

Novák, Otakar

Le Classicisme

In: Novák, Otakar. *La littérature française des origines à la fin du XVIII siècle*. Vyd. 1. V Brně: Universita J.E. Purkyně, 1974, pp. 105-148

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121124>

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.

LE CLASSICISME

GÉNÉRALITÉS

Le classicisme est l'époque de la littérature française qui, sous l'Ancien Régime (celui des Bourbons), constitue son apogée.

Il s'ouvre, après avoir été préparé dès les années trente du XVII^e siècle, vers 1660. Il couvre les vingt-cinq premières années du règne de Louis XIV (1661-1715), mais il continue à rayonner à travers tout le XVIII^e siècle et jusqu'au début du XIX^e siècle dans la littérature officielle, représenté par des épigones.

C'est le reflet d'un moment brillant de l'évolution de la société française et de sa culture. Le reflet de l'équilibre temporaire entre les classes régnautes, privilégiées (l'aristocratie, le haut clergé) et la bourgeoisie éclairée et rapidement montante grâce à sa force économique toujours augmentée.

Cet équilibre ne sera pas de longue durée. L'ascension définitive de la bourgeoisie va le détruisant au XVIII^e siècle. Le fond de la littérature ira changeant avec la situation - l'épanouissement et l'offensive des idées progressistes de l'«âge des lumières». Mais la forme ne suivra pas aussi vite. Comme le baroque se survit par maints aspects sous le classicisme, le classicisme se survit sous les différents aspects de la littérature des épigones. Les idées nouvelles, dynamiques, n'auront pas souvent, au XVIII^e siècle, le temps de se créer une expression artistique de tout point neuve et équivalente. Elles se contenteront, pour atteindre leur objectif (le changement politique et social), des formes de plus en plus périmées d'un classicisme déjà décadent, sclérosé.

L'évolution économique, sociale et politique, déclenchée en France après les longues guerres de religion (1562-1598), culmine par un redressement de la France au début de la seconde moitié du XVII^e siècle, malgré les conséquences de la Fronde, non négligeables. La centralisation du pouvoir public et l'œuvre de la Contre-Réforme y atteignent leurs buts convergents.

Le jeune roi Louis XIV est entouré de son prestige prometteur. Il remporte des succès sur le champ de bataille. Il est connu par ses aventures amoureuses (depuis Maria Mancini, la nièce de Mazarin, les favorites Mlle de Lavallière et Mme de Montespan qui lui donne cinq enfants jusqu'à l'épouse morganatique Mme de Maintenon, après la mort de la reine). Il l'est surtout par son faste, son amour des arts : c'est, à cette époque, le véritable Roi Soleil. Sa devise est : Un Roi, Une Loi, Une Foi. Il réalise en pratique un nivellement social par l'abaissement des ordres (classes) privilégiés, sans pourtant modifier la structure féodale de la société française. Il impose l'obéissance à tous : à l'Église catholique, aux Parlements.

La vénalité des charges devient l'un des stimulants de la bourgeoisie française pour travailler, gagner, arriver. L'ascension de la bourgeoisie est favorisée par la royauté (comme par le passé) au détriment de la noblesse. Il se crée un régime rigoureusement bureaucratique (commis, secrétaires d'État, intendants civils, fermiers généraux, etc.). Les conceptions économiques du ministre Colbert (en fonction de 1661-1683) sont importantes. Elles anticipent sur bien des points l'industrialisme et le mercantilisme de l'époque capitaliste. Colbert favorise le développement intense de la production manufacturière et agricole en France : tarifs protecteurs pour la mettre à l'abri de la concurrence étrangère ; ouverture de marchés coloniaux, expansion française au Canada, aux Antilles, fondation de la Compagnie des Indes orientales. A côté de l'impérialisme économique de Colbert, il y a l'impérialisme de Louis XIV, sa politique de prestige, son aspiration à l'hégémonie européenne de la France par le moyen des armes, avec l'aide du ministre de la guerre Louvois. Le

plus grand nombre de ces guerres ont pour objet d'assurer à la France la possession de ses frontières naturelles et l'éventualité de la succession espagnole: la guerre de dévolution (entreprise par Louis XIV au nom des droits de Marie-Thérèse, la reine, sur les Pays-Bas, 1667-1668), terminée par le traité d'Aix-la-Chapelle; la guerre de Hollande, terminée par la paix de Nimègue, 1678. Les victoires coûteuses, le faste inouï de la cour à Paris et à Versailles, entravent le programme de Colbert, font gaspiller l'argent amassé par l'ingénieux ministre.

La magnificence, l'ostentation de ce roi absolu qui est bien caractérisé par les mots «L'État, c'est moi» (mais qu'il n'a pas dits en réalité) se manifestent par le décor monumental de son règne. Il est emprunté à l'antiquité païenne (peintures, sculptures). Le roi est représenté sous le costume d'un *imperator* romain, d'une divinité de l'Olympe (Mars, etc.). L'art national est en partie dépossédé au profit de l'imitation de l'art antique. A la différence de la Renaissance qui s'insurgeait contre l'art et l'idéologie du moyen-âge, cette fois le culte de l'antiquité a la fonction, avant tout, d'exalter le pouvoir royal devenu totalement absolu. Le peintre Le Brun organise l'*Académie de peinture et de sculpture royale*; à celle-ci est adjointe une *Académie d'architecture*; on fonde l'*Académie de Rome* dont les pensionnaires (au nombre de douze) ont pour tâche de «se former le goût et la manière sur les originaux des plus grands maîtres de l'antiquité et des derniers siècles». Partout doivent s'imposer les méthodes du grand art officiel et leur rigueur. Il y a aussi l'*Académie des sciences* et la *Petite Académie*, qui deviendra l'*Académie des inscriptions et belles-lettres* qui aura pour tâche de s'occuper de travaux d'histoire et d'archéologie. Les architectes L. Le Vau (1612-1670), A. Le Nôtre (1613-1700), J. Hardouin-Mansart (1646-1708); les peintres N. Poussin (1594-1665), Cl. Lorrain (1602-1682), P. Mignard (1606-1668), Ch. Le Brun (1619-1690), H. Rigaud (1659-1743); les sculpteurs P. Puget (1620-1694), F. Girardon (1628-1715), A. Coysevox (1640-1720), etc., constituent une pléiade d'artistes renommés.

Louis XIV favorise les arts, ne tolérant pas d'indépendance idéologique. Colbert exploite l'activité littéraire au profit de la gloire du régime. Organisant cette activité, il met en tête le critique (et poète) Jean Chapelain, protégé d'abord par Richelieu, l'un des principaux artisans de la doctrine classique qui avait acquis une autorité souveraine en matière littéraire (bien que raillé par les jeunes poètes, p. e. Boileau): on crée (c'est Chapelain qui l'établit) une liste de tous les écrivains européens dignes de recevoir une pension du roi (chaque année). Les auteurs, y compris les grands classiques, rivalisent de panégyriques (louanges - surtout dans les dédicaces) à l'adresse du roi. Au début du règne de Louis XIV, ses compliments cont d'ailleurs spontanés et sincères.

La vie mondaine prend un essor remarquable. Avant l'avènement de Louis XIV, l'élite sociale avait (dès 1620 environ) pour centre les salons aristocratiques, dont le plus célèbre, à l'époque du baroque, était celui de la marquise de Rambouillet. Les salons continuent à exister même sous Louis XIV, cependant sous lui c'est la cour qui devient le rendez-vous principal, le centre de la vie mondaine. Il y a une hiérarchie sévère, une étiquette rigoureuse suivant la position sociale des courtisans. On applique des règles strictes prescrivant à chaque courtisan sa place auprès du roi au cours des fêtes, des cérémonies quotidiennes (le lever, le coucher du roi qui se déroulait au milieu d'une assistance choisie), suivant la qualité, les tours de politesse quand on s'adresse au roi lui-même, à un homme supérieur ou inférieur au point de vue du rang.

Cette époque contient bien des éléments baroques: le goût de la décoration luxueuse, la pompe et l'appareil de grandeur voulue, les fêtes grandioses en plusieurs journées dans les vastes jardins de Versailles (château édifié à partir de 1661 par Le Vau, puis par Hardouin-Mansart; la décoration fut dirigée par Le Brun; les jardins furent tracés par le dessinateur Le Nôtre), par exemple «Les Plaisirs de l'Île enchantée» (1664), ou de Saint-Germain-en-Laye (à 14 km de Versailles, résidence royale dont la magnifique terrasse fut dessinée aussi par Le Nôtre, le créateur des jardins et des parcs à la française), par exemple «Le Ballet des Muses» (1667). Dans ces fêtes, on donnait des pièces «à machines», c'est-à-dire des féeries dont le décor changeant était produit par des ingénieurs italiens, dès le baroque; puis des mascarades, des carrousels, des ballets auxquels le roi participait personnellement en danseur et pour lesquels Molière composa plusieurs pièces, «intermèdes», par exemple *Le Bourgeois gentilhomme* (1670, sur le sujet d'une «cérémonie turque burlesque»), en collaboration avec le musicien Lulli, type des pièces mixtes en vogue (dialogues, musique, danse). Ce fut Lulli qui, à l'époque de Louis XIV, créa l'opéra français. Il y eut une sorte d'interaction entre ce genre et la tragédie à l'époque classique en France qui se manifesta entre autres aussi dans l'œuvre de Jean Racine. «L'opéra français est né avec des traits classiques tandis que la tragédie apprenait à surmonter son incontinence oratoire par l'inclusion des instruments et des chants soit aux entr'actes soit à l'intérieur même de la scène» (Marie Naudin).

La théorie de la littérature classique en France, nous l'avons vu, a été élaborée dès l'âge du baroque par les «doctes» qui s'inspiraient de l'antiquité (et des théoriciens italiens) tout en adaptant l'enseignement de leurs modèles au goût français. Il n'y a eu ni révolution littéraire vers 1660, ni alliance et collaboration des grands classiques vers cette date: ces légendes ont été détruites par l'histoire littéraire de notre siècle. Nicolas Boileau n'est pas (à l'encontre d'une autre légende longtemps répandue) l'auteur de la doctrine classique. Il n'a fait que la codifier de façon un peu simplifiée, mais très suggestive. Les grands auteurs classiques contentent d'ailleurs médiocrement les pédantesques défenseurs des «règles». Ils dépassent leur époque par leur génie créateur, comme il arrive toujours, dans chaque école. D'autre part, le goût littéraire reste encore assez baroque. On cultive et aime les romans précieux, d'amour et d'aventures chevaleresques; les tragi-comédies et d'autres pièces mixtes et variées; les féeries à machines et à grand spectacle. La littérature classique proprement dite exprime un équilibre temporaire du goût et des conventions de la société aristocratique et de l'apport positif d'éléments bourgeois. On l'a constaté depuis longtemps: tous les grands classiques s'adressant à l'élite sociale française de leur temps – Pierre Corneille, La Fontaine, Molière, Racine, La Bruyère, Boileau – sont des bourgeois.

La littérature du classicisme est en un certain sens une littérature collective, s'adressant à une collectivité choisie et même en partie créée collectivement (les maximes, les portraits). Les classiques français instaurent une sorte d'équilibre vivant entre deux catégories d'éléments. D'une part ils manifestent un penchant foncier à la vérité humaine, au naturel, à la mesure, à la régularité, d'autre part ils ont le goût de la beauté, de l'élégance, du choix, et respectent les bienséances, les convenances.

L'art pour eux a une double fonction, celle d'instruire, dans un sens moral général, et celle de plaire (l'«utile cum dulci» d'Horace). Le classicisme s'intéresse exclusivement à l'homme, à l'homme universel, à ce qu'il a de permanent à travers

les âges, et de typique: il s'intéresse à ce qu'on appellera plus tard la psychologie.

Or, les classiques oublient qu'ils sont des hommes du XVII^e siècle. Dans les qualités qu'ils considèrent comme universelles, intemporelles, il entre une part de l'optique donnée par la société de l'époque, des perspectives qui sont particulières à ce temps. Leur conception de la vérité, de la nature dans l'art est marquée par le goût de la société mondaine, aristocratique-bourgeoise à ce moment de son évolution: il suffirait de rappeler ce que les notions de «vérité», de «nature», de «raison», etc., désigneront au XVIII^e siècle, comment on les envisagera à l'époque du romantisme, à celle du réalisme et du naturalisme, les nuances sont grandes. La conception de ces notions chez les classiques est caractérisée par un intellectualisme dominant, à savoir par une aversion marquée pour l'exhibition des sentiments personnels, pour la peinture pittoresque, réaliste de la nature extérieure concrète, du milieu, pour l'étalage des produits d'une imagination peu disciplinée. On croit vrai et naturel ce qui ne choque ni la raison, ni les bienséances, ce qui reflète l'idéal de l'«honnête homme» (courtois, poli, élégant, spirituel, maître de ses mouvements spontanés – une variante française de ce que les Anglais appellent un «gentleman»). Les Grecs et les Romains anciens, les Persans, les Turcs, etc., de Jean Racine sentent, pensent, agissent comme sentiraient, penseraient, agiraient les courtisans de Louis XIV. La vérité des classiques est une vérité choisie, idéalisée, schématisée. Elle exprime une vision caractéristique de l'homme et de la société déterminée par cette époque: mais les aspirations universalistes du classicisme français aussi bien que la qualité de ses réalisations aideront son art à dépasser les limites historiques de celle-ci.

Tableau chronologique

1613–1680	La Rochefoucauld	1635–1688	Quinault
1621–1695	La Fontaine	1635–1719	Mme de Maintenon
1622–1673	Molière	1636–1711	Boileau
1625–1709	Thomas Corneille	1638–1715	Louis XIV
1626–1696	Mme de Sévigné	1639–1699	Jean Racine
1627–1704	Bossuet	1645–1696	La Bruyère
1632–1687	Lulli	1651–1715	Fénelon
1634–1693	Mme de La Fayette		

LES MÉMORIALISTES

Avant d'aborder la littérature classique elle-même, il faut s'arrêter brièvement à une autre, copieuse au XVII^e siècle, reflétant directement la société de l'époque. Elle a pour objet les événements et les hommes dont les auteurs ont été les témoins et les observateurs. Si le degré d'«objectivité» n'est souvent que relatif, si souvent la partialité l'emporte sur l'impartialité, le tableau de la vie en France qui se dégage de ces volumes est beaucoup plus varié et riche que ne le laisserait soupçonner la littérature officielle.

Les Historiettes (réd. de 1657–1659; publiées retranchées au XIX^e siècle, dans leur texte intégral seulement au XX^e siècle) de Tallemant des Réaux (1619–1690), fils d'un riche banquier protestant qui a eu l'occasion de bien con-

naître la société mondaine française, sont une mine de renseignements (récits, anecdotes piquantes, racontars d'alcôve, etc.). L'image de la France qu'on y trouve est parfois crue et scandaleuse, mais véridique.

La révolte (guerre civile) des deux Frondes (1648-1653) contre Mazarin et sa politique de répression fournit à plusieurs membres de la haute société l'occasion de mettre par écrit leurs souvenirs. On possède les *Mémoires* de Mlle de Montpensier, fille du frère de Louis XIII, appelée la Grande Mademoiselle; ceux de Mme de Motteville, au service de la mère de Louis XIV, Anne d'Autriche. Mais il faut rappeler surtout les *Mémoires* (1622, en Hollande, éd. incomplète; éd. complète en 1868) du Prince de Marillac, duc de La Rochefoucauld (1613-1680); ceux de Paul de Gondi, Cardinal de Retz (1613-1679), posthumes (parus à Amsterdam en 1717, dans une édition augmentée en 1718), pittoresques et évocateurs, œuvre d'un homme d'action, d'un conspirateur qui aime se styliser et dont la crédibilité historique n'est pas de tout repos, mais qui est un écrivain doué. Bussy-Rabutin (1618-1693), parent de Mme de Sévigné, a écrit une *Histoire amoureuse des Gaules* (1665), sorte de chronique scandaleuse du règne de Louis XIV, roman satirique (écrit à l'imitation de Pétrone), notant les abus de pouvoir des souverains et de la noblesse, les vices, les galanteries, les subterfuges et roueries, rapportant des calomnies avec un esprit féroce. L'ouvrage parut d'abord à l'insu de l'auteur anonymement. — Faisons remarquer à cette place que même Louis XIV a laissé des Mémoires, ou plutôt des notes.

LES PREMIERS CLASSIQUES

Deux classiques, les aînés des autres, La Fontaine et Molière, sont arrivés à l'âge d'homme avant le régime de Louis XIV. Ils ne se sont jamais défaits d'une certaine indépendance en face du goût des courtisans, de la théorie unificatrice du classicisme et même en partie de l'idéologie officielle, surtout en matière de morale.

Jean de La Fontaine (1621-1695)

est d'origine bourgeoise. Il est né à Château-Thierry (à l'est de Paris, sur la Marne). Il acheta la charge de maître triennal des eaux et forêts et succéda à son père dans deux autres charges encore, ce qui le forçait à vivre une partie de l'année en province et à entrer beaucoup plus étroitement en contact avec la nature que ne purent le faire et ne le firent les auteurs de l'époque classique (excepté Mme de Sévigné).

Mais ces charges rapportaient peu. Attiré par la littérature sous la minorité de Louis XIV, oubliant facilement ses devoirs, sans souci de la religion, de la morale ou de sa dignité, aimant tout bonnement ses plaisirs et ses amis, restant d'ailleurs d'une candeur aimable, La Fontaine dut plus tard recourir à de riches protecteurs. Ce fut d'abord le surintendant des finances Nicolas Fouquet (1615-1680) qui, grâce à ses fonctions, amassa une immense fortune, fit construire le château de Vaux (Vaux-le-Vicomte près de Melun) préfigurant celui de Versailles — il fut bâti par Le Vau, décoré par Le Brun et Mignard, entouré de jardins dessinés par Le Nôtre —, protégea les hommes de lettres (à côté de La Fontaine Molière et Pellisson). Ensuite, après la disgrâce du ministre en 1661 (Fouquet fut dénoncé au roi par Colbert à cause de ses malversations; Louis XIV, blessé en outre par sa magnificence déployée le fit arrêter en 1661 et condamner en 1664 comme dilapidateur),

à partir de 1672 quant il eut résigné ses charges, ce fut Mme de la Sablière (1636-1693). Ayant longtemps partagé la vie entre les salons aristocratiques de Paris et des séjours en Champagne, publié des œuvres diverses et joui de la vie en épicurien (il s'était marié oubliant sa femme dont il avait un fils), il se réconcilia, comme son roi et sa dernière protectrice, Mme de la Sablière, sur le vieux, avant de mourir, avec la religion.

