Fables (VII –XI)*.

1678 – Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*.

1685 - Révocation de l'Edit de Nantes.

1686 - Formation de la Ligue d'Augsbourg.

1687 – Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*.

1687–1700 - Perrault contre Boileau.

1688 - La Bruyère, *Les Caractères*

1688- Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*.

1689 – Racine, *Athalie*.

1691 – Mme d’Aulnoy, *L’Ile de la Félicité*.

1697 – Perrault, *Les Contes de Ma Mère l'Oye*.

1697 –Mme d’Aulnoy, *Contes de fées*.

1698 – Mme de Murat – *Nouveaux contes de fées*.

1698 – Préchac – *Contes moins que contes que les autres*.

1695 – 1699 – Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*.

LEXIQUE DE TERMES LITTÉRAIRES

Académie: 1) jardin du grec Akademos, à Athènes, où enseignait Platon; école platonicienne; 2) compagnie, société de gens de lettres, de savants, d'artistes.

Accessoires: objets scéniques - à l'exclusion des décors et des costumes – que les acteurs utilisent ou manipulent au cours de la pièce.

Acte: partie d'une pièce de théâtre, composée de scènes ; à l'origine, partie d'une pièce de théâtre dans laquelle se déroule l'action, par opposition aux passages chantés et dansés.

Action: marche des événements dans un récit, une pièce de théâtre, etc.

Alexandrin: vers de douze syllabes, avec césure après la sixième syllabe; utilisé souvent, notamment au théâtre ; obligatoire dans la tragédie.

Anciens (Les) : ils s'opposent aux Modernes dans la Querelle des Anciens et des Modernes ; ils estiment que rien ne peut atteindre la qualité des œuvres de l'Antiquité.

Aparté: ce qu'un acteur dit à part soi devant d'autres acteurs qui sont censés ne pas l'entendre ; une des manifestation les plus nettes de la convention théâtrale ; l'aparté a une valeur d'information pour le spectateur : dans la comédie il dévoile ce qui est caché, les intentions réelles du trompeur.

Baroque: 1) perle baroque, de forme irrégulière; 2) d'une irrégularité bizarre, excentrique, extravagant; 3) style baroque, qui s'écarte des règles de la Renaissance classique, qui recherche l'irrégulier, l'étrange et l'excessif, etc. 4) courant artistique et littéraire développé en Europe à peu près dans la deuxième moitié du XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e siècle, s'étendant par des échos et prolongements jusqu'au XVIII^e siècle.

Baroque: dernière période du baroque.

Bienséance: 1) ce qui sied bien dans la société; 2) terme de la critique classique: convenance, correction, décence, délicatesse, honnêteté, etc. 3) une des règles fondamentales du classicisme qui exige de ne pas choquer le public raffiné.

Bucolique: qui se rapporte à la vie des bergers, pastoral.

Burlesque: 1) qui est d'un comique outré, extravagant; 2) genre littéraire ou style, dont le comique provient du contraste entre le style familier, trivial, et le sujet noble, héroïque.

Cabale: complot, manoeuvres secrètes, concertées contre quelqu'un ou quelque chose.

Catastrophe: (étymologiquement, bouleversement) signifie tout d'abord, renversement, grand malheur, fin déplorable et, par extension, dernier et principal événement d'une tragédie, en général funeste, amenant le dénouement d'une pièce de théâtre.

Catharsis: mot grec, tiré de la *Poétique* d'Aristote, signifiant "purgation des passions" ; elle se fait par la pitié et la terreur pour la tragédie lors de leur production chez le spectateur qui s'identifie au héros tragique.

Cartésianisme: philosophie rationaliste exposée par Descartes dans le *Discours de la méthode*.

Classique: 1) qui est à l'usage des classes; 2) qui appartient aux grands auteurs du XVII^e siècle et à leur époque; 3) qui rappelle la manière antique; 4) qui s'oppose au baroque; 5) qui est considéré comme un modèle.

Comédie: 1) le terme désigne du Moyen Age au XVIII^e siècle toute espèce de forme théâtrale, le théâtre en général; 2) genre théâtral qui se définit par la peinture de personnages du commun, par le fait que provoque le rire et par une fin heureuse.

Comédie (basse): utilise la farce, la bouffonnerie, le comique visuel et provoque un rire franc.

Comédie (haute): nommé aussi la grande comédie utilise des subtilités de langage, des allusions, des jeux de mots ne provoque pas un rire franc mais le sourire et tend parfois au grave et au sérieux.

