

Novák, Otakar

L'époque du Baroque

In: Novák, Otakar. *La littérature française des origines à la fin du XVIII siècle*. Vyd. 1. V Brně: Universita J.E. Purkyně, 1974, pp. 65-104

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121123>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

L'ÉPOQUE DU BAROQUE

GÉNÉRALITÉS

On désigne ainsi la période littéraire qui se place entre la Renaissance du XVI^e siècle et le classicisme du XVII^e siècle. Elle va des dernières années du règne des Valois (Henri III meurt assassiné en 1589) et du début du règne des Bourbons (à partir de 1589, avec Henri IV) jusqu'aux premières années du règne de Louis XIV (qui monte sur le trône en 1661).

Longtemps on a vu dans cette époque, d'une part, celle des auteurs attardés de la Renaissance, d'autre part celle des auteurs préclassiques. Le baroque littéraire enfin admis, on a tâché de l'identifier avec les tendances de la Contre-Réforme. Il a fallu revenir de cette erreur: les premiers auteurs baroques en France sont des protestants.

Ce qui importe, c'est que même en France on trouve, depuis plusieurs décennies, que cette époque, caractérisée dans son ensemble par une grande liberté d'expression, a son caractère et son style propres qui correspondent plus ou moins, avec des différences données par le contexte historique français, aux tendances du baroque européen.

L'ascension de la France à l'époque du baroque est possible grâce à la liquidation des guerres de religion (l'Édit de Nantes accordant aux protestants certains privilèges est de 1598), la réorganisation de l'économie et de l'agriculture (sous Henri IV, le ministre Sully et l'agronome Olivier de Serres, auteur d'un *Théâtre d'agriculture et mesnage des champs* publié en 1600, y contribuent remarquablement), de même que par la réorganisation de l'administration du pays. Avec le cardinal de Richelieu (1624-1642) et le cardinal Mazarin (1643-1661) la France s'achemine, sous Louis XIII et pendant la minorité de Louis XIV, systématiquement, bien que non sans obstacles, vers l'absolutisme personnel, centralisateur des Bourbons. Les protestants sont progressivement privés de toute influence politique. Les ambitions politiques des Parlements (cours de justice) et de la haute noblesse sont brisées. La courte mais désastreuse guerre civile dite la Fronde (1648-1653) est la dernière manifestation (qui échoue) d'une opposition ouverte à l'absolutisme royal. La bourgeoisie prend de plus en plus la place de la noblesse, obtenant des charges importantes, administratives et financières (celles des intendants civils des provinces et des fermiers généraux).

À l'extérieur, c'est entre autres l'époque de la guerre de Trente Ans (1618-1648). Richelieu et après lui Mazarin assurent à la France l'hégémonie contre les Habsbourg.

Après une longue période de troubles intestins et de violences déchaînées, la vie mondaine reprend. Elle se crée ses centres dans les salons aristocratiques. Là se rencontre l'élite: la noblesse, les hauts dignitaires ecclésiastiques, la riche bourgeoisie, les intellectuels et les lettrés. Ce sont les femmes cultivées qui y règnent et donnent le ton. Au début du XVII^e siècle, c'est la vicomtesse d'Auchy, puis Mme des Loges; de 1620 à 1645 environ, c'est la plus célèbre, la marquise de Rambouillet; après 1650, c'est Mlle de Scudéry qui accueille chez elle les précieuses bourgeoises. Il y a des livres qui enseignent les bonnes manières (le savoir-vivre) de l'homme idéal - l'honnête homme de cette société choisie (Faret, *L'Honnête homme*, 1630). Mais on trouve cet idéal exprimé aussi dans les romans de l'époque, surtout dans le roman pastoral d'Honoré d'Urfé *L'Astrée* (1607-1627), beaucoup admiré.

À la différence du classicisme, le baroque littéraire en France est loin d'être facilement définissable. Dans la production littéraire de cette époque où s'affrontent

des tendances diverses, en partie opposées, mais parfois aussi coexistant tout simplement sans trop se gêner, il n'y a pas d'unité, d'homogénéité. En tout cas, le peuple n'y a (d'ailleurs dès la Pléiade) aucune part. Le baroque français a ses étapes : se manifestant au début surtout dans la poésie lyrique, il apparaît ensuite, après le tournant du siècle, dans la prose (religieuse, narrative ou épistolaire), pour pénétrer enfin au théâtre. Parmi les aspects considérés comme baroques on rencontre en France – selon les étapes, les genres cultivés et les auteurs – souvent ceux qui sont typiques du baroque européen en général. A vrai dire, comme on a observé judicieusement, ils ne sont pas toujours spécifiquement baroques malgré une conception fort répandue (p. e. l'hyperbolisme). Apparaissant aussi bien à d'autres époques en tant qu'éléments d'autres styles, ils ne prennent le caractère de baroques que grâce à leur contexte, à la vision du monde et à l'esthétique auxquelles leur choix et la façon de leur emploi sont liées, à la nature et au jeu des thèmes, à l'intention qui leur assigne, dans l'organisation (la structure) des ensembles donnés, leur fonction concrète.

Quelques traits saillants peuvent démontrer l'hétérogénéité de l'activité créatrice du baroque. On constate dans les œuvres entre autres la tendance à dépasser la mesure, à exagérer, que ce soit par un mouvement paroxystique sincère ou par affectation, par ostentation, par théâtralisme. D'où le goût chez certains auteurs pour des thèmes qui y invitent, la prédilection pour des sujets extraordinaires, le recours à des procédés de composition et de style outrés, à une luxuriance des images. La propension à un symbolisme en partie mystique et assez abstrait n'exclut pas celle à des sensations intenses, l'attrait du raffiné, du maniéré, du « précieux » n'élimine pas celui d'un réalisme pittoresque, voire de parodies grossièrement irrespectueuses. Dans tout un domaine de la production baroque on trouve exprimé le sentiment philosophique de la diversité, de l'instabilité, de l'incessante métamorphose de l'univers sensible où l'homme se voit intégré, et l'effort de saisir dynamiquement, à travers ces apparences multiples, l'unité suprême (Jean Rousset).

En même temps on observe à l'époque du baroque une variété de genres cultivés qui souligne la richesse de ses tendances disparates. Il y a le lyrisme visionnaire de d'Aubigné, le pétrarquisme de commande de Desportes, la poésie macabre et symbolique de la Ceppède et de Sponde, le grand lyrisme oratoire de Malherbe, la satire libre et savoureusement réaliste de Régner, la poésie galante et précieuse. Le roman idéaliste qui domine, qu'il soit pastoral, héroïque et galant ou précieux sous ses dehors pseudohistoriques, représente le courant de la haute littérature narrative. Mais il y a aussi une littérature romanesque de moindre prétention, appelée un peu abusivement « roman réaliste » et qui est en partie parodique et proche du genre picaresque, tandis que les alentours de la Fronde voient surgir même une production burlesque, « réaction de l'esprit gaulois contre les grands genres et les grands sentiments » (W. von Wartburg), contre les grands poèmes épiques entre autres. L'art de la conversation né dans les salons trouve son reflet dans l'épanouissement de la littérature épistolaire. Le théâtre qui a un rival puissant dans le spectacle féerique des ballets de cour s'impose tout de même par la pastorale dramatique, la tragi-comédie et la tragédie, le baroque offrant un terrain peu propice au développement du genre comique.

En France, les conditions sociales sont moins favorables au baroque littéraire qu'en d'autres pays. Elles sont marquées par la montée massive d'une bourgeoisie réaliste qui goûte plus le bon sens et la mesure que l'envol de l'imagination et le subjectivisme des sentiments. Voilà pourquoi au sein même du baroque, la doctrine

et les conventions du classicisme sont élaborées – par les «doctes», à savoir les critiques érudits, les théoriciens, les bourgeois lettrés – dans les années 1630 et mises au point déjà vers 1640. Elles font voir que c'est le théâtre qui va dominer dès cet apogée du baroque pour devenir le genre par excellence du classicisme français de la seconde moitié du XVII^e siècle. La poésie lyrique, privée de plus en plus de sa spontanéité, trop disciplinée, assujettie à la règle du choix qui exclut tout ce qui est proclamé comme bas et comme blessant les convenances, doit obéir à une esthétique où la raison discursive joue un rôle prépondérant: elle s'intellectualise.

Tandis que l'évolution des tendances littéraires vers le classicisme ne se manifeste, en ces années, plus visiblement que sur le plan théorique, les beaux-arts connaissent déjà, vers 1640, des œuvres où le baroque est refoulé par le classicisme: cf. les peintres Nicolas Poussin (1594-1665) ou Claude Lorrain (1600-1682). Les monuments (églises, palais) et les sculptures françaises sont moins riches en traits franchement baroques, par comparaison aux églises, aux palais, aux statues de Rome ou de Prague. «La France, trouve Pierre Kohler, déterminée par son caractère national et poussée par son choix, se tient plus près du pôle classique.» Mais ce choix n'est pas tout à fait libre.

Le processus historique en France à l'âge du baroque est placé en une grande mesure sous le signe d'une politique autoritaire et d'un dogmatisme idéologique qui va se formulant et qui tend à imposer une discipline pour réaliser l'unification malaisée du pays dans le but d'assurer sa puissance et de promouvoir sa grandeur culturelle. La littérature et la langue n'échappent pas à cette tendance. L'Académie française créée sous Richelieu assume la tâche de veiller sur la langue choisie de l'élite mondaine et sur la littérature officielle, de mettre celle-ci au pas pour la faire servir l'idéal politique du ministre.

Le danger du schisme est progressivement éliminé par l'offensive de la Contre-Réforme, bien que vers le milieu du siècle apparaisse un autre problème, celui du jansénisme efficacement appuyé dans sa lutte contre les jésuites par Blaise Pascal. De l'autre côté, René Descartes, le fondateur du rationalisme français moderne, ne sauve l'audace de ses thèses que parce qu'il ne les applique pas à l'idéologie politico-religieuse régnante et qu'il proclame qu'elles la servent. Ce n'est que plus tard qu'elles serviront au contraire à la saper. Cependant à l'ombre de l'idéologie officielle il y a, à travers tout le XVII^e siècle, un courant opposé secret. C'est celui de la libre pensée (des libertins), de l'épicurisme, voire du matérialisme, continuant le rationalisme et le naturalisme padouan de la Renaissance. Il trouve des partisans malgré le danger qui les guette. Plusieurs poètes et érudits (Théophile de Viau, Gassendi, Cyrano de Bergerac) comptent parmi eux. Ce courant renforcera, à la fin du siècle, la vague du criticisme philosophique naissant qui ouvre l'âge des lumières.

Pour conclure ces généralités concernant la problématique récente et vivement discutée du baroque littéraire en France résumons qu'il faut tenir compte de la réalité des faits. Il n'est pas oiseux de rappeler à ce propos les paroles de V.-L. Tapié prononcées aux Journées internationales d'étude du baroque de Montauban en 1963: «On a trop longtemps admis et d'une manière trop absolue que les seules valeurs rationnelles et constructives exprimaient le génie national: la philosophie cartésienne, la tragédie ou la comédie soumises aux règles d'Aristote, l'unification de l'État par l'absolutisme monarchique, la cohérence, au moins apparente, d'une politique étrangère orientée vers un but défini d'avance. A présent, où l'on voit mieux les épreuves et les contradictions sociales qui ont fait en réalité de l'har-

nieux XVII^e siècle une période de difficultés et de crises, on est parfois tenté de traduire cette expérience comme une lutte entre un idéal classique et des résistances baroques. Faudra-t-il donc voir dans les expressions baroques données par des œuvres françaises le signe de tendances qui s'opposaient au classicisme, en retardaient ou en compromettaient le succès? Plus justement, M. Marcel Raymond a observé que la ligne de démarcation entre ce qui est baroque et ce qui ne l'est pas passe très souvent à l'intérieur d'une même œuvre, comme si la France, assurément sollicitée par le baroque et par le classicisme, ne s'était point déterminée entre eux, dans un choix sans retour, et comme si l'adoption de l'un n'avait point interdit toute intelligence de l'autre, ni toute sympathie en sa direction.» Il convient de joindre à ces paroles celles de Jean Rousset: «L'opposition systématique du baroque et du classique est peut-être un dogme à reviser, de même que le schéma successif selon lequel le classique, en France, ferait toujours suite au baroque.»

LA POÉSIE ET SES TENDANCES

Les premiers représentants de la poésie baroque se rencontrent pendant les guerres de religion. Les disciples de la Pléiade se détournent peu à peu du culte exclusif de l'antiquité. Cela se voit et chez les poètes militants (il s'agit avant tout de protestants) et chez les poètes courtisans (conformistes italianisants).

Deux poètes protestants dépassent de beaucoup les autres. Guillaume de Saluste, seigneur Du Bartas (1544-1590), imite les procédés des poètes de la Pléiade en ce qui concerne le lexique poétique, la formation de mots nouveaux sur le patron des Anciens. Mais il prend les sujets de ses vastes poèmes dans la Bible. Il a mis en vers le livre de la Genèse dans *La Semaine ou Création du monde* (1578) en amplifiant les données de son modèle. Il voulut compléter ce poème par *La Seconde Semaine* où il avait l'intention de tracer l'évolution de l'humanité jusqu'à l'avènement du protestantisme, mais il n'acheva pas son œuvre. Ces poèmes encyclopédiques où se manifeste l'imagination débordante, «baroque» de l'auteur (p. exemple dans les descriptions du déluge) et dont le style est étranger à tout choix, eurent un grand succès européen: ils furent admirés par Milton, Klopstock et Goethe.

Agrippa d'Aubigné (1552-1630)

est un véritable poète de grande envergure. Il fut formé par l'humanisme. Il eut une passion malheureuse pour Diane Salviati, la nièce de la Cassandre de Ronsard. Cet amour le conduisit à composer un recueil de sonnets («Hécatombe à Diane», à savoir immolation) et de stances constituant *Le Printemps*, ensemble d'environ deux mille vers. Il ne le publia pas. Le manuscrit ne fut déterré et apprécié qu'en notre siècle, sort qu'il eut en commun avec les œuvres d'autres poètes baroques de sa génération (La Ceppède, Sponde, Chassignet). Il s'agit de vers singulièrement exaltés, pleins d'images exagérées, exemple d'un paroxysme baroque débridé. — D'Aubigné était l'un des chefs du protestantisme français. Pendant les guerres huguenotes, il fut plusieurs fois blessé, même gravement. Quand Henri IV abjura le protestantisme, il quitta son service et se retira dans ses terres. Jusqu'à sa mort à Genève il resta un protestant militant, l'étant redevenu surtout après la mort de Henri IV.

Poète d'une imagination visionnaire, apocalyptique, ce fanatique du protestantisme doué d'une «voix de géant inspiré» (Thierry Maulnier) écrivit une épopée satirique en sept livres *Les Tragiques* (commencée en 1576, terminée et publiée seulement en 1616). Il y dénonçait les catholiques d'avoir jeté la France dans la guerre civile et ses misères, accusait les Valois et Catherine de Médicis de poursuivre injustement les protestants et terminait son poème par l'évocation du Jugement dernier qui écraserait les ennemis de Dieu et des protestants. D'Aubigné disposait d'une éloquence enflammée par la foi et démesurée dans ses moyens et procédés. Son œuvre parsemée de peintures d'un réalisme violemment impitoyable est l'un des produits les plus authentiques du baroque naissant en France. En ce qui concerne la force satirique d'Aubigné peut se mesurer avec André Chénier, Auguste Barbier et Victor Hugo. — En dehors d'autres ouvrages, d'Aubigné écrivit encore une satire en prose sur les courtisans sous la minorité de Louis XIII, *Les Aventures du baron de Faneste* (1617-1630). Par l'un de ses fils passé au catholicisme, il fut le grand-père de Mme de Maintenon, seconde femme (en mariage morganatique) de Louis XIV, qui en tant que catholique fervente contribua beaucoup à la Révocation de l'Édit de Nantes (1685) et à la poursuite des protestants qui s'ensuivit.

La société aristocratique qui anime la cour de Henri III ne s'intéresse pas aux idéals de Ronsard et de la Pléiade. Ou plutôt elle continue à se faire charmer par la poésie mineure qu'il a aussi cultivée. Elle goûte avant tout celle des néo-pétrarquistes qui est une poésie d'amour (culte conventionnel de la femme, glorification de sa beauté, plaintes évoquant sa cruauté mortelle; formulations recherchées, antithèses et hyperboles poussées à l'extrême). Elle aime aussi une poésie de circonstance officielle, catholique, fêtant le roi. Toute cette poésie est souvent une poésie de commande, même l'amoureuse. Le plus doué et le plus en vogue des poètes courtisans de la cour italianisée est Philippe Desportes (1546-1606), rival du Ronsard vieillissant. Ses vers gardent peu de la science humaniste des poètes de la Pléiade. Par contre, ils reflètent l'ascendant que prend, sur la poésie française, l'aristocratie et, en général, la société mondaine. C'est une poésie raffinée dont la séduction est parfois dans ses recherches d'euphonie, dans une douce musicalité. Le vieux «Ronsard est jaloux des jeunes poètes qui ont beaucoup de succès: Du Bartas et Desportes. Dans de nombreux textes de la fin de sa vie, il les vise l'un et l'autre, généralement sans les nommer. Ces vers énervés, cette poésie qui traîne terre à terre', c'est la poésie de Desportes — ce langage fluide, presque prosaïque, qu'on retrouve de sonnet en sonnet à travers les *Amours de Diane* et les *Amours d'Hippolyte*...» (Raymond Lebègue).