Les compositions de l'ère du puissant et fastueux ministre des finances Fouquet, malgré leurs qualités poétiques, ne méritent pas de nous retenir longtemps. Il s'agit entre autres du poème *Adonis* (1655, publié en 1669), du *Songe de Vaux* (1659, prose et vers) célébrant les merveilles du château de Vaux-le-Vicomte, de l'*Élégie aux Nymphes de Vaux* (1661), où La Fontaine défendait courageusement le surintendant tombé en disgrâce. De même ce n'est pas le lieu de nous étendre sur les médiocres pièces de théâtre de notre poète, sur sa poésie religieuse tardive (même janséniste), son roman mythologique *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669, prose et vers), production dans le goût du temps. La Fontaine, reçu à l'Académie, y lut un *Discours à Mme de la Sablière* (1684, en vers), où il avouait son besoin inné de changement :

Je suis chose légère, et vole à tout sujet;
Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet;
À beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire,
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;
Mais, quoi ! je suis volage en vers comme en amours.

Il prit part à la « Querelle des Anciens et des Modernes », par son *Épître à Huet* (1687), adressée à un évêque érudit, où il manifestait ses sympathies pour les Anciens sans vouloir mécontenter les Modernes.

On peut aussi passer rapidement sur ses *Contes* en vers (1665, 1671, 1675), dont les recueils successifs varient de titre. La plupart des sujets sont empruntés aux auteurs italiens. Cette matière « gauloise » (histoires érotiques d'abbés, de religieuses, de maris et de femmes infidèles) est « actualisée » par des traits empruntés à l'époque et présentée par allusions adroites aux choses osées (rien n'est dit, mais tout se comprend) pour ne pas choquer la morale officielle et surtout les hypocrites et les tartuffes. L'indépendance de La Fontaine en ce qui concerne la facture est visible. Il se sert du vers « libre » (suite de vers de différentes longueurs, mais réguliers). Exemple (c'est surtout dans ses *Fables* qu'on rencontre cette variété de rythmes expressive à chaque pas) :

Jadis régnaient en Lombardie
Un prince aussi beau que le jour,
Et tel que des beautés qui régnaient à sa cour
La moitié lui portait envie,
L'autre moitié brûlait pour lui d'amour.

(*Joconde*. Nouvelle tirée de l'Arioste, du chant XXVIII de son *Roland furieux*.)

Il ne respecte nullement les règles rigides de Malherbe et du classicisme : nous trouvons chez lui des enjambements, des hiatus, des rimes assez négligées. La légèreté apparente pourrait faire croire que La Fontaine possédait une grande spontanéité créatrice. En réalité, il savait fort bien méditer et calculer ses effets, en vrai artiste. Musset admirait l'art de La Fontaine dans ces contes élégants, spirituels, licencieux, mais assez froids, à savoir peu vraiment sensuels.

Cependant l'œuvre qui a fait la gloire de La Fontaine, ce sont ses *Fables*, pa-

rues successivement (livres I–VI, en 1668; livres VII–VIII, en 1678; livres IX–XI, en 1679; livre XII, en 1694). Elles ne sont d'ailleurs rien d'autre que des contes en vers. Quelques-unes s'en rapprochent nettement.

La fable, genre didactique en prose, sec et rapide, enseignant aux enfants la sagesse et la prudence par l'intermédiaire d'histoires d'animaux, était en vogue au XVII^e siècle. A plusieurs reprises, on traduisit les recueils anciens (du Grec Ésope et du Latin Phèdre). Mais les poètes la dédaignaient, à cause de son caractère trop visiblement moralisateur, dangereux pour la poésie («La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale», dira plus tard Baudelaire dans son *Art romantique*, 1868).

La Fontaine trouva, par contre, que ce genre allait merveilleusement à son talent. Il vit que le *corps* sec de la fable avec pour l'*âme* la morale (cf. la préface) pouvait être rendu plus aimable, plus poétique. A la différence de la fable traditionnelle, il se concentra sur ce *corps*, sur les histoires elles-mêmes. On découvrit tout de suite qu'il était, dans ces récits d'animaux, de plantes ou d'hommes, beaucoup plus concret; qu'il savait à merveille individualiser les personnages et leurs intentions choisissant ces personnages, les situations, les expressions, le rythme de la phrase et du vers de façon à rendre, à faire voir la vie réelle, à insinuer certains sentiments par des répétitions savantes, à souligner la caractéristique de phénomènes naturels (un orage, etc.) par un groupement expressif de consonnes, etc. Il n'hésitait pas à employer des archaïsmes, des provincialismes – chose exceptionnelle à l'époque du «bon goût» de la société de Louis XIV; à donner aux animaux des noms bizarres à l'exemple des inventions du renaissant Rabelais (Rodildarus); à ne pas corriger les vieilles traditions pleines d'illogismes et de traits ne correspondant pas à la réalité (le renard mangeant des raisins, du fromage; les grenouilles dévorant des rats).

La Fontaine ne se détourne même pas trop visiblement de la morale traditionnelle offerte par la fable, qu'on pourrait résumer comme un conseil à la prudence, à la méfiance, à la résignation. C'est une morale pratique, épicurienne, voire égoïste, en flagrante contradiction avec la morale héroïque, chevaleresque, religieuse (chrétienne) officiellement affichée et professée. La morale des fables de La Fontaine reflète non pas la morale aristocratique et religieuse, mais celle de la tradition gauloise (des fabliaux, du *Roman de Renart*, des farces, etc.), populaire, bourgeoise. C'est une morale d'empirisme, «une morale de petits qui n'ont cessé, au long des siècles, de pâtir de la sottise des grands et de leur cruauté... Au point d'honneur aristocratique, aux attitudes des héros de tragédie et de roman, aux raffinements des philosophes, il oppose la sagesse des paysans» (P. Clarac). Une morale dont nous rencontrerons quelques aspects aussi dans l'œuvre de Molière.

Le succès des 6 premiers livres de fables (1668) fut grand. Boileau, Furetière et d'autres auteurs se firent sporadiquement des imitateurs (malhabiles, il faut l'avouer) de La Fontaine. Ces petits drames à action dramatique vivante et différenciée et au décor pittoresque de la nature – si peu connue d'expérience par les habitués des salons et de la cour de l'âge de Louis XIV – firent, à partir du recueil de 1678, place à des fables moins dramatiques, plus étendues. Maintenant, La Fontaine s'inspirait des fables indiennes de Bidpay (ou Bilpay; brahmane légendaire qui aurait été l'auteur des anciens apologues de l'Inde; il aurait vécu au IV^e–III^e siècle avant J.–C.), tirait ses sujets de toutes parts. Il ouvrait ses récits à l'invasion de son moi (fait opposé à la doctrine classique qui prescrivait à l'auteur d'être impersonnel, aspirant à l'universalité), au lyrisme de ses méditations,

réflexions et confidences d'ordre personnel. Les dernières fables reflètent ça et là (discrètement) le courant souterrain de la philosophie libertine, l'épicurisme gassen-diste, les théories atomistes et animistes (matière animée). La structure de ces fables diffère sensiblement des petits drames du début. Drames: on a très bien dit qu'il ne faut pas interpréter trop strictement une formule imposée par La Fontaine lui-même («Une ample comédie aux cent actes divers / et dont la scène est l'univers»), croire que ces premières fables sont organisées comme des comédies, l'esthétique du conte n'étant pas celle du théâtre.

Indépendant, fantaisiste, divers en ce qui concerne la morale aussi bien quant à la langue, le style et la versification, observateur réaliste et peintre vivant, concret, poète aimable et artiste sachant trouver les moyens et procédés les plus adéquats (du moins dans ses meilleures fables) pour être expressif et pittoresque – La Fontaine n'en reste pas moins aussi un artiste classique, discret, ne dépassant pas la mesure, ne cédant jamais à la tentation d'être burlesque, de donner dans un réalisme grossier qui ne respecterait pas les règles sévères des bienséances, des convenances. Jamais il ne se laisse pas non plus emporter par sa verve innée de conteur, par le caprice de ses réflexions personnelles. Toujours, malgré sa nonchalance aisée, et même dans ses fables les plus étendues imitées du fictif Bidpay, la composition chez La Fontaine obéit en somme aux lois de l'économie. Elle évite les digressions inutiles et les détails superflus. Il sait faire de sa fable un tout où tout a sa fonction: le contenu et l'expression constituent une harmonie expressive qui fait ressortir la pensée. La Fontaine est presque le seul poète lyrique du classicisme français (si l'on met de côté les passages lyriques qu'on trouve dans les tragédies de Racine ou dans la prose oratoire de Bossuet).

Molière (1622-1673)

La fable que La Fontaine éleva, grâce à son génie, du niveau d'un genre purement didactique, sans aucune prétention artistique, à la dignité d'un genre poétique, permit au fabuliste de présenter, dans ses douze livres, selon sa formule, «une ample comédie à cent actes divers» («Le Bûcheron et Mercure», Livre V, 1). Cette comédie n'offrait pas seulement une morale humaine de l'expérience en général qui se méfie, mais elle pouvait encore faire réfléchir le lecteur contemporain à bien des types et à la morale qui lui pouvait être utile au temps présent.

Cependant la comédie réalisée par la fable ne pouvait faire penser à la réalité sociale et aux mœurs que d'une manière indirecte, très vague. La comédie prise non pas au figuré, mais au sens propre, scénique, avait par contre des ressources et des moyens incomparablement plus favorables à présenter un miroir plus ou moins réaliste ou satirique à la société louisquatorzienne.

L'époque du baroque n'avait pas été trop favorable à l'épanouissement du genre comique. L'existence de genres mixtes (tragi-comédies, pastorales dramatiques), qui accueillait des éléments comiques à côté des sérieux et romanesques, le retardait. La vogue de la farce populaire à gros effets avait été un obstacle de plus. Elle était toujours en vogue depuis le moyen-âge à cause d'excellents farceurs: Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille, Turlupin, Bruscambille, Tabarin, un peu plus tard Jodellet (1590 - 1660), acteur comique qui fut même membre de la troupe de Molière. Les conditions sociales et le climat culturel furent longtemps peu propices à l'éclosion de la véritable comédie.

La renaissance du théâtre français vers 1630 et l'évolution du goût vers la «ré-

gularité», vers une distinction plus nette des différents genres et vers plus de «dévotion» (les bienséances, les convenances de la société choisie), eurent pour résultat non seulement de préparer la voie à la tragédie classique, mais aussi à la comédie littéraire, à l'exemple des Anciens, des Italiens ou des Espagnols.

Cette comédie littéraire, rare encore en France en ces années, reste, comme toute la littérature baroque, assez loin de la vérité humaine et sociale. Elle se combine avec les éléments grossiers de la farce traditionnelle (plaisanteries et moqueries bouffonnes /«lazzi»/, bouffonneries burlesques, bas réalisme). A l'imitation des pièces espagnoles en vogue, elle est souvent une comédie d'intrigue, à action romanesque, complexe et invraisemblable. Plus rares encore sont les comédies qui préludent à la peinture des mœurs. C'est justement le mérite des comédies de Pierre Corneille (*Mélite; La Galerie du Palais; La Place Royale; La Suivante*) de mettre en scène, dès la fin des années 1620 (1629) et du début des années trente, des personnages de réalité moyenne («bourgeoise») et des sentiments vraisemblables. D'autres pièces préludent en partie aux comédies de caractère (Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, 1637, satire de trois «précieuses» toquées; Saint-Évremond, *Les Académistes*, 1643, satire des premiers académiciens de l'Académie française fondée en 1635).

Cultivée par Rotrou, Scarron, Cyrano de Bergerac et d'autres auteurs dramatiques, la comédie littéraire de l'époque du baroque où le rite domine par trop sur la vraisemblance, attend son génie qui la hausse au niveau du théâtre classique, comme Pierre Corneille l'avait fait pour la tragédie, dès 1637 (*Le Cid*).

Ce génie qui unit une observation pénétrante de la réalité sociale, une vision comique de la société de son temps et le don de créer des types caractéristiques et vrais, c'est Jean Baptiste Poquelin. Grandi et formé sous Richelieu et Mazarin, mûri et maître de son art sous le règne de Louis XIV, il est resté le plus puissant auteur comique que la littérature française ait produit jusqu'à nos jours.

D'origine bourgeoise (son père était tapissier ordinaire du roi) et parisienne, il est né en 1622. Sa mère mourut en 1632, son père se remaria en 1633 avec une jeune femme qui mourut en 1636. Son père lui assura en 1637 la survivance de sa charge. Il lui fit faire de bonnes études chez les jésuites du Collège de Clermont (à Paris) et des études de droit à Orléans. Mais la passion du théâtre le détourna de la carrière bourgeoise (à cette époque être comédien entraînait l'excommunication). Ayant rencontré l'actrice Madeleine Béjart déjà connue, il devint son amant et surtout associé. Avec sa famille et quelques amis (acteurs ou amateurs) il organisa une troupe dramatique et fonda un nouveau théâtre permanent à Paris auquel on donna le nom d'illustre Théâtre (1643): la salle était celle d'un jeu de paume aménagé. Prenant le nom de Molière, le jeune homme abandonna la survivance des deux charges (de tapissier et valet de chambre du roi), tout en en gardant le titre. La concurrence de deux troupes stables (celle de l'Hôtel de Bourgogne /des «comédiens du roi»/, et celle du Théâtre du Marais, fondé en 1634) eut pour effet l'endettement, l'emprisonnement de Molière pour plusieurs mois (été 1645), puis la liquidation de la troupe.

Élargi, Molière quitte Paris. Il se fait comédien ambulant et s'associe avec les Béjart à une troupe de province dont il deviendra le chef. Pendant 13 années, il joue dans l'Ouest et le Midi de la France (à Bordeaux, Toulouse, Carcassonne, Nantes, Narbonne, Agen, Pézenas, Lyon, Béziers, etc.) des tragédies et tragi-comédies pompeusement grandiloquentes et des farces aux lazzi grossiers, dans le goût baroque et assez populaire du public provincial. On réussit à se concilier d'uti-

les protections, entre autres celle du prince de Conti, frère du Grand Condé (gouverneur de Guyenne, puis du Languedoc), dès 1653. On réussit aussi à attirer de nouvelles recrues de valeur et surtout à rester fermement uni comme troupe. Molière commence à composer lui-même et à jouer ses propres pièces. Il s'agit de canevas ou de textes de farces (nous en possédons deux, *La Jalousie du Barbouillé*, et *Le Médecin Volant*), et de comédies d'intrigue (*L'Étourdi*, vers 1655; *Le Dépit amoureux*, 1656).

En 1658 Molière ose retourner à Paris et affronter la concurrence des troupes parisiennes (en 1657, le prince de Conti s'est converti par des influences jansénistes et a retiré sa protection à Molière qui a trouvé une autre au service du gouverneur de Normandie). Il est âgé de 36 ans. Ayant obtenu la protection du frère du roi («Monsieur»), sa troupe joue, sous le nom de «troupe de Monsieur», en 1658, devant le roi et la cour, le *Nicomède* de Pierre Corneille, suivi d'une farce que Molière a composée lui-même. Une comédie-farce – *Les Précieuses ridicules* (1659) – consacre son succès. Après la démolition de la salle du Petit-Bourbon (annexe au Louvre), en 1660, Molière déménage dans le Palais Royal. Directeur de troupe, acteur, auteur et bientôt organisateur des fêtes royales (en 1664, à Versailles, «Les Plaisirs de l'Île enchantée»; dans l'hiver 1666–7, à Saint-Germain, «Le Ballet des Muses»; en 1670, «Le Divertissement Royal»; en 1671, «Le Ballet des Ballets»), Molière mène une vie harassante, rivalise avec la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Il doit faire face, malgré la constante protection du roi, à des hostilités et à des calomnies dangereuses. On le calomnie à cause de son mariage avec Armande Béjart, sœur cadette de Madeleine qu'on dit être sa fille; à cause de certaines pièces qui alarment les prudes ou les hypocrites (*L'École des Femmes*, en 1662; *Le Tartuffe*, 1664–67–1669; *Dom Juan*, 1665). Sa femme est trop jeune pour ne pas lui donner sujet de jalousie et le faire souffrir (mais cette jalousie semble être l'une parmi tant de légendes que les recherches minutieuses ont détruites) dans un milieu (théâtral) aux mœurs peu sévères. Enfin Molière est un malade et sa maladie ne cesse pas de s'aggraver. Il est vrai que Molière est riche. Il ne se défend pas de bien vivre. Il aime beaucoup dépenser. Mais ses multiples emplois et le travail exténuant finissent par le miner autant que la maladie. Celle-ci l'emporte, en 1673, au milieu d'une représentation du *Malade imaginaire*. L'Église ne veut pas permettre qu'on inhume son corps en terre sainte. Elle ne cède qu'à l'intervention directe du roi et ne consent qu'à l'enterrer de nuit.

Molière est considéré comme le véritable créateur de la comédie de mœurs et de caractère en France. C'est son mérite le plus durable. Cependant c'est aussi une simplification étrange de la variété de son œuvre. Elle pourrait nous faire méconnaître sa richesse réelle, commandée par les exigences de son public, par la vie sociale de son époque, par le génie particulier de son auteur et de son évolution.