Comédie-ballet: forme spectaculaire où la musique et la danse tiennent une place aussi importante que le texte ; la comédie-ballet a été inventée par Molière – en collaboration avec Lulli le plus souvent – pour les fêtes de la cour de Louis XIV ; la forme perfectionnée en est celle où les intermèdes chantés et dansés ont une raison d'être dans la structure et la signification de la pièce elle-même. ·

Commedia dell'arte: genre de comédie né en Italie dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, où les acteurs improvisent sur un simple canevas ; elle met en scène des types fixes de valets rusés ou balourds, de vieillards autoritaires ou ridicules, de couples d'amoureux ; l'intrigue amoureuse y est élémentaire.

Comédie de caractère: comédie bâtie autour d'un trait de caractère hypertrophié, origine du dérèglement de l'équilibre mental et social (l'avare, l'hypochondre, le menteur) ; chez Molière la comédie de caractère est beaucoup plus complexe et n'isole pas le caractère du contexte social.

Comédie de mœurs: s'attaque aux travers de la société ou de tout un groupe social.

Comédie d'intrigue: issue des théâtres latins et italiens, elle repose sur les rebondissement d'une action simple ou complexe.

Comédie héroïque: genre intermédiaire entre la tragédie et la comédie, la comédie héroïque met aux prises des personnages de haut rang dans une action au dénouement heureux où l'on ne « voit naître aucun péril par qui nous puissions être portés à la pitié ou à la crainte » (Corneille, « Préface » de *Don Sanche d'Aragon*, 1649).

Comédie pastorale: pièce vantant la vie simple des bergers pris comme prototypes d'une existence innocente, utopique et nostalgique du bon vieux temps.

Confident: personnage secondaire qui reçoit les confidences du protagoniste, le conseille ou le guide ; il remplace le chœur antique, joue un rôle de narrateur indirect et contribue à l'exposition puis à la compréhension de l'action.

Conte littéraire ou conte savant ou conte d'auteur: résultat d'une véritable création littéraire, il peut être rattaché facilement à un auteur, à une époque ou à un mouvement.

Conversation : entretien mondain, véritable mode dans les salons, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle.

Courtois: 1) qui caractérise à tous points de vue les gens distingués qui fréquentent une cour princière ou royale; 2) qui parle et agit avec une civilité raffinée.

Dénouement: ce qui termine, dénoue une intrigue au théâtre ; il est à mettre en rapport avec le noeud.

Dilemme: alternative contenant deux propositions contraires ou contradictoires, et entre lesquelles on est mis en demeure de choisir.

Didascalies: indications scéniques qui s'adressent au lecteur et au metteur en scène et qui servent à définir un certain nombre d'éléments paraverbaux: lieux de l'action dramatique, décors, costumes, nombre et positions des personnages pour chaque scène, mouvements, silences et leur durée, tons de certaines répliques.

Drame: 1) genre théâtral, toute pièce de théâtre; 2) à partir du XVIII^e siècle, pièce de théâtre qui n'est ni une tragédie ni une comédie; 3) dramatique: destiné au théâtre; susceptible d'émouvoir, terrible, poignant, etc.

Elevé (style): qui cherche à produire une impression de grandeur par la qualité des pensées et la beauté de la forme.

Eloquence: art de toucher, d'émouvoir, de persuader par la parole ou le discours.

Emphase: énergie outrée et choquante dans l'expression, le ton, le geste, exagération, affectation, etc.

Entracte ; le laps de temps entre les actes pendant lequel le jeu s'interrompt et le public quitte provisoirement la salle de spectacle ; la dramaturgie classique de motiver les entractes par l'action qui se prolonge en coulisse.

Epilogue: sorte de conclusion, de résumé placé à la fin d'un discours, d'un récit.

Episode: au théâtre, action accessoire rattachée plus ou moins à l'action principale.

Epistolier: écrivain qui excelle dans le genre de la lettre.

Epître : lettre en vers sur des sujets variés.

Epopée: 1) long poème, où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire, et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait; 2) poème héroïque.

Epique: qui se conforme à la grandeur, à l'extraordinaire comme à la simplification et à l'amplification du genre épique.

Euphémisme: expression atténuée d'une notion dont l'expression directe aurait quelque chose de déplaisant.

Exposition: introduction d'une pièce de théâtre, qui expose le sujet, présente les personnages, précise le temps et le lieu de l'action.

Fable: 1) récit à base d'imagination, destiné à mettre en lumière une morale exprimée au début ou à la fin; 2) au XVII^e siècle, ensemble des légendes antiques.

Fabliau : petit récit médiéval, en vers, plaisant ou édifiant.