Appartenant à la même génération que les poètes précédents, d'autres, d'une culture humaniste approfondie, découverts, mieux connus ou appréciés à leur juste valeur seulement de nos jours, ont laissé des œuvres où, à travers un jeu savant d'antithèses, d'hyperboles et de symboles d'un lyrisme méditatif, se fait jour la hantise du thème de la mort. Jean de La Ceppède (environ 1548-1623) est l'auteur d'un recueil de plus de cinq cents sonnets intitulé *Théorèmes spirituels* (1613, 1621). Jean de Sponde (1557-1595), protestant converti au catholicisme à l'exemple de Henri IV, traducteur du grec et du latin, a composé des *Stances de la mort* et *Autres sonnets sur le mesme sujet*. Le plus jeune d'entre eux, Jean-Baptiste Chassignet (environ 1571-1635), a réuni ses sonnets sous le titre *Le mespris de la vie et consolation contre la mort* (1594). Cette poésie est considérée aujourd'hui comme l'expression incontestable et sincère des tendances du premier

lyrisme baroque français. Elle est estimée bien plus que celle de poètes renommés à l'époque, Bertaut ou Du Perron, dignitaires ecclésiastiques, qui ont continué de pétrarquiser tout en faisant appel à la raison et en rendant l'adoration de la femme plus intellectuelle, plus volontaire.

L'influence de la société aristocratique (moins savante) se fait voir dans le domaine de la langue poétique. Celle-ci devient plus allégée, abandonnant surtout son bagage antique qui encomrait le vocabulaire. Elle devient ainsi plus élégante, plus claire. Même le vieux Ronsard, avant sa mort, reprend ses poésies et les corrige dans ce sens.

Mais voici qu'apparaît un poète de la première génération baroque, exact contemporain d'Agrippa d'Aubigné, qui va incarner les nouvelles tendances d'ordre et de discipline linguistique et poétique préfigurant le classicisme –

François de Malherbe (1555–1628)

D'une famille aristocratique pauvre de Normandie, Malherbe séjourna plusieurs années dans le Midi, y fit la connaissance du président du Parlement de Provence, Guillaume Du Vair, théoricien remarquable de l'éloquence et philosophe stoïque. C'est là que Malherbe se pénètre de l'idée que la poésie doit se gouverner par les mêmes lois que le discours. Son premier long poème, imité de l'Italien Tansillo, *Les Larmes de Saint-Pierre* (1587), est encore peu discipliné dans son emphase baroque. Malherbe est, dès ses débuts, au service des puissants. Rémunéré par Henri III, il devient ensuite le poète favori de Henri IV et de sa seconde femme Marie de Médicis, dont il reçoit une pension; puis il sert Louis XIII et enfin Richelieu. Il a accès dans la société aristocratique, fréquente le salon de la marquise de Rambouillet. Dans son logis, son «grenier», il donne des conseils aux écrivains. Son œuvre se compose d'odes et de stances de circonstance écrites à l'occasion d'un événement marquant: «Consolation à M. Du Perrier sur la mort de sa fille» (vers 1600); «A la Reine sur sa bienvenue en France» (en 1600; il s'agit de Marie de Médicis); «Prière pour le Roi allant en Limousin» (1605; sur la demande de Henri IV); «Pour le Roi allant châtier la Rébellion des Rochellois» (demandée par Louis XIII en 1627). Même une grande partie de ses poésies d'amour, froides, sont écrites pour le compte du roi et d'autres. Quelques-unes sont adressées à sa maîtresse, la vicomtesse d'Auchy, qu'il nomme du nom poétique de Calliste; d'autres le sont à la marquise de Rambouillet qu'il nomme Rhodante (mais c'est lui qui lui a trouvé l'anagramme célèbre d'Arthénice).

Malherbe n'a pas écrit beaucoup. Il était assez stérile et composait avec lenteur. Il n'aimait pas l'imagination poétique, ni les fictions, ni l'étalage des sentiments. Il était doué d'une intelligence claire, disciplinée, mais bornée. Et il avait l'oreille fine.

Chez lui, il y a malgré sa théorie beaucoup de traits baroques. Il déforme la réalité par l'emphase, aime le grand et le surchargé, l'excessif, le surabondant, veut frapper les esprits par l'emploi de métaphores rares. Sa qualité de poète de cour, dans un milieu de flatteries hyperboliques, explique peut-être pour une part les traits mentionnés, à côté d'influences littéraires, de Góngora, etc. Mais Malherbe voit authentiquement grand, il a le sens du sublime. Ce sens lui vient aussi de sa philosophie stoïque.

La poésie, avec lui, prend – plus nettement qu'avec Ronsard – pour thème les grands lieux communs, la méditation sur l'amitié, la gloire, la mort. Ces

thèmes à eux seuls confèrent à ses vers, parmi lesquels il y a aussi des paraphrases de Psaumes (comme chez tant d'auteurs dès Clément Marot), de la grandeur, de la noblesse. Le développement de ces thèmes n'est pas poétique (avec tout ce que l'imagination et le sentiment introduisent d'inattendu), mais logique. C'est ainsi que naissent des poèmes dont la construction est rigoureuse, imposante, où chaque partie a sa place choisie par la raison. Cette discipline se fait voir jusque dans les détails, dans l'agencement des strophes, dans la structure des vers. D'après Malherbe, la construction grammaticale de la phrase et la construction métrique du vers doivent être en harmonie. D'où l'interdiction des enjambements (à la différence de la Pléiade), des chevilles (remplissage permettant la rime ou la césure, inutile à la pensée), des césures faibles. Le besoin d'euphonie entraîne entre d'autres interdictions: la proscription de l'hiatus, de l'allitération, des cacophonies (p. e. aussi de l'e muet après voyelle et devant consonne), de la rime à l'intérieur du vers, des rimes négligées (homophonie de longue et de brève, d'ouverte et de fermée), de rimes faciles (grammaticales). Malherbe érige en règle stricte l'alternance des rimes masculines et féminines.

Le goût de la société mondaine contemporaine et la rhétorique de Quintilien (rhéteur latin du I^{er} siècle av. J.-C., auteur d'un ouvrage célèbre *Sur la formation de l'orateur*) se reflètent dans ses idées sur la langue poétique. Malherbe demande l'exclusion de mots «bas» (ceux de la langue populaire, des dialectes), l'exclusion aussi de mots archaïques, de néologismes, de termes techniques. La langue doit être compréhensible pour tous, mais en même temps elle doit être «choisie». L'introduction de la discrimination de classe, de la notion de «bel» ou de «bon» usage (usage de la société aristocratique) renforce et accélère l'évolution de la langue littéraire, poétique avant tout, qui se manifeste dès la Renaissance. Cette langue s'appauvrit, s'intellectualise, devient de plus en plus abstraite, éliminant, selon Roland Barthes, tous les «possibles».

La doctrine de Malherbe apporte «une critique des défauts», non pas une «critique des beautés» (que demandait Chateaubriand). C'est une série d'interdictions et de préceptes concernant la langue et la versification. La poésie devient une sorte de «jeu de société». Dans les conditions nouvelles de la société française évoluant vers l'absolutisme centralisateur, Malherbe pouvait trouver que le poète n'avait pas une grande mission, une fonction importante. A la différence de l'idée sublime que Ronsard s'était faite du poète, Malherbe était convaincu qu'il n'était pas plus utile à la société qu'un joueur de quilles qui doit amuser, sans fatiguer ni importuner. Selon lui, le poète était un regratteur de syllabes, un adroit arrangeur de syllabes; un bon métricien, un bon grammairien, un bon ouvrier.

Les directives techniques rappelées plus haut ont été déduites d'une part des *Mémoires pour la vie de Malherbe* publiés par Racan, l'un de ses disciples, d'autre part des remarques ou notes marginales que Malherbe laissa sur un exemplaire des *Œuvres complètes* de Philippe Desportes. On ne les édita qu'au XIX^e siècle sous le titre de *Commentaires sur Desportes*. Il faut dire que, dans sa propre poésie, Malherbe commettait souvent les mêmes «fautes» qu'il critiquait chez d'autres, y compris l'emploi de la mythologie antique. Mais il contribua puissamment à brider l'individualisme poétique issu des théories de la Pléiade et à jeter le discrédit sur les facultés par lesquelles l'individualisme se manifeste le plus facilement: l'imagination et le sentiment spontané. Voilà pourquoi il fut accusé d'avoir, pour deux siècles, jusqu'au romantisme, tué la poésie lyrique qui est avant tout, excepté le lyrisme d'apparat, une poésie d'imagination et de sentiment. Cependant un seul

homme n'aurait pu donner une telle orientation à la poésie française du XVII^e siècle si cette orientation n'avait pas été en même temps l'expression des tendances intrinsèques de l'évolution de la société française à l'époque donnée. Malherbe fut l'un des plus influents porte-parole de cette évolution à ses débuts, un précurseur dans le domaine de la poésie.

Deux poètes de son temps, le seigneur de Racan (1589-1670) et François Maynard (1582-1646), sont considérés comme ses disciples directs. Ils cultivaient et le grand lyrisme et la poésie satirique et collaborèrent à divers recueils poétiques collectifs du début du XVII^e siècle.

La position de Malherbe à la cour, son influence dans le salon de la marquise de Rambouillet, puis le fait qu'il exprimait une tendance de l'époque, tout cela renforçait l'ascendant qu'il prenait sur la poésie de son temps. Mais la poésie française du début du XVII^e siècle ne se laissa pas discipliner, par les convenances nouvelles naissantes, sans résistance. L'inspiration libre, l'opposition à l'assujettissement formel qui signifiait l'interdiction de la spontanéité créatrice et de ses inégalités inévitables eurent pour défenseur l'auteur dramatique Alexandre Hardy, l'éditrice de la dernière version des *Essais* de Montaigne Mlle de Gournay et parmi les poètes le satirique

Mathurin Régnier (1573-1613)

Celui-ci avait des raisons personnelles de haïr Malherbe, puisqu'il était le neveu de Philippe Desportes. Dans le premier quart du XVII^e siècle, époque de passions peu disciplinées et de tendances d'indépendance, il y avait en France, en marge des cercles littéraires officiels, tout un groupe de poètes satiriques qui publiaient, dans le sillage de Rabelais et du Ronsard de certaines œuvres un peu licencieuses, leurs gaillardises osées, voire pornographiques, dans différents recueils collectifs (*La Muse folastre; Les Muses gaillardes; Le Cabinet satirique*, etc.), allarmant les autorités ecclésiastiques. D'autre part, Malherbe, Maynard et Racan surent eux aussi se complaire dans des vers obscènes. Le mérite de Régnier est d'avoir élevé la satire au niveau d'un genre littéraire. Il visita, au service du cardinal de Joyeuse, plusieurs fois l'Italie. Il connaissait les poètes satiriques italiens, les auteurs anciens et Rabelais. Il les imita, surtout les Italiens Berni, Lasca, Mauro, Caporali, dans ses *Satires* (I^{re} éd. en 1608). Dans la «Satire à Rapin» (IX, avec le sous-titre «Le critique outré») il s'oppose aux nouveautés de Malherbe qu'il jugeait contraires à toute véritable poésie. «Le Souper ridicule» (X) et «Macette» (XIII), portrait réaliste d'une fausse dévote, comptent parmi les plus célèbres. Régnier restait, en somme, fidèle à la tradition humaniste et à l'individualisme esthétique de la Renaissance. Le goût de Malherbe, celui de la bonne société, et son pédantisme en matière de langue et de technique poétique ne lui convenaient point du tout. Il concevait la discipline dans le sens d'Horace et de Ronsard. Contre la raison et son universalisme abstrait il avait les objections de Montaigne, de son relativisme, de l'expérience. A la discipline moderniste en poésie, Régnier opposait la revendication de l'inspiration naturelle dont il pouvait reprocher à Malherbe le manque. Ses satires sont aussi une peinture des mœurs de l'époque venue immédiatement après les désordres des guerres de religion. Ça et là, Régnier sut même s'élever aux types. Il va de soi que cette peinture pittoresque s'appuyait, non pas sur un lexique épuré et abstrait, mais sur un vocabulaire réaliste, concret. En ce qui concerne la syntaxe, il rappelle aussi les auteurs de la Renaissance et même ceux qui les précédèrent, ne

se soumettant pas aux lois de la logique malherbienne (sujet – cas régime) et recourant aux libertés des inversions. Nicolas Boileau, le codificateur de la poétique du classicisme, de même qu'Alfred de Musset, reconnaissent en Mathurin Régnier un grand maître de la satire en France qu'eux-mêmes savaient si bien pratiquer.

Quelques poètes de la génération suivante n'observaient pas non plus les préceptes de Malherbe. Théophile de Viau (1590–1626), accusé par les jésuites d'avoir collaboré à un recueil scandaleux, fut mis en prison et en sortit pour mourir. En dehors de la tragédie *Pyrame et Thisbé* (1617), très lyrique, il écrivit des *Œuvres poétiques* (1621–1626) où il se montrait un poète indépendant, suivant sa propre nature et traduisant franchement les émotions fugitives ou pénétrantes qu'éveillait en lui la vie, enjoué, élégiaque, discrètement harmonieux. Th. Gautier croyait reconnaître en ce poète de l'époque baroque un lointain ancêtre des romantiques. Marc-Antoine Gérard, devenu sieur de Saint-Amant (1594–1661), était un poète original et varié. Il eut une vie très mouvementée, voyagea beaucoup au service des grands ou en prenant part à des expéditions (Afrique, Antilles, îles Canaries, Espagne, Italie, Suède, Pologne), fut l'un des premiers membres de l'Académie française. Son premier poème était dans le genre sentimental («Ode à la solitude», vers 1619; il fut très admiré et imité, entre autres par Théophile de Viau). Mais son inspiration libre – alimentée de son expérience des choses de la vie –, sa verve, sa truculence de même que son vocabulaire concret et pittoresque n'excluaient ni les archaïsmes, ni les néologismes, ni les mots grotesques, le classaient parmi les continuateurs de Rabelais. Il excellait dans la poésie réaliste, prenant pour sujet le fromage, le melon, la pipe, la pluie, le poète crotté, les goinfres, les cabarets, etc. Il célébra dans un poème héroï-comique les exploits du comte d'Harcourt dont il était secrétaire (*Le Passage de Gibraltar*, 1640), composa des poèmes burlesques (*Rome ridicule*, 1643, satire inspirée d'un voyage à Rome; *Albion*, 1644, écrit contre les Anglais après un séjour en Angleterre). Il publia aussi un poème épique sérieux, *Moïse sauvé, idylle héroïque* (1653). L'abbé de Boisrobert (1592–1662) indiquait surtout l'évolution vers la poésie galante des salons, du moins dans une partie de son œuvre. Libertin assagi et converti comme tant d'autres, favori de Richelieu, il laissa des œuvres narratives baroques et quantité de pièces de théâtre.

LA PROSE NARRATIVE

La seconde moitié du XVI^e siècle n'était pas favorable à la littérature narrative. Vers 1600, il y a des œuvres aux sujets de chevalerie et d'aventures combinés avec des sujets d'amour platonique, écrites dans un style forcené, sous l'influence de l'«estilo culto» (précieux) espagnol (Nervèze, Des Escuteaux).

Une œuvre originale est créée par

Honoré d'Urfé 1567–1625)

Son roman *Astrée* (publié de 1607 – 1619; la 4^e et la 5^e partie sont posthumes, de 1627) est un roman pastoral, les héros et les héroïnes sont des bergers et des bergères. Le genre «pastoral» est né pendant la Renaissance en Italie, partant de réminiscences de la poésie bucolique ancienne. Ses débuts se placent dans les premières années du XVI^e siècle. Au cours du siècle, le romanesque pastoral fut cultivé en Espagne et en Italie (Montemayor, *La Diana*, 1542; Cervantès, *La Galatea*, 1584; Torquato Tasso, *Aminta* 1581; Guarini, *Il Pastor fido*, 1585).

Le genre pastoral est un genre aristocratique. Il reflète le désir d'évasion de la société aristocratique dans un monde de paix, de pureté, d'amour délicat. Ce genre romanesque se transforme en genre à clef. Sous le costume des bergers et des bergères on découvre incarnés des grands seigneurs et des dames de la haute société contemporaine.

Honoré d'Urfé a transposé dans son *Astrée* en partie «l'histoire de sa jeunesse». Il a transporté l'action au V^e siècle de notre ère pour lui donner un cadre de simplicité antique. Mais elle se passe dans une «Arcadie» française: dans le pays natal du romancier, le Forez, aux bords de la petite rivière nommée Lignon (à l'ouest de Lyon). Chez d'Urfé, les personnages à clef appartiennent avant tout à la noblesse rurale, à des familles bien connues. Le roman reflète en partie leur vie peu complexe, leurs conversations, leurs discussions des sentiments amoureux, etc. On y rencontre aussi la transposition romancée de la passion fameuse du roi Henri IV pour Gabrielle d'Estrée. D'Urfé a combiné le fond pastoral avec les aventures et les enchantements (fées, magiciennes, fontaines enchantées) des romans de la lignée des *Amadis*.