N'oublions pas que Molière a débuté à l'époque du baroque où la farce, ravivée par la *commedia dell'arte*, dont le rayonnement fut très grand, et la comédie littéraire d'intrigue étaient au premier plan du théâtre comique qui ne commençait qu'à se développer. Il devait tout naturellement cultiver ces deux genres.

En province déjà, Molière composa des farces aujourd'hui perdues. Les deux qu'on lui attribue parfois et que nous connaissons peut-être dans une rédaction postérieure – *La Jalousie du Barbouillé* (comprenez: trompé, dupé. Un mari voudrait punir sa femme coquette, mais c'est elle qui, par sa ruse, l'oblige à lui demander pardon) et *Le Médecin Volant* (une jeune fille qu'on voudrait marier contre son gré fait la malade; le domestique de son amant joue le médecin et aide ainsi les

amants qui l'emportent et se marient) – sont d'origine douteuse. Il y composa encore deux comédies d'intrigue, en 5 actes et en vers, *L'Étourdi* (1655) et *Le Dépit amoureux* (1656), imitées de l'italien et dont le sujet était traditionnel: un jeune amour diversement contrarié et finalement heureux.

Pendant Molière que les témoignages des contemporains s'accordent à caractériser comme un observateur passionné des hommes, n'avait pas inutilement fait un apprentissage de 13 ans à travers les provinces françaises. Arrivé à Paris, il gagna tout de suite le public par deux farces: *Les Précieuses ridicules* (1659) et *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660). La première prouvait que Molière savait faire rire de la bonne manière gauloise (comme dans les farces) et offrir en même temps aux spectateurs quelque chose de plus (une comédie): il faisait la peinture des mœurs et la satire d'un travers de l'actualité sociale, celle de la préciosité «ridicule», non pas de la préciosité en général, du raffinement valable du sentiment considéré (avec celui des manières et de l'expression) par le public de cour et la bourgeoisie cultivée comme un trait positif de l'époque. D'ailleurs Molière lui-même sacrifiait dans maintes de ses pièces à cette tendance. Il reste que, tout en visant des «pecques provinciales» (femmes sottes prétentieuses), il donnait à l'une de ses héroïnes grotesques le prénom de la marquise de Rambouillet (Cathos) et à l'autre celui de Mlle de Scudéry (Magdelon). Dans *Sganarelle* il effleurait le tragique de la jalousie prouvant «que les situations de la farce sont les mêmes que celles de la tragédie», ou plutôt peuvent l'être, et osant pour la première fois «ralentir le rythme de l'action comique jusqu'au point extrême où celle-ci basculerait dans le tragique» (P. A. Touchard).

Molière considérait ces deux comédies-farces en un acte (la première en prose, la seconde en vers) bonnes seulement pour attirer le public dans la salle. La farce accompagnait généralement la représentation d'une tragédie. Il rêvait de se distinguer dans le genre noble, tragique. Il préparait avec soin une comédie d'intrigue héroïque à action romanesque, aux personnages de condition élevée et au sujet historique comme la tragi-comédie ou la tragédie: *Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux* (1661). Pierre et Thomas Corneille aussi bien que Quinault étaient ses modèles, en tant qu'auteurs à succès auprès du grand public. Mais Molière se trompait sur son talent réel. Il rivalisait en vain avec les acteurs tragédiens de l'Hôtel de Bourgogne dans la représentation de tragédies. Sa diction consciemment naturelle contentait moins un public qui préférait, pour les genres sublimes, la diction emphatique, pathétique. La pièce eut peu de succès. La véritable voie de Molière était ailleurs.

Pour se rattraper sur cet échec et pour subvenir à l'entretien de sa troupe, il retourna d'abord à la comédie-farce. *Les Précieuses* et *Sganarelle* avaient fait pressentir quel spectacle proportionné au goût parisien et aux préoccupations de l'époque il était capable de réaliser avec les moyens de la farce nationale. Deux pièces jouées successivement – *L'École des Maris* (1661, en 3 actes et en vers) et surtout *L'École des Femmes* (1662, en 5 actes et en vers) – le confirmèrent d'une façon éclatante. Le sujet apparenté était d'un intérêt profondément humain. Celui de la première pièce portait sur l'éducation des jeunes filles en fonction du mariage. Un mari s'assurera-t-il la fidélité de sa femme par la surveillance méfiante ou en lui accordant une liberté légitime? Le sujet de la seconde portait plutôt sur l'instruction des jeunes filles. Faut-il laisser les jeunes filles sans culture de l'esprit pour s'assurer de ne pas être trompé dans le mariage? C'était donc une sorte de «suite de *L'École des Maris*». L'antagonisme des conceptions féodales sur le mariage (le mariage était l'affaire

des parents) et le féminisme en partie progressiste des cercles précieux permettait l'exagération dans l'un ou l'autre sens. Molière défendait nettement les positions d'une saine philosophie de la nature et d'une mesure sage et réaliste. En outre, ses protagonistes se débarrassaient de la simplicité schématique des personnages de farce ou de commédia dell'arte pour être humainement complexes et vrais. La vérité incarnée dans des types vivants et présentée avec la verve comique de la farce populaire, un peu bridée dans l'aménagement de l'intrigue, dans le ton et dans l'intrigue elle-même – c'est ce qui fit applaudir dans *l'École des Femmes* la première haute comédie moliéresque.

Mais elle provoqua aussi, chez les rivaux de Molière et chez les «précieuses de la morale» (les prudes), une vigoureuse réaction. On accusa Molière de plagiat. C'est ce qu'on faisait dès ses débuts, non sans quelque raison. Molière ne craignait pas, au cours de sa carrière d'auteur dramatique, de «prendre son bien où il le trouvait». On l'accusa aussi d'immoralité et de violation des règles. Molière riposta. Ainsi naquit la «querelle de *l'École des Femmes*». Elle dura de 1662 à 1664. Molière composa, pour se défendre et pour se venger, *La Critique de l'École des Femmes* (en 1663, pièce en un acte et en prose) et *L'Impromptu de Versailles* (en 1663, pièce en un acte et en prose). Il proclama que la grande règle de toutes les règles est celle de plaire. Il savait bien que par son bon sens il les possédait naturellement et que ses pièces plaisaient et au roi et au «parterre» (peuple). D'autre part il se moquait de la diction emphatique et du jeu artificiel de ses concurrents, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne.

Les circonstances amenèrent Molière bientôt à collaborer aux divertissements de cour.

Le jeune roi Louis XIV aimait les comédies et les danses. Molière inventa la comédie-ballet. A la différence des comédies avec intermèdes (danses), chez lui la comédie et les ballets étaient liés dans la même intrigue. Ils la faisaient avancer à tour de rôle. La rivalité de Lulli causa à Molière plus tard de sérieuses difficultés. Ces pièces mixtes eurent un grand succès et Molière ne manqua pas d'exploiter ce genre sans prétention et le plus souvent bâclé à la hâte.

La première – *Les Fâcheux* (1661, comédie-ballet en 3 actes et en vers) – fut composée pour les fêtes données par le surintendant Fouquet à Vaux, en présence du roi. C'était une série de portraits de différents «fâcheux» juxtaposés (comédie à tiroirs – dont l'intrigue comprend des scènes étrangères à l'action principale, intercalées et comme emboîtées dedans). Ces fâcheux empêchaient le protagoniste d'aller à son rendez-vous. Le génie de Molière offrait en même temps une satire morale.

Dès lors, Molière composa des comédies-ballets de deux sortes. Le premier type étaient des pièces faites pour satisfaire le goût de la galanterie à la mode dans la haute société. Certaines comédies-ballets se rapprochaient de la pastorale dramatique (*La Princesse d'Élide*, 1664; *Les Amants magnifiques*, 1670; Molière composa d'ailleurs des pastorales sans ballets: *Mélicerte* et *La Pastorale comique*, 1666–1667). D'autres se rapprochaient de la comédie d'intrigue (*Le Sicilien ou l'Amour peintre*, 1667). D'autres encore étaient proches de la tragédie (*Psyché*, tragédie-ballet, composée en collaboration avec Pierre Corneille, Quinault et Lulli). L'une des pièces mixtes, mais une comédie sans ballet, *Amphitryon* (1668), flattait peut-être les mœurs illégitimes de Louis XIV. Elle réussit même à combiner adroitement la comédie héroïque, la pastorale et la farce.

Le second groupe des comédies-ballets et d'autres pièces mineures se rapprochaient plutôt de la farce. Le sujet était pris de la réalité sociale moyenne et per-

mettait à Molière de faire entrer dans ces amusements la peinture des mœurs et des caractères. Mais surtout elle permettait de faire la satire de certains types ou tracers de la société du temps. La première comédie-ballet-farce était *Le Mariage forcé* (1664) à sujet rabelaisien. Mais Molière connaissait fort bien la province. Voilà pourquoi il put faire, dans *M. de Pourceaugnac* (1669, comédie-ballet), la satire de la petite noblesse provinciale. Il fit de même un tableau des mœurs de province dans sa comédie sans ballet *La Comtesse d'Escarbagnas* (1672). Sa comédie-farce sans ballet *George Dandin* (1668) raillait la vanité des bourgeois qui s'introduisaient, grâce à leur richesse, dans les rangs de la noblesse ruinée. Ils prenaient pour femmes des demoiselles nobles et subissaient des mésaventures douloureuses. Dans la comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), Molière attaqua la même ambition typique de la classe bourgeoise montante. Cette fois ce fut dans le domaine de son désir d'imiter la noblesse en ce qui concerne les manières et la culture. Seulement l'intention principale était ailleurs. Elle était dans la parodie finale d'une cérémonie orientale commandée par Louis XIV, froissé par l'ambassadeur de Turquie. Enfin, après la satire des précieuses ridicules, des marquis, des bourgeois gentilshommes – et à côté d'elle –, Molière, qui était obligé de recourir à l'aide des médecins sans être soulagé de ses maux, fit même la satire de ceux-ci, à plusieurs reprises. Ce fut entre autres dans ses comédies-farces *L'Amour médecin* (1665) et *Le Médecin malgré lui* (1666), avant de le faire dans la comédie-ballet *Le Malade imaginaire* (1673). Se moquant des consultations inutiles, des disputations pseudoscientifiques et du jargon latin-français des médecins conformistes, fidèles aux thèses mortes, Molière avait pourtant foi dans la médecine comme science. Il avait foi dans l'expérience, dans ses découvertes, etc. (la circulation du sang: «Les Anciens sont les Anciens et nous sommes les gens de maintenant»). Mais il sut aussi délasser son public par une farce pétulante et purement farce – *Les Fourberies de Scapin* (1671). Il y mettait à contribution et l'auteur comique latin Térence (190-159 avant J.-C.) et son contemporain *Cyano de Bergerac*, l'auteur du *Pédant joué* (vers 1654).

Ce rapide aperçu des pièces mineures de Molière nous permet de passer en revue ses chefs-d'œuvre, dont le premier avait été *L'École des Femmes* (en 1662). Ce sont, dans l'ordre chronologique:

Le Tartuffe (1664-7-9);

Dom Juan (1665);

Le Misanthrope (1666);

L'Avare (1668);

Les Femmes savantes (1672);

Le Tartuffe dénonce l'hypocrisie religieuse au service d'un bas arrivisme. Composée vers 1664 (3 actes, en vers ?), la pièce ne fut jouée qu'à la cour. Sa représentation publique fut interdite comme dangereuse à la religion. Permise, jouée une fois et de nouveau interdite en 1667, elle fut définitivement permise en 1669 (en 5 actes, en vers).

Tartuffe, faux dévot, gagne l'absolue confiance d'un riche bourgeois, Orgon. Il s'introduit dans sa maison. Il se voit confier toutes les affaires. Il va obtenir en mariage la fille d'Orgon. Il reçoit en donation tous les biens de celui-ci. Pour comble, il est en train de séduire – en se servant de la casuistique des jésuites – sa femme Elmire. Démasqué grâce à l'habileté de celle-ci, il serait capable de pousser sa scélératesse cynique jusqu'au bout, s'il n'était arrêté sur ordre du roi (deus ex machina).

Il semble certain que Molière visait l'activité d'une société dévote secrète autour de la Reine mère, la Compagnie du Saint Sacrement. Celle-ci poussait son zèle religieux jusqu'à espionner dans la vie privée et dénoncer les suspects de foi douteuse. C'était donc un sujet d'actualité immédiate périlleux. Molière prit des précautions techniques remarquables pour ne pas encourir l'accusation d'être un impie. Elles concernaient l'aménagement de la perspective dramatique. Tartuffe étant le protagoniste, il faut, selon É. Souriau, «que nous hésitions sans cesse si nous devons le voir avec les yeux de ses partisans ou de ses adversaires», pour le «voir se découvrir peu à peu devant nous». Voilà pourquoi il n'apparaît sur la scène qu'au troisième acte quand le spectateur est déjà suffisamment renseigné, prévenu qu'il verra un hypocrite rusé et sans vergogne, non pas un vrai dévot. Molière eut la protection du jeune roi qui lui-même eut à lutter contre la politique et la tactique de la «cabale des dévots». Malgré tout cela, Molière, à cette époque où il y avait en France une sorte de dictature cléricale, eut bien à faire pour se disculper et pour obtenir la permission de jouer la pièce en public. Le succès de cette magistrale comédie de caractère, la mieux équilibrée peut-être de toutes celles que Molière composa, fut très grand. Le nom de l'hypocrite se changea vite en appellatif. Stendhal créant son Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir*) et lui faisant faire sa carrière, sous le régime de la Restauration, par l'hypocrisie, songea au personnage de Molière.

Dom Juan (1665, en 5 actes et en prose), imité de l'espagnol, fut composé à la hâte pour remplacer *Le Tartuffe* interdit. L'action est amalgamée d'une manière moins logique et juxtapose des éléments de drame, de farce et de traqi-comédie. Dom Juan, type créé à l'époque du baroque, est chez Molière étonnant de complexité psychologique. Amateur de l'amour, gentilhomme débauché, sûr de soi, incrédule («libertin»), bravant les hommes et bravant Dieu, le Dom Juan de Molière est plus sympathique que celui de ses prédécesseurs. Mais à la fin Molière fait Dom Juan encore hypocrite. Ce trait l'avilit. C'est que Molière a voulu se venger de la cabale des dévots, mettant Dom Juan à la place de Tartuffe interdit. L'intervention surnaturelle – la statue du Commandeur entraînant le héros impénitent en enfer – punit non seulement le libertin, elle punit encore le faux dévot. La pièce n'a aucune intrigue. C'est le caractère du protagoniste qui domine l'action. Celle-ci, par le dénouement tragique, montre combien elle dépasse le cadre de la «comédie». Certains traits du caractère et les idées du héros libertin sont d'une audace singulière en face de l'idéologie chrétienne qui exprime l'apogée imminent de la Contre-Réforme en France. On comprend que les «dévots» n'aient pas considéré la pièce avec beaucoup plus d'indulgence que le *Tartuffe*.

Le Misanthrope créé l'année suivante (1666; en 5 actes et en vers) met en scène un caractère fort opposé à ceux qui étaient typiques de la société mondaine du temps de Louis XIV. Possédé par la passion de la franchise et de la véracité désintéressée, Alceste, l'atrabilaire (porté à la mauvaise humeur, à l'irritation), se fait le critique impitoyable des autres. Malgré ses principes austères poussés jusqu'à l'excès, il a le malheur de s'éprendre d'une jeune femme de salon, belle et coquette, Célième (d'où le sous-titre: «l'atrabilaire amoureux»). Il en est jaloux, lui fait des reproches de sa conduite et rompt avec elle quand elle refuse – après avoir été convaincue de coquetteries coupables – de le suivre loin des hommes. C'est que «la solitude effraye une âme de vingt ans...»; le château provincial serait pour elle le désert.

Comme dans la plupart de ses grandes comédies, l'action est insignifiante, l'intrigue négligée. Le premier acte, généralement acte d'exposition, n'expose rien tou-

chant le sujet de la pièce. Le deuxième est une suite de conversations (la scène IV est célèbre comme la scène des «portraits» réciproques de médisances), le troisième de même, le quatrième est le plus actif avec la scène capitale entre Célimène et Alceste, le dénouement comporte quelque chose d'inachevé, la pièce reste en quelque sorte «ouverte». Alceste, le «bourru», l'homme peu sociable qui aime contredire et s'emporte à tout propos, a pour pendant son ami plus indulgent et plus accommodant, Philinte. Celui-ci accepte le monde comme il va avec sa dose nécessaire d'hypocrisie mondaine et de vices plus ou moins grands. Les contemporains ont considéré Alceste comme un personnage qui fait rire par ses excès – la sociabilité étant appréciée, à cette époque de vie de société hautement développée parmi l'élite française, comme faisant partie de l'idée d'«honnête homme» – sans toutefois sembler être uniquement ridicule. C'est que, à la différence du *Tartuffe*, la perspective dans laquelle il fallait voir la pièce n'était pas sans une certaine ambiguïté. «Dans le *Misanthrope*, citons encore une fois l'esthéticien É. Souriau, le point de vue doit être celui de Philinte. Ça été sans contredire l'idée de Molière. Mais voilà... Philinte, qui devrait nous plaire, et nous amener à juger Alceste de son point de vue, ne réussit pas à centrer notre vision, à la déterminer. Il ne nous plaît guère. Et il nous plaît trop, l'homme aux rubans verts [Alceste], même dans ses fureurs, même dans ses exagération et ses erreurs. D'où cette gêne qu'ont ressentie si nettement les premiers spectateurs.» Cependant cette soi-disant «faute artistique réelle» n'en était pas une au fond, sinon par rapport à une certaine norme. Si toute technique, comme on a affirmé, trahit une «métaphysique», une vision du monde, celle de Molière dans le *Misanthrope* atteste que l'attitude du dramaturge en face des conventions de la société polie de son temps n'était pas simple et qu'il y entrait entre autres aussi une part de critique non-conformiste.