Farce : 1) petite pièce buffonne, destinée à exciter le rire; 2) genre littéraire comique représenté par des pièces de cette sorte ; à la farce on associe d'ordinaire un comique grotesque et bouffon, un rire grotesque et un style peu raffiné

Fées (conte de) : conte littéraire produit dans la dernière décennie du XVII^e siècle par la Mode de conte de fées ; le conte de fées a comme personnage obligé la fée moderne douée, outre son pouvoir magique ; des qualités valorisantes à l'époque : esprit, grâce, bon goût ; tout un arsenal féerique (nain, dragon, sorcier, ogre) renforce le merveilleux de ce conte.

Généreux:· de race et d'âme nobles, d'une grande noblesse morale.

Genre: 1) moyen de classification des oeuvres, des sujets dans les lettres et les arts; 2) classe ou nature d'un sujet traité par un écrivain ou un artiste; 3) ensemble d'oeuvres possédant, toutes et seules, des caractères communs.

Grotesque: 1) risible par son apparence bizarre, caricaturale, fantastique; 2) terme consacré par Théophile Gautier pour désigner "divers types d'écrivains amusants et singuliers" du XVII^e siècle notamment, c'est-à-dire les baroques réalistes, satiriques, libertins.

Héroï-comique : dont le comique provient du contraste entre le style noble, élevé et le sujet bas, vulgaire.

Héroïque (l'): dans la comédie ou la tragédie, l'héroïque se manifeste par un ton et un style très élevé, une noblesse d'action, une série de conflits violents, un exotisme des lieux et des personnages, un sujet illustre et des héros admirables.

Honnêteté: valeur sociale par excellence à l'époque classique ; l'honnête homme doit avoir à peu près toutes les qualités sans en afficher aucune et savoir se faire aimer de tous sans aucune complaisance.

Imbrolio: situation embrouillée, confuse; intrigue compliquée, obscure.

Impromptu: une pièce improvisée ou qui se donne comme telle; les acteurs font comme s'ils devaient inventer une histoire et représenter des personnages, comme s'ils improvisaient réellement.

Intermède: sorte de divertissement (acrobatique, dramatique, musical) entre les actes d'une pièce de théâtre.

Jansénisme: doctrine, exposée par l'évêque Jansenius au XVII^e siècle, sur la grâce et la prédestination.

Libertin: 1) celui qui refuse de croire à la révélation surnaturelle et qui ne veut se diriger que par raison, en suivant la nature; 2) celui qui mène une vie déréglée et débauchée.

Litote: procédé consistant à atténuer l'expression de la pensée pour faire entendre le plus en disant le moins.

Madrigal : compliment tendre et galant, en quelques vers.

Maniérisme: 1) tendance à l'affectation dans les arts et les lettres ; 2) première période du baroque.

Machine: au théâtre le terme désignait les moyens techniques employés pour obtenir des effets spéciaux dans les « tragédie à machines ».

Mascarade: ballet dont les participants sont déguisés et masqués, alternant figures de danse et récitation de vers galants.

Maxime: 1) règle de conduite, précepte; 2) formule lapidaire énonçant une maxime.

Merveilleux : ce qui fait intervenir le surnaturel.

Modernes : qui s'opposent aux Anciens dans la Querelle des Anciens et des Modernes, ils croient au progrès dans tous les domaines.

Mondain : qui cultive la vie en société et l'art de la conversation ; le type idéal de mondain est l'honnête homme.

Noeud : péripétie ou suite de péripéties qui amènent l'action, dans une pièce de théâtre ; le noeud est ce qui sera dénoué à la fin de la pièce, noeud et intrigue sont des synonymes ; tous les événements, ou toutes les situations de la pièce sont contenus dans le noeud.

Nouvelle : genre littéraire, à distinguer du conte et du roman, qu'on peut définir comme un récit généralement bref, de construction dramatique, présentant des personnages peu nombreux dont la psychologie n'est étudiée que dans la mesure où ils réagissent à l'événement qui fait le centre du récit.

Opéra: poème, oeuvre dramatique en musique, dépourvu de dialogue parlé, composé de récitatifs et de chants, parfois de danses, avec accompagnement d'orchestre ; appelé d'abord « tragédie en musique », il connut un grand succès sous Louis XIV ; Lully est le plus célèbre compositeur d'opéras du XVII^e siècle et Quinault le meilleur librettiste.

Oraison: 1) prière; 2) ouvrage d'éloquence destiné à être prononcé en public.

Pastorale: ouvrage littéraire dont les personnages sont des bergers, souvent dépeints d'une manière conventionnelle et raffinée.

Parodie: consiste à imiter un texte en le caricaturant ; elle est, le plus souvent malveillante, ne se contentant pas d'imiter elle ajoute une déformation qui procède d'une intention ironique.

Péripétie: changement subit de la situation dans une oeuvre dramatique ou narrative, coup de théâtre ; elle est susceptible de se retourner, est donc réversible.