Tout cela constitue l'histoire prolixe et très variée qui narre l'amour fidèle et infiniment dévoué de Céladon pour la belle et capricieuse Astrée. Un soupçon d'infidélité qui se base sur une méprise causée par la jalousie amène la jeune bergère Astrée à accuser Céladon d'avoir trahi leur serment d'éternelle amitié. Elle lui commande de ne plus se présenter à ses yeux. Le pauvre Céladon se jette dans le Lignon et est entraîné par le courant sans cependant se noyer. Astrée reconnaît trop tard son injustice. Céladon est sauvé par la princesse Galathée, le courant l'a jeté sur la rive opposée du Lignon où commence le royaume de la reine Amasis. C'est ainsi que débute les aventures de ce couple avant que les deux amants séparés (Céladon craint d'enfreindre la défense d'Astrée, lui reste fidèle, tâche de s'approcher d'elle, est de nouveau accablé de reproches, etc.) se rejoignent définitivement pour se marier.

Il s'agit d'un amour idéalisé, noble, de l'«honnête amitié» qui est l'obsession de toute la vie des deux amants. L'amour mis en scène est un amour chaste. L'héroïne n'est plus une femme mariée, mais une jeune fille. Chez elle, l'amour consiste dans la chasteté et dans la dignité, chez l'homme c'est un sacrifice de tout et un dévouement sans bornes. Cette conception de l'amour où revit en partie l'héritage de l'amour courtois, pétrarquiste et platonique, a pour résultat, il est vrai, que les héroïnes ont tendance à être infantuées d'elles-mêmes, despotes, cruelles, et les héros, avant tout Céladon, dont le nom est resté proverbial, abdiquent toute personnalité pour devenir des jouets entre leurs mains. (Un seul berger, Hylas, ne se pique pas de fidélité.) Pourtant ce respect de la femme idolâtrée avec une empreinte de spiritualisme platonicien contribua à raffiner les rapports entre l'homme et la femme en France, dans la société aristocratique issue des guerres civiles.

L'influence de ce roman sur la société aristocratique en France dans la I^{re} moitié du XVII^e siècle et sur la littérature de cette époque fut grande. L'analyse psychologique des nuances de la passion amoureuse contribua à orienter le goût de la société des salons en formation vers de tels problèmes. Le récit, dans le roman, est entrecoupé par des conversations qui sont des discussions concernant et la nature de l'amour et le bon ton qui doit guider, dans telle et telle situation amoureuse, l'amant dévoué. Ces conversations continuent par de nombreuses lettres qui servirent de modèles (avec leurs formules toutes prêtes) à l'élite mondaine. Mais il y a encore un grand nombre de poésies intercalées dans le récit – madrigaux,

quatrains, villanelles, stances, sonnets – qui ne furent pas sans influence sur le lyrisme de la galanterie polie dans les salons. La littérature dramatique enfin alla puiser, dans l'*Astrée*, quantité d'épisodes.

En résumé: ce roman qui correspondait si visiblement à l'idéal de la société baroque française et reflétait ses aspirations eut un succès énorme jusqu'à l'avènement du classicisme, et même au-delà (Rousseau le relisait une fois par an pendant une grande partie de sa vie).

Cependant il y avait en face de ce genre idéaliste, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, une modeste littérature narrative réaliste qui renouait avec une tendance du XVI^e siècle et se contentait de peindre fidèlement la vie bourgeoise quotidienne. C'était d'abord l'œuvre de Guillaume Bouchet *Les Serrées* (soirées; 1584, 1597, 1598, trois livres), recueil de propos très divers tenus par des bourgeois de Poitiers après le souper. Ils sont une sorte de miroir assez authentique de la société bourgeoise de ce temps qui a des occupations pratiques, déteste les horreurs et les désordres des guerres civiles et aime ses aises. Un autre recueil de propos, anonyme et parisien, qui a peut-être plusieurs auteurs, porte le titre *Les Caquets de l'accouchée* (1623). C'est une œuvre analogue. «La bourgeoisie pourrait s'y reconnaître...», dit Antoine Adam. Excellente étude de mœurs, étude plus précisément d'une classe sociale, avec ses rites, ses préjugés, ses routines, avec ses antipathies et ses ambitions. L'excès du luxe grandissant, les friponneries des financiers, l'enchérissement de la vie, la crise du petit commerce, autant de sujets de conversation où les Parisiennes sont intarissables.» François Brouard, dit Béroalde (1556-1626) qui ajouta plus tard à son nom bourgeois le nom du hameau Verville, a composé entre autres un livre énigmatique, amoral et licencieux intitulé *Le moyen de parvenir, œuvre contenant la raison de tout ce qui a été, est et sera* (commencé vers 1596, publié entre 1612 et 1620; on ne sait pas s'il est de lui tout entier). Ce sont des propos tenus par des personnages historiques célèbres de toutes les époques. Dans ces dialogues sans cohérence, Béroalde tourne en dérision tout à ce qu'il touche, attaque tous les états sociaux, surtout le clergé protestant et catholique, et se complaît plus que Rabelais dans les anecdotes érotiques et dans l'obscénité. Ce chanoine de Tours se rapproche par là des libertins du début du XVII^e siècle.

Le roman réaliste de cette époque, ou ce qu'on appelle communément ainsi, a tendance à parodier les genres nobles ou du moins les genres idéalistes. Son existence est liée à la vogue des «histoires comiques» du début du XVII^e siècle. Il s'inspire en partie des romans de l'antiquité latine (le *Satiricon* de Pétrone et l'*Ane d'or* d'Apulée), mais aussi des romans picaresques qu'on lisait à l'époque dans le texte, la langue espagnole étant familière à un grand nombre de Français, ou dans des traductions récentes. Charles Sorel (1600-1674) publie en 1623 son *Histoire comique de Francion*. Le récit a pour protagoniste un jeune gentilhomme libertin qui, par ses aventures et les vicissitudes de son sort, entre en contact avec toutes les couches sociales. Cela permet à l'auteur de peindre des milieux sociaux bien différents en observateur pénétrant et faire une critique osée et pessimiste de la société du temps de Louis XIII avec ses préjugés (surtout quant à l'amour), ses dogmes moraux, sa hiérarchie sociale, son manque de liberté, sa corruption. Mais il n'était pas sans danger de manifester ainsi son indépendance non-conformiste, voilà pourquoi Sorel adoucit, sans la réédition du roman, les expressions les plus choquantes. En 1627, il publia son second roman, *L'Anti-roman ou le berger extravagant*, parodie des sujets et du style des romans pastoraux. Il y aura aussi un roman de Du

Bail intitulé *Le Gascon extravagant, histoire comique* (1637). Cependant un autre narrateur, Tristan L'Hermitte (1601-1655), doué également comme poète lyrique et comme dramaturge, racontera dans son roman *Le Page disgracié* (1643) des détails autobiographiques et réalistes de sa jeunesse mouvementée.

Ce roman «réaliste» du XVII^e siècle, dont la tradition sera un peu plus tard continuée encore par Scarron et Furetière, est réaliste avant tout par le fait qu'il cherche ses sujets dans la réalité quotidienne et qu'il ne se soucie pas du principe esthétique de la haute littérature d'employer une langue soignée, choisie, sans pittoresque.

LES SALONS ARISTOCRATIQUES

L'élite aristocratique et bourgeoise trouve son rendez-vous dans les salons: dans la seconde moitié du siècle elle animera avant tout la cour royale pour ajouter à son éclat.

Le plus célèbre salon fut celui de la marquise de Rambouillet (1588-1665). Il mit dans l'ombre ceux de Mme d'Auchy et de Mme des Loges. Du côté maternel, elle était d'origine italienne, fille d'une princesse italienne et de l'ambassadeur de France Jean de Vivonne. Elle recevait dans son hôtel (palais) situé près du Palais royal dès 1610, dans sa fameuse «chambre bleue». L'apogée de son salon tombe entre 1620 et 1645. Chez Madame de Rambouillet, joignant «la politesse et la raison», se rencontraient avant tout les représentants de la haute noblesse et les hauts dignitaires ecclésiastiques, mais aussi des poètes et des écrivains d'origine bourgeoise. Les amusements de cette société étaient très variés. Ce qui importe, c'est qu'on s'y passionnait aussi pour la culture et pour la littérature. On y lisait les lettres de Guez de Balzac et celles de Vincent Voiture; on y faisait lecture de poésies et de pièces de théâtre; on y discutait les poètes; on causait – sans pédantisme – de littérature et d'art. Les manières des hôtes s'y affinaient autant que leur goût. En présence des dames, on s'habituaient peu à peu à se servir d'un langage moins brutal et moins direct, plus choisi, ne choquant ni par les termes «bas» et trop concrets, ni par des expressions purement techniques. Au nom du choix et de la clarté on prenait soin d'éviter les vocables vieilliss, les mots de la langue du peuple, les mots dialectaux, les termes spéciaux. C'est ainsi que se formait le «bel usage» de cette élite mondaine qui se distinguait de plus en plus de la langue vivante et savoureuse dans sa variété du reste de la nation, pour se cloîtrer dans son abstraction élégante et merveilleusement limpide. Mais il faut prendre garde et ne pas voir dans cette l'impidité simplement une transparence immédiate. André Gide a bien fait remarquer que le «classicisme tend tout entier vers la litote», à dire le moins pour dire le plus: c'est ce qui vaut en premier lieu pour l'expression littéraire qui a été en une si haute mesure élaborée dans cette société des salons et qui a servi de base au langage classique volontairement universaliste.

Dans cette société, les hommes tâchaient de plaire aux femmes. Ils pouvaient y parvenir avant tout par l'esprit (ingéniosité, intelligence, finesse). Les sentiments, en premier lieu celui de l'amour, constituaient le sujet de la plupart des causeries. Ce fait ne devait pas rester sans influence sur les thèmes choisis par la littérature.

L'exemple de Malherbe et de ses disciples quant au «grand lyrisme», celui des lieux communs et des méditations politiques ou philosophiques, n'avait pas cours parmi les hôtes des «ruelles» (salons, les femmes recevant dans leurs chambres à coucher). Dans les cercles mondains, on cultivait de préférence les «petits genres»:

les sonnets, les rondeaux, les stances, les madrigaux, etc. Les représentants de cette poésie spirituelle et galante étaient nombreux. Boisrobert, le bras droit de Richelieu, Gombauld, Colletteret, l'évêque Godeau, Malleville, L'Hermitte, Benserade, Sarrazin étaient les plus connus. Le plus célèbre, Vincent Voiture (1597-1684), était fils d'un marchand de vin d'Amiens. Au service des grands, notamment de Gaston d'Orléans, frère cadet du roi Louis XIII, et chargé de plusieurs missions à l'étranger, il devient comme «bel esprit» l'animateur, «l'âme du rond» (cercle), l'idole de l'Hôtel de Rambouillet à Paris. Dans ses vers aisés les pointes («concetti») abondent. Il sait improviser aussi bien dans la poésie galante que dans les compliments adroits et billets badins (rappelant Marot). Cette poésie galante s'adresse à des femmes réelles, sans mysticisme amoureux, et abuse d'analogies et de comparaisons ingénieuses, recherchées. Voiture avait fait en cette matière apprentissage chez les Espagnols qu'il connaissait bien. En outre il fit naître dans la société de Rambouillet le penchant pour le romanesque héroïque, chevaleresque. Par là il découvrait ce qui convenait à cette société baroque aux goûts aventureux et à l'imagination bouillonnante. D'ailleurs aventures guerrières et aventures amoureuses se complétaient dans la manière de vivre de cette aristocratie encore impétueuse, indomptée, adorant les duels (que Richelieu dut poursuivre). Les nobles partageaient leur vie entre le champ de bataille et les salons où l'on courtisait les femmes qui, d'autre part, comme allait le montrer la Fronde, savaient se transformer à l'occasion en amazones et faire concurrence aux soldats (cf. la duchesse de Longueville, sœur du Grand Condé, ennemie de Mazarin).

Le fiancé de l'une des deux filles de Mme de Rambouillet, Julie d'Angennes, dut faire pendant treize ans la cour à cette femme capricieuse et se soumettre aux règles de l'amour précieux avant de pouvoir l'épouser. Ce marquis de Montausier lui offrit même, en 1641, un recueil de 61 poésies galantes, *La Guirlande de Julie*, auquel collaborèrent, en dehors de lui, différents poètes renommés fréquentant le salon.

LA PRÉCIOSITÉ

C'est dans ces salons et sous leur influence qu'apparut en France une mode de recherche dans la manière de se vêtir, de s'exprimer, de concevoir l'amour. Cette sorte d'affectation de la «rareté», avant tout dans les manifestations de l'esprit et dans le style, n'était pas particulière à la société aristocratique française. On la rencontrait en Angleterre sous la forme du «euphuisme» (de *Euphues*, ouvrage de J. Lyly, 1579), en Italie sous celle du «marinisme» (dérivé du nom de son représentant baroque G. Marino ou Marini, 1569-1625), en Espagne comme «cultisme» ou «gongorisme» (selon l'«estilo culto» du poète baroque Luis de Góngora, 1561-1627; son hermétisme provenait des efforts de l'auteur d'approfondir ou de préciser sa pensée par les ressources du style poétique).

En France cette tendance prit l'aspect d'un phénomène de groupe, social, et témoigna finalement du penchant de la société baroque à donner dans certains extrêmes, surtout dans celui de briller. La préciosité ne reçut son nom que vers 1654: il fut employé entre autres à caricaturer le salon de Mlle de Scudéry. Elle inspira à l'abbé de Pure un roman intitulé *La Prétieuse ou les mystères des ruelles* (1656-58) et à Somaize son *Dictionnaire des précieuses* (1659, de valeur documentaire douteuse) avant de devenir l'objet de la satire de Molière dans ses célèbres

Précieuses ridicules (1659). On a dit non sans raison qu'elle constituait l'apport de la femme aux tendances du baroque français.

Ses manifestations exagérées ne doivent pas nous faire oublier que la préciosité correspondait à des aspirations positives de la société française: celles vers une culture plus élevée de l'élite mondaine, une épuration du langage et un raffinement dans l'expression jusqu'alors souvent grossière, une conception plus juste du rôle social de la femme et de ses revendications sentimentales (presque «féministes») quant à l'amour et le mariage. Avant de tomber dans un formalisme bizarre, elle contribua à faire de la langue littéraire la langue de la société mondaine qui d'autre part avait participé à son élaboration.

Elle introduisit, dans son horreur du commun et dans sa recherche de la rareté ingénieuse, des expressions métaphoriques, périphrastiques (recourant à la circonlocution, au détour) à la place des expressions directes. Plusieurs ont survécu jusqu'à nos jours: avoir l'âme sombre (être triste), avoir l'intelligence épaisse (ne pas comprendre), pousser quelque chose jusqu'au bout (jusqu'à la fin), mettre une question sur le tapis (la faire venir en discussion), etc. D'autres périphrases et métaphores furent sans lendemain: les chers souffrants (les pieds), l'ameublement de la bouche (les dents), etc. Nées par jeu d'esprit, elles ne faisaient d'ailleurs nullement partie d'un vocabulaire usuel des «précieuses» comme on avait longtemps présumé. D'autre part le besoin d'emphase amenait les précieuses à abuser des superlatifs (des adverbes comme furieusement, divinement). La substantivation d'adjectifs était aussi l'un des procédés préférés de la préciosité (ressentir pour quelqu'un «un tendre»). Molière visait la préciosité comique. Malgré cette charge pénétrante, la préciosité ne disparut pas tout de suite. Elle se maintint jusqu'à la fin du siècle ce qui manifeste clairement qu'elle était l'expression de quelques-unes des tendances les plus typiques de la société française du XVII^e siècle.

LA LANGUE LITTÉRAIRE ET SA CULTURE

Les théories linguistiques qui avaient orienté et égaré les auteurs de la Renaissance furent rejetées ou corrigées à l'époque du baroque. Le président Guillaume Du Vair (1556 - 1621), l'ami et en quelque sorte l'inspirateur de Malherbe, songeait à la nécessité de discipliner la langue trop exubérante et la syntaxe trop libre de la fin de la Renaissance suivant les principes de la rhétorique classique. La discipline de la raison se manifesta, avec celle du choix, à divers degrés dans la prose littéraire de saint François de Sales (1567 - 1622), auteur de la célèbre *Introduction à la vie dévote* (1608), en langage fleuri, dans celle du roman pastoral d'Honoré d'Urfé *L'Astrée* et des romans héroïques et précieux; en partie même dans les romans dits réalistes où elle restait, cependant, plus proche de la langue variée des couches moyennes dans leur vie de tous les jours.

Deux prosateurs - épistoliers de l'époque du baroque exercèrent par leur exemple, d'ailleurs différent, une influence remarquable sur l'évolution du goût vers une prose soignée, cultivée.

Guez de Balzac (1597 - 1654), bourgeois comme son homonyme du XIX^e siècle Honoré de Balzac, malgré sa particule (il s'appelait Jean Guez; ses parents étaient originaires de Balzac, localité près d'Angoulême), publia en 1624 un recueil de ses lettres réellement envoyées. Les cercles de la société aristocratique parisienne s'enthousiasmèrent du coup pour le genre épistolaire, cultivé dans l'antiquité et en Italie. Les lettres lues dans les salons devenaient une forme nou-

velle pour l'expression de divers problèmes d'actualité, l'établissement et le durcissement de l'absolutisme privant les contemporains de la liberté en matière d'éloquence politique, etc.

Écrites en un style périodique, cicéronien, ces lettres offraient une chronique des événements, des considérations philosophiques sur des lieux communs (*topoi*), des jugements littéraires pertinents, etc. Balzac respectait le «bel usage», le vocabulaire choisi, la syntaxe claire, sans équivoques, et initiait la société des salons à la beauté de la construction rigoureusement logique, de la subordination du détail à l'ensemble, de son caractère fonctionnel. Son admiration pour les Romains, leur grandeur monumentale, leur fermeté morale, a agi sur les Français de l'âge du baroque comme une révélation de leurs propres aspirations. Guez de Balzac publia aussi des ouvrages de philosophie (*Le Prince*, 1631; il y flatte Louis XIII) et de philosophie religieuse (*Le Socrate chrétien*, 1652). Sa contribution à l'évolution du rationalisme français au XVII^e siècle est considérable.