Les époques ultérieures ont fait voir les «possibles» que cachait le caractère des deux personnages opposés. Au XVIII^e siècle, J.-J. Rousseau accusait Molière d'avoir rendu ridicule un homme en réalité vertueux (*Lettre sur les spectacles*, 1758). Sensible et ennemi de la société corrompue avec Rousseau, Alceste devenait révolutionnaire après 1789 (cf. la pièce de Fabre d'Églantine, *Le Philinte de Molière ou la Suite du Misanthrope*. 1790: Philinte, indulgent aux travers des autres, représente l'aristocrate odieux, Alceste devient républicain), douloureux et byronien dans la conception des romantiques. Quant à la construction de la comédie, elle fut jugée défavorablement par G. E. Lessing et A. W. Schlegel (tandis que Goethe confessait de ne pas cesser de relire cette pièce qu'il disait compter parmi celles qui lui étaient le plus chères), aussi bien que par les contemporains d'A. de Musset qui ironisait leur goût, parce qu'ils la trouvaient mal faite, sans mouvement:

J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre Français,
 Ou presque seul; l'auteur n'avait pas grand succès.
 Ce n'était que Molière, et nous savons de reste
 Que ce grand maladroit, qui fit un jour *Alceste*,
 Ignore le bel art de chatouiller l'esprit
 Et de servir à point un dénouement bien cuit.
 («Une soirée perdue», in *Poésies Nouvelles*)

C'est qu'on jugeait la pièce de Molière oubliant que l'intérêt y était porté ailleurs: le conflit des caractères y était l'unique ressort dramatique.

Au XVII^e siècle, le succès du *Misanthrope* était médiocre. Il n'y avait presque pas de caricature. On y riait moins encore qu'au *Tartuffe* ou au *Dom Juan*. On pour mieux dire – on y riait seulement «dans l'âme». Molière s'y était éloigné le plus des

moyens du comique de la farce. Et puis, c'était une comédie qui faisait la critique – par la bouche d'Alceste – de la fausseté de la haute société. Le type d'Alceste semblait, à cause de sa vérité, être un type à c l e f. Plusieurs contemporains (dont le duc de Montmorency et Boileau) pensaient s'y reconnaître. C'est jusqu'à nos jours l'une des plus profondes analyses de la misanthropie supérieure. C'est en même temps l'une des peintures les plus perspicaces de la société aristocratique sous Louis XIV.

L'Avare (1668, en 5 actes et en prose) est une comédie de mœurs et de caractère. C'est – avec *Le Tartuffe* et *Le Misanthrope* – la troisième des grandes pièces de Molière qui s'est maintenue sur la scène jusqu'à nos jours. Elle met en scène les ravages que cause l'avarice quand elle s'empare de tout l'être et devient la passion dominante et tyrannique.

Cette passion n'était pas, bien sûr, le produit de l'époque de Colbert, pour qui l'argent seul établissait les distinctions entre les États ou les individus. Pourtant, à cette époque de la bourgeoisie capitalisante, elle n'était pas sans une certaine actualité. Harpagon, type de l'avare traditionnel, toujours en vogue à cause des effets comiques qu'il offre, est plus complexe, chez Molière. Il est en proie à son vice – et il aime. Sa passion malfaisante pour l'argent menace le bonheur de la maison. Il s'agit du projet de se marier avec une jeune fille (Mariane) aimée de son fils (Cléante) et du projet de marier sa fille (Élise) à un vieux seigneur (Anselme) qui a le grand mérite de renoncer à toute dot. Cette passion est paralysée dans ses effets par une ruse des jeunes. On restitue à Harpagon une cassette contenant son trésor qu'on lui avait dérobée pour le faire renoncer aux projets de mariage insensés. Cette pièce est une fusion entre les procédés éprouvés de la farce et ceux de l'analyse magistrale d'un caractère, fusion admirablement réussie.

Les Femmes savantes (1672, en 5 actes et en vers) sont, à la fin de la carrière de Molière, une pièce qui se rapproche, par le sujet, des *Précieuses ridicules*. Cette fois, la satire sociale d'actualité vise une sorte de préciosité nouvelle. Il s'agit de la manie de la pédanterie érudite et du bel esprit (– culture) qui éblouit certaines femmes de telle sorte qu'elles en oublient leurs devoirs naturels. Philaminte, l'épouse énergique du faible Chrysale, sa belle-sœur Bélise et l'une des deux filles de Philaminte, Armande, constituent le clan des «femmes savantes». Elles rêvent d'une académie féminine. L'esprit animateur du salon, bel esprit (comprenez: pédant) et poète ridicule, Trissotin, est la caricature d'un contemporain poursuivi par la satire du caustique Boileau, l'abbé Cotin. Le savant pédantesque et vaniteux Vadius est une caricature du savant Ménage (le maître de Mme de Sévigné). Mais la seconde fille de Philaminte, Henriette, dont les instincts naturels n'ont pas été pervertis, réussit à repousser Trissotin que sa mère voudrait lui octroyer pour mari et obtient son Clitandre qu'elle aime. Par le personnage sain et naturel d'Henriette la pièce s'apparente encore à *l'École des Femmes*. Elle s'apparente à elle aussi par les éléments de farce qui font ressortir les sottises des «femmes savantes». Cette pièce, très bien construite, a une action qui ne traîne pas. Elle s'attaque au fond – comme les autres pièces, à partir des *Précieuses ridicules*, où Molière touchait au problème de l'éducation des femmes et de l'idée qu'elles se faisaient de l'amour et de leur vie – à la question des contraintes qu'impose à la femme une société qui ne respecte pas son désir d'acquérir une personnalité libre. A l'époque donnée le féminisme ravivé (Simone de Beauvoir dirait: la tendance de la femme à être aussi sujet et non pas seulement objet dans ses rapports) ne pouvait se manifester que par des échappées vers la préciosité et, un peu plus tard, dans les années où le goût

grandissant de la science pénétrait dans les salons, par certaines ambitions intellectuelles. Molière avait fait la satire des aspects grotesques de l'une; en faisant celle de ces dernières, il ne visait pas non plus la science en elle-même. Il ne cachait pas le douloureux déséquilibre qui partageait Armande avec son besoin d'aimer et d'être aimée, ni le problème des femmes refusant d'assurer leurs fonctions familiales traditionnelles qui se posait aux hommes. En tout cas, la problématique des *Femmes savantes* a très peu vieilli.

Molière a déplacé l'accent que le genre comique de l'époque du baroque portait encore sur des excentricités et des invraisemblances. Il l'a mis sur la vérité humaine intense de ses protagonistes. Ce sont pourtant, malgré leur conditionnement social, aussi des types d'une humanité générale, dépassant le cadre d'une époque. Molière a déplacé l'accent encore en le mettant sur la peinture satirique de la vie. Il a mis en relief des problèmes d'actualité: la préciosité, la vanité de bel esprit et la stupide présomption des marquis, les idées rétrogrades concernant l'éducation et l'instruction des jeunes filles, la dévotion hypocrite qui n'était qu'un masque cynique pour réussir, l'audace non-conformiste des «esprits forts» (libertins, athées), la fausseté des conventions sociales des mondains, l'arrivisme vaniteux de la bourgeoisie ascendante, l'ignorance et le charlatanisme des médecins de l'époque, etc. Son bon sens et sa philosophie suggérant une morale laïque font de Molière un juge et un critique perspicace des travers de l'époque absolutiste de Louis XIV.

Comme la plupart des classiques, il se souciait peu de l'originalité dans l'«invention», dans la nouveauté des sujets qu'il empruntait simplement de toute part. Il les prenait dans l'antiquité, dans l'Italie, dans l'Espagne, il les empruntait même aux auteurs français (moyen-âge, Renaissance, baroque). Mais ce qu'il prenait chez les autres, il le recréait dans le sens de son propre génie et en vue des aspirations de l'époque. Il aurait dit: «Je prends mon bien où je le trouve.» Comprendons de la manière suivante: L'inventeur véritable est celui qui sait tirer parti d'une invention. En repensant, recréant les données empruntées. Son triple rôle d'acteur, directeur de troupe et auteur (et organisateur des fêtes royales) l'obligeait à créer vite. Cela eut pour résultat la répétition de situations stéréotypées, l'abus de certains procédés traditionnels commodes (quiproquo – méprise qui fait prendre une personne ou une chose pour une autre, les situations qui en résultent; reconnaissance au dénouement), la négligence de l'intrigue souvent mal ourdie, et de l'action en général.

Cependant, Molière savait bien que sa force était ailleurs: la verve exubérante de son talent dramatique et de son comique en particulier lui venait des moyens de la farce populaire. Il l'atténuait toutefois singulièrement dans les grandes pièces. Il frôlait même le tragique. C'est justement un de ses plus grands titres de gloire d'avoir possédé toute la gamme nuancée du rire, du plus grossier jusqu'au plus discret. En cela, il n'a pas encore eu son égal en France.

Les théoriciens du classicisme s'occupaient peu du genre comique. Celui-ci avait pour but de faire rire. «Aristote qui donne des préceptes pour faire pleurer, n'en donne point pour faire rire», écrivait l'un d'eux, l'abbé d'Aubignac, dans *Pratique du Théâtre*, en 1657. Il expliquait: «Cela vient purement du génie: l'art et la méthode y ont peu de part.» La logique mécaniste n'y opprimait donc ni la fantaisie libre ni la vie comme dans les genres «nobles». C'est ainsi que Molière a pu créer sa comédie bourgeoise réaliste et satirique. Il a pu mettre à contribution les éléments de la farce et même garder une liberté considérable dans le style et dans la langue. Le style de Molière, «homme de théâtre avant tout, s'adapte tour à tour à ses personnages, épouse leur pensée, leur manière de voir, de vivre et de s'expri-

mer» (R. Sayce). Il n'hésitait point à employer des mots cocasses en cas de besoin (comme Rabelais, mais bien plus rarement, cela s'entend). Voilà pourquoi Boileau reprocha à son ami d'avoir été trop «ami du peuple» :

Étudiez la cour et connaissez la ville :
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.

(*L'Art poétique*, ch. III)

La Bruyère (dans ses *Caractères*) et Fénelon (dans sa *Lettre à l'Académie*) s'indignèrent de ses «barbarismes». Si le goût plus large de Molière lui a nuï aux yeux de certains classiques, il a d'autre part assuré à son œuvre de rester vivante et classique, dans un sens non étriqué, jusqu'à nos jours.

Jean Racine (1639-1699)

est le plus célèbre auteur tragique français et le plus grand auteur tragique de l'époque de Louis XIV. Si Molière a posé les bornes du système classique dans le domaine du théâtre comique, Racine les a posées dans la direction du théâtre sérieux. Aucun autre auteur tragique français ne s'est trouvé si à l'aise dans la «pure noblesse tragique» que lui.

Il est né à la Ferté-Milon (dép. de l'Aisne) comme fils d'un procureur et était d'origine bourgeoise. Il fit ses études au collège de Beauvais, puis dans les grandes «petites écoles» de Port-Royal, à savoir chez les jansénistes, il les termina au collège d'Harcourt (à Paris).

Il commença à fréquenter le monde littéraire (les comédiens). Sa famille l'envoya à Uzès, dans le Midi, pour qu'il s'y corrige en attendant un bénéfice ecclésiastique. Mais il dut rentrer à Paris sans en avoir obtenu un.

En revanche, il se fit dès lors remarquer à la cour et gratifier pour trois odes à sujets d'actualité : l'une fut composée à l'occasion du mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne («Les Nymphes de la Seine», en 1660); les deux suivantes étaient intitulées «Sur la convalescence du roi» et «La Renommée aux Muses», en 1663. C'est ainsi qu'il trouva accès à la cour, bientôt le centre de l'élite sociale et culturelle de la France.

Racine mena une vie dissipée, s'adonna aux plaisirs et aux belles-lettres. A cette époque, il se lia avec La Fontaine et Molière. Dès 1664, il se mit à composer des tragédies profanes. Cependant en 1665, il se brouilla avec Molière. En 1666, il rompit aussi avec ses amis sévères et puritains, les jansénistes. Il se sentait visé par Nicole qui avait écrit «qu'un faiseur de romans et un poète de théâtre était un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles» (*Lettres sur l'hérésie imaginaire*). Les femmes (actrices) interprètes des personnages de Racine, la Du Parc (qu'il aurait empoisonnée par jalousie, ce qui semble cependant un mensonge) et la Champmeslé étaient les maîtresses du poète, qui savait leur enseigner la dic-

tion. A la cour, Racine mena ainsi, dans la compagnie des comédiennes, une vie peu rigoureuse. Mais nous ne savons rien de vraiment précis.

L'échec de sa dernière pièce profane, *Phèdre* (1677), victime d'un complot dirigé par la duchesse de Nevers, fut une des causes, sans doute plus nombreuses, pour lesquelles Racine renonça au théâtre. Il se consacra à la charge nouvelle d'historiographe du roi. Il se maria et fonda une nombreuse famille (1677). Il se réconcilia avec Port-Royal et se donna aux soins de sa piété: le poète religieux du XVIII^e siècle, Louis Racine, était son fils.

Sur la demande de Mme de Maintenon, Racine écrivit pour sa maison de Saint-Cyr, destinée à l'éducation de jeunes filles aristocratiques pauvres, 2 tragédies religieuses – *Esther* (1689) et *Athalie* (1691). Il composa aussi 4 *Cantiques spirituels* (1694). Il rédigea en même temps un *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal* (publié en 1742). Avant sa mort, il tomba en disgrâce auprès de Louis XIV. Il aurait composé, sur la demande de Mme de Maintenon (c'est son fils qui rapporte ce fait), un *Mémoire sur la misère du peuple*, critiquant l'état désolant de la France dû à la politique désastreuse du roi vieillissant. Le roi devait d'ailleurs considérer avec déplaisir la fidélité de Racine à Port-Royal que les jésuites avaient accusé d'idées républicaines. Racine mourut en 1699 et fut enseveli à Port-Royal.

L'histoire littéraire a détruit la légende du «doux Racine». Elle a démontré de quelle façon le grand dramaturge classique a su réussir sa vie (Raymond Picard, *La carrière de Jean Racine d'après les documents contemporains*, 1956), elle a projeté aussi une lumière plus crue sur la problématique qui constitue l'essence de son œuvre. En dissipant des opinions plus séduisantes peut-être, mais simplificatrices sinon erronées, elle semble pourtant arriver à la conclusion que certains aspects de l'homme et de l'œuvre n'en sauraient affaiblir le caractère d'autres. «Racine, qui n'était point bon, nous émeut en cachant sous la cruauté des situations et sous celle des hommes et des femmes qui y sont victimes et bourreaux, une extraordinaire tendresse pour l'humanité: toute son œuvre affirme que, comme le dira le Jardinier d'*Électre* dans Giraudoux, la tragédie est amour» (J. Scherer).

Les deux premières tragédies ne trahissaient pas encore son originalité.

La Thébaine (1664, inspirée de Stace, poète latin du I^{er} siècle, auteur d'une épopée du même titre), rappelait, par l'intrigue politique, les modèles cornéliens.

Alexandre le Grand (1665) combinait la grandeur d'âme (toujours à la manière de P. Corneille) avec la galanterie à la manière de Quinault, auteur en vogue sous Louis XIV. L'*Alexandre* de Racine, plus amoureux, galant, qu'héroïque et conquérant, plut au nouveau public du début de l'ère louisquatorzienne, faisant songer au jeune Louis XIV lui-même.

La véritable carrière dramatique de Racine s'ouvrait, cependant, avec sa troisième pièce tragique,

Andromaque (1667; tragédie en 5 actes et en vers, tirée de l'*Énéide* de Virgile et de l'*Andromaque* d'Euripide). Elle inaugurait sa grande période créatrice, celle des 7 tragédies profanes, qui prit fin en 1677 avec *Phèdre*.

La nouveauté de la pièce était dans ce qu'elle reflétait, avant tout, le goût d'un temps bien différent de l'ère du baroque (de Corneille, Richelieu et Mazarin): le goût de l'époque louisquatorzienne. Sous un costume antique, l'auteur présentait une tragédie qui aurait bien pu être considérée – si on oubliait le rang noble des personnages – comme une tragédie de tous les jours, en milieu bourgeois.

Le sujet est vite résumé: Une veuve fidèle à son époux mort (*Andromaque*, fidèle au Troyen Hector) – qui se voit remarier contre son gré (avec Pyrrhus, roi

d'Épire, le vainqueur) – pour assurer à son enfant unique (Astyanax, fils d'Hector) un avenir heureux. On rencontre encore dans cette pièce une amante abandonnée (Hermione, fille d'Hélène de Sparte), qui se venge d'une manière cruelle de celui qui lui est devenu infidèle pour une autre (Pyrrhus) par un autre qui l'aime sans retour (Oreste).

Ce drame de la vie réelle, courante, est bien différent des drames extraordinaires, invraisemblables, héroïques, tels que Pierre Corneille allait les chercher dans l'histoire en les ajustant encore à sa conception de la tragédie. Il est vrai : comme Pierre Corneille, Jean Racine tire son sujet de l'antiquité que le classicisme révère. Comme Pierre Corneille, Jean Racine change les données (en partie) dans le sens de son système dramatique nouveau. Euripide parle d'Hermione comme d'une femme déjà mariée à Pyrrhus. Il parle aussi d'un fils qu'aurait eu Pyrrhus d'Andromaque et qui n'a rien à faire avec Astyanax, fils d'Hector, mort à la chute de Troie. Racine explique ces changements dans la préface. « Ici il ne s'agit point de Molossus (le fils de Pyrrhus et d'Andromaque, selon Euripide). Andromaque ne connaît d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et pour la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre mari, ni un autre fils. Et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que pour celui qu'elle avait d'Hector » (Seconde préface, 1676).