Picaresque: qui est propre au "picaro", pauvre hère, sans scrupule, qui vagabonde à travers les milieux sociaux.

Pièce: au XVII^e siècle, une pièce est un ouvrage littéraire ou musical ; le mot en vient ensuite à désigner exclusivement le texte dramatique, l'oeuvre écrite pour la scène.

Plein baroque: période d'épanouissement du baroque.

Poème dramatique: à l'âge classique le poème dramatique est le texte dramatique indépendamment de sa réalisation scénique ou spectacle que les doctes ont tendance à rejeter comme extérieur secondaire par rapport au poème.

Pointe: trait d'esprit, expression piquante.

Préciosité: ensemble de traits caractérisant les précieuses et l'esprit précieux du XVII^e siècle.

Psaume: poème lyrique, traduisant ou paraphrasant les "psaumes" de la Bible (poèmes servant de prières et de chants religieux).

Querelle : en littérature avec le sens de « débat » : la querelle du Cid, la Querelle des Anciens et des Modernes.

Quiproquo: méprise qui fait prendre un personnage ou une chose pour une autre.

Raisonneur : personnage représentant la morale ou le raisonnement juste, chargé de faire connaître par son commentaire une vue « objective » ou « auctoriale » ; il n'est jamais un des protagonistes de la pièce mais une figure marginale et neutre, donnant son avis autorisé, tentant une synthèse ou une réconciliation des points de vue.

Rationalisme: doctrine selon laquelle la raison est effectivement en accord avec le monde et permet à l'homme de le connaître et d'agir sur lui.

Redondance: abondance exquise, superflue, dans le discours.

Rhétorique: donne des règles pour « bien dire » et en finale savoir persuader un auditoire;

Rococo: venant du mot « rocaille », le terme est employé au XVIII^e siècle pour qualifier un aspect du style Louis XV, qui utilise des motifs à base de rochers et de coquillages.

Roman : 1) récit, en prose ou en vers, écrit en langue vulgaire (roman) et non en latin; 2) récit en prose d'aventures imaginaires.

Romaniste: terme par lequel on désignait au XVII^e l'auteur de romans.

Romanesque: 1) relatif au roman ; 2) (histoire) extraordinaire, inimaginable, invraisemblable ; (personne) qui voit la vie comme un roman.

Ruelle: au XVII^e siècle, alcôve, chambre à coucher où reçoit la maîtresse de maison, par extension, salon mondain et littéraire.

Scène : 1) au début du théâtre grec, la scène est la cabane ou la tente construite derrière l'orchestre ; elle se développe en hauteur et en largeur pour arriver à la scène comportant le décor mural et l'avant-scène.

2) scène est définie comme subdivision de l'acte, déterminée obligatoirement, à partir de 1650 environ, par l'entrée ou la sortie d'un personnage ; cette division n'est pas obligatoire si le personnage qui entre ou sort est peu important ; la scène peut être tout simplement une séquence, un segment de l'action.

Scolastique: 1) relatif ou propre à l'«Ecole», c'est-à-dire aux écoles ecclésiastiques et aux universités du Moyen Age; 2) philosophie ou théologie enseignée par l'Ecole et faisant la synthèse de la Révélation et de l'aristotélisme; 3) formalisme exagéré, philosophie purement verbale.

Sentence: pensée, opinion exprimée d'une manière dogmatique et littéraire.

Spectacle: est spectacle tout ce qui s'offre au regard ; ce terme générique s'applique à la partie visible de la pièce (représentation), à toutes les formes d'arts de la représentation (danse, opéra, cinéma, mime, cirque) et à d'autres activités qui implique la participation du public.

Stances: poème ou fragment lyrique d'inspiration grave et composé d'un nombre variable de strophes habituellement du même type.

Stichomythie : une succession de courtes répliques de même longueur.

Tirade: réplique d'un personnage qui a tout loisir pour exposer ses idées ; elle s'organise en une suite de propositions, de questions, d'arguments, d'affirmations ; la tirade est fréquente dans la tragédie classique lorsque le texte est réparti en discours assez long et autonome, formant presque une suite de monologues ; chaque tirade tend à devenir un poème ayant sa propre organisation interne et répondant aux tirades précédentes.

Tragédie: poème dramatique développant une action sérieuse et complète, empruntée à l'histoire ou à la légende, entre personnages illustres, ceux-ci en proie à des passions qui luttent entre elles ou contre le destin ; la tragédie a, de règle, une fin malheureuse.