Vincent Voiture, qui orientait la poésie lyrique française de l'époque de la galanterie précieuse vers une poésie badine, légère, cultivait, en face de la grandiloquence pompeuse de Guez de Balzac, dans ses lettres spirituelles le style de la conversation polie, ingénieuse, avec sa rapidité, ses phrases courtes (ébauche du «style coupé» des maximes de La Rochefoucauld et des caractères de La Bruyère), ses pointes, son badinage, sa recherche de préciosité à côté de la nonchalance.

Richelieu qui s'intéressait fort au théâtre et à la littérature en général, essaya de gagner la littérature à sa cause et de l'exploiter au profit de l'absolutisme centralisateur, d'en faire, pour ainsi dire, un moyen de propagande de sa politique de grandeur. Voilà pourquoi il jugeait utile de soumettre les auteurs à un régime de discipline. Ayant fait la découverte d'un cercle de lettrés qui, au nombre de 9, se réunissaient deux fois chaque semaine chez l'un des secrétaires du roi, Valentin Conrart, dans le but de discussions savantes et libres concernant avant tout la pureté de la langue littéraire, Richelieu, qui n'aimait pas les réunions qui échappaient à son contrôle, résolut d'en faire une institution officielle, consacrée à la culture de la langue française, langue d'un royaume qu'il désirait puissant, et de la littérature. Il rêvait d'élever la langue et la littérature françaises au rang de premières dans toute l'Europe. Voilà l'origine de l'*Académie française* dont la première réunion eut lieu en 1634, mais dont les lettres patentes ne sont que de 1635. Le nombre des académiciens (ou «académistes») était fixé à 40. A ses débuts l'Académie n'avait pas de siège fixe. On se réunissait longtemps chez le chancelier Séguier, jusqu'en 1672, puis jusqu'à la Révolution française au palais royal du Louvre. Bientôt s'établit l'usage que chaque académicien nouveau devait faire l'éloge de son prédécesseur (le discours de réception du nouvel académicien).

L'Académie avait pour tâche d'introduire l'ordre dans la grammaire en publiant une grammaire; elle entreprit aussi de rédiger un Dictionnaire. Il fallait en outre songer à la composition d'une rhétorique et d'une poétique et juger les œuvres actuellement publiées. Cependant les travaux progressaient lentement. La première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* ne parut qu'en 1694. La première édition de la *Grammaire* vit le jour en 1932 seulement. La rhétorique et la poétique ne restèrent que dans les plans. Elles ne furent jamais publiées. Parmi les jugements littéraires prononcés par l'Académie, il faut citer la critique du *Cid* de Pierre Corneille. Cette critique, rédigée à l'instigation de Richelieu par Chapelain (et corrigée par le cardinal), fut publiée sous le titre *Sentiments (l'opinion) de l'Académie française sur le «Cid»* (1638). De nos jours, la tradition de cette fonction est

représentée par le «prix de l'Académie française» décerné annuellement aux meilleures œuvres. L'un des hôtes assidus de l'hôtel de Rambouillet, Claude Favre, sieur de Vaugelas (1585 - 1650), composa des *Remarques sur la langue française* (1647). C'était une série de consultations sur les manières de s'exprimer en parlant ou écrivant, pour éviter aux «honnêtes gens» (équivalent approximatif de l'anglais «gentlemen») de faire des faux pas de langage. Vaugelas n'était pas un puriste. Il prévoyait même les changements dans le «bon usage», celui de la cour et de la société parisienne choisie, en tant qu'usage dépendant de l'évolution de cette élite sociale française. A une époque où l'école, où l'on enseignait en latin jusqu'au dix-huitième siècle, ne pouvait pas elle-même donner à la littérature une langue écrite cultivée, ce fut le bel usage de l'élite sociale qui s'imposa et qui trouva dans Vaugelas un interprète attentif et nullement dogmatique de la manière distinguée de gens distingués qui vécut en évoluant jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, exerçant son autorité illimitée au moins dans les genres littéraires dits «nobles».

ROMANS ET ÉPOPÉES BAROQUES

La préciosité ne pénétra pas seulement dans la poésie mondaine, galante. Elle s'introduisit aussi dans le roman. Le genre pastoral fut, dans le second tiers du XVII^e siècle, refoulé par un genre moins idyllique où l'aventure jouait un rôle plus important et qui correspondait au besoin de grandeur, de sublimité de l'époque du baroque culminant, celle de Descartes et de Corneille. C'est le roman héroïque et galant en même temps, l'héroïsme y restant inséparable de la galanterie. Comme partout en Europe, la féodalité était renforcée en France à cette époque. L'aristocratie militaire reste puissante, s'affirmant sur les champs de bataille comme la première classe sociale. Le héros guerrier qui est aussi un héros galant envisageant l'amour de la belle hautaine comme un «amour-dignité» (il doit se montrer digne d'elle par son dévouement soumis et par ses exploits intrépides), est le héros favori de la société qui se réunit dans le salon de Rambouillet. Les auteurs rapprochent ce roman de l'épopée dont ils imitent les procédés. Le plus souvent ils appuient leurs fictions sur l'histoire sans aucun sens de la couleur locale. Ils obéissent en cela à une conception littéraire imposée par les doctes et qui oblige les auteurs à représenter les personnages selon les mœurs et les croyances du XVII^e siècle, non pas selon la vérité historique (comme le voudra le romantisme).

Ces romans, en général très vastes, n'ont pas trouvé d'auteur assez doué pour les sauver de l'oubli de la postérité. Les plus lus à l'époque étaient: *Ariane* (1632, 10 vol.), par Desmarets de Saint-Sorlin; *Polexandre* (1629-37, 8 vol.) avec une suite intitulée *La jeune Alcidiante* (1651), par Gomberville; *Cassandre* (1642-45, 10 vol.), *Cléopâtre* (1646-47, 12 vol.) et *Faramond ou l'Histoire de France* (1661, 12 vol., inachevé) par La Calprenède, etc. L'action de ces romans baroques est toujours extraordinaire, les événements invraisemblables, les héros vertueux (le devoir surmonte chez eux la passion), les héroïnes sensibles et n'oubliant pourtant jamais leur «gloire» (honneur).

Le roman héroïque frôlant le genre précieux par certains côtés devint précieux tout de bon avec Madeleine de Scudéry (1607 - 1701) qui écrivait en collaboration avec son frère Georges qui signait leurs œuvres communes (c'était à cause des «bienséances»). Nous possédons trois romans de ce couple: *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* (1641, en 4 vol.); *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653, en 10. vol.); *Clélie, Histoire romaine* (1654-1660, en 10 vol.). C'était le frère, Georges de Scu-

déry, qui fournissait les descriptions de batailles contemporaines. Dans ces romans pseudohistoriques, l'histoire était arbitrairement déformée pour servir de base au genre précieux. A travers l'étalage d'aventures extraordinaires et invraisemblables qui faisaient les délices des contemporains de Corneille, les lecteurs se familiarisaient avec les bienséances mondaines et pénétraient dans la psychologie raffinée des sentiments amoureux (cf. la fameuse «Carte de Tendre», c'est-à-dire de l'amour précieux, dans *Clélie*) comportant 3 degrés: tendre sur inclination, tendre sur reconnaissance et tendre sur estime, le plus difficile étant considéré comme le plus haut et le plus noble. La même tendance morale se retrouve chez Descartes et chez Corneille. Les deux derniers romans sont en outre des romans à clef. Sous le masque pseudohistorique, ils stylisent et reflètent, en l'idéalisant, la vie mondaine et les goûts de la haute société française, où le «souponnant» et le «mourant» (d'amour) incarnent l'idéal héroïque et galant en même temps. Mlle de Scudéry publia encore plusieurs volumes de *Conversations* qui étaient une sorte de code de civilité à l'usage des «honnêtes gens» (cultivés et distingués).

La littérature idéaliste héroïque sera enrichie après la Fronde, au début de la seconde moitié du XVII^e siècle, d'une quantité d'épopées baroques (on disait «poèmes héroïques») dont la conception est fort proche du roman héroïque baroque. Ces poèmes sont plus faibles encore que les romans. Leurs sujets sont tirés de l'histoire sainte ou religieuse (Saint-Amant, *Moïse sauvé*, 1653; Le Moyne, *Saint Louis ou le Héros chrétien*, 1653; Godeau, *Saint Paul*, 1654), de celle de France (Chapelain, *La Pucelle d'Orléans*, 1656; Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France héroïque*, 1657), du déclin de Rome (Georges de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, 1654). Composés sans ferveur poétique, sans véritable enthousiasme spontané pour le «merveilleux chrétien» ou pour l'illustration des origines de la monarchie française, ces poèmes pèchent par la foi pédantesque dans l'efficacité des théories concernant l'épopée et fixées depuis la *Jérusalem délivrée* du poète italien Tasse (Torquato Tasso) parue en 1580. Ce qui devait être un tout organique d'éléments naturels devint un assemblage mécanique et artificiel d'ornements ajustés selon les «lois» du genre, sans une idée poétique assez forte pour créer une œuvre vivante, une œuvre d'art authentique et durable.

LA TRADITION RÉALISTE ET LA LITTÉRATURE BURLESQUE

Dans le roman, le courant réaliste qui s'était manifesté dans les premières décennies du XVII^e siècle à travers l'œuvre de Charles Sorel, de Tristan L'Hermite, etc., apporta encore deux spécimens, les plus célèbres. Paul Scarron (1610-1660) composa *Le Roman comique* (la première partie parut en 1651, la seconde en 1657). C'est le récit et la peinture de l'existence aventureuse en tournées de province d'une troupe de comédiens (d'où le titre) au Mans, avec leurs infortunes et bagarres. L'auteur ne craint pas d'introduire le lecteur dans les tavernes et les tripots. L'histoire racontée s'est en grande partie passée, et les personnages correspondent à des personnes qui ont existé. D'où la valeur de document de ce récit pour l'histoire du théâtre en France. L'auteur se laisse aller à sa fantaisie, il ne suit aucun plan, la marche de l'action est ralentie par beaucoup de péripéties et d'hors-d'œuvre. Il sait provoquer le rire. Sa langue n'est nullement abstraite, tout en restant naturelle et recourant à l'image; le style est précis et clair. Scarron a le talent de mettre en relief les traits saisissants du caractère de certaines figures en en faisant la satire (le vieux comédien aigri, la vieille cabotine fatiguée, le pe-

tit bourgeois suffisant, etc.). — Antoine Furetière (1620 — 1688) a puisé le sujet de son roman dans le milieu des magistrats, du palais de justice. Les types qu'il met en scène sont observés dans la réalité. Les héros sont des personnages quotidiens. Il s'agit, dans les deux parties du livre (d'ailleurs sans beaucoup de liaison entre elles), du récit de plusieurs aventures amoureuses: *Le Roman bourgeois* (1666) a en somme pour héroïne la belle Javotte, fille d'un humble procureur, courtisée par divers prétendants, mais que son père ne songe pas à marier. Elle finit par rêver d'amour romanesque et s'enfuir avec un certain Pancrace.

Ces deux romans, brefs par comparaison aux interminables romans précieux, se lisent encore aujourd'hui avec plaisir. Leur réalisme est moyen, dans celui de Scarron mêlé de satire. La seconde manière d'approcher la réalité de tous les jours, c'était la parodie burlesque, c'est-à-dire facétieuse, bouffonne, dont les origines étaient diverses et qui s'était ébauchée dès le début du XVII^e siècle en France, entre autres dans les «histoires comiques». La mode du burlesque (rapetissement de ce qui est communément considéré comme noble ou beau par les moyens d'un comique grossier et outré; l'origine du mot est italienne, burlesco, de burla, plaisanterie) et des travestissements d'un comique extravagant et déroutant sévit surtout de 1640—1660, sous la minorité de Louis XIV et à l'époque du règne de Mazarin. «La mort de Richelieu, dit Georges Mongrédien, saluée partout comme une libération, un affranchissement, bientôt suivie de celle de Louis XIII, ouvrira l'ère joyeuse de la 'bonne régence', où les mœurs retrouveront leur liberté et les poètes leur franc-parler. Après tant d'années de contrainte et de maniérisme, c'est dans une véritable débauche verbale que vont se jeter à corps perdu nos burlesques. Leur œuvre ne sera qu'un immense éclat de rire, qui se prolongera en écho chez les lecteurs entraînés par le tourbillon de cette verve endiablée, par les cocasseries de cette langue particulière au genre qui mêle les expressions populaires aux archaïsmes jadis proscrits par Malherbe, le tout assaisonné de descriptions d'un réalisme volontairement accentué et de gauloiseries salées.» C'était entre autres une forme des tendances non-conformistes de cette époque, tant en littérature qu'en politique. Cet individualisme et ce réalisme bouffon se manifestaient avec autant de force parodique que l'héroïsme, l'idéalisme et la galanterie avec ses conventions s'exhibaient dans la littérature officielle de la société mondaine, dont ils «apparaissaient comme un salubre antidote».

Scarron était le maître du genre avec *Le Typhon, ou la gigantomachie* (1644, parodie de la lutte des dieux et des géants racontée par Homère) et surtout *L'Énéide travestie* (1648) traduisant en langue triviale Virgile, préfiguration lointaine de la *Belle Hélène* (1864, opéra-bouffe de Meilhac et Halévy, avec musique d'Offenbach). Les poètes de la bohème foisonnaient qui s'amusaient à parodier non seulement les poètes anciens vénérés (Homère, Virgile, Ovide, Juvénal, etc.), mais à mettre «en vers burlesques» n'importe quel sujet («L'Enfer burlesque», «La Ville de Paris en vers burlesques»), ne respectant même pas la religion («La Passion de Notre-Seigneur en vers burlesques»; des sermons en vers burlesques). Parmi les nombreux représentants du genre il convient de citer Furetière et d'Assoucy, bohème emprisonné beaucoup de fois par les autorités françaises, et par celles de l'Inquisition à Rome. Il fut surnommé «l'Empereur du burlesque». Boileau qui, dans sa jeunesse, avait appartenu à cette bohème joyeuse pour rejeter ses compagnons plus tard, persifla les héros des romans idéalistes dans son *Dialogue des héros de roman* (1664; il ne le publia qu'en 1710, craignant de chagriner Mlle de Scudéry par sa satire). Il y visait leur peu de solidité, leur afféterie précieuse de langue, leur

long verbiage d'amour. Il parodia, dans son *Chapelain décoiffé* (1664), quelques scènes du *Cid* de Corneille et caricatura le critique Chapelain qui, protégé par le cardinal de Richelieu, avait acquis une autorité souveraine en matière littéraire et auquel eut recours le ministre de Louis XIV Colbert pour l'établissement d'une liste de tous les écrivains européens dignes de recevoir une pension du roi. Chapelain avait eu, au cours de la querelle du *Cid*, une part prépondérante à la rédaction des *Sentiments de l'Académie sur le «Cid»* (1638). Enfin Boileau composa lui-même un poème à intention parodique, *Le Lutrin* (1674-1683). Cependant au lieu de faire rire de choses nobles en les abaissant comme les «burlesques», il procéda, dans ce poème «héroi-comique», inversement. Choissant comme sujet une querelle mesquine entre deux dignitaires ecclésiastiques, il la traita à la façon des épopées et la rendit «grotesque» par l'agrandissement comique. Il faut noter qu'à l'époque on disait indistinctement «burlesque» ou «grotesque». D'où aussi le titre donné par Théophile Gautier aux pages consacrées à ses débuts romantiques aux auteurs indépendants du temps de Richelieu et de la Fronde, *Les Grotesques* (il s'agissait de Théophile de Viau, Scarron, Saint-Amant, Cyrano de Bergerac, etc.).

L'ÉVOLUTION DU THÉÂTRE À L'ÉPOQUE DU BAROQUE

Pendant les guerres de religion, le théâtre rencontrait en France trop d'obstacles et de difficultés pour pouvoir se développer plus rapidement. Vers 1600, la vie théâtrale s'intensifie peu à peu. Mais tandis qu'en Angleterre le théâtre baroque est à son apogée (1590 - 1640) et qu'en Espagne l'âge d'or est prolongé par Calderón de la Barca jusque dans la seconde moitié du XVII^e siècle, en France le théâtre ne fait que se chercher et que préparer son essor qui s'effectuera dans le second tiers du siècle (surtout avec Pierre Corneille) pour culminer à l'époque du classicisme (avec Molière et Jean Racine).

Dès le début du XVII^e siècle, c'est l'influence du théâtre espagnol (à côté de celle du théâtre italien) qui se fait sentir en France. Elle ne se manifeste nullement dans le domaine de la théorie où le théâtre français choisira très tôt d'autres maîtres pour se forger un système dramatique rigoureux, n'appréciant la liberté et du théâtre anglais et du théâtre espagnol que plus tard, au déclin du classicisme et en particulier à l'époque romantique. Les auteurs français considèrent le théâtre espagnol, dont on n'ignore en France aucun des représentants de marque, comme un immense répertoire de sujets, d'intrigues, de situations et de types et y puisent à pleines mains.