Pierre Corneille compliquait pour faire admirer. Jean Racine simplifie pour toucher. Tous les deux adaptent le sujet au goût de leur public, et ce public n'est plus le même. Racine adapte son sujet au goût et aux conventions de la société de Louis XIV, aux bienséances morales officielles (nullement réelles, bien sûr, cf. la vie amoureuse de Louis XIV, ses maîtresses, ses enfants illégitimes). L'héroïne troyenne, Andromaque, doit être présentée comme une femme et une mère suivant l'idéal moral de l'époque du classicisme. Quant à la construction de la pièce, l'action est prise au moment où le dénouement est imminent. Les péripéties sont placées exclusivement à l'intérieur des personnages. Avec Jean Racine, la tragédie est devenue un drame psychologique vraisemblable. L'évolution qui se manifestait dans le domaine de la dramaturgie française dès les années 1630 (y compris Pierre Corneille) arrivait avec Racine à son apogée. Le ton de la tragédie de Racine – ce qui n'a pas été encore le cas dans toutes les pièces de Corneille – était devenu constamment noble, sublime, sans rien de familier, de populaire.

Pour Racine, la principale règle est de *plaire*, de *toucher*. Toutes les autres règles de son théâtre sont observées plus ou moins en fonction de celle-là. « Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie », lisons-nous dans la préface de la tragédie *Bérénice*. L'héroïsme de l'âge du baroque, les intrigues exceptionnelles et trop compliquées, les conflits cornéliens lassent. Une méfiance à l'égard de l'imagination débordante, un besoin de plus de simplicité et de naturel proches de la vie mondaine avec ses passions qui, d'ailleurs, s'embourgeoise peu à peu – se font jour dans la conception racinienne de la tragédie.

L'idéal est exprimé dans la définition célèbre – mais qu'il ne faut pas prendre trop à la lettre et généraliser inconsidérément pour la théâtre racinien dans son ensemble – que « toute invention consiste à faire quelque chose de rien ». Il se trouve aussi dans le conseil qu'il faut savoir « attacher durant cinq actes les spectateurs par

une action simple, soutenue par la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression».

Voilà pourquoi Racine, à la différence de Pierre Corneille, ne se trouvait nullement gêné par les unités dramatiques (d'action, de temps et de lieu) imposées par l'esthétique du classicisme, non plus que par une quatrième unité, typique de la dramaturgie de l'époque: l'unité de ton (ton sublime, noble). Cette unité provenait de la distinction artificielle des genres nobles et des genres bas, des mots nobles et des mots bas. L'unité du ton sublime (quelle différence avec le mélange des tons chez un Shakespeare!) reflétait le caractère aristocratique de la tragédie louisquatorzienne. Corneille aurait parlé plutôt de la force de l'expression, là où Racine demandait son élégance. Les personnages, comme d'ailleurs ceux de Corneille, étaient pris exclusivement des couches supérieures (héros mythologiques, rois, princesses, etc.). C'était un legs de l'antiquité, qui reflétait cependant une convention donnée par l'état social: l'aristocratie restait toujours, sous Louis XIV, comme elle l'avait été sous Louis XIII, la classe dirigeante, représentative. Mais la conception de la vie avait changé du baroque au classicisme.

Chez Jean Racine, l'intérêt porté aux sujets se déplace. Corneille, auteur écrivant à une époque bouillant d'ambitions (politiques et autres) mal domptées, de volontarisme pathétique et effréné, considérait l'amour comme une passion de second ordre, peu virile. Ses véritables héros sont des hommes (ou des femmes à énergie virile, cf. la reine syrienne Cléopâtre dans *Rodogune*, 1643).

Les véritables protagonistes de Jean Racine sont des femmes. Racine connaissait lui-même trop bien les fureurs de la passion amoureuse, déchainée, irrésistible, fatale, qui cache presque toujours un élément de haine, comme l'a dit aussi, à la même époque, dans ses *Maximes*, le moraliste pessimiste La Rochefoucauld. Mais surtout Racine reflète le goût d'un temps qui va se «désaristocratiser» en un certain sens, pour s'embourgeoiser. C'est le goût d'une époque affolée de l'opéra – genre nouveau-né, à action romanesque, mise en valeur par la musique. Racine compose ses pièces sous un règne qui, par son absolutisme, a écrasé toutes les ambitions politiques. Voilà pourquoi, entre autres, il réserve à l'amour passion, passion fatale et destructrice dans son débordement, une place prépondérante dans son théâtre tragique.

Chez Racine, la passion semblable à un torrent qui ne se laisse endiguer par aucun obstacle, entraîne l'être dont elle s'est emparée à la ruine. La ligne dramatique chez Racine est une ligne descendante, par opposition à celle de Corneille qui est montante (Jean Hytier). On peut en chercher l'origine dans le génie personnel de Racine, y voir un reflet des doctrines fatalistes du jansénisme ou des rapports sociaux d'une époque en état de bouleversement qui s'approche inévitablement, etc. En tout cas il faut constater que, en ces derniers temps, en partie grâce à une méthodologie renouvelée, la problématique de Racine et de son œuvre est redevenue vivante: l'intérêt qu'on y porte (J. Pommier, R. Picard, R. Barthes, L. Goldmann, Ch. Mauron, R. Jasinski, etc.) le prouve nettement. Elle a même contribué à déclencher, dans les années 1960, les discussions autour de la «nouvelle critique».

Andromaque fut suivie – après la comédie spirituelle *Les Plaideurs* (1668) où il y a peut-être des reflets de la vie personnelle de l'auteur – par une tragédie où domine l'ambition politique, *Britannicus* (1669).

Le protagoniste en est le demi-frère de Néron. Racine voulait prouver qu'il était capable, lui aussi, de traiter un grand sujet politique. Tiré de l'histoire romaine

(Racine lut Tacite et Suétone), le sujet a pour centre le conflit entre l'ambitieuse et criminelle Agrippine, qui veut régner à la place de son fils Néron, et celui-ci. Néron fait empoisonner son demi-frère Britannicus, son rival en politique et en amour. A la différence des pièces de P. Corneille, il n'y a ni «grands sentiments», ni tirades éloquentes et sonores sur la politique. C'est en premier lieu une tragédie psychologique à ressorts psychologiques qui conduisent l'action à son dénouement inévitable. Le jeu des volontés et des passions laisse le spectateur dans le doute sur l'issue jusqu'à la fin, il reste dans l'incertitude de quel côté penchera finalement la balance, le conflit moral. Choissant pour sujet les débuts du tyran monstrueux, Racine fit alterner (par l'aménagement de l'action) l'espoir et la crainte dotant le dénouement du double caractère de surprise et de nécessité. Cependant le succès ne fut pas grand.

Bérénice (1670) est la plus simple de toutes les tragédies raciniennes, sa «divine élegie». C'est une tragédie sans événements, une tragédie pathétique. Le sujet: la séparation de deux amants, en l'espèce Titus, proclamé empereur romain (qui ne peut pas prendre pour femme une reine), et Bérénice, reine de Palestine. Il s'agit d'un amour sacrifié à la raison d'État. On y a vu toujours un reflet touchant de l'amour du jeune Louis XIV pour l'une des belles nièces de Mazarin, Maria Mancini. Pierre Corneille faisait jouer au même moment une pièce construite à sa manière *Tite et Bérénice*, dont la complexité (plus proche du théâtre régulier selon la théorie classique) faisait ressortir la nouveauté de la manière de Racine.

Bajazet (1672) nous introduit dans la Turquie moderne. Cas exceptionnel, la tragédie classique étant historique. Selon Racine, l'éloignement géographique pouvait être une excuse pour l'infraction à la règle. L'histoire est en partie réelle, elle s'est passée au XVII^e siècle; l'ambassadeur de Turquie en avait fourni la donnée, Segrais en avait fait un conte. C'est un drame d'amour où, à la différence de *Bérénice*, l'auteur ne se dispense pas des morts et du sang, la pièce aboutissant à un carnage. Roxane, Sultane favorite du Sultan Amurat, assassine, par jalousie, Bajazet, frère du Sultan, qu'elle aime sans être aimée de retour (puisque Bajazet, comme elle découvre, aime Atalide). Elle est assassinée elle-même peu de temps après sur un ordre secret du Sultan. Dans cette pièce, la menace vient de l'extérieur, elle ne dépend pas de la volonté des personnages (c'est un billet dérobé par Zatime, esclave de la Sultane, à Atalide qui perd Bajazet).

Mithridate (1673) est d'une part une tragédie politique, d'autre part la tragédie de la passion d'un vieillard pour une femme beaucoup plus jeune, Monime. Cette fiancée du sexagénaire Mithridate, roi du Pont, ennemi implacable des Romains, est aimée aussi des deux fils du roi de différentes mères, Pharnace et Xipharès. C'est ce dernier qu'elle aime en secret. Mithridate, jaloux, médite une terrible vengeance. Or, Pharnace s'étant fait complice des Romains et Xipharès ayant mis en fuite l'ennemi, Mithridate (qui s'était frappé de son épée quand il se croyait vaincu) oublie toute jalousie et unit avant de mourir Monime au fidèle Xipharès. Celui-ci lui succédera et le vengera. — A la différence de Corneille qui met en scène des vieillards en somme platoniques, Mithridate est dévoré par la jalousie quand il voit qu'il doit céder la femme de ses désirs à un homme plus jeune.

Iphigénie en Aulide (1674) est une tragédie bien construite. L'incertitude du spectateur, si la fille d'Agamemnon sera sacrifiée ou non, est maintenue par l'auteur jusqu'à la fin. Pour ne pas donner une solution par le sacrifice humain, comme dans la légende ancienne, ce qui choquerait les bienséances de l'époque louisquatorzienne, Jean Racine crée un personnage nouveau, celui d'Ériphile, qu'il présente

comme la fille secrète de Thésée et d'Hélène. Ériphile aime aussi Achille, comme la pure Iphigénie, mais c'est une femme démoniaque, son amour est une passion jalouse, irrésistible, fatale: c'est elle qui se tue sur l'autel, à la place d'Iphigénie.

La dernière «femme damnée», «fatale» (cf. Hermione dans *Andromaque*, Roxane dans *Bajazet*, Ériphile dans *Iphigénie en Aulide*) est mise en scène dans la dernière pièce profane de Jean Racine,

Phèdre (1677). Fille de parents mythologiques (Minos et Pasiphaé), Phèdre est prédisposée à sa passion par une lourde, fatale hérédité. Devenue femme de Thésée, elle tombe amoureuse de son fils Hippolyte (que Thésée a eu de la reine des Amazones). Celui-ci, cependant, aime Aricie, une princesse captive – l'une des femmes nobles et «pures» de Jean Racine (cf. *Andromaque*, Junie – la fiancée de Britannicus, Monime, Iphigénie). Phèdre est dévorée par la jalousie. Elle consent à accuser, sur le conseil de sa confidente Cénone, Hippolyte d'avoir voulu la séduire. Thésée fait punir son fils qu'il croit coupable par le dieu Neptune: un monstre envoyé par celui-ci le tue. Mais ses remords poussent Phèdre à avouer sa faute et à s'empoisonner aux pieds de Thésée.

Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Voilà pourquoi elle éveille la pitié. Par sa mort, elle expie son crime. Même Arnauld, ce janséniste rigoureux, ne trouva rien à reprocher à cette pièce. Celle-ci préludait à une réconciliation proche de Jean Racine avec Port-Royal. La détermination de la passion de Phèdre par la fatalité faisait songer à la théorie janséniste de la prédestination: l'homme est prédestiné au salut ou à la damnation, selon que la «grâce» lui manque ou non. Phèdre mourait en quelque sorte comme une pécheresse chrétienne repentante.

Dans la construction de la pièce où les monologues (comme dans tout le théâtre classique) jouent un rôle non négligeable, l'emploi d'un autre procédé obtient un effet très impressionnant: c'est le récit de Thérémène, gouverneur d'Hippolyte, d'où Thésée apprend la mort terrible de son fils (acte V, scène 6).

Cette pièce de Racine devint l'objet d'un complot dirigé par la duchesse de Nevers. Celle-ci voulait assurer à un auteur médiocre, Pradon, le succès de sa pièce intitulée *Phèdre et Hippolyte* (1677). Les dessous de cette cabale étaient peut-être plus complexes. Toutefois, le succès de Pradon ne fut que de courte durée. Dès la 7^e représentation, la pièce de Racine l'emporta pour toujours sur celle de son rival (qui n'était pourtant pas si mauvaise).

Les deux tragédies bibliques de Jean Racine – *Esther* (1689) et *Athalie* (1691) – réintroduisirent les chœurs disparus dès l'époque du baroque (Alexandre Hardy). C'était sans doute sous l'influence de l'opéra, genre dont la grande vogue était récente, que Racine trouva bon de s'en servir. Il le fit sûrement aussi pour permettre à un plus grand nombre des pensionnaires de la maison de Saint-Cyr de participer en actrices au jeu. C'est dans ces chœurs que pouvait se réfugier le lyrisme de Jean Racine qui se fit jour également dans ses *Cantiques spirituels*.

L'expression dramatique de Jean Racine était différente de celle de Pierre Corneille. En cela aussi se manifeste en partie la différence des époques, celles du baroque et du classicisme, la différence du goût déterminée par la société changée, et non seulement par le génie original des deux grands dramaturges. Corneille, poète oratoire, aimait la dureté, la sonorité de l'alexandrin nettement, fortement rythmé. Il aimait les tirades éloquentes, la manière de tout dire le plus explicitement et le plus clairement possible. Racine, tout en étant aussi «logicien» que Corneille, n'était pas avocat comme lui, il n'avait pas été formé comme lui par les jésuites et leurs Ro-

mains préférés. Il était l'élève des «petites écoles» de Port-Royal et des Grecs qu'on y cultivait (ce fut Lancelot qui lui apprit le grec). Comme les Grecs et comme la société choisie de son temps – il aimait la subtilité et les nuances, les inflexions de la phrase et du ton, le rythme changeant, s'adaptant avec souplesse aux besoins de l'expression des idées et des sentiments (cf. ses enjambements expressifs). Son vers était musical, non pas oratoire (bien que sachant l'être s'il le fallait). La fluidité difficile à définir est l'une de ses caractéristiques les plus typiques. La manière de Corneille et celle de Racine témoignent de deux époques différentes. Elles témoignent aussi de deux positions différentes devant la vie, de deux visions de la vie. Et elles prouvent aussi et surtout qu'il s'agit de deux tempéraments poétiques opposés. «Aux somptueux éclats d'un orchestre magnifique, Corneille entre dans l'arène sur son puissant cheval caparaçonné, qui secoue ses gourmettes et fait le pas espagnol, miracle de majesté et de cavalerie. Puis on baisse les lumières et, dans une fluide et mystérieuse musique, Racine nous présente ses gazelles et ses grands félins dressés» (R. A. Gutmann).

Malgré l'intérêt particulier des études qui dénoncent le carriérisme de Racine, malgré celui des études psychanalytiques (psychocritiques) et sociologiques récentes, ou de celles aussi qui, donnant peut-être dans le piège d'une incontinence d'interprétation allégorique, affirment que la vie personnelle, intérieure et extérieure, de Racine et l'actualité politique ou mondaine se fondent indissolublement dans ses tragédies où elles se trouvent sans cesse transposées (R. Jasinski, *Vers le vrai Racine*, 1958), ce qui importera toujours et restera, c'est l'œuvre elle-même du grand dramaturge classique, son art.

LES MORALISTES

Si vers 1640 on se préoccupait dans les salons avant tout de problèmes de grammaire, de langue, de style, deux décennies plus tard les conversations (sans délaisser ces thèmes) portent de préférence sur le comportement de l'homme, sur sa psychologie, ses sentiments, etc. On étudie – le mouvement de la préciosité y a été pour beaucoup – les «caractères», les «cœurs». Il semble que c'est dans l'un de ces salons, celui de Mademoiselle, fille de Gaston d'Orléans, que naît la mode des «portraits» dans les années 1650 (que les romans de Mlle de Scudéry avaient déjà exploités comme élément indispensable de la construction romanesque) – sa *Galerie des portraits* paraît en 1659, les constituant comme genre littéraire. Nous aurons à reparler de cette peinture des caractères, basée sur une observation morale pénétrante, à propos de La Bruyère. Dans un autre salon contemporain, celui de Mme de Sablé (1598 – 1678), ce furent les «Maximes» (du latin médiéval «maxima sententia», «sentence la plus grande, la plus générale»), réflexions morales ou philosophiques, dans une formulation brève et aphoristique, qui constituaient, plus que la poésie galante ou spirituelle, le passe-temps intelligent des hôtes. La marquise était très douée, on respectait son goût littéraire. L'une des inspiratrices des précieuses, elle eut une influence indiscutable sur La Rochefoucauld.

Ce grand seigneur (1613 – 1680) avait mené une vie d'ambitions et d'intrigues politiques, d'intrigues amoureuses aussi, avait pris part à la Fronde en représentant typique (et romanesque) de l'aristocratie de l'âge du baroque s'opposant à Richelieu et Mazarin. Grièvement blessé et ruiné, il quitta dans les années 1650 l'action pour la vie mondaine, lié d'abord étroitement avec Mme de Sablé, à partir de 1665

(d'une amitié pure) avec Mme de la Fayette. Il mourut après dix ans de cruelles souffrances.

Désabusé, observateur pénétrant des hommes, lucide dans ses jugements, il commença vers 1656 à rédiger ses *Mémoires*. Cependant il devint célèbre grâce à ses *Réflexions ou Sentences et maximes morales* (1665) qui furent en même temps l'occasion de l'étroite amitié entre lui et Mme de La Fayette. L'auteur les remania plusieurs fois. Le nombre primitif de 317 fut porté à 504 (la 5^e édition est de 1678). En 1664 avait paru une édition subreptice (non autorisée).

Rédigées à partir de 1658, ces maximes étaient dues à une sorte de jeu collectif de la société, elles étaient le fruit d'un «travail d'équipe». Il s'agissait de définir avec précision et formuler synthétiquement, brièvement une notion psychologique (ce qui exigeait non seulement une grande pénétration psychologique, mais encore une connaissance parfaite de la langue). Si la sagesse de La Rochefoucauld est pessimiste, si on y trouve affirmé un déterminisme moral, ce n'est pas dû seulement à ses profondes désillusions; c'est aussi dû à l'influence de l'orientation janséniste de plusieurs habitués du salon de Mme de Sablé.