Tragi-comédie: genre dramatique en faveur au XVII^e siècle, mêlant à la tragédie des éléments empruntés à la comédie ; elle a des personnages de rang élevé et, d'habitude, une fin heureuse ; au XVII^e siècle elle désigne souvent une tragédie qui finit bien.

Théâtralité: ce qui dans la représentation ou dans le texte dramatique est spécifiquement théâtral (ou scénique).

Théâtre dans le théâtre : type de pièce ou de représentation ayant pour sujet la représentation d'une pièce de théâtre : le public externe assiste à une représentation à l'intérieur de laquelle un public de comédiens assiste lui aussi à une représentation.

Tragédie héroïque: la tragédie devient héroïque lorsque le sacré et le tragique cède le pas à la psychologie et au compromis bourgeois. *Le Cid* s'efforce par exemple de concilier la psychologie, l'individualisme et la raison d'Etat.

Tragédie politique: tragédie qui reprend des éléments historiques authentiques ou se donnant comme tels ; le tragique provient des décisions que des groupes antagonistes imposent plus ou moins au héros.

Travestissement burlesque: la forme canonique du travestissement burlesque est la réécriture en octosyllabe, à la place de l'héxamètre latin, et en style vulgaire, remplaçant le style noble, d'un texte épique, de préférence un chant d'épopée.

Vraisemblance, vraisemblable: pour le dramaturge classique la vraisemblance est ce qui, dans les actions, les personnages, la représentation, semble vrai au public, tant sur le plan des actions que sur la manière de les représenter sur scène.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Abraham, P. (sous la direction de), *Histoire littéraire de la France*, Paris, Ed. Sociales, 1974.

Adam, A., *Littérature française. L'âge classique (1624–1660)*, Paris, Arthaud, 1968.

Adam, A., *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1958.

Barthes, R., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

Bénichou Paul, *Morale du Grand Siècle*, Paris, 1948, 1968, Gallimard.

Bercescu, Sorina, *Istoria literaturii franceze*, București, Ed. Științifică, 1970.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse du conte de fées*, Paris, Laffont, 1976.

Biet, C., Brighelli, J.P. și Rispaill, J.L., *XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Ed. Magnard, 1983.

Blanc André, *Lire le Classicisme*, Paris, Dunod, 1995.

Bray, R., *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1983.

Brunel, Pierre, *Formes baroques au théâtre*, Paris, Klincksieck, 1996.

Brunel, Pierre (sous la direction de), *Histoire de la littérature française*, Bordas, Paris, 1977.

Brunetière, Ferdinand, *Histoire de la littérature française classique*, Paris, Delagrave, 1921.

Bury, Emanuel, *Le Classicisme*, Paris, Nathan, 1993.

Bury, Emanuel, « Les Salons à l'époque classique » in *Les Espaces de la civilité*, sous la direction d'Alain Montandon, Editions Interuniversitaires SPEC, 1999.

Carpov, Maria, *Sfidarea normei*, Editura Universitatii « Al. I. Cuza », Iasi, 1995.

Chassang, A., Senninger, Ch., *Recueil de textes littéraires françaises, XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1969.

Chauveau Jean-Pierre, *Lire le baroque*, Paris, Dunod, 1997.

Clarac, Pierre, *L'Age classique, 1660–1680*, Paris, Arthaud, 1969.

Collinet, Jean-Pierre, *Le monde littéraire de La Fontaine*, Paris, PUF, 1970.

- Collinet, Jean-Pierre, *Lectures de Molière*, Paris, Armand Colin, 1964.
- Constantinescu, Muguras, *L'Imaginaires du conte*, Editura Universitatii din Suceava, 1998 (a).
- Constantinescu, Muguras, *Genres et auteurs du XVII^e siècle*, Editura Universitatii din Suceava, 1998 (b).
- Corvin Michel, *Lire la Comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- Coulet, Henri, *Histoire du roman en France. Le roman jusqu'à la révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.
- D'Ors, Eugène, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1968.
- Couprie, Alain, *Lire la tragédie*, Dunod, 1994.
- Deloffre, F., et Rougeot, J., *Guilleragues – Les Lettres portugaises*, Paris, Garnier, s.d.
- Deloffre, Frédéric, « Analyse d'un chef-d'œuvre » in *Lettres portugaises* suivi de *Guilleragues par lui-même*, Gallimard, Folio Classique, Paris, 1990.
- Descotes, M., *Les grands rôles du théâtre de Racine*, PUF, 1957.
- Doubrovsky, Serge, *Corneille ou la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.
- Doumic, René, *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, 1928.
- Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque – Profondeurs de l'apparence*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
- Elias, Norbert, *La société de cour*, Paris, Calman Lévy, 1974.
- Emilian, Alexandra, *Cours de littérature française. Le XVII^e siècle*, București, TUB, 1976.
- Faguet, Emile, *Histoire de la littérature française depuis les origines jusqu'à la fin du XVI^e siècle*, Paris, Plon, 1901.
- Fernandez, Ramon, *Molière ou l'essence du génie comique*, Paris, Grasset, 1979.
- Forestier, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français*, Paris, Droz, 1988.
- Forestier, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan, 1995.
- Gide, André, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, 1978.
- Guichemerre, Roger, *La tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981.
- Guichemerre Roger, *La Comédie classique en France*, Paris, PUF, 1981.