Sous les guerres civiles ce furent surtout les jésuites qui continuèrent à donner, dans leurs collèges, des représentations. Dès 1599, la salle de l'Hôtel de Bourgogne à Paris, appartenant toujours à la Confrérie de la Passion, est louée (en 1599, 1600, 1606, 1607, 1609 - 12) à une des premières troupes de professionnels ambulants un peu plus fixes, celle de Valleran le Conte, chef des «comédiens français ordinaires du Roi». A cette époque on joue généralement dans les salles destinées au jeu de paume (sport qui consistait à se renvoyer une balle de part et d'autre d'un filet). Les troupes italiennes continuent à être très en vogue en France au cours du XVII^e siècle.

Le niveau du public a baissé à la suite des désordres intestins. Les classes supérieures ne s'intéressent plus intensément au théâtre, elles ne le feront qu'à la suite de Richelieu dans les années 1630. Jusqu'en 1630, une «honnête femme» ne pouvait

se hasarder dans une salle de théâtre que sous un masque, ce qui nous éclaire aussi sur le caractère assez libre des pièces.

Parmi les rares auteurs de tragédies régulières au tournant de 1600 on peut mentionner Antoine de Montchrétien (1575 – 1621). Il composa 6 tragédies dont les sujets sont puisés dans l'antiquité et dans la Bible (il était protestant). Une seule s'inspire d'un sujet contemporain, *l'Écossaise* (il s'agit de Marie Stuart, 1605). De même que Garnier, Montchrétien ne sait pas ce que c'est qu'une action dramatique. Son théâtre est celui d'un poète élégiaque et lyrique, avec une prédilection, typique du goût de l'époque, pour les scènes pathétiques (*La Carthaginoise*, 1596 – Sophonisbe; *Les Lacènes*, 1600 – les Lacédémoniennes; *Hector*, 1604; *David*, 1600; *Aman*, 1601). Il écrivit aussi une *Bergerie*, 1601, pièce pastorale.

Vers 1600, la tragédie régulière cède le pas à la tragédie irrégulière. Les unités dramatiques cessent d'être observées, le nombre des actes varie, les chœurs sont omis, il y a une invasion de violences sur la scène. On accumule les meurtres, les suicides, le supplice des héros, on crève les yeux, apporte des cœurs humains, des têtes coupées, fait entendre les cris de femmes violées, met en scène des accès de folie, etc. Tout ce réalisme, voire naturalisme est là pour agir sur les nerfs des spectateurs, pour flatter leur goût de l'horrible qui d'ailleurs trouve son expression dans les pièces anglaises et italiennes jouées à cette époque en France par des comédiens étrangers. En se référant à l'exemple d'Euripide, on admet pour la tragédie un dénouement heureux. Ainsi la tragédie française irrégulière cesse d'être un «genre pur», «noble», il y a là un mélange de tragique et de comique, de noble et de commun, qui la rapproche du **d r a m e l i b r e** anglais et espagnol.

Un nouveau genre de pièces fait disparaître la différence entre la tragédie et la comédie – la **t r a g i - c o m é d i e**, jeu au sujet romanesque, au dénouement heureux, qui a pour centre l'amour. La **p a s t o r a l e d r a m a t i q u e**, correspondant au roman pastoral, pièce peu dramatique, idyllique au début (les personnages: bergers et bergères, magiciens, satyres, etc.) et contrastant avec les horreurs de la tragédie irrégulière (libre), s'enrichit d'épisodes romanesques et de péripéties mélodramatiques et se rapproche ainsi de la **t r a g i - c o m é d i e**. La **c o m é d i e** est peu cultivée. La **f a r c e** conserve une grande vogue. On applaudit le trio de farceurs de l'Hôtel de Bourgogne Turlupin, Gros – Guillaume et Gaultier – Garguille et sur le Pont-Neuf le farceur célèbre Tabarin.

Parmi les auteurs qui composaient dans tous les principaux genres – **t r a g i - c o m é d i e**, **p a s t o r a l e d r a m a t i q u e** et surtout **t r a g é d i e** –, le plus fécond était (se rapprochant par sa fécondité d'un Lope de Vega)

Alexandre Hardy (1569–1631)

Il composa environ 700 pièces, dont nous possédons environ une trentaine. Il avait le don dramatique, savait plaire au public assoiffé d'imagination et d'action dramatique mouvementée, d'aventures, d'enchantements magiques, sans nul égard à la vraisemblance. Pressé de produire pour gagner sa vie, Hardy ne se souciait pas de composition rigoureuse ou d'expression choisie et disciplinée (Antoine de Montchrétien a appliqué à ses pièces les principes malherbiens et corrigé soigneusement la forme de ses tragédies). Chez lui, cependant, le point de gravitation est transféré dans l'**a c t i o n d r a m a t i q u e**. La tragédie perd son caractère sacré, elle descend sur la terre. Le héros cesse d'être un personnage passif soumis aux coups du sort. Il lutte contre des obstacles. La tragédie se transforme en conflit de volon-

tés adverses, mais non pas encore en un conflit qui se passe à l'intérieur d'une âme. Malgré son réel instinct dramatique, Alexandre Hardy, dont la langue est archaïque, le style négligé et la technique libre, vieillit vite à une époque où se constitue la société mondaine dans les salons aristocratiques qui formera le public choisi du théâtre. Son œuvre porte la marque trop évidente des libertés d'une époque d'indépendance révolue, dépassée à l'époque de Richelieu.

Théophile de Viau a composé une tragédie *Pyrame et Thisbé* (1621) sur les amours tragiques du jeune Babylonien Pyrame avec Thisbé racontés par Ovide. Elle observe les unités et est écrite dans un ton noble, débordant de lyrisme. Son intérêt est entre autres dans ses opinions de «libertin» (libre-penseur). Honorat de Bueil, seigneur de Racan (1589-1670) est l'auteur d'une vaste pastorale *Les Bergeries* (1625) qui, au lieu de nous transporter dans une Arcadie de rêve, nous conduit dans la réalité des alentours de Paris et se fait remarquer par des scènes d'un réalisme familier. Jean Mairet (1604-1686) lui aussi, dans sa tragi-comédie *Sylvie* (1626), a écrit une pièce qui se signale par l'observation de la campagne réelle et est plutôt une comédie de mœurs à cause de ce réalisme.

Autour de 1630-1636, le goût des libertés, de l'irrégularité est refoulé au profit du goût de la discipline et du choix en matière dramatique. Ce changement est le résultat d'un ensemble de facteurs qui trouvent leur reflet dans l'évolution de l'art dramatique français.

Le cardinal de Richelieu s'intéresse vivement à l'art dramatique et lui ouvre deux salles dans ses palais. Les couches supérieures ne tardent pas à porter elles aussi leur intérêt aux représentations: ce public va donc orienter le théâtre et lui imposer en grande partie son goût.

Le trio des farceurs de l'Hôtel de Bourgogne disparaît (meurt) à cette époque. Un acteur entre en scène (Bellerose) qui excelle plus dans les nuances des sentiments amoureux que dans la farce grossière. Il joue avec sa femme renommée comme la meilleure actrice à Paris. Dès 1635, la salle du théâtre du Marais (dans le quartier de ce nom) est louée par une troupe qui compte, à côté de deux excellentes actrices, le meilleur acteur français de l'époque du baroque, Mondory, qui joue d'âme, vit ses rôles, est vrai dans la représentation de la grandeur, des passions, des mouvements d'âme. C'est pour lui que la plupart des dramaturges (auteurs dramatiques) de renom composent leurs tragédies.

En même temps il y a un retour décisif, parmi les «doctes» (théoriciens) qui entrent de nouveau en scène, à l'héritage modernisé des théoriciens de la tragédie (comédie) régulière de la Renaissance imitée de l'antiquité classique. En principe, on part toujours de la *Poétique* d'Aristote et de l'*Épître aux Pisons* d'Horace. Cependant cette fois le culte des Anciens est un culte critique et assagi, révisé et adapté aux tendances actuelles de la société française. Cette orientation nouvelle mène à rejeter les libertés et les irrégularités. On postule plus de discipline, une plus grande régularité, l'utilité morale des pièces. Ces conceptions sont défendues par toute une pléiade de théoriciens et de praticiens. Jean Mairet rédige dans ce sens une préface à sa *Sylvanire*; Jean Chapelain lutte pour la victoire du genre régulier, obéissant à certaines règles, dans sa *Lettre sur l'art dramatique* (1630). On part en guerre au nom de la vraisemblance: elle exige l'observation des unités (de temps, de lieu et d'action) et la pureté du ton (noble ou comique). Le principe aristotélicien: le drame est une imitation de la vie, conduit les théoriciens fervents à poser en thèse que le spectateur doit avoir l'impression d'être présent à un drame véritable, non pas à une fiction scénique. La théorie du théâtre

classique français, avant tout celle de la tragédie, qui s'élabore en ces années, sera résumée dans la *Poétique* (1640) de Jules de La Mesnardière et dans la *Pratique du théâtre* (1657) de l'abbé d'Aubignac. Pierre Corneille donnera en 1660 ses *Discours sur le poème dramatique* et les *Examens* (analyses) de ses propres pièces qui ont une grande importance, parce qu'ils nous font connaître ses points de vue.

La régularité est introduite progressivement dans tous les genres. La tragi-comédie cependant est éclipsée par la tragédie. Le premier auteur qui introduit la régularité est Jean de Rotrou (1609-1650) et presque en même temps Jean Mairet. Celui-ci donne en 1634 sa *Sophonisbe*: c'est avec elle que le classicisme apparaît à l'horizon. Par cette tragédie Mairet indique comme source féconde les sujets tirés de l'antiquité romaine. Il met en scène les grandes passions qui entrent en conflit avec les grands intérêts d'État. Ces conflits ont pour champ de bataille l'âme. Ils sont l'expression de fortes volontés. Chaque scène est composée en vue de son effet dramatique. Les unités sont observées. L'action progresse vivement. Prise avant la crise même, elle monte de l'exposition vers celle-ci et se dénoue rapidement par la catastrophe. Elle cesse d'être extérieure, à effets scéniques déployés et spectaculaires. Elle se passe avant tout dans l'âme des héros et se développe à travers leurs discours (répliques des dialogues, monologues), devenant psychologique. Dans la tragédie qui n'admet que des personnages de condition élevée, le ton reste constamment noble, sublime.

Voilà pourquoi les pièces „baroques“, à effets extérieurs – la tragédie libre, irrégulière, la pastorale dramatique, la tragi-comédie – cessent d'occuper le premier plan, sans toutefois cesser d'être goûtées du public et disparaître tout de suite. Cela ressort et du grand ouvrage de H. C. Lancaster *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century* (1929-1942) et de la «chronologie des principales pièces du XVII^e siècle» qu'on trouve dans la remarquable *Dramaturgie classique en France* (1950) de Jacques Scherer.

Les éléments de liberté, d'indépendance de l'époque baroque se heurtent à la volonté de discipline artistique préclassique, au besoin de se soumettre à un ensemble de règles dramatiques dans la technique du plus grand dramaturge français du baroque culminant et déclinant

Pierre Corneille (1606-1684)

Avec Molière et Jean Racine, il forme le trio célèbre des auteurs dramatiques qui a fondé la gloire du théâtre en France au XVII^e siècle. C'est lui qui a le mieux exprimé les idéals de son temps, celui de Richelieu et de Mazarin.

Né à Rouen en 1606 d'une famille bourgeoise de magistrats nombreuse (son frère cadet Thomas Corneille, né en 1625, sera aussi un dramaturge renommé), il devint lui-même avocat. Il exerça la magistrature dans sa ville natale jusqu'en 1650. Il écrivit d'abord des comédies, collabora à trois pièces composées en équipe (collectivement) par la «société des cinq auteurs» fondée par Richelieu et remporta son premier succès éclatant avec *Le Cid* (1637). Après sa «querelle du *Cid*» menée avec les théoriciens plus mécontents que le public enthousiasmé, il composa, de 1640 à 1652, la première série de ses chefs-d'œuvre. L'échec de *Pertharite* le détermina à se consacrer, de 1652 à 1659, à d'autres travaux littéraires: à la traduction de *l'Imitation de Jésus-Christ*, à la composition de poésies religieuses (et autres), à la

rédaction de trois *Discours sur le poème dramatique* et d'*Examens* de ses pièces, à la préparation de la première édition de ses *Œuvres dramatiques* (1660). En 1659, le surintendant (ministre des finances) Nicolas Fouquet, riche protecteur des arts, l'engagea à retourner sur la scène. Pierre Corneille y réapparut avec *Œdipe* (1659) et se fixa à Paris (1664). Il dut se débattre contre des difficultés d'ordre pécuniaire et lutter avec la nouvelle génération, celle des auteurs dramatiques classiques sous le règne de Louis XIV. Il prépara encore une édition complète de ses *Œuvres* (1682) et mourut en 1684.

Les débuts de Pierre Corneille se placent avant la vogue de la régularité et de l'action dramatique psychologique. Ses chefs-d'œuvre naissent à l'époque des romans baroques, du rationalisme spéculatif et de l'éthique de la maîtrise de soi de René Descartes.

Composer des comédies sous Louis XIII était une entreprise originale. Les premières qu'écrivit Corneille (*Mélite*, 1629; *Clitandre*, 1631) étaient encore fort «baroques». Mais les autres (*La Veuve*, 1633; *La Galerie du Palais*, 1633; *La Suivante*, 1634; *La Place Royale*, 1634) échappaient considérablement au romanesque à la mode. Elles apportaient un réalisme assez neuf, reflétant la réalité bourgeoise avec le naturel de la conversation courante. Si les tendances de l'époque de Richelieu ne l'avaient pas orienté vers la tragédie héroïque, Corneille aurait peut-être devancé Diderot dans ses tentatives de créer un «drame bourgeois». En tout cas, Corneille fut le premier auteur de comédies français digne de ce nom avant Molière. Ses deux comédies ultérieures (*Le menteur* et *La Suite du menteur*, 1642-1643) le confirmèrent.

Invité par Richelieu à faire partie de la «société des 5 auteurs», Corneille dut à la fin abandonner la collaboration à cause de son esprit d'indépendance. Entre temps il s'essaya dans le genre sérieux composant la tragédie *Médée* (1634) et la tragi-comédie *L'illusion comique* (1636). Dans ces pièces, il y avait encore des éléments à effet spectaculaire, l'introduction du surnaturel, etc., le système du théâtre «irrégulier», libre, baroque y dominait encore. Puis vint le premier chef-d'œuvre, la tragi-comédie *Le Cid* (1637; elle ne s'intitulait tragédie que dès l'édition de 1648). L'heureuse coïncidence d'une pièce supérieure avec le talent supérieur de l'interprète (l'acteur Mondory) et le goût d'un public qui y trouva son enchantement était pour beaucoup dans l'accueil enthousiaste que Paris lui prépara («beau comme le Cid»).

S'inspirant de Guillén de Castro (1567-1630; *Les Enfances du Cid*, pièce imprimée en 1618), Corneille en suivit d'assez près la trame. Il fit pourtant une pièce nouvelle, française. Il la débarrassa de ce qu'elle avait de romanesque (des enchantements, etc.). Il transporta l'action dans l'âme des héros créant des types vraiment héroïques, chez qui le devoir, l'honneur l'emportait sur une émouvante passion amoureuse (Don Rodrigue, Chimène). Mais à la différence des auteurs baroques contemporains, dramaturges ou romanciers, il humanisait cet héroïsme. Au lieu de faire de ses héros des êtres surhumains, il en fit, selon A. Adam, des hommes héroïques, dont la volonté se décide librement obéissant à la claire raison. Ces hommes ont besoin de grandeur, ils sont les représentants typiques de ce qu'on appelait alors «les esprits généreux» (qui ont l'âme grande et noble), idéal de cette époque.

La vérité humaine des personnages tendant à des buts sublimes n'était qu'une part de l'originalité de Corneille. Il renouvela en même temps la construction et l'expression dramatiques. Il est vrai que ce n'était pas une pièce à action simple. Toute action extérieure n'était pas éliminée (deux duels, un soufflet sur la

scène, etc.). Corneille eut des difficultés pour observer l'unité de temps et de lieu, mais à cette époque le décor était encore multiple. Cependant le mouvement dramatique, la progression de l'action de péripétie en péripétie était irrésistible. Le style aussi était dynamique et pathétique, la phrase oratoire et sonore, le vers frappé en formules énergiques.

Le succès retentissant de la pièce éveilla l'envie des concurrents (Mairet, Scudéry) dont les critiques irritèrent Corneille qui répondit d'une manière combative. Au cours de cette «querelle du *Cid*» (1637-1638), Corneille fut accusé de plagiat et de ne pas avoir observé les règles dramatiques. La critique dogmatique, élaborée par les «doctes», les «pédants», entra en scène. La querelle ne se termina que sur l'intervention directe de Richelieu qui invita le critique Chapelain à rédiger les *Sentiments de l'Académie française sur le Cid* (1638) et atténuait lui-même quelques reproches, d'ailleurs assez modérés. Froissé par cette querelle, Corneille se tut pendant quelques années songeant à composer des pièces plus régulières.