La Rochefoucauld trouve que dans l'homme tout n'est qu'égoïsme masqué, affectation, mensonge, aucune action, aucun sentiment n'est désintéressé. Les vertus et les vices dépendent du tempérament, de l'humeur de chacun de nous. La vertu est une illusion. Nous jouons la comédie aux autres, et à nous-mêmes. Nous sommes gouvernés par l'intérêt. — Les variantes qui existent des maximes témoignent du grand soin que La Rochefoucauld apportait à leur forme pour parvenir par ses corrections à la plus juste adéquation de l'expression, dense, s'adressant à un public délicat capable de discerner les nuances et les sous-entendus des termes et des tours.

Faut-il dire que La Rochefoucauld était un pessimiste absolu? «S'il était sans indulgence pour les vertus médiocres, s'il pensait que la vertu authentique est rare, il croyait pourtant que l'homme peut s'élever au-dessus de lui-même... Point d'honnêteté authentique si nous ne connaissons pas nos défauts, si nous ne les avouons pas. Ce livre, en apparence cruel, est une merveilleuse leçon de courage intellectuel, et par conséquent d'énergie morale» (Antoine Adam).

Parmi les moralistes de l'époque il faut mentionner aussi le chevalier de M é r é (1607 — 1685) qui était hautement estimé de Pascal (auquel il révéla ce qu'était «l'esprit de finesse») aussi bien que de La Rochefoucauld ou de Mme de Sablé et qui publia ses ouvrages sur la conduite de l'«honnête homme» (parlant des conversations, de l'esprit, de l'honnêteté, du commerce du monde) à partir de 1668 (il s'agissait de brefs traités).

LE GENRE ÉPISTOLAIRE

C'était un des genres typiques de la vie sociale au XVII^e siècle. Les moyens de communication étaient encore peu développés. L'éloignement passer d'un membre de la société (séjour à la campagne, mission à l'étranger) incitait celui-ci à maintenir le contact avec son cercle mondain par la correspondance. Les journaux n'existaient pas. La première revue était celle du médecin Théophraste Renaudot *La Gazette de France*, hebdomadaire de 8 pages, fondé en 1631. Le but de ce périodique était de donner des nouvelles de la cour et de la ville. Mais c'était l'organe officieux de Richelieu et de Mazarin, apportant des renseignements politiques et militaires. Le second périodique, fondé par Donneau de Visé et Thomas Corneille, d'abord trimestriel, puis mensuel, *Le Mercure galant* (1672), don-

nait toutes sortes de nouvelles mondaines. Dès 1665, le *Journal des Savants* (comptes rendus, correspondance entre savants, nouvelles littéraires, traductions, résumés d'ouvrages étrangers), prenant bientôt de l'ampleur, devenait un agent important de culture intellectuelle.

La correspondance des membres de la haute société est une mine précieuse de renseignements de l'époque. Les principaux épistoliers sous Louis XIV étaient: le cardinal de Retz, La Rochefoucauld, Mme de Sablé, Madeleine de Scudéry, Mlle de Montpensier, Bussy-Rabutin, Mme de La Fayette. Deux femmes méritent d'être rappelées à part.

Madame de Sévigné (1626 - 1696) consacra sa vie à ses enfants, surtout à sa fille mariée au comte de Grignan, gouverneur de Provence. Elle aussi n'était pas étrangère au mouvement de la préciosité, mais elle sut, grâce à son esprit, à sa nature gaie, à sa culture (elle lisait beaucoup, appréciait Corneille, La Fontaine) échapper à leurs manies et se créer un large cercle d'amis. Ses lettres dont une très grande partie était adressée à sa fille étaient axées sur la vie quotidienne. Jouant son rôle dans la société parisienne, elle s'intéressait vivement aux événements et goûtait la nature. Elle savait voir la réalité concrète et rendre les impressions fugitives dans leur succession désordonnée (Proust a aimé la phrase: «Des moines blancs et noirs, plusieurs religieuses grises et blanches, du linge jeté par-ci, par-là, des hommes ensevelis tout droits contre les arbres», impressionniste). Elle savait être naturelle, causer la plume à la main. Son vocabulaire est plus riche que celui des classiques, son style est alerte et reproduit souvent le discours direct. Ayant été la femme d'un gentilhomme volage qui fut tué en duel, ayant obtenu du succès dans la société parisienne charmant par ses dons, sa beauté et son naturel, pris le parti de la prudence après l'arrestation du surintendant Fouquet (auquel elle avait adressé des lettres qui grâce à l'intervention de la reine mère ne furent pas versées au procès), elle finit par ne vivre que pour sa fille. Ses lettres, vite appréciées, considérées comme des modèles du genre, parurent en un choix l'année qui suivit sa mort. En 1734-37 on publia la masse des lettres à sa fille. Le texte le plus complet a paru, grâce aux soins de Gérard Gailly, seulement de 1954-1957.

Madame de Maintenon (1635-1719), seconde femme (morganatique: elle ne bénéficiait pas, à cause de sa condition inférieure, de tous les droits accordés à l'épouse) de Louis XIV (dès 1684), était une femme sensée comme Mme de Sévigné, mais dévote. Elle fonda à Saint-Cyr une maison destinée à l'éducation de jeunes filles nobles et pauvres où elle les élevait pour la vie pratique. C'était une éducatrice de premier ordre. Elle exprima ses idées pédagogiques dans différentes publications de même que dans sa vaste correspondance (environ 4000 lettres).

LE ROMAN

La haute société lisait à l'époque de Louis XIV toujours avec enchantement les romans de l'époque du baroque, héroïques, galants, précieux, peu vraisemblables en somme, surtout interminables. Mais l'échec de la Fronde et les progrès de l'absolutisme créèrent une atmosphère dans laquelle on cessait, après 1660, de les composer. On commençait à se consacrer à des romans plus courts, puisant généralement le sujet d'une passion amoureuse dans l'histoire tout en laissant libre cours à l'imagination. Mme de Villedieu (1638-1683) cultivait ainsi plutôt la nouvelle historique galante (*Anaxandre*, 1667; *Cléonice, nouvelle galante*, 1669), se

tenant plus tard, dans ses *Annales galantes* (à partir de 1670), plus près de l'histoire.

Nous avons déjà mentionné le courant du roman réaliste (ou plutôt caricatural) qui culminait, au début de la seconde moitié du XVII^e siècle, dans le classique *Roman comique* (1651, 57) de Paul Scarron racontant les aventures d'une troupe famélique de comédiens au Mans. Le goût naissant de scènes de mœurs contemporaines, de la peinture (à côté d'anecdotes, de racontars d'alcôve, etc.) de l'humanité moyenne se reflète dans les nouvelles ou récits d'un Donneau de Visé (*Diversités galantes*, 1663; *Nouvelles galantes et comiques*, 1669), d'un de Subligny (*La Fausse Clélie*, 1671; cet auteur a, dans *La Folle querelle*, comédie en trois actes représentée en 1668 par Molière, critiqué l'*Andromaque* de Jean Racine). On le voit surtout dans le *Roman bourgeois* (1666) d'Antoine Furetière déjà évoqué qui réagit avec une technique romanesque bien maladroite encore contre le roman galant et héroïque.

Cependant ce n'est pas le courant réaliste qui a produit (et pu produire) à cette époque les œuvres les plus dignes d'être retenues par la postérité. Les célèbres *Lettres de la religieuse portugaise* (1669; elles sont plus connues sous le titre abrégé de *Lettres portugaises*) ont été considérées longtemps comme des lettres véritables, authentiques qu'aurait adressées une religieuse du couvent de Béja (ville du Portugal), Maria Alcoforado, à un officier français, le chevalier de Chamilly, après son départ, et qu'un ami de Racine et de Boileau, M. de Guilleragues, aurait traduites en français. L'énigme n'a pas été déchiffrée d'une façon tout à fait satisfaisante. Toutefois on s'accorde, en ces derniers temps, d'une part à ne pas nier une intrigue amoureuse probable entre les deux protagonistes (dans les *Lettres*, aucun nom n'est mentionné), d'autre part à voir dans cette correspondance une œuvre plutôt littéraire dont M. de Guilleragues serait l'auteur. Les lettres ont eu un très grand succès grâce à leur caractère d'authenticité. Leur nouveauté consistait dans le fait qu'elles exprimaient la passion toute pure dans sa fatalité inexorable, telle que la concevaient Racine, La Rochefoucauld, Mme de La Fayette. Rien n'était capable de s'opposer à son emprise sur l'esprit et sur le cœur, ni l'infidélité de l'amant, ni la conscience de la religieuse qu'il était indigne de son amour. Rien non plus ne semblait affabulé, agencé dans l'expression de cette obsession invincible avec les douleurs et les désespoirs dont elle poursuivait sa victime. Les lettres témoignaient d'une extraordinaire connaissance du cœur féminin.

Un seul auteur réussit à réaliser un roman qui, par sa simplicité, la vérité humaine de l'action placée à l'intérieur des personnages (à la différence des aventures merveilleuses et compliquées des romans baroques), reflétait l'esthétique du classicisme et préfigurait certaine évolution ultérieure du roman français moderne, le roman psychologique. C'était

Madame de La Fayette (1634-1693)

une aristocrate intelligente et cultivée. Elle composa même des travaux concernant l'histoire (*Histoire d'Henriette d'Angleterre*, pub. en 1720; *Mémoires de la cour de France*, évoquant les années 1688-89, publ. en 1731). On possède d'elle plusieurs œuvres narratives, des nouvelles plutôt que des romans: *Mademoiselle de Montpensier* (1662), *La Comtesse de Tende* (écr. en 1678, publ. en 1720), et deux romans: *Zayde, histoire espagnole* (1670) et *La Princesse de Clèves* (1678). Ce dernier a seul survécu. Madame de La Fayette publiait ces œuvres sous le nom

de Jean de Segrais (1624-1701), poète, romancier, conteur. S'étant d'abord conformé à la manière des romans héroïques et idéalistes, il fit paraître en 1657 des *Nouvelles françaises* (Jean Racine y trouva le sujet de sa tragédie *Bajazet*) dont la préface montrait le caractère invraisemblable de ces narrations où les Grecs, les Romains, etc., étaient dotés de mœurs françaises: lui-même situait ses récits dans la France et l'Angleterre du moyen-âge et à Paris à l'époque contemporaine. Il pouvait apparaître en partie comme un rénovateur.

La Princesse de Clèves était née, selon une opinion longtemps répandue, grâce à la collaboration de La Rochefoucauld, ami de Madame de La Fayette, et de Segrais. De nos jours, on l'attribue à elle seule. Cette œuvre parut en 1678 sans nom d'auteur, mais elle avait été composée peut-être déjà plusieurs années plus tôt. Le sujet de ce «roman historique» dont l'action se passe à la cour des derniers Valois (seconde moitié du XVI^e siècle) est le suivant: Aimée par le duc de Nemours et l'aimant à son tour, la princesse de Clèves, en femme honnête, avoue son penchant à son mari qui, en proie à la jalousie, meurt de cet aveu. Cependant la princesse ne deviendra pas la femme du duc, elle ira s'enfermer dans un couvent. Elle a été indirectement la cause de la mort du prince; mais elle aspire aussi à son repos. — Deux conceptions de la vie et de l'amour s'y affrontent: l'honneur cornélien qui exige le dépassement héroïque de la passion, la sublime victoire du devoir — et l'amour passion, invincible, racinien qui s'empare tout à coup et sans merci des êtres (du duc de Nemours et ensuite de la princesse) pour ruiner leur bonheur et même la vie. Le transfert de l'action dans l'âme des héros, le vocabulaire choisi et abstrait, la sobriété de la peinture des sentiments les plus violents, la simplicité et le pathétique humain des situations, le naturel, l'impersonnalité, etc., reflètent le goût classique, la discipline de la raison. L'influence immédiate de ce drame extrêmement sobre d'un amour coupable, admiré par la société de l'époque, fut petite. Ce n'est que lentement que le roman commencera à s'orienter vers le roman de mœurs, en se dégageant des mémoires nombreux de la seconde moitié du XVII^e siècle.

LA THÉORIE LITTÉRAIRE DU CLASSICISME

L'époque du baroque est caractérisée par une tendance prononcée à formuler des règles concernant la création littéraire — à partir du traité de Pierre Deimier *L'Académie de l'art poétique* (1610) jusqu'au *Traité du poème épique* du Père Bossu (1675). Il y a les préfaces (Ogier, Mairet, P. Corneille, Molière, Racine), les «examens» et «discours du poème dramatique» de P. Corneille, l'ouvrage de l'abbé d'Aubignac sur «la pratique du théâtre», etc. On peut y voir un reflet de la mentalité de la bourgeoisie de plus en plus influente, avant tout de la bourgeoisie des fonctionnaires et des hommes de loi qui met sa confiance dans la raison, la régularité, la logique, etc. Elle commence à s'intéresser aussi à l'élaboration de règles poétiques précises.

Le plus important théoricien littéraire avant Boileau est le critique Jean Chapelain (1595-1674). Sa carrière commença sous Louis XIII et sous Richelieu (il eut une part prépondérante à la rédaction des *Sentiments de l'Académie sur «Le Cid»*, en 1638. Il était persuadé qu'il suffisait de bien posséder les règles pour être en état de composer une œuvre parfaite. Or, son œuvre poétique, en particulier son grand poème épique en 24 chants auquel il avait travaillé pendant vingt ans, *La Pucelle ou la France délivrée* (1656, il s'agissait de Jeanne d'Arc), prouva qu'il

se trompait. Possédant une solide érudition et une grande fermeté de pensée, il n'avait aucunement le «don du ciel» et versifia un poème apoétique. Nous avons déjà rappelé son poste important sous Louis XIV, la liste des pensions que le ministre Colbert lui fit établir.

Sous Louis XIV, le rôle de Chapelain s'éclipsa finalement devant celui de l'un de ses critiques, un auteur plus jeune qui devint en quelque sorte le codificateur des principes du classicisme français,

Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711)

D'origine bourgeoise, il put – après la mort de son père – renoncer à sa carrière d'avocat et se consacrer à la littérature. Il fréquentait les cabarets célèbres et leur société gaillarde, libertine. Aujourd'hui on sait que la soi-disant amitié des quatre classiques Boileau, Molière, La Fontaine et Racine autour de 1660 n'était qu'une légende. Boileau accéda assez tard à la cour royale (1669) où il fit la connaissance de Racine. Dans les années soixante, il composa la plus grande partie de ses satires. Au cours des années soixante-dix, il rédigea la plupart de ses épîtres, son *Art poétique*, son poème héroï-comique *Le Lutrin*, défendit Racine et sa *Phèdre*, prépara la réconciliation du dramaturge avec Port-Royal, fut nommé (en 1677) avec Racine historiographe de Louis XIV. De 1685 à 1705 il passait ses moments libres dans une maisonnette à Auteuil (aujourd'hui cette localité fait partie de Paris, XVI^e arrondissement). En 1687, il entra en querelle avec Charles Perrault à propos de l'appréciation des auteurs anciens et modernes (la «Querelle des Anciens et des Modernes», première phase, 1687-1694). Il réédita ses œuvres, compléta le nombre de ses satires et de ses épîtres et pourvut l'édition de ses *Œuvres* en 1701 d'une préface importante. Boileau mourut en 1711.

Il était avant tout un poète satirique venant au XVII^e siècle après M. Régnier, P. Scarron, Furetière. Il connaissait bien les satiriques anciens Lucile, Horace, Perse, Juvénal, Martial. Il lisait ses satires d'abord en compagnie, habitude répandue d'ailleurs à l'époque aussi pour d'autres poésies et même pour des pièces de théâtre. Il composa, en collaboration peut-être, une parodie en vers que nous avons déjà mentionnée de quelques scènes du *Cid* (*Chapelain décoiffé*, 1664), une autre se moquant du romanesque invraisemblable des romans baroques (*Dialogue des héros de roman*, 1664, en prose).

En 1666 parurent les sept premières satires en vers; en 1668 Boileau y ajouta deux, les complétant plus tard encore par trois (12 au total). Ce sont des satires de mœurs, des satires littéraires, des satires morales. Boileau dénonce la position difficile des poètes vertueux, fustige les poètes parasites, peint un souper ridicule, la vie dans les rues de Paris. Il attaque les poètes qu'il considère comme insignifiants, fait un éloge de Molière. Il fait entrevoir certain «libertinage», des opinions sceptiques, méprise la noblesse fainéante, vise la casuistique des jésuites, trahit sa misogynie (portrait réaliste et malicieuse de la femme). Souvent ce sont des satires mixtes. Les poètes poursuivis sont entre autres Cotin, Pradon, Desmarets de Saint-Sorlin.

Les épîtres sont aussi au nombre de 12. Boileau imite la forme ancienne et des modèles anciens. Ici, sa satire est modérée. C'est qu'à cette époque Boileau a déjà trouvé accès à la cour. Il flatte ses protecteurs, le roi (d'une façon parfois maladroite). Il fait l'éloge de la campagne, prend la défense de Racine (*Phèdre*), expose le principe de son esthétique (vérité, nature – cf. l'épître IX, 1675, adressée au fils du ministre Colbert, le marquis de Seignelay).

Le Lutrin (1674, 1682, 1683) est un poème héroï-comique en 6 chants, composé à une époque où l'épopée baroque restait toujours en vogue (1650-1680). Le sujet est banal: il s'agit d'une histoire réelle et réaliste, la querelle de deux chanoines de la Sainte-Chapelle à Paris à cause d'un pupitre dont l'emplacement dans le chœur masquait la vue de l'un d'eux. Les procédés pompeux de l'épopée sont appliqués à un sujet de tous les jours, insignifiant. Boileau y fait preuve non seulement de sa verve satirique, mais de son talent de description réaliste.

Le titre de gloire de Boileau, c'est son *Art poétique* (1674), poème didactique en 4 chants (environ 1100 vers).