Gyurcsic, Margareta, *Cours de littérature française classique*, Timișoara, TUT, 1975.

Hazard, *La Crise de la conscience européenne (1680–1715)*, Paris, Fayard, 1961.

Hocke, G. R., *Manierismul în literatură*, București, Ed. Univers, 1977.

Horville, Robert, *Du baroque au classicisme*, Paris, Hatier, 1985.

Ion, A. (coordonator), *Dicționar istoric și critic*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1982.

Ion, A. (sous la direction), *Histoire de la littérature française*, București, Ed. didactică și pedagogică, 1982.

Kibédi Varga Aron, *Les poétiques du classicisme*, Klincksiek, 1990.

Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1972, 1997.

Larthomas, Pierre, *Technique du théâtre*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1985, 1997.

Lathuillère Roger, *La Préciosité, étude historique et linguistique*, Genève, Droz, 1966.

Laugaa, M., *Lectures de Madame de La Fayette*, Paris, Armand Colin, 1969.

Lever, Maurice, *La fiction narrative en prose au XVII^e siècle*, Paris, Ed. du CURS, 1970.

Lever, Maurice, *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1981.

„Littératures classiques”, no.16, printemps 1992, *La tragédie*, dirigé par Jaques Morel, Paris, Klincksieck, 1992.

Malignon Jean, *Dictionnaire des écrivains français*, Paris, Seuil, 1971.

Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.

Mârțu, Mihaela, *Dynamique des formes théâtrales dans l'oeuvre de Molière*, Iași, PUI, 1990.

Mihalevski, Mircea, *Le discours dramatique en France*, TUB, București, 1983.

Montandon Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1996.

Montandon, Alain (sous la direction de) *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, Paris, Seuil, 1995.

Morel, Jacques, *De Montaigne à Corneille*, Paris, Arthaud, 1986.

Morel, Jacques, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1964.

Munteanu, Romul, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*, București, Ed. Univers, 1985.

Niderst, Alain, *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal*, Paris, Larousse, 1973.

- Nouschi, S., *Exercices, références littéraires*, Paris, Bordas, 1981.
- Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, București, Ed. Minerva, 1977.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- Perrault, Charles, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, chez Antoine Dezalier, 1696–1700.
- Perrot, Jean, *Art baroque, art d'enfance*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1991.
- Peyre, Henri., *Qu'est-ce que le classicisme?*, Paris, Nizet, 1965.
- Pingaud, Bernard, *Madame de La Fayette par elle-même*, Paris, Seuil, 1965.
- Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain* tome I-IV, Paris, Plon, 1968.
- Puzin, Claude., *Le XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1990.
- Rohou, Jean, *La littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1992.
- Rohou, Jean, *Le classicisme*, Paris, Hachette, 1996.
- Rohou, Jean, *La tragédie classique*, S.E.D.E.S., 1996.
- Roubine, Jean-Jacques, *Lectures de Racine*, Paris, Armand Colin, 1971.
- Rousset, Jean., *Anthologie de la poésie française*, Paris, Armand Colin, 1968.
- Rousset, Jean., *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954.
- Rousset, Jean, *Narcisse romancier*, José Corti, 1973.
- Schérer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, A. G. Nozet, 1986.
- Serroy, Jean, *Roman et réalité. Les Histoires comiques au XVII^e siècle*, Minard, 1981.
- Soriano, Marc, *Les contes de Perrault-culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, 1989.
- Stegman, André, *L'Héroïsme cornélien*, Paris, Armand Colin, 1968.
- Thirard, Marie-Agnès, *Du conte populaire au conte littéraire*, dossier pour l'habilitation, Université Lille III- Charles de Gaulle, 2000.
- Titieni, Livia, *Le classicisme français – mythe ou réalité*, Cluj, Dacia, 1997.
- Toma, Dolores, *Du baroque au classicisme*, București, Ed.Babel, 1993.
- Toma, Dolores (sous la direction), *Autour de Descartes*, Crater, Bucuresti, 1998.