En 1640, enfin, Corneille fit jouer deux tragédies : *Horace* et *Cinna*. Elles eurent cette fois la chance de satisfaire les théoriciens aussi bien que le public. Toutes les deux étaient puisées dans l'histoire romaine. Elles s'accordaient avec le culte des Romains à la mode. On admirait chez eux la «grandeur romaine», l'héroïsme moral, la maîtrise de soi. Dans *Horace*, dont le sujet était pris dans l'histoire de la guerre entre Albe et Rome, le patriotisme l'emporte presque brutalement sur les sentiments de famille : le jeune Horace tue sa sœur Camille qui aime l'un des Curiaques, qu'il a tués au combat, et qui plaignant le mort profère des imprécations contre Rome. Se déroulant «en dehors et au delà des règles de la morale ordinaire et des lois humaines», cette tragédie ne met toutefois pas en scène «le triomphe de la volonté raisonnée» ou d'un «orgueil démesuré», mais celui de la volonté d'un héros qui n'agit que dans la mesure où il se sait «le délégué des dieux» et où sa volonté est «au service de la volonté divine» qui a chargé Rome d'une glorieuse mission historique (Guy Michaud). Pourtant, c'était «aussi une pièce de circonstance», souligne Antoine Adam. «Lorsque Corneille évoque les splendides perspectives de l'histoire romaine, ne croyons pas qu'il pense aux légions de Rome, et cède à un enthousiasme érudit. Il pense à la France, il exprime en vers magnifiques l'élan qui jette alors toute la nation vers les frontières, sur les routes de l'hégémonie européenne.»

Dans la tragédie *Cinna*, tirée de Sénèque, il y a une glorification éloquentes de la sublime clémence romaine incarnée dans l'empereur Auguste qui pardonne le complot ourdi contre sa personne par Émilie et Cinna. En 1640, le sujet de la transformation d'un tyran en héros grandiose de la clémence n'était pas sans actualité. Les contemporains pouvaient songer à la conspiration du comte de Chalais qui voulait plaire à Mme de Chevreuse et assassiner Richelieu. L'absolutisme du cardinal remplissait l'atmosphère politique en France d'un esprit de révolte chez les grands aussi bien que chez le peuple (cf. la révolte des «va-nu-pieds», c'est-à-dire des paysans de la basse Normandie contre l'oppression fiscale en 1639). Richelieu était d'ailleurs loin de pratiquer la clémence à la manière de l'Auguste de Corneille. La pièce de Corneille était donc une accusation passionnée de l'absolutisme sous un masque qui n'éveillait pas les soupçons du premier ministre.

La troisième pièce importante de Corneille à cette époque était *Polyeucte* (1641-1643). Elle avait pour protagoniste un obscur martyr arménien de la fin de l'antiquité. C'est de nouveau une tragédie d'héroïque maîtrise de soi. Polyeucte ne devient chrétien qu'au cours de l'action. Il dépasse par sa constance l'homme moyen

et grandit en héros de la foi, entraînant par là sa femme Pauline à l'admiration de sa grandeur d'âme. Cette tragédie à sujet religieux ne trouva pas un accueil chaleureux quoique la Contre-Réforme battît son plein. La société mondaine commençait déjà à séparer nettement le domaine de la religion et celui de la littérature proprement dite d'où les sujets religieux étaient de plus en plus éliminés.

Après ces tragédies à grand conflit intérieur, la tragédie *La Mort de Pompée* (1642-1643) constitue une grande fresque historique avec pour thème la glorification de la force et de la vertu romaines. Dès lors, Corneille se concentre avant tout sur le problème des conflits tragiques de l'ambition, des intrigues de cour ou de la lutte contre l'oppresser. La pièce qu'il estimait lui-même au-dessus de toutes les autres, *Rodogune, princesse des Parthes* (1644), a pour protagoniste moins cette princesse d'où elle tire son titre que la reine de Syrie Cléopâtre qui, avide de régner, se fraie le chemin au pouvoir par des intrigues et par des crimes. Cette tragédie où dominant la violence et la démesure est un drame sombre construit avec une sûreté magistrale et rappelant le *Ruy Blas* de Victor Hugo.

Dans le théâtre de Corneille domine, si l'on simplifie un peu sa problématique, la volonté, héroïque ou criminelle, qui permet à ses protagonistes de se réaliser. L'amour n'y joue qu'un rôle secondaire. Corneille lui préfère quelque grand intérêt politique ou des passions plus « mâles » (l'ambition, la vengeance). Ses personnages se distinguent par la fermeté, dans le bien et dans le mal, par l'énergie morale qui excite l'admiration, bien plus que la pitié. Voulant mettre en scène des conflits de la volonté avec de grands obstacles, Corneille avait besoin de sujets extraordinaires et par là peu vraisemblables. Voilà pourquoi il exigeait des sujets tirés de l'histoire ou de la mythologie où l'authenticité des événements était hors de discussion. Bien sûr, sa vision, son imagination transformait les détails pour rendre au sujet tout ce qu'il avait d'exceptionnel en puissance. Après la querelle du *Cid*, il tâchait de mieux observer les unités, sans y parvenir facilement; son angle de vision, sa recherche d'intrigues compliquées s'y opposaient.

Les tragédies *Théodore, vierge et martyr* (1645-46; Corneille n'écrivit que deux pièces à sujet religieux), *Héraclius, empereur d'Orient* (1646-47), *Pertbarite* (1651) offrent des intrigues de plus en plus surchargées. Elles méprisent toute vraisemblance, la gradation continue des moyens dramatiques a pour résultat que les beautés dégèrent en défauts. Inspiré par la cour, Corneille compose même une pièce à machines (dont les décors sont installés au moyen de machines) *Andromède* où Persée lutte contre le monstre. Puis viennent les pièces de la Fronde. Dans la comédie héroïque *Dom Sanche d'Aragon* (1650) on pouvait entrevoir une apologie de Mazarin et de la reine Anne d'Autriche. Mais Corneille, nommé procureur des États de Normandie, commit très tôt l'imprudence de faire reconnaître, dans la tragédie *Nicomède* (1651), Condé au moment où Mazarin libérait les princes qui s'étaient révoltés contre lui et qui avaient la faveur du public. S'aliénant le ministre, il perdit son emploi et sa pension. A la fin de 1651, sa tragédie *Pertbarite* fut un échec: les intrigues devenaient inextricables, la cumulation des obstacles fatigante, l'éloquence grandiloquente, la psychologie des personnages rudimentaire. Marguillier et trésorier de sa paroisse, Corneille se tait comme auteur de théâtre, se fait poète religieux, pour revenir à la scène en 1659.

Au cours des années 1652 - 1659, il prépare, dès 1656, une pièce à machines, *La Conquête de la Toison d'Or* (1661), rentre avec *Œdipe* (1659), connaît un succès éclatant avec *Sertorius* (1662). En vue de la publication de ses *Œuvres* (1660), il corrige soigneusement ses pièces antérieures y compris le *Cid* pour les

ajuster au goût de la régularité. Dans ses *Examens* et ses trois *Discours sur le poème dramatique* (1660) il ne s'en écarte pas moins partiellement des vues de l'abbé d'Aubignac.

Toutefois, et malgré ses premiers succès (auxquels il faut joindre celui d'*Othon*, 1664), Corneille doit constater que le goût de la société a changé. Le règne du Roi Soleil commence. Le temps des grands individus volontaires qui reflétaient si bien les tendances de l'âge de Richelieu et de la Fronde, est révolu. Le roi, monarque absolu, ne les tolérerait pas. Le public, préparé par la société mondaine des salons, la préciosité, les romans, et privé par son roi de toute possibilité de manifestation, cesse de s'intéresser à la tragédie avant tout politique, telle que la cultive Corneille, s'intéressant plus aux spectacles où le héros ne va plus sacrifier l'amour et la maîtresse à son ambition ou au sentiment du devoir. Ce qui le captive, ce sont les spectacles où les héros cèdent à leur passion amoureuse, sont entraînés par elle parce qu'elle est fatale et qu'elle exige qu'on lui sacrifie tout, le devoir moral, l'honneur, l'ambition politique.

Le Corneille vieillissant tâche de s'adapter au goût nouveau. Il tâche de se renouveler, et le fait en effet. Mais le résultat n'est pas toujours heureux. Il lui arrive que poussé par son goût de l'exagération, il crée des personnages et des situations qui sortent du cadre de l'humanité normale. Mais en même temps il introduit dans ses pièces des intrigues amoureuses, et continuant à exagérer dans le domaine de la passion, il multiplie ces intrigues. Sa tragédie *Attila* (1667) en compte 4! En outre, les barbares affublés en héros amoureux sont non moins bizarres que ceux de la romancière Mlle de Scudéry dont se moquait à juste titre Boileau. Après 1659, le théâtre de Corneille, tout en se renouvelant, perd beaucoup de sa force primitive. Ses pièces se transforment en de grands tableaux dramatiques et des crises de palais où l'histoire devient une allégorie, comme l'a montré en détail Georges Couton (*La Vieillesse de Corneille*, 1949). Le style de ces pièces tardives est plutôt un style écrit que parlé où abondent de longues périodes qui parfois manquent de clarté. Le rythme du vers est affaibli, de même que sa sonorité; la stichomythie créatrice de mouvement a disparu. Le dynamisme baroque fait place, chez le vieux Corneille, qui compose ses œuvres à l'époque de l'ordre stabilisé de Louis XIV et du classicisme victorieux, à un statisme méditatif, laissant disparaître sa pensée politique.

D'ailleurs, dès 1667 (*Andromaque*), une étoile nouvelle monte au ciel du théâtre tragique français: Jean Racine. Quand, en 1670, les deux dramaturges traitent le même sujet - Corneille dans *Tite et Bérénice*, Racine dans *Bérénice* - c'est tout naturellement le second qui l'emporte. C'est en réalité le triomphe d'un système dramatique nouveau correspondant à un sentiment de la vie changé, à une vision du monde où le tragique s'est déplacé et où son sens s'est modifié: la «dialectique du héros», s'il est permis de se servir librement du titre d'une thèse sur Corneille (Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, 1964), ne passionne plus à cette époque. En outre, une actrice douée et formée par Racine, la Champmeslé, sait avec délicatesse mettre en valeur la nouveauté du génie de celui-ci et contenir le goût de son public louisquatorzien. Le vieux Corneille collabore avec Molière, Quinault et le compositeur Lulli à la tragédie-ballet *Psyché* (1671). Mais ses dernières pièces trouvent difficilement des troupes qui les joueraient. *Pulchérie* (1672) d'abord, *Suréna* ensuite (1674), malgré sa tendresse élégiaque, son jeune héros aspirant à la mort, ne suscitent plus l'intérêt du public. Corneille renonce au théâtre, la fin de sa vie est sombre, pendant les dix dernières années on commence à oublier

sa gloire passée. C'est Jean Racine qui, trois mois plus tard, quand Thomas Corneille (le frère cadet de Pierre) est reçu à l'Académie française, fait justice dans son éloge équitable à la grandeur de son illustre aîné.

Pour terminer, on peut constater que Pierre Corneille a donné, dans un espace de temps restreint, ses plus grands chefs-d'œuvre: *Le Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*. La progression qui se manifeste dans cette série de quatre pièces s'élève à un sommet qui, pour cet auteur du XVII^e siècle profondément croyant, ne pouvait être dépassé — *Polyeucte* soumettant les gloires humaines (l'honneur, le devoir, le patriotisme, la magnanimité) à la gloire suprême, celle de Dieu. Ce qui a suivi dans la carrière théâtrale du poète a été caractérisé pertinemment par ses monographistes à partir de sa réhabilitation par G. Lanson en 1898, entre autres d'une façon très compréhensive dans le livre de Viktor Klemperer (1933), comme ses explorations dramatiques, toujours ingénieuses. On ne saurait mieux dire que Jacques Scherer: «Par ses ambitions, souvent mal comprises, et par beaucoup de ses réalisations, qui demandent, pour être appréciées à leur vraie valeur, à être re-placées dans leur contexte historique, Corneille demeure l'un des hommes de théâtre les plus hardis et les plus puissants que la France ait connus...»

La production dramatique en France dans le deuxième tiers du XVII^e siècle prend un essor remarquable. À côté de la tragédie régulière historique on recommence à cultiver, pour quelque temps seulement, la tragédie religieuse. La comédie se développe peu à peu (le plus grand succès est celui des *Visionnaires* de Desmarest de Saint-Sorlin, en 1637). La pastorale est, dans les années 1630, à son apogée; il y a même un retour vers la tragi-comédie.

Parmi les auteurs de tragédies contemporains de Pierre Corneille c'est Mairet qui crée, avec *Sophonisbe* (1634), une pièce où la force de Rome est présentée avec tout ce qu'elle pouvait avoir d'implacable. Tristan L'Hermite remporte un succès presque égal au *Cid* avec la tragédie *Mariamne* (1637) qui se joue entre le roi Hérode et sa femme Mariamne (qui le hait et qu'il fait exécuter). C'est la tragique de la volonté qui y est mis en scène. Les problèmes politiques commencent à jouer un rôle grandissant dans ce théâtre. Tristan L'Hermite choisit pour protagoniste Néron dans *La Mort de Sénèque* (1645) où la contrainte policière liquidant une conspiration prend des allures tout à fait modernes. Du Ruyter (1605 — 1650) donne, à côté de tragédies religieuses (*Saül*, 1642; *Esther*, 1642), un *Scévole* (1644) où le patriotisme républicain est opposé à la générosité royale. Cependant les plus belles tragédies politiques avec celles de Tristan L'Hermite sont celles de Jean de Rotrou (1609—1650): *Saint-Genest* (1647) où un acteur païen jouant un martyr chrétien devient lui-même chrétien et meurt supplicié. *Venceslas* (1648) oppose le devoir royal et l'amour paternel. Dans *Cosroès* (1649) le fils du roi Cosroès finit par tuer son père. Cyrano de Bergerac (1620 — 1655) fait jouer en 1654 une tragédie qui fait scandale par son athéisme audacieux et est interdite: *La Mort d'Agrippine* (mère de Néron qui la fait assassiner). Au fond, c'est l'esthétique du classicisme qui se manifeste de plus en plus dans le théâtre français régulier de cette époque. Notons en terminant ce chapitre que le frère cadet de Pierre Corneille, Thomas Corneille (1625 — 1709), écrivit une trentaine de tragédies dont *Timocrate* (1656) remporta un succès prodigieux. Il collabora aussi comme librettiste avec le compositeur Lulli.

LA PENSÉE PHILOSOPHIQUE À L'ÉPOQUE DU BAROQUE

1. Le courant d'idées non-conformistes

Les guerres de religion ont retardé en France les progrès de la contre-réforme. Celle-ci ne peut manifester une activité plus intense qu'après l'avènement des Bourbons. L'enseignement redevenu, sous les jésuites et les Oratoriens, assez scolastique contribue à la formation d'un rationalisme chrétien pénétrant dans tous les domaines de la vie sociale. Il devient un collaborateur puissant de l'absolutisme royal et tend à supprimer toute opposition ouverte de non-conformisme.

Pendant les oppositions d'ordre social et politique se manifestent quand même par certaines tendances d'hétérodoxie philosophique (le libertinage) et religieuse (le jansénisme).

L'héritage de la Renaissance naturaliste (doctrine philosophique selon laquelle rien n'existe en dehors de la nature, qui exclut le surnaturel), incrédule et épicurienne, nourrit le libertinage des mœurs et le libertinage des idées (la « libre pensée ») chez les poètes gaillards et « satiriques » qui profite des troubles survenus en France après la mort de Henri IV (goût des obscénités, impiété, scepticisme). L'Église recourt à des mesures de répression énergiques. Le philosophe italien Lucilio Vanini est brûlé à Toulouse (1619). Le poète français Théophile de Viau, autour duquel s'était formé un groupe libertin assez important sympathisant avec la philosophie naturaliste, athée de Pomponazzi, Cardan, Vanini, Cremonini, est jeté en prison. Les « libertins » deviennent plus prudent. Certains reculent et renient leur passé pour se ranger dans le parti des « dévots » (Malherbe, Racan, Saint-Amant, Guez de Balzac). D'autres, des érudits sérieux (les frères Dupuy; la « Tétrade » composée de Gabriel Naudé, Diodati, La Mothe le Vayer, Gassendi, etc.), continuent à discuter leurs idées hardies sur la religion dans leurs cercles, y font des allusions dans leur vaste correspondance avec l'Europe savante et dans leurs gros ouvrages en latin, peu connus du grand public de l'époque. Parmi eux, Pierre Gassendi (1592 - 1655), chanoine, ami de Galilée, a exercé en France une influence appréciable. Il est réputé surtout comme interprète du matérialisme d'Épicure (IV^e - III^e siècle avant J.-Ch.) et de sa morale naturelle. Relativiste en face du rationalisme universaliste chrétien ou cartésien, Gassendi remplit pourtant ses devoirs de chrétien « éclairé » en ce qui concerne les dogmes.

Ces érudits indépendants trouvent parmi les littérateurs des disciples remarquables. Cyrano de Bergerac (1620 - 1655) est l'un des plus audacieux. Auteur tragique (*La Mort d'Agrippine*, 1654) et comique (*Le Pédant joué*, 1654 - exploité en partie par Molière dans ses *Fourberies de Scapin*), il est plus important par ses deux voyages imaginaires : *Histoire comique ou Voyage dans la Lune*, 1659; *Histoire comique des États et Empires du Soleil*, 1662. Ils parurent seulement après sa mort, dans un texte expurgé par son prudent ami Le Bret. Le texte intégral prouve nettement la hardiesse de ce penseur franchement matérialiste, niant l'immortalité de l'âme, considérant la révélation et les miracles comme des contes, persuadé que le bonheur terrestre est la fin de l'homme, acceptant les opinions modernes sur la constitution de l'univers, etc. Par ses voyages cosmiques, il a servi de modèle aux penseurs et conteurs de l'âge des lumières (cf. Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686, Swift, *Gulliver's travels*, 1726; Voltaire, *Micro-mégas*, 1752, etc.).