Le *1^{er} chant* – préceptes généraux valables pour tous les genres: nécessité du don poétique, de connaître sa vocation particulière; mise en garde contre les travers à la mode, le burlesque, l'emphase, la préciosité; résumé peu exact de l'évolution de la poésie française (Boileau méconnaît Ronsard; il fait naître la véritable poésie à partir de Malherbe). Il met en relief la nécessité d'accorder la rime avec le sens, donne le conseil de travailler lentement et de se corriger souvent, de viser la clarté, de composer logiquement, de ne pas être vaniteux et d'accepter la critique d'autrui.

Le *chant II* – traite des genres mineurs (idylle, élégie, ode, sonnet, épigramme, rondeau, madrigal, ballade, satire, vaudeville, chanson). Il n'y a aucune mention de la fable en vers, malgré La Fontaine.

Le *chant III* – est consacré aux grands genres (tragédie, épopée, comédie). Formulation des règles. Brève histoire du genre dramatique, discussion du merveilleux païen (épopée) et chrétien (Boileau s'oppose à celui-ci). Différence du comique et du tragique, la farce.

Le *chant IV* – apporte des conseils quittant le domaine technique: il faut se contenter d'un autre emploi où l'on peut remplir avec honneur les seconds rangs, mais en poésie on ne peut pas être médiocre; il faut être un homme vertueux, ne pas fuir la société et les amis, ne pas penser au gain, être désintéressé. Tout bon poète trouvera dans le roi un mécène généreux. Éloge du roi (témoignant de la position sociale du poète à l'époque de Louis XIV).

L'*Art poétique* est sans système rigoureux, sans doctrine exacte. C'est un exposé en vers assez libre, peu ordonné d'opinions qui étaient le résultat d'une longue évolution, d'une élaboration progressive et collective. On y retrouve la verve satirique de l'auteur, la critique d'actualité. Il y a des contradictions dont Boileau ne prendra conscience qu'au cours de la «Querelle des Anciens et des Modernes». Pour se faire une idée plus complète des idées de Boileau et de leur évolution, il faut considérer les publications issues de cette «Querelle»: 12 *Réflexions critiques sur Longin* (Boileau a traduit son *Traité du Sublime*: ce philosophe et rhéteur grec a vécu au III^e siècle de notre ère); une *lettre* adressée à Charles Perrault en 1694, publiée seulement en 1701; la *préface* qu'il a écrite pour ses *Ceuvres complètes* (1701).

La théorie de Boileau. – On trouve chez lui l'identification (ou presque) de la raison, de la vérité, de la nature et de la beauté. Il faut du talent et il faut observer les règles. Objectif: plaire à la société et instruire (enseignement moral général). La raison conduit nécessairement à la vérité, c'est-à-dire à la conformité avec la nature (le naturel, par opposition au burlesque, au précieux, à l'emphase): nature humaine, intérieure, psychologique, ce qu'il y a de permanent dans l'homme (non pas ce qu'il y a d'extérieur, relatif, changeant), d'universel. De tout cela découle la vraisemblance et en même temps le respect des bienséances (convenances, conventions sociales et morales). Le «réalisme classique» est un réalisme de choix, idéalisé dans le goût de la société de l'époque. L'antiquité est consul-

tée comme arsenal de modèles qu'il faut imiter à côté de la nature (l'une de ses contradictions). Dans ses *Réflexions sur Longin* (1694), Boileau porte l'accent sur le «consentement universel»: les Anciens ont survécu parce qu'ils ont saisi l'homme dans ce qu'il a de permanent (essai de concilier le conseil d'imiter les Anciens et celui d'imiter la nature). Autre contradiction: l'imitation de la nature et en même temps le respect des bienséances (qui la limitent). Il ne savait pas discerner combien le classicisme restait tributaire des besoins de la société française contemporaine et combien il infirmait, affaiblissait son précepte de présenter les hommes dans ce qu'ils ont de vraiment universel à travers l'histoire. Enfin Boileau ne se rendait pas compte d'un écart du principe d'observer la vérité: il rejetait le «merveilleux chrétien» (l'introduction de Dieu, des saints, des anges, etc. dans la littérature profane à la manière du moyen-âge) justement à cause de sa vérité religieuse. Il n'acceptait que le «merveilleux païen» (la mythologie ancienne) dans les œuvres de fiction (dans la tragédie, l'épopée, etc.).

C'est par le culte du côté artistique des œuvres littéraires et par l'imitation de l'antiquité que Boileau, (en tant que porte-parole des tendances du classicisme), sauve celui-ci de l'enlisement dans un intellectualisme (rationalisme) desséchant. Il a formulé d'une façon heureuse certains conseils représentant l'essentiel du goût français de l'époque classique. Ses vers s'imprimaient facilement dans la mémoire.

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime:
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr;
La rime est une esclave et ne doit qu'obéir.

(Ch. I, v. 27-30)

Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

(Ibid., 37-38)

Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse:
Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.

(Ibid., 79-80)

N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire.
Ayez pour la cadence une oreille sévère.

(Ibid., 103-104)

Avant donc que d'écrire apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

(Ibid., 150-154)

Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage:
Polissez-le sans cesse et le repolissez;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.

(Ibid., 171-174)

Que la nature donc soit votre étude unique

(Ch. III, 359)

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

(Ch. III, 45-46; exposé concis et complet de
la règle des trois unités dans la tragédie)

Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable;
 Il doit régner partout, et même dans la fable.
 (Épître IX, 1675; fable – comprenez fiction,
 création de l'imagination)

Ce don de formuler nettement ses conseils fut la cause de l'immense succès de son *Art poétique*. Les qualités de loyauté, de rectitude, de bon sens, de solidité caractérisent Boileau critique. Mais il n'est pas toujours dans le vrai. Il sousestime la Renaissance, l'école poétique de la Pléiade et son œuvre, qui pourtant a frayé le chemin aux classicques.

Ronsard, qui le (– Marot) suivit, par une autre méthode,
 Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode.

(*L'Art poétique*, ch. I, 123–24)

Il surestime Malherbe, son disciple Racan, le poète du salon de Rambouillet Voiture. Il exagère le rôle de Malherbe.

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
 Fit sentir dans les vers une juste cadence,
 D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
 Et réduisit la muse aux règles du devoir.

(Ibid., 131–134)

Il ne voit pas le génie de La Fontaine, le côté «farce» et le comique grossissant lui déplait dans Molière, dans Racine il apprécie l'élégance et la pureté, il sousestime Saint-Amant, Quinault, etc. En tant que poète satirique, Boileau montre du courage, de l'indépendance, qui l'honorent. Vers la fin de sa vie, il voulut dire son mot dans la polémique religieuse et exprimer sa conviction que la religion est vie morale, non pas pure observance (en quoi il se trouvait d'accord avec le Grand Arnauld et les jansénistes), que le christianisme authentique dans la tradition française n'était pas celui du machiavélisme de la casuistique, de l'immoralisme politique, des persécutions. Mais sa satire qui était intitulée *L'Équivoque* (1704) et contenait des formules presque jansénistes ne put malgré ses tentatives réitérées paraître de son vivant: les jésuites s'y opposèrent et Louis XIV refusa, en 1710, définitivement l'autorisation.

Pour conclure: la doctrine littéraire du classicisme, élaborée par les théoriciens avant Boileau et codifiée par lui dans un résumé peu cohérent, ne reçut de sa part aucun fondement philosophique ni ne fut présentée par lui comme émanant d'un système esthétique bien défini. Mais ses conseils et préceptes semblaient n'en avoir pas besoin, frappés au coin du bon sens et s'imprimant presque d'eux-mêmes dans la mémoire. Au XVIII^e siècle, la renommée de Boileau – dans un contexte littéraire où le classicisme avait cessé d'être créateur – se perpétuait et même grandissait en Europe. Considéré comme législateur du Parnasse, il était appris à l'école. Il devenait l'oracle du goût en poésie de l'élite sociale de l'Ancien Régime qui s'approchait vers sa fin. Il est vrai que c'était un Boileau étriqué, appauvri par les poètes classicistes de cette époque. Voilà pourquoi les romantiques se dressaient contre lui ne se rendant pas compte qu'ils s'opposaient en partie à une contrefaçon. Mais il est vrai aussi qu'ils envisageaient la «vérité» et la «nature» d'une façon différente de celle de Boileau et qu'ils aimaient en poésie et en art en général la raison bien moins que lui. Pour eux, il s'agissait de la «liberté dans l'art» (V. Hugo), de la subjectivité, de l'imagination, de la passion, du sentiment, de la spontanéité qu'ils réhabilitaient. Leur conception était l'expression de besoins nouveaux d'une société qui avait préparé la Révolution bourgeoise de 1789 et surtout de celle qui en était issue.

L'APOGÉE ET LE DÉCLIN DE LA CONTRE-RÉFORME

L'unité postulée et réalisée par tous les moyens sous le régime absolu de Louis XIV («un roi, une foi, une loi») semblait fermement établie vers 1680. Un homme représente l'œuvre coalisée de l'Église et de la cour dans le domaine de la religion, en même temps que la lutte acharnée contre les adversaires de cette unité,

Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704)

Son influence dépasse grandement celle du jésuite Bourdaloue (1632 - 1704), de Fléchier (1632 - 1710) et de Mascaron (1634 - 1703), prédicateurs appréciés à l'époque, surtout le premier, d'une morale sévère et d'une logique vigoureuse qui prêcha 12 stations à la cour et attaqua, dans un sermon, le *Tartuffe* de Molière.

Né à Dijon, Bossuet s'établit dans le diocèse de Metz (1652 - 1658). Il y eut affaire aux tenants d'autres confessions (luthériens, juifs, etc.). La réputation de prédicateur de ce docteur en théologie le fit remarquer par le «parti des dévots» (groupé autour de la reine mère, Saint Vincent de Paul et la Compagnie du Saint-Sacrement). Il fut appelé à Paris, y prononça de nombreux sermons en diverses églises (de 1659 - 1669) et devant la cour et même quelques-unes de ses oraisons funèbres. Mais il échoua, de même que Bourdaloue, dans la tentative de détourner le roi de ses plaisirs.

En 1669, il fut nommé évêque de Condom (Gascogne), mais il résigna bientôt cette fonction puisqu'il fut appelé à la cour en qualité de précepteur du Dauphin (fils aîné du roi). Son préceptorat alla de 1670 à 1680. Bossuet se consacrait très consciencieusement à sa tâche. Il composait lui-même les ouvrages nécessaires pour l'instruction de son élève, assez indolent. C'est ainsi qu'il rédigea une sorte de traité de philosophie de l'histoire (c'était la plus grande originalité de ce traité) pour le Dauphin, son *Discours sur l'histoire universelle* (1681). Bossuet y expliquait le cours de l'histoire par l'intervention de la Providence divine: ouvrage historiquement sans valeur, mais important comme premier essai de synthèse historique. Le même but - bien préparer l'enfant royal à gouverner - est à l'origine de sa *Politique tirée de l'Écriture Sainte* (publ. en 1709). Ayant terminé sa tâche, Bossuet fut nommé évêque de Meaux (près de Paris). Il y prononça, au cours des années quatre-vingts, de célèbres sermons et oraisons funèbres. Mais en même temps il entra dans le tourbillon des luttes théologiques.

Dans le conflit du roi avec le pape (droits d'investiture), il définit (1681) les droits de l'Église de France. Il sympathisait avec les gallicans - ceux qui défendaient les franchises ou libertés de l'Église de France à l'égard du Saint-Siège) contre les ultramontains (- ceux qui étaient favorables à Rome). Il entra en discussion avec les protestants (le pasteur Claude). Il en sortit plus tard le livre *L'Histoire des variations des Églises protestantes* (1688). Bossuet voyait dans les variations la preuve des errements des Églises protestantes en face de l'Église catholique. Mais les protestants retournèrent bientôt cette thèse contre le catholicisme, démontrant par les variations des Églises protestantes leur vitalité en face du catholicisme «sclérosé». Cependant le roi essayait de résoudre le problème de l'Unité de l'Église de France par la force, en révoquant l'Édit de Nantes (1685). Bossuet n'était pas partisan des actes de violence commis par les catholiques et par les dragonnades. Il restait convaincu de l'efficacité de la persuasion pacifique. Mais,

à cette époque de fanatismes déchainés, la modération de Bossuet était une méthode sans effet.

Bossuet eut d'autres combats encore, où il perdait peu à peu sa mesure et son calme: contre le doute systématique de la doctrine cartésienne; contre l'exégèse critique des Écritures Saintes; contre le mouvement mystique pénétrant en France d'Espagne et de Flandre, renouvelant le quietisme de Molinos (Miguel de Molinos, théologien espagnol, 1628 - 1696; il mourut dans les prisons du pape), l'abandon passif et extasié de l'âme à Dieu et prêché par Mme Guyon dont Fénelon subit la contagion. En vain Bossuet entra-t-il en relations avec le philosophe allemand Leibniz - «à la fois le philosophe et le liquidateur de la civilisation baroque et déjà l'annonciateur de la philosophie des lumières» (Pierre Mesnard) - qui envisageait l'unification du monde sur la base du christianisme. On se méfiait trop de l'impérialisme expansif de Louis XIV.

Bossuet devenait donc le témoin du début de la désagrégation de l'œuvre de la Contre-Réforme, sous l'attaque de tendances progressistes. Bossuet avait été très audacieux en face du roi et des grands. Il est vrai que la chaire avait ses immunités qui n'existaient pas pour les profanes. Malgré son bon sens solide, Bossuet savait être très lyrique. Il employait de préférence la période ample, bien équilibrée. Son vocabulaire était riche, reflétant son réalisme foncier (par cette richesse et variété, par le fait qu'il n'hésitait pas à puiser dans la *Bible* ou à d'autres sources, il échappait à la tendance qui appauvriissait la langue classique en la rendant abstraite). Développant les grands lieux communs de la morale et de la religion, il savait rythmer et orchestrer ses phrases, «faire rendre aux mots le maximum de signification en les faisant jouer ensemble comme un poète», produire un effet de grandeur. Ses dons (une imagination puissante mais disciplinée, une sensibilité profonde) l'ont fait souvent rapprocher du génie de Victor Hugo. Parmi ses sermons (il en a prononcé plus de sept cents), on peut citer les suivants: *Sur l'honneur du monde*, 1660; *Sur l'impénitence finale*, 1662; *Sur la mort*, 1662; parmi ses oraisons funèbres: *Oraison funèbre d'Henriette de France, reine d'Angleterre*, 1669; *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans*, 1670; *Oraison funèbre du Prince de Condé*, 1667.

SIGNES AVANT-COUREURS DE L'ÂGE DES LUMIÈRES

Dès la moitié des années 80, le règne du roi Soleil s'assombrit. Il entre dans un crépuscule qui va peser sur toute la France.

Marié dès 1685 avec Mme de Maintenon, Louis XIV et sa cour tournent à la dévotion. L'intolérance religieuse se manifeste par la Révocation de l'Édit de Nantes (1685) qui déchaîne contre l'absolutisme royal et clérical les protestants réfugiés en Hollande, en Angleterre et en Allemagne (cf. *Les Souffrances de la France esclave*, 1689, dont l'auteur est Pierre Jurieu, théologien protestant, connu par ses polémiques avec Bossuet). Les guerres vident le trésor royal, ravagent quelques provinces et affament les autres (la guerre de la Ligue d'Augsbourg, 1686 - 97; la guerre de Succession d'Espagne, 1701 - 13). Le roi a besoin d'argent. Il vend des charges et des titres. Les fermiers généraux et les magistrats augmentent en nombre et en influence. Le peuple est pressuré par les financiers, sa misère devient de plus en plus manifeste. L'organisation sociale du royaume entre en pleine crise. Le mécontentement devient général. Des voix s'élèvent qui dénoncent cet état de choses. Fénelon dans une *Lettre à Louis XIV* ap-

portant des «remontrances à ce prince sur divers points de son administration»; V a u b a n dans son *Projet de Dime royale* demandant l'égalité de l'impôt; R a c i n e peut-être dans une *lettre au roi* «sur la misère du peuple», etc. Des pamphlets politiques se multiplient (rappelant les «mazarinades» contre Mazarin sous la Fronde), pourchassés par le lieutenant de police.

Le premier qui ose – non pas en «frondeur» et tout en gardant les formes – dénoncer l'état déplorable du royaume dans une œuvre littéraire est l'un des derniers grands classiques du XVII^e siècle,

Jean de La Bruyère (1645 – 1696)

Né à Paris, appartenant à la bourgeoisie moyenne des fonctionnaires, il a étudié le droit, fut reçu avocat, plaida peu. Il acheta la charge de «trésorier général de France au bureau des finances de la généralité de Caen», tout en demeurant à Paris. Bossuet le fit charger de l'instruction du duc de Bourbon, fils du Grand Condé, de 1684 – 86. La brutalité, le caractère hautain de ces aristocrates lui rendirent la tâche pénible, humiliante. Pourtant, quand son élève se maria, avec une fille que Louis XIV eut de Mme de Montespan, il resta dans la maison du duc comme «gentilhomme» de service.

Ce bourgeois anobli par sa charge et qui avait longtemps pu observer l'homme dans les milieux bourgeois, rassemblant une immense documentation sur les travers et les vices humains qu'il compléta dans ses contacts avec le monde chez les Condé, dans leur hôtel parisien, dans leur château de Chantilly, à la cour, connu à fond la société aristocratique, vit la rapacité de la bourgeoisie ascendante et la misère navrante du peuple. Moraliste et artiste, il composa successivement et publia en 1668 comme ouvrage anonyme *Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. Malgré le respect qu'on portait aux Anciens, personne ne lut le philosophe du IV^e et III^e siècle avant notre ère, tout le monde par contre s'intéressait aux caractères (portraits) et maximes concernant l'époque contemporaine. Le succès fut énorme. La société aristocratique râlait de telles formes littéraires. Seuls les critiques reprochèrent à l'auteur d'avoir composé un ouvrage «sans suite» (décousu), ne discernant pas la nouveauté de son procédé. Le livre valut à La Bruyère aussi des difficultés. On essayait de deviner les originaux derrière les portraits et d'identifier les modèles vivants de la société de l'époque. Les éditeurs mirent à la première place les *Caractères* de La Bruyère, reléguant Théophraste à la fin du livre. L'auteur était amené à augmenter d'édition en édition le nombre des morceaux (portraits et maximes; il portait de plus en plus l'accent sur le premier genre qui correspondait le mieux à ses dons et attirait l'intérêt du public bien plus vivement). De 386 ils montèrent à 1118 dans la huitième édition, la dernière publiée du vivant de La Bruyère. La neuvième qu'il avait préparée (sans y apporter de changements appréciables) parut après sa mort, en 1696.