Tapié, Victor Lucien, *Le Baroque*, Paris, PUF, 1991.
Tournard, Jean Claude, *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, Paris, Bordas, 1987.
Truchet Jacques, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1989.
Valéry Paul, *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1978.
Villari Rosario, *Omni baroc*, trad. Cojocaru Dragos, Iasi, Polirom, 2000.
Zuber, Roger, *La littérature française au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1993.

Sur Internet:

<http://biblio.ntic.org>.
<http://gallica.bnf.fr>
<http://abu.cnam.fr>
<http://www.nlc.bnc.ca>
<http://www.franceweb.fr/poesie>
<http://www.julesferry.com>
<http://www.France.diplomatie.fr/culture/biblio/poesie>
<http://www.poesie.webnet.fr/auteurs>
<http://www.culturel.org>
<http://www.multimania.com>
<http://www.roland-collection.com>
<http://www.toutelapoesie.com>
<http://www.unesco.org/culture>
<http://www.ac-strasbourg.fr>
<http://www.chez.com/litteranet>
<http://www.fr.encyclopedia.yahoo.com> (Hachette Multimédia, 2001)
<http://www.academie-francaise.fr>
<http://www.bnf.fr>
<http://www.univ-lille 3.fr>
<http://www.bibliotheque-mazarine.fr>
<http://www.ac-reunion.fr>
<http://www.ifrance.com>

TABLE ANALYTIQUE DE MATIÈRES

AVERTISSEMENT.....	p 1
I. SOMMAIRE IMAGE D'ENSEMBLE SUR LE XVII^E SIÈCLE	
LITTÉRAIRE.....	p 3
I.1 Un siècle partagé entre baroque et classicisme	p 4
I.2 A son milieu le burlesque et la préciosité coexistent.....	p 4
I.3 Une multitude de tendances, de modes, de querelles.....	p 4
I.4 Un foisonnement de genres.....	p 4
I.5 L'importance de l'écriture théorique.....	p 5
I.6 Les germes de la littérature de jeunesse et de l'écriture autobiographique.....	p 5
I.7 Le merveilleux et le féerique.....	p 5
II. LE BAROQUE:.....	p 6
II.1 Définition.....	p 7
II.2 Histoire de la notion.....	p 10
II.3 Typologie, esquisse de périodisation.....	p 13
II.4 Contexte du courant.....	p 17
II.5 Esthétique.....	p 18
II.6 Genres.....	p 21
II.6.1 Le ballet	
II. 6.2 La pièce à machine	
II. 6.3 L'opéra	
II.6.4 La pastorale	
II.6.5 Le drame d'horreur	
II.6.6 La tragi-comédie	
II.7 La poésie baroque.....	p 28
II.8 Les auteurs et leurs œuvres.....	p 29
II.8.1 Jean de Sponde.....	p 29
II.8.2 Théodore Agrippa d'Aubigné.....	p 31
II. 8.3 Théophile de Viau.....	p 34
II.8.4 Saint-Amant.....	p 37
II.8.5 Tristan l'Hermite.....	p 39

III. LA PRÉCIOSITÉ.....	p 41
III.1 Définition.....	p 42
III.2 Les salons.....	p 44
III.3 Témoignages et points de vue.....	p 47
III.4 La conversation.....	p 50
III.5 La littérature précieuse.....	p 52
IV. LE BURLESQUE.....	p 54
IV.1 Définition.....	p 55
IV.2 Terme.....	p 56
IV.3 Burlesque et préciosité.....	p 57
IV.4 Genres.....	p 60
IV.5 Auteurs.....	p 63
V. LE CLASSICISME.....	p 65
V.1 Définition.....	p 66
V.2 Terme.....	p 66
V.3 Contexte historique.....	p 68
V.4 La doctrine classique.....	p 69
V.5 Les artisans de la doctrine classique.....	p 70
V.6 Sources et principes de la doctrine classique.....	p 74
V.7 Le théâtre au XVII ^e siècle.....	p 80
V.7.1 Le langage dramatique.....	p 80
V.7.2 Périodisation.....	p 82
V.7.3 Personnages et structure de la pièce.....	p 84
V.7.5 La découpage de la pièce: l'acte et la scène.....	p 87
V.7.6 Les formes de l'écriture théâtrale.....	p 88
V.7.7 Les conditions matérielles du théâtre	p 90
VI. LES GRANDS AUTEURS DRAMATIQUES.....	p 93
VI.1 Pierre Corneille.....	p 94
VI.1.1 Vie	
VI.1.2 Principaux titres	
VI.1.3 Caractéristique du théâtre cornélien	
VI.1.4 Comédie et tragi-comédie, vers un comique moderne	
VI.1.5 Les grandes pièces	
VI.1.6 La pièce à machine, le grand spectacle	
VI.1.7 La comédie héroïque, les dernières créations	
VI.1.8 Le héros cornélien	
VI.1.9 L'art dramatique de Corneille	