Molière, La Bruyère, Boileau, n'ont pas été tout à fait étrangers à la pensée « li-

bertine» (à la «libre pensée»). Ce libertinage ne resta pas d'ailleurs enfermé dans les cercles érudits; sous Mazarin et à l'époque de la Fronde, on le constate aussi dans les milieux aristocratiques (autour du prince de Condé; du chevalier de Méré, mondain intelligent et lettré; de Saint-Évremond, écrivain et critique spirituel, exilé à cause de son indépendance par Louis XIV). Sous le Roi Soleil, ce non-conformisme idéologique a son refuge dans le salon de la fameuse mondaine Ninon de Lenclos. A la fin du siècle, c'est surtout la société du palais du Temple, autour de Philippe de Vendôme, grand prieur de France et lieutenant général. Dans ces milieux aristocratiques, les audaces de la libre-pensée sont le plus souvent accompagnées du libertinage des mœurs (épicurisme, débauche, sodomie, etc.).

Tous ces libertins ou «esprits forts» prenaient pour point de départ l'observation et l'expérience. Ils dénonçaient comme une simple illusion (l'illusion «rationaliste») la supposition du rationalisme chrétien officiel et du rationalisme cartésien de l'universalité de la raison, de son identité chez tous les hommes de tous les temps et de l'identité avec Dieu de la parcelle de la raison universelle donnée à chaque homme.

2. La philosophie cartésienne.

Pendant cette «illusion rationaliste» l'emportait à cette époque. La bourgeoisie ascendante proclamait de plus en plus hautement le pouvoir de la raison universelle qui devait devenir son arme la plus efficace dans le combat idéologique du XVIII^e siècle. A l'époque du baroque, un penseur de premier ordre proposait une foi vraiment héroïque dans le pouvoir de la raison. C'était le fondateur du rationalisme français moderne

René Descartes (1596-1650)

Par son origine, il appartenait à la bourgeoisie riche et cultivée (noblesse de robe avec son père). Il fit ses études chez les jésuites, s'intéressait tôt aux sciences naturelles, prit part comme officier au début de la guerre de Trente ans, parcourut une grande partie de l'Europe (il visita aussi Prague) et se fixa aux Pays-Bas gouvernés par la grosse bourgeoisie avancée d'idées et tolérante (il y rencontra Komenský). A la fin de sa vie, il se rendit en Suède invité par la reine Christine avide de science et y mourut en 1650.

Pendant une sorte d'illumination enthousiaste en 1619, il découvrit l'idée de l'unité des sciences dans le savoir que nous puisons en nous-mêmes. Dès lors il se sentait la vocation de réformer totalement les connaissances humaines. Fortifié d'abord dans ses idées par le cardinal Bérulle, il voulut contribuer à la défense des vérités métaphysiques qui s'accordent avec la foi catholique et commença à composer ses *Méditations métaphysiques* (en latin; terminées seulement en 1641, trad. en 1647). Ses occupations scientifiques le conduisirent cependant à rédiger entre temps un ouvrage important, le *Traité du Monde*, conçu dans l'esprit anti-scolastique et antiaristotélicien. Mais la condamnation de Galilée (en 1633) par l'Inquisition eut pour résultat qu'il le brûla par précaution. Il est probable qu'il y réservait (comme dans ses *Principes de philosophie* publiés en 1644 en latin) peu de place à Dieu tâchant d'expliquer le système de l'univers par la matière et le mouvement.

En 1637, il publie en français, après avoir changé (comme trop ambitieux) le

titre primitif de «Projet d'une science universelle qui puisse élever notre nature à son plus haut degré de perfection», son *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, suivi de quelques essais scientifiques (sur la dioptrique, les météores et la géométrie). Ce *Discours* résume la philosophie cartésienne en ce qu'elle apporte de moderne et de révolutionnaire. Comme les libertins et les gassendistes, Descartes se détourne de la scolastique stérile et de ses autorités et dogmes supposés infaillibles. Mais à la différence de ces indépendants sceptiques et relativistes, il a une confiance absolue dans la raison universelle capable selon lui de connaître la vérité et d'atteindre aux certitudes absolues: il faut seulement trouver la bonne méthode (Gassendi polémique en 1641 et 1642 contre Descartes attaquant son système rationaliste). Tous les hommes, et non seulement les philosophes, peuvent ainsi accéder aux vérités essentielles (cf. le début du *Discours*: Le bon sens – à savoir la raison universelle – est la chose du monde la mieux partagée). Rejetant toutes les autorités, Descartes part du doute systématique. Montaigne, Charron, les libertins, etc. s'y arrêtaient: lui le dépasse. Ce doute mène selon lui à la première certitude inébranlable: celle que je doute, donc que je pense, donc que je suis un être spirituel. La méthode de bien penser se résume chez Descartes dans les quatre règles fondamentales: 1. Ne reconnaître aucune chose pour vraie tant qu'on ne l'ait pas connue évidemment être telle (Descartes n'applique cependant pas son doute à la religion, à la politique et à la morale, restant par là conformiste). 2. Diviser le problème donné en problèmes de détail. 3. S'attaquer aux problèmes de détail ainsi obtenus en les analysant chacun séparément; procéder par ordre, commencer par les plus simples et monter jusqu'aux plus complexes. 4. Revoir (réviser) à la fin tous ces problèmes scrupuleusement pour s'assurer qu'on n'a rien omis.

Se référant constamment à des certitudes acquises ainsi par déduction (en mathématicien) pour arriver à d'autres vérités qu'il juge non moins certaines, Descartes, par ce seul raisonnement abstrait, purement spéculatif, ne se souciant presque pas de sa vérification par l'observation de la réalité et par l'expérience, construit tout un système philosophique et métaphysique, en même temps spiritualiste et mécaniste. L'évolution de la science a démontré les défauts et les limites de ce système (expliquant l'immortalité de l'âme, Dieu, la pensée humaine, le monde, considérant les bêtes comme des «machines» insensibles parce que sans âme et les hommes comme des machines dotées d'une âme, etc.). Cependant l'audace et la rigueur de ce penseur rationaliste faisant appel à la précision, à la discipline, à la justesse a fait progresser la science à son époque. Descartes a énoncé, en optique, la loi de la réfraction, fondu l'algèbre et la géométrie dans une science unique, la géométrie analytique, vu une distinction entre la matière et la pensée, etc.

Ce qu'on pourrait appeler «l'héroïsme de la pensée» optimiste – en face du scepticisme des indépendants (libertins) – trouve, chez Descartes, un pendant dans le domaine moral. On y peut parler d'un héroïsme moral basé sur la volonté, sur la discipline, sur la maîtrise de soi-même, en face de l'hédonisme épicurien des indépendants. Comme notre raison universelle, cette volonté est libre selon Descartes. Guidée par la raison bien dirigée, notre volonté peut rendre nos passions utiles au profit de ce que nous considérons comme le meilleur. Elle peut nous conduire vers la vertu, vers ce qui nous donne le droit de nous estimer (cf. Pierre Corneille). Cette doctrine héroïque de l'estime de soi-même, de la maîtrise de soi-même, se trouve exprimée dans son *Traité des passions* (1649) et dans la *correspondance* de Descartes avec la princesse Élisabeth de Bohême, fille

du roi de Bohême (Frédéric, électeur palatin). Mais dans ce traité de psycho-physiologie des passions, une sorte de «matérialisme physiologique» apparaît dans l'explication physiologique des passions. Ce matérialisme est assez hardi pour l'époque. Ce sont justement les mécanismes associatifs qui servent de base à la technique morale de Descartes.

Dans un univers parfaitement explicable par la matière et la mécanique (le mouvement) comme dans le système de Descartes. Dieu est inutile après avoir donné le premier mouvement. C'était déjà l'impression de Blaise Pascal critiquant Descartes, qui pourtant, comme Descartes, constatait que nous sommes «automate autant qu'esprit»: «je ne puis pardonner à Descartes; il aurait bien voulu, dans toute sa philosophie, pouvoir se passer de Dieu; mais il n'a pu s'empêcher de lui faire donner une chiquenaude, pour mettre le monde en mouvement; après cela, il n'a plus que faire de Dieu» (*Pensées*). En tout cas, Descartes se comportait publiquement en philosophe qui défendait et l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme et qui confondait les sceptiques et les athées. Les contemporains pouvaient le considérer comme un grand soutien de l'Église et de l'idéologie de la Contre-Réforme. Cependant dès la fin du XVII^e siècle, on reconnut que la philosophie de Descartes (dont partit d'ailleurs aussi un courant idéaliste) contenait en puissance de quoi ruiner l'idéologie officielle. Il suffisait d'appliquer la critique du rationalisme spéculatif cartésien aux dogmes, et tout leur édifice s'écroulait. Le rationalisme critique de Descartes devint l'arme dont se servirent les philosophes de l'âge des lumières pour attaquer l'absolutisme sous ses deux aspects régnants: l'absolutisme royal et l'absolutisme clérical. A ce moment de l'évolution de la société française où la bourgeoisie pouvait passer à l'attaque de l'Ancien Régime craquant, le courant «libertin» et l'application nouvelle des thèses du cartésianisme (tel que les esprits éclairés du XVII^e siècle l'assimilèrent; car le rationalisme de Descartes était en réalité beaucoup plus complexe) convergèrent pour constituer le *criticisme* philosophique, base de l'idéologie de la bourgeoisie libérale.

Entre les thèses du cartésianisme et la théorie classique qui s'élaborait à la même époque dans la littérature, c'est-à-dire à la fin de l'âge baroque, il y a *parallélisme*, non pas influence directe. La théorie esthétique du classicisme et le cartésianisme sont le produit d'un moment de l'évolution de la société française. La construction de la phrase chez Descartes est baroque, elle est peu symétrique, longue, bourrée d'incidentes et surtout alourdie de conjonctions.

Descartes eut un disciple enthousiaste, l'oratorien Nicolas de Malebranche (1638-1715), rationaliste original et hardi, auteur de la théorie des «causes occasionnelles» (occasionalisme). Celui-ci, écrivant dans un style élégant et souvent marqué de poésie et de lyrisme, allait toutefois sur bien des points en sens inverse par rapport à son maître, tâchant de réconcilier la philosophie et la théologie, la métaphysique et la physique et se rapprochant par là en partie de la pensée de Spinoza (1632-1677).

3. Le mouvement janséniste

Le Concile de Trente (1545-1563) avait déclenché le mouvement de la Contre-Réforme pour parer les attaques du protestantisme et pour ranimer le sentiment religieux parmi les catholiques. Cependant la Contre-Réforme ne put déployer en France toutes ses ressources d'offensive qu'après la fin des guerres de religion et avec l'avènement des Bourbons.

Pour reconquérir les intellectuels et les gens du monde, émancipés par la culture profane de la Renaissance ou par la critique des protestants, l'Église tâcha d'abord de les gagner par un catholicisme aimable concilié avec la culture littéraire de la Renaissance («l'humanisme chrétien») du début du XVII^e siècle). Saint François de Sales (1567-1622), auteur d'un manuel de piété à l'usage des mondains (*Introduction à la vie dévote*, 1609), sévère quant à la doctrine, mais souriant quant à la présentation; le cardinal Pierre de Bérulle (1575-1629) qui introduisit en France l'ordre des Carmélites et fonda la Congrégation de l'Oratoire; les jésuites surtout, s'accommodant avec une habileté prodigieuse des «nécessités du temps» et persuadés qu'il fallait faire avec le monde des compromis pour mieux atteindre le but principal, la domination mondiale du catholicisme – voilà les représentants des tendances modérées, officielles de la Contre-Réforme en France au début du XVII^e siècle. Mais certaines audaces de la libre-pensée (poètes, philosophes, érudits) et du libertinage des mœurs même dans les couches supérieures de la société mondaine (la haute noblesse); la guerre entre catholiques et protestants (de Trente ans, 1618 – 1648); l'opportunisme sans scrupules des jésuites qui tâchaient, par tous les moyens disponibles, de s'assurer une influence décisive sur les affaires publiques du pays et appuyaient l'absolutisme gouvernemental – tout cela contribua à faire naître des tendances plus rigoristes, plus «héroïques» à l'intérieur du catholicisme français même. Il s'agissait d'abord des oratoriens (après la mort du cardinal Bérulle, 1629), ensuite et avant tout d'une sorte de nouveau «protestantisme» – le Jansénisme. Le terme de protestantisme n'est pas exact, il ne sert qu'à illustrer approximativement le mouvement nouveau (que les jésuites auraient volontiers accusé de «luthéranisme»).

En ce qui concerne leur origine sociale, les jansénistes appartenaient à la bourgeoisie intellectuelle et fortunée. Leur doctrine s'est constituée de 1635 – 1645. Tandis que le catholicisme de la Contre-Réforme s'était imprégné du volontarisme stoïcien et affichait sa confiance dans la libre volonté (cf. Descartes, Corneille), le jansénisme se rapprochait du pessimisme de Calvin, soulignait et exagérait l'impuissance de l'homme en face de Dieu tout-puissant et insistait sur la nécessité de la grâce divine qui seule peut conduire l'homme au salut. Les jansénistes, se référant à saint Augustin, amplifiaient l'un des aspects du christianisme, s'efforçaient de revenir au christianisme primitif, accentuaient le côté austère et ascétique de la religion chrétienne et s'opposaient à tout compromis du christianisme issu de la Renaissance. Ils devinrent des hérétiques malgré eux. Leur puritanisme hautain, leur esprit d'opposition, leur rationalisme doctrinaire et intransigeant les impliquaient sans cesse dans des controverses théologiques. A l'origine, ils étaient les adversaires des luthériens. Plus tard ils devinrent les ennemis déclarés des jésuites, de leur morale relâchée, opportuniste.

Le nom de jansénistes provient de l'évêque belge d'Ypres Cornelius Jansen (1585-1638). Il avait remis en honneur la doctrine de la nécessité de la grâce et composé un ouvrage sur saint Augustin qui ne fut publié qu'après sa mort (1640). Son compagnon d'études à Paris, l'abbé de Saint-Cyran (1581 – 1643), transporta sa doctrine dans l'abbaye de Port-Royal. Une abbess, la Mère Angélique Arnauld (1591-1661), d'une famille de magistrats connus, avait réformé cette maison cistercienne de religieuses; leur vieux couvent se trouvait près de Paris, dans la vallée de Chevreuse (on l'appelait Port – Royal des Champs). L'abbé de Saint-Cyran devint, en 1635, le directeur spirituel de ces religieuses (il insistait sur la primauté de l'amour de Dieu, affaiblissant un peu la vertu des sa-

crements). Sa ferveur attira bientôt plusieurs prêtres et laïcs. Ils se groupèrent d'abord librement autour de la maison parisienne. Plus tard ils vécurent en solitaires dans Port-Royal-des-Champs. On les appelait «solitaires» ou «Messieurs de Port-Royal». Ils y méditaient, enseignaient leur foi, priaient, etc. Les membres de deux familles bourgeoises (les Arnauld, très nombreux, et les Le Maître) comptaient parmi les plus célèbres dans l'histoire de Port-Royal. Le plus jeune frère de la Mère Angélique, Antoine Arnauld (surnommé le Grand Arnauld), fut un théologien remarquable et un controversiste inlassable. A côté de lui il faut mentionner le savant Nicole (le collaborateur d'Arnauld pour la *Logique*, 1661), le philologue insigne Lancelot (qui collabora entre autres avec Arnauld à la célèbre *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, 1660, qui a récemment suscité l'intérêt des linguistes-structuralistes), Hamon, le médecin de Port-Royal, Le Maître de Saci, etc. Les solitaires prirent part au mouvement pédagogique qui caractérise le XVII^e siècle et qui fut dominé par les jésuites et les oratoriens. Leurs collègues appelés simplement les petites-écoles n'eurent pas une longue durée (de 1647 - 1660 seulement). Elles n'existaient d'ailleurs qu'en très petit nombre. Mais l'enseignement qu'y donnaient les solitaires pouvait rivaliser avec l'enseignement donné dans les collèges universitaires. Il avait un niveau très élevé. Il était même plus moderne sur plusieurs points que l'enseignement dans les autres collèges. On y développait, par exemple, l'enseignement des langues - du français, du grec, même de l'espagnol et de l'italien. L'ancien grec y était cultivé d'une façon supérieure, brillante (les «humaniores litteræ» des jésuites étaient basées sur le latin). Les solitaires eurent parmi leurs élèves le futur poète tragique Jean Racine et exercèrent, par leur rationalisme, une influence appréciable sur certains classiques (à côté de Racine surtout sur Boileau). Cependant la conception rigoriste de la grâce rangea les jansénistes bientôt dans la proximité de ceux que l'Église considérait comme coupables d'hérésie ou d'hétérodoxie, sans qu'ils eussent une doctrine bien définie. Menés par leur humeur de controverse incessante, ils entrèrent en conflit avec l'Église de France et avec le Pape, mais ils ne voulurent pas se soumettre en reconnaissant qu'ils erraient en matière de dogmes. Ils furent persécutés presque dès le début. Saint-Cyran fut mis en prison par Richelieu qui n'aimait pas son indépendance d'esprit. Le Grand Arnauld fut d'abord exclu de la Faculté de Théologie, puis il dut se réfugier en Hollande. L'ouvrage de Blaise Pascal venu au secours de Port-Royal sur les instances du Grand Arnauld, *Les Provinciales*, fut condamné et brûlé. Les religieuses refusant de signer un formulaire et, plus tard, d'adhérer à une bulle papale, furent chassées de Port-Royal-des-Champs. Louis XIV avait le soupçon, suggéré par les jésuites, que les jansénistes propageaient des opinions républicaines. En 1710, l'abbaye fut rasée sous la surveillance du confesseur jésuite du roi.

Les jansénistes n'étaient point des républicains. Après le grand ouvrage de Sainte-Beuve (*Port-Royal*, 1840-1859, en 5 vol.), deux livres récents tâchent d'éclairer de points de vue différents leur mouvement. Le sociologue Lucien Goldmann (*Le Dieu caché*, 1955) voit les jansénistes pris dans une contradiction qui était insoluble pour eux. Représentant la noblesse de robe, ils étaient déchirés entre leur fidélité à la monarchie traditionnelle et l'évolution de celle-ci vers une politique absolutiste qui les détruisait en tant que classe: ce qui les amenait à condamner un monde qu'ils jugeaient mauvais sans aucune perspective de pouvoir le changer. De la volonté de réaliser des valeurs qui étaient irréalisables découlait, selon Goldmann, leur vision du monde tragique qu'on retrouve aussi dans l'œuvre de deux génies

marqués par le jansénisme, celle de Pascal et de Jean Racine. Antoine Adam de son côté (*Du mysticisme à la révolte*, 1968) écarte l'explication de ce mouvement par une crise économique et par la situation de la noblesse de robe, soulignant plutôt les conditions politiques et les problèmes de structure du catholicisme et de l'Église. En un certain sens, les jansénistes, surtout au début, ont tâché, en face des tentatives d'adapter le catholicisme à la société moderne (le thomisme, le molinisme, les pratiques parfois odieuses des jésuites), de maintenir le christianisme augustinien, sa tradition d'héroïsme et de sainteté, incarnant une discipline des mœurs, des esprits, des cœurs. Cependant que d'un côté ils voulaient maintenir la tradition la plus exigeante, de l'autre ils étaient aussi des modernes, en ce qui concerne la traduction des Écritures, la réforme de la liturgie, l'introduction du français dans les offices. Pendant deux siècles, selon Antoine Adam, l'Université a enseigné leur orthodoxie de sorte que l'ensemble des Français cultivés s'est trouvé l'élève de Port-Royal. Aujourd'hui, un linguiste insigne, Noam Chomsky, a attiré l'attention sur l'importance prémonitoire de la *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal. Les jansénistes, en dépit des persécutions du pouvoir absolu, ont représenté jusqu'à la Révolution française un élément de révolte, d'insoumission. Ils eurent encore un autre mérite, sans le vouloir. Transportant les discussions théologiques dans l'arène publique, ils éveillèrent la curiosité des laïcs. Ils contribuèrent d'une part à dénoncer les méthodes trop complaisantes des jésuites et à discréditer les Révérends Pères devant le public cultivé (ce qui pouvait les contenter), d'autre part à habituer ce public à soumettre les problèmes concernant la religion et la théologie à la critique de la raison laïque, ce qui préparait de son côté l'avènement de l'âge des lumières et de sa critique anticléricale et même antireligieuse.

L'histoire de la littérature française s'occupe de ce mouvement d'hétérodoxie religieuse au sein même de la Contre-Réforme française du XVII^e siècle à cause de Pascal qui y est lié étroitement.

Blaise Pascal (1623-1662)

naquit à Clermont-Ferrand comme fils du président à la Cour des Aides de cette ville. Celui-ci vendit en 1631 sa charge et s'installa à Paris où il entra en relations avec des savants renommés (le P. Mersenne, Fermat, Roberval). Blaise Pascal manifesta dès son enfance une précocité géniale dans le domaine des sciences. Il découvrit de lui-même les 32 premières propositions du mathématicien antique Euclide. A Rouen, où son père fut nommé, dès 1639, intendant de la généralité des finances, Blaise Pascal inventa la machine à calculer, composa un Essai sur les coniques, refit après Torricelli les expériences sur le vide et rédigea un fragment d'un traité du vide où il exposait la théorie scientifique du progrès humain. A Rouen aussi, à côté de recherches de mathématiques et de physiques, il fut gagné à la doctrine janséniste (sa sœur cadette, Jacqueline, se fit plus tard religieuse à Port-Royal). Après la mort de son père, en 1651, Pascal, qui n'était pas doué d'une bonne santé, prit part à la vie mondaine pour se délasser (de 1652-1654), fréquenta le salon de Mme de Sablé, l'acteur tragique célèbre Mondory, le duc de Roannez, les libertins le chevalier de Méré et Miton. Mais la première initiation au jansénisme avait laissé chez Pascal des traces de ferveur religieuse (1646) qui prit, en 1654, après un accident de voiture sur le pont de Neuilly où il fut sauvé et après une nuit d'extase mystique, le caractère d'une conversion préparée par l'influence de sa sœur Jacqueline et par son directeur d'âme Singlin. Il s'arracha au monde et se

retira à Port-Royal-des-Champs (ou plutôt aux Granges, dans la proximité du couvent). Cependant il ne fit pas partie des solitaires et se rendait souvent à Paris (début de 1655). Sur la demande d'Antoine Arnauld il aida les jansénistes dans leur polémique avec les adversaires de leurs thèses (avant tout les jésuites) et composa ses fameuses *Lettres provinciales* (1656-1657). Il ne s'était nullement détourné des travaux scientifiques. La guérison quasi miraculeuse de sa nièce (Marguerite Périer) produite par l'attouchement d'une Sainte Épine gardée à Port-Royal l'orienta plus encore vers la piété. Il songeait à composer une Apologie du Christianisme pour ébranler les libertins et athées qu'il n'eut pas le temps de terminer (*Les Pensées*). Malgré des douleurs atroces il n'oublie pas ses travaux scientifiques, s'adonne à l'ascétisme et mortifie son corps pour mourir en 1662.

Blaise Pascal ne fut pas élevé dans les collèges du temps, l'éducation humaniste lui faisait défaut. En revanche il fut dès son enfance initié à la pensée rationaliste et scientifique. Mathématicien génial qui fit des découvertes même dans le calcul des probabilités, de l'infiniment petit et des cycloïdes («la roulette» — nom ancien de la cycloïde), il dépassa la méthode scientifique de son maître (déduction spéculative de Descartes!) en accordant, dans ses recherches de physique surtout, une importance considérable à l'observation et aux expériences. Il peut être compté parmi les savants qui, au XVII^e siècle, ont souligné l'idée du progrès scientifique par opposition au culte de la tradition antique (Saint-Évremond, Fontenelle, etc. au cours de la «Querelle des Anciens et des Modernes», au tournant de 1700). Rappelons sa célèbre expérience du Puy de Dôme (mont près de Clermont-Ferrand) en 1648 vérifiant la théorie de la pression atmosphérique, expliquant la montée du mercure dans le tube par le poids de la colonne d'air (l'entretien avec Descartes sur le vide avait eu lieu en 1647).

La fréquentation des gens du monde initia Pascal, nature maximaliste et avide de connaître, tirée des abstractions de la science et plongée pour quelque temps dans l'observation directe de la réalité humaine dans sa complexité vivante, à la méditation sur les différentes voies de la connaissance de la vérité. Elle le mena à distinguer l'esprit de géométrie (le raisonnement logique et progressif qui domine dans les sciences) de ce qu'il appelait l'esprit de finesse (l'instinct, le sentiment, le «cœur», l'équivalent de l'intuition moderne, où l'esprit semble s'identifier à son objet pour le connaître directement, le voir tout d'un coup) qui domine dans la vie pratique, dans les arts, etc., mais qui est néanmoins nécessaire au savant même, car «les principes se sentent, les propositions se concluent». Ce fut dès lors que Pascal put aborder le problème de l'«énigme» de l'homme qui le tourmentait sous son aspect métaphysique et le problème de la foi chrétienne intensément vécue qui lui en semblait offrir l'unique solution satisfaisante. Car la foi, dira-t-il, c'est «Dieu sensible au cœur», et «le cœur a des raisons que la raison ne connaît pas». Le cœur: Pascal, nullement «irrationaliste», ne considérait pas le cœur comme siège d'une affectivité capricieuse équivalant à celle dont se réclamaient plus tard les romantiques.

Ayant acquis les certitudes de la foi, sympathisant avec le rigorisme puritain des jansénistes et retiré dès 1655 à Port-Royal où s'était de plus en plus imposé l'esprit de polémique combative du théologien Antoine Arnauld, Pascal apporta son aide à la cause des jansénistes dans leur lutte avec la Faculté de Théologie de Paris et avec les jésuites. Il composa ses *Lettres provinciales* qui parurent comme de simples feuilles volantes, séparément, imprimées dans le plus grand secret, du 23 janvier 1656 au 24 mars 1657. Les dix premières lettres étaient adressées à «un ami de pro-

vince», les six suivantes aux jésuites en général, les deux dernières au Révérend Père Annat, jésuite, confesseur du roi, ennemi acharné des jansénistes. La première édition complète des dix-huit lettres parue à Cologne en 1657 portait le titre suivant: *Les Provinciales ou les lettres écrites par Louis de Montalte à un Provincial de ses amis et aux RR. PP. Jésuites: sur le sujet de la morale et de la politique de ces Pères.*

Les *Provinciales* attaquaient avec une adresse et une force admirables et avec une indignation morale profondément sincère la conception (théologique) de la double *grâce* défendue par les jésuites (les premières lettres). Ensuite, élargissant le débat, Pascal dénonçait leur morale accommodante et relâchée qui servait à leur assurer la domination universelle sur les consciences par les subterfuges de la casuistique (partie de la théologie morale qui s'occupe des cas de conscience) et de ses subtilités complaisantes. Avec une ironie cinglante il mettait à nu leur sophistique qui ne conduisait souvent qu'à une honteuse réalisation de la maxime de Machiavel: «La fin sanctifie les moyens.» Le puritanisme moral et l'amour passionné et désintéressé du *vrai* de Pascal entraient ainsi en collision avec la doctrine optimiste du libre arbitre et de la condescendance en face des faiblesses de la nature humaine. Sans considérer jusqu'à quel degré cette condescendance pouvait être légitime et peut-être même nécessaire par rapport à la société du temps, jusqu'à quel degré il n'était pas répréhensible d'adapter la morale aux circonstances et aux hommes donnés, Pascal, dans son entière droiture, ne faisait pas de compromis dans le domaine de la responsabilité morale. Pour leur malheur, ses adversaires ne trouvèrent pas de polémiste d'envergure qui eût pu atténuer l'effet désastreux des coups portés par Pascal à leurs méthodes et pratiques. Voilà pourquoi, malgré les mesures que prirent contre les *Provinciales* la Sorbonne et même le pape, la renommée et la puissance de la Société de Jésus en furent terriblement atteintes. Car la voix de Pascal n'était pas la voix d'un homme isolé: elle exprimait une hostilité sourde et impuissante du public contre la politique des jésuites — «gens sans parole, sans foi, sans honneur, sans vérité, doubles de cœur, doubles de langue et semblables comme il vous fut reproché autrefois à cet animal amphibie de la fable, qui se tenait dans un état ambigu entre les poissons et les oiseaux...» (*Pensées*). Bientôt le pape dut condamner lui-même la morale relâchée et le clergé français le suivit. Le crépuscule de la puissance mondiale des jésuites, qui ne fut brisée qu'au XVIII^e siècle, apparaissait à l'horizon.

Le second ouvrage de Pascal, les *Pensées*, sont des fragments d'une ample apologie inachevée du christianisme (les premiers remontent à 1660). Après avoir lui-même trouvé la suprême certitude dans la foi, il entreprit d'ébranler la tranquillité des libertins et de les persuader de la nécessité de se faire chrétiens. A ce propos il médita une dialectique appropriée, un art de persuader l'adversaire, qu'on trouve aujourd'hui en tête de l'ouvrage. C'est là qu'on peut lire la distinction entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse: l'affirmation que «la vraie éloquence se moque de l'éloquence, la vraie morale se moque de la morale»; celle aussi: «Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau: la disposition des matières est nouvelle; quand on joue à la paume, c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux»; celle enfin: «Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme.»

Le fond de l'apologie de Pascal peut être résumé de la façon suivante: Les libertins se font bercer par de fausses certitudes. Le progrès de la science a ouvert devant l'homme moderne la perspective d'un univers infini. Cependant, argumente

Pascal, cette découverte de la cosmogonie réelle de l'univers n'a en rien changé le sort de l'homme, qui reste un être périssable. Il ne peut non plus mieux qu'apauvra-avant atteindre la connaissance de sa nature véritable. Il voit qu'il est un être fini, insignifiant au milieu de l'univers immense, infini, et cela l'effraie. Mais il voit d'autre part qu'il est grand : c'est la faculté de penser qui fait sa grandeur. Ce paradoxe douloureux que l'homme est petit et pourtant grand, qu'il n'est « ni ange, ni bête » et qu'il est capable de comprendre l'univers infini par sa pensée – ce paradoxe, dit Pascal, ne peut pas être éclairci par la raison. Il faut que l'homme cherche à pénétrer son mystère « en gémissant », et non pas qu'il s'en détourne comme les libertins, sans s'en inquiéter. Car nous connaissons la vérité, « non seulement par la raison, mais encore par le cœur ; c'est de cette dernière sorte que nous connaissons les principes ». C'est par le cœur que nous apprenons que la misère et la faiblesse humaines, image du Christ incarné et souffrant, sont un gage de l'espoir que nous obtiendrons la miséricorde et la grâce finale. Car, selon Pascal, le bonheur de l'homme est dans la présence de Dieu qui parle au cœur. Voilà pourquoi il construit son apologie du christianisme sur la charité (l'amour de Dieu et du prochain en vue de Dieu). L'homme, à qui la raison a démontré qu'il est perdu dans les espaces infinis de l'univers découvert par la science, doit chercher son « centrum securitatis » dans la charité, dans le Christ, dans le don éperdu de sa personne à Dieu.

Il ne faut pas oublier, cependant, qu'il s'agit de fragments. On a émis l'opinion que peut-être l'essentiel du traité préparé nous manque. En ce qui concerne les preuves historiques qui devaient démontrer la vérité de la religion chrétienne, Pascal semble ignorer que l'authenticité du Pentateuque (ensemble des cinq premiers livres de la *Bible*) était déjà contestée ou mise en doute par certains exégètes. Mais son originalité était ailleurs. Il empruntait aux libertins mêmes qu'il voulait convertir ses armes. Il utilisait les idées naturalistes (p. e. celle de la disproportion fondamentale de l'homme et de l'univers, etc.) pour rejeter la hiérarchie rationnelle qui, dans l'aristotélisme (adopté par l'Église), servait à expliquer le monde. On a pu montrer que Pascal a pris à Hobbes l'antidogmatisme et le refus du rationalisme (qu'il avait déjà connu chez Montaigne) systématique, retrouvés chez les libertins parmi lesquels il avait des amis. La raison abstraite, impuissante à connaître et à nous diriger, doit faire place à une connaissance synthétique, l'acte de foi devenant un acte de volonté. « Partant de la réalité humaine, Pascal rejoignait ceux des modernes des siècles suivants qui, quelles que soient les solutions qu'ils lui apportent ou les conséquences qu'ils en tirent, partent de l'angoisse humaine comme du fait premier » (Philippe van Tieghem).

Pascal, qui est l'un des plus grands savants français du XVII^e siècle, est en même temps le plus original et le plus profond penseur religieux de l'époque baroque avec laquelle il partage son exaltation religieuse, son mysticisme, le dynamisme passionné avec lequel il vit les contradictions de sa nature non-conformiste, en quoi il dépasse le contexte de son époque. Sympathisant avec la cause des jansénistes sans être un janséniste véritable lui-même, il l'a défendue contre la toute-puissante Société de Jésus ayant pour unique appui la fermeté de ses convictions morales : « Je suis seul contre trente mille ? Point. Gardez, vous la cour, vous l'impoture ; moi la vérité : c'est toute ma force ; ai-je perdu, je suis perdu. Je ne manquerai pas d'accusations et de persécutions. Mais j'ai la vérité, et nous verrons qui l'emportera » (*Pensées*). Au XVIII^e siècle, le pessimisme de Pascal concernant la position désespérante de l'homme entre les deux infinis fut rejeté par les porte-parole de la bourgeoisie optimiste, ayant foi en la pensée rationnelle et s'apprêtant à construire une heu-

reuse civitas hominum dans ce monde. Voltaire dit: «J'ose prendre le parti de l'humanité contre ce misanthrope sublime . . .» Dès le romantisme, on interprétait Pascal comme un chercheur tragique de certitudes. Ses *Pensées* – dont la première édition, posthume, un peu «expurgée» par les jansénistes qui trouvaient trop «profanes» quelques images et audaces de Pascal, parut en 1670 – ne sont connus dans leur texte authentique (mais toujours ordonné selon les éditeurs) que dès le XIX^e siècle. Le meilleur classement offert jusqu'à présent fut celui de l'édition Brunsvicg₁ (1897), la dernière est de J. Mesnard (à partir de 1964).

Chez Pascal, le fond et la forme ne font qu'un. Son expression est sincère, naturelle, suivant le sujet agressive, ironique, pathétique, pleine d'antithèses puissantes et d'images saisissantes (L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature: mais c'est un roseau pensant. – Le nez de Cléopâtre: s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé. – Vérité au-deçà des Pyrénées, erreur au-delà. – Le silence éternel des espaces infinis m'effraie. – Le dernier acte est sanglant, quelle belle que soit la comédie en tout le reste: on jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais.). Cette prose se rapproche beaucoup plus de l'authentique prose classique dont elle est le premier grand exemple, que de celle de l'âge du baroque.