Le portrait avait été depuis des décennies cultivé dans les salons et entraînait tout naturellement dans la composition des romans galants et héroïques ou précieux. Cependant là il s'agissait de portraits individuels. La Bruyère visait le type (d'où l'erreur de ceux qui ont voulu trouver les modèles réels pour les identifier avec ses transpositions). Cette tendance aurait dû le mener à des portraits abstraits. Or, La Bruyère avait un talent particulier pour observer et reproduire l'apparence et les manifestations extérieures de l'homme, pour ses gestes, ses attitudes, sa physionomie, son langage, son comportement en général. Au lieu d'analyser devant le lecteur

tel et tel type, il invitait à déduire le caractère de sa peinture, le physique trahissant la psychologie, la vision concrète, réaliste renseignant plus infailliblement sur l'âme et le caractère du type présenté qu'une analyse minutieuse. Évidemment, ces types reflètent (avec leurs tares, vices, ridicules, manies, excentricités, etc.) la société de leur époque tout en la dépassant vers l'homme intemporel, unissant de cette sorte ce qui individualise ou singularise et ce qui universalise.

Les Caractères sont divisés en 16 chapitres contenant des maximes (courtes; La Bruyère excellait moins dans des formules brillantes et denses que Pascal ou La Rochefoucauld), des réflexions critiques (sur la société du temps, sur la littérature, sur l'art d'écrire, etc.) et des portraits de types. Leur ordre d'après La Bruyère est le suivant: I. Des ouvrages de l'esprit. II. Du mérite personnel. III. Des femmes. IV. Du cœur. V. De la société et de la conversation. VI. Des biens de fortune. VII. De la ville. VIII. De la cour. IX. Des grands. X. Du souverain ou de la république. XI. De l'homme. XII. Des jugements. XIII. De la mode. XIV. De quelques usages. XV. De la chaire. XVI. Des esprits forts.

On a tâché de trouver une certaine logique dans l'arrangement des chapitres et du livre. Mais au fond il n'y a pas de construction logique, d'architecture ou de «structure formelle» visible. L'auteur veut rester imprévu, il veut surprendre par une incohérence qui n'est qu'apparente. En réalité elle est calculée: il s'agit de ne pas fatiguer le lecteur, en rapprochant la présentation de la conversation où l'on n'insiste pas longtemps sur le même sujet, mais sautille d'un sujet à l'autre. Cette méthode préfigure les tendances de la prose du XVIII^e siècle. Il y a peut-être quelque chose de plus profond dans ce procédé de fragmentation, une «expérience du fragment». Selon une interprétation récente de Roland Barthes, dans le «livre de fragments» que sont les *Caractères*, il y a une certaine analogie avec «ce qu'on appelle aujourd'hui le *scrap-book*, recueil varié de réflexions et d'informations (par exemple, des coupures de presse) dont la seule notation induit à un certain sens: les *Caractères* sont bien et effet le *scrap-book* de la mondanité: c'est une gazette intemporelle, brisée, dont les morceaux sont comme les significations discontinues du réel continu... le discontinu radical du langage pouvait être vécu par La Bruyère comme il l'est aujourd'hui par René Char».

La philosophie de La Bruyère est pessimiste, elle est empirique. Il nous offre une image fort réaliste de la société louisquatorzienne, de son organisation, des abus que personne n'osait flétrir ouvertement (excepté les prédicateurs). Sans être révolutionnaire, il réfléchit, souligne la responsabilité du souverain envers le peuple: la passion militaire, les excès du luxe manifestent un manque de cette responsabilité. Les rois ne sont que les dépositaires des lois et de la justice, ils ne sont pas les maîtres absolus de leurs sujets et de leurs biens.

La Bruyère est plus direct en attaquant les grands: il les voit sans noblesse de l'âme, égoïstes, ne songeant jamais aux misères du peuple, n'ayant que des dehors, étant corrompus au fond sous l'écorce de la politesse mondaine. La Bruyère opte contre eux et pour le peuple. Comme Molière, il frappe aussi l'hypocrisie religieuse. Après avoir critiqué le clergé dans le chapitre XIV, il trouve cependant utile de se protéger contre une interprétation malveillante en rédigeant le chapitre XVI dirigé contre les «esprits forts» (les incrédules, «libertins»), bien que d'ailleurs cette réfutation de l'athéisme ne soit pas en contradiction avec le sens général de son livre.

Le plus fort réquisitoire est adressé aux inégalités sociales, nées de la rapacité des arrivistes bourgeois, ne connaissant que l'argent, exploitant sans pitié leurs victimes, se comportant en sangsues éhontées. La Bruyère – comme Bossuet, Racine, Vauban,

Fénelon – est inquieté par la disproportion entre le superflu et la misère. Il satirise la guerre au nom de la justice, de l'humanité et de la raison.

On pourrait composer tout un programme de réformes en se basant sur les réflexions de La Bruyère: par là il est plus optimiste que La Rochefoucauld.

Partant des qualités physiques, ne s'arrêtant pas aux traits individuels, généralisant, il met en scène des caractères: son Onufre est un hypocrite, un Tartuffe; son Timon, un misanthrope (ch. XI). Certains portraits se rapprochent de portraits à clef (Cydias, le «bel esprit» de profession, ch. V, semble mettre en scène Fontenelle). Plusieurs caractères sont des raccourcis de sujets de romans possibles (le portrait de la reine de Palmyre, Zénobie, ch. VI). L'ouvrage de La Bruyère a fourni des sujets aux comédies de mœurs du XVIII^e siècle et même aux romans de mœurs (Lesage).

Le premier chapitre («Des ouvrages de l'esprit») est un chapitre de critique littéraire. Nous y trouvons, entre autres, la caractéristique des contradictions déconcertantes chez Rabelais, le parallèle célèbre de Corneille et de Racine, une critique des «barbarismes» (emploi d'expressions de la langue courante ou populaire) de Molière. Le chapitre s'ouvre sur une constatation pessimiste: «Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent.» Mais il se clôt sur une réflexion plus consolante: «Horace ou Despréaux l'a dit avant vous. – Je le crois sur votre parole; mais je l'ai dit comme mien. Ne puis-je pas penser après eux une chose vraie, et que d'autres penseront après moi?» La Bruyère, en vrai classique, portait l'accent non seulement sur la pensée, mais sur son expression: «Tout l'esprit d'un auteur consiste à bien définir et à bien peindre.» – «C'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule: il faut plus que de l'esprit pour être auteur.» – «Il faut toujours tendre à la perfection.» – «Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne.»

La Bruyère, lui, a travaillé son style. Celui-ci n'a rien de spontané. La présentation variée (maximes, dissertations, dialogues, etc.) tend à la précision, à la concision. Tout en sachant construire une période imposante, La Bruyère préfère la phrase courte, juxtaposée – le «style coupé» qui sera celui du XVIII^e siècle –, des constructions imprévues, où les liaisons logiques sont omises, où règne la «ligne brisée»: l'emphase de l'âge de Louis XIV fait place à des tendances qui préfigurent le «rococo». Le vocabulaire de La Bruyère est assez pittoresque, différent en cela de celui de la plupart des classiques: il accueille des archaïsmes aussi bien que des néologismes. La composition du portrait a souvent pour but de surprendre par une brusque rupture, par un trait final qui cependant est savamment préparé par le concours des détails de l'ensemble: l'exemple le plus célèbre est le portrait parallèle de Giton qui se termine par la courte phrase: il est riche) et de Phédon (se terminant par: il est pauvre). Cf. chapitre VI («Des biens de fortune»). Flaubert a admiré non seulement l'art de La Bruyère de traduire le moral par le physique, mais encore celui de son style. «Si claire est l'eau de ces bassins, a noté André Gide, qu'il faut se pencher longtemps au-dessus pour en comprendre la profondeur.»

A côté de cet important critique de l'absolutisme de Louis XIV, deux autres écrivains soumièrent à leur examen son système et l'état déplorable où sa politique de prestige avait acheminé, malgré tous les fastes, la France: Fénelon et le duc de Saint-Simon. Leur critique partait non pas d'idées progressistes, mais de conceptions visant à des réformes dans le sens d'une réfédéralisation du royaume.

François de Salignac de la Motte – Fénelon (1651–1715)

provenait d'une famille aristocratique. Il prit ses grades ecclésiastiques et fut ordonné prêtre. Il exerça une forte séduction personnelle sur ses contemporains. Chargé d'abord de l'éducation de jeunes filles protestantes converties au catholicisme, «les nouvelles catholiques» (1678 – 1688), il composa un *Traité de l'éducation des filles* (1687). Disciple de Bossuet, il reçut la place de précepteur du petit-fils de Louis XIV, le duc de Bourgogne (1689 – 97). Fénelon fit de cet enfant violent un homme docile et instruit. Il composa pour lui plusieurs ouvrages publiés plus tard (*Dialogues des morts; Fables; Les Aventures de Télémaque*). Vers 1688 – 9, il se laissa convertir au «quiétisme» par Mme Guyon (1648 – 1717). Cette adhésion à une dévotion mystique lui valut l'opposition violente de Bossuet. Nommé archevêque de Cambrai (1695), il tentait de se justifier (*Explications et maximes des saints*). Mais il fut condamné à Rome. Il se soumit. Après la mort du Dauphin, père de son élève, il rédigea, de concert avec le duc de Chevreuse, un programme de gouvernement établi à Chaulnes (*Les Tables de Chaulnes*, 1711), destiné au petit Dauphin (son élève). Mais celui-ci mourut un an après son père (1712). Tous les projets de réforme gouvernementale que son élève devait réaliser perdirent leur raison d'être. Fénelon exposa ses idées littéraires dans la *Lettre à l'Académie* (1714, 1716) et résolut aussi le conflit qui constituait la seconde phase de la «Querelle des Anciens et des Modernes». Il mourut en 1715.

L'œuvre de Fénelon concerne plusieurs domaines – l'apologétique, la théologie, la pédagogie, la politique, les belles-lettres.

Les idées politiques de Fénelon se trouvent exprimées, entre autres, dans les *Aventures de Télémaque* (qui parurent en 1699, à l'insu de Fénelon, et causèrent sa disgrâce, parce que le roi y vit une satire de son règne). C'est un roman mythologique et pédagogique. Le fils d'Ulysse (Télémaque) part à la recherche de son père, son précepteur Mentor lui enseigne l'art de régner. Son élève peut voir les sages institutions de Crète et de Salente, le faste blâmable du roi Idoménée. C'est, en somme, une condamnation indirecte de la royauté despotique de Louis XIV. Dans les autres écrits, Fénelon a en vue de rendre, par ses réformes réformatrices, ses droits à la noblesse, d'éduquer les jeunes nobles pour les préparer à cette tâche, d'alléger les impôts qui pèsent trop sur le peuple, de suivre une politique pacifique. Fénelon devança, dans ces conceptions politiques, Saint-Simon, Boulainvilliers, Montesquieu. Mais comme eux, il n'était pas capable de discerner la direction que prenait inévitablement l'évolution sociale. Elle visait non seulement l'abolition de l'absolutisme royal (comme Fénelon et d'autres), mais encore – par le moyen de la force ascendante de la classe bourgeoise – du féodalisme tout court, avec ses privilèges surannés.

La *Lettre à l'Académie* (1714, publ. corrigée en 1716) était une réponse à une question des académiciens concernant les occupations de l'Académie Française. Fénelon y traite de l'histoire, de la rhétorique, des moyens d'enrichir la langue, de la versification et de la rime (qu'il ne goûte pas), du théâtre classique (dont il condamne l'immoralité des sujets en prêtre qu'il était). Dans le conflit des Anciens et des Modernes, Fénelon, beaucoup plus jeune que les principaux classiques, occupe une position en quelque sorte conciliatrice. Son style est celui d'une prose poétique (épithètes, images, réminiscences mythologiques; l'expression est souvent floue). Ses idées spéculatives, chimériques, le font apparaître comme novateur assez audacieux dont la popularité s'est prolongée au-delà du XVIII^e siècle.

Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon (1675-1755)

ancêtre lointain de l'utopiste social du XIX^e siècle, le comte de Saint-Simon, était un grand seigneur (duc et pair), orgueilleux, fier de descendre de Charlemagne. Condamné à l'inactivité par une blessure, il voyait tous ses rêves ambitieux déjoués. Il rêvait à des réformes dans le sens des préjugés de la noblesse (réféodalisation): limiter le pouvoir absolu du roi (œuvre de Richelieu), faire table rase du passé immédiat, instituer des Conseils formés par des pairs, supprimer les États généraux, les intendants, les fonctionnaires roturiers (bourgeois). La haute noblesse devait selon lui prendre elle-même en mains la direction des affaires étrangères et intérieures.

C'étaient des vues politiques nettement rétrogrades. Il essaya de les réaliser après la mort de Louis XIV, sous la Régence de Philippe d'Orléans (étant conseiller du Régent). Sa réforme échoua très tôt (1718).

Cependant ses *Mémoires*, couvrant l'époque de 1691-1723 et publiés presque complètement en 1829-30, en édition définitive de 1879-1930, et qui comprennent 43 volumes, restent son œuvre durable. Saint-Simon est partial, il hait la famille royale et tout ce qu'il lui attribue, la peignant au noir. C'est un pamphlétaire impétueux du règne du «grand roi». Le style n'est pas discipliné par la raison. Il rappelle plutôt le désordre dynamique de l'époque du baroque. Saint-Simon veut dire trop de choses à la fois. Le vocabulaire n'est pas abstrait, il est même très varié (étendu, pittoresque, admettant des archaïsmes, des expressions populaires). Il y a quantité de portraits expressifs (celui de Fénelon; du jésuite Tellier, le confesseur fanatique du roi; du cardinal Dubois, ministre du Régent Philippe d'Orléans après la mort de Louis XIV). On y trouve des récits naturalistes (les conséquences cruelles de la Révocation de l'Édit de Nantes; la ruine de Port-Royal des Champs en 1711 - le couvent évacué par la police, rasé ainsi que l'église, le cimetière dévasté). L'influence des *Mémoires*, écrits de 1740 à 1750, fut considérable à l'époque romantique (où ils furent publiés plus *in extenso*): ce fut le plus grand succès en France après les célèbres romans historiques de Walter Scott. Les romantiques considéraient Saint-Simon comme l'un des leurs, à cause de son tempérament fougueux, passionné, et de son style traduisant fidèlement cette impétuosité.

D'AUTRES PRÉCURSEURS DIRECTS DE L'ÂGE DES LUMIÈRES

Saint-Évremond (1616-1703), n'y appartient pas tout à fait, il se range plutôt dans la lignée des «libertins» du XVII^e siècle. Exilé par Louis XIV, cet épicurien lettré vécut, dès 1661, en Hollande et surtout en Angleterre. Il y représentait la libre critique française. Il fit la satire de l'Académie française dans une comédie (*Les Académistes*, 1643, publ. en 1650), du culte idéalisant des Romains anciens par l'auteur de l'époque baroque Guez de Balzac (*Réflexions sur les divers génies du peuple romain...*, 1663) se moqua de la crainte de la raison chez les jésuites (*Conversation du maréchal d'Hoquincourt avec le Père Canaye*, 1656; il y ridiculise aussi l'esprit obtus et emporté d'un militaire) et prit part aux discussions de la «Querelle des Anciens et des Modernes», portant l'accent sur la relativité de tout art qui doit être accommodé à son temps (*Sur les poèmes des Anciens*, 1685, etc.). Ses œuvres furent réunies en 1703, après sa mort (*Œuvres mêlées*). À côté de la satire de l'Académie (le titre de sa comédie était *in extenso*: *Comédie des Académistes pour la réformation de la langue française*) il écrivit une seconde co-

médie (où il fit la satire de la mode de l'opéra). Esprit plein de finesse et de liberté de jugement, indifférent (sinon incrédule) en matière de religion, railleur cultivé, il a laissé une volumineuse correspondance.

Pierre Bayle (1647-1706) est l'un des véritables précurseurs des philosophes. Pasteur, professeur, journaliste protestant qui avait quitté la France pour la Hollande, il fit, devenu athée, dans ses *Pensées diverses sur la comète* (1683), le procès de la superstition et chemin faisant de la religion. Dans sa revue *Les Nouvelles de la République des Lettres* (1684-87) il prenait la défense des protestants contre Bossuet et les jésuites. Son grand *Dictionnaire historique et critique* (1697), qui devait faire pendant au *Grand Dictionnaire Historique* de Moréri (1674), détruisait toutes sortes de croyances, de légendes historiques accréditées, voulant nettoyer l'histoire (qui pour lui était une suite ininterrompue de crimes et de perversités) des mensonges qui la faisaient plus belle. Attaquant les préjugés et l'intolérance, Bayle se sert de la méthode des allusions adroites et des renvois (d'un article à un autre), pratiquée après lui avec succès par les Encyclopédistes.

Bernard de Bovier de Fontenelle (1657-1757) fut un neveu des deux Corneille. Il réunissait en sa personne un «bel esprit» précieux à la Voiture (La Bruyère semble avoir tracé son portrait dans le personnage de Cydias) et un savant d'une pénétration remarquable, «pensant comme Locke» (qui plaçait la source de nos connaissances dans l'expérience). Ses poésies et ses pièces de théâtre sont déplorables. Son esprit aiguisé était beaucoup plus à l'aise autre part.

Dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688) il prit le parti des Modernes (affirmant la permanence de la nature). Mais il