VI.2 Molière.....	p 108
VI.2.1 Vie	
VI.2.2 Principaux titres	
VI.2.3 Farce, comédie héroïque, revues-ballets	
VI.2.4 Comédie à thèse, grandes comédies, méta-pièces	
VI.2.5 Divertissements royaux, comédies-ballets, pièce à machine	
VI.2.6 Les grandes comédies, un comique ambigu	
VI.2.7 L'art dramatique	
VI.3 Jean Racine.....	p 124
VI.3.1 Vie	
VI.3.2 Principaux titres	
VI.3.3 Une nouvelle forme de tragédie	
VI.3.4 La comédie de Racine: un comique qui frôle l'absurde	
VI.3.5 Le ressort dramatique: exciter la compassion du public	
VI.3.6 Une pièce faite de rien	
VI.3.7 Proximité du temps, éloignement du pays	
VI.3.8 Une synthèse des termes raciniens	
VI.3.9 Un thème obsessionnel: la volonté et la malédiction des dieux	
VI.3.10 Le tragique racinien	

VII. LE ROMAN – AU CARREFOUR DES COURANTS ET DES MODES.....p 136

VII.1 Le siècle du roman: roman et "romanistes".....	p 137
VII.2 Consommation romanesque et diversité typologique.....	p 137
VII.2.1 Le roman de chevalerie	
VII.2.2 Le roman sentimental	
VII.2.3 Le roman pastoral	
VII.2.4 L'histoire tragique	
VII.2.5 L'histoire comique	
VII.2.6 Le roman héroïque où épique	
VII.2.7 Le roman autobiographique	
VII.2.8 Le petit roman ou la nouvelle	
VII.2.9 Le roman épistolaire	
VII.2.10 Le roman d'autre monde	
VII.3 Représentants du roman.....	p 143
VII.4 Honoré d'Urfé.....	p 143
VII.4.1 Vie	
VII.4.2 L'œuvre	
VII.4.3 Une somme romanesque	
VII.4.4 Le roman comme manuel de savoir-vivre	
VII.4.5 La formule romanesque	
VII.5 Guilleragues.....	p 147
VII.5.1 <i>Les lettres portugaises</i>	
VII.5.2 Vie	

VII.5.3	Une œuvre atypique en plein époque du classicisme	
VII.5.4	L'écriture amoureuse	
VII.5.5	Les lettres - l'origine du roman	
VII.6	Madame de La Fayette.....	p 153
VII.6.1	Vie	
VII.6.2	<i>La princesse de Clève</i> - entre nouvelle et chronique historique	
VII.6.3	Les Codes social, culturel et amoureux	
VII.6.4	Technique romanesque	
VII.6.5	La charge symbolique du roman	
VII.6.6	La sublimation: expression classique et précieuse	
VII.7	Romanciers de l'anti-romanesque.....	p 160
VII.8	Charles Sorel.....	p 160
VII.8.1	Vie	
VII.8.2	<i>Histoire comique de Francion</i> – roman d'apprentissage chronique d'époque et parole	
VII.8.3	Francion – un picaresque français	
VII.8.4	Subversion et anti-romanesque	
VII.9	Paul Scarron.....	p 164
VII.9.1	Vie	
VII.9.2	Œuvre	
VII.9.3	Un genre nouveau	
VII.9.4	Un roman bien structuré	
VII.10	Antoine Furetière.....	p 168
VII.10.1	Vie	
VII.10.2	<i>Le roman bourgeois</i> – un programme d'anti-romanesque	
VII.10.3	Le refus du cliché et de la régularité – un parti pris de modernité	
VIII. LA PHILOSOPHIE DE LA RAISON – RENE DESCARTES.		p.172
VIII.1	Introduction.....	p 173
VIII.2	Vie.....	p 173
VIII.3	L'œuvre philosophique.....	p 174
VIII.4	L'articulation de l'autobiographique et du philosophique.	p 176
VIII.5	Le moraliste – la générosité.....	p 177
IX. LA MODE DES CONTES DE FÉES.....		p 180
IX.1	Les termes.....	p 181
IX.2	L'apparition du genre.....	p 183
IX.3	Son épanouissement.....	p 185
IX.4	Ses prolongements, sa postérité.....	p 186
IX.5	Ses représentants.....	p 190
IX.5.1	Charles Perrault	
IX.5.2	M ^{me} d'Aulnoy	

DATES ESSENTIELLES: ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES.....	p 193
LEXIQUE DE TERMES LITTÉRAIRES.....	p 196
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	p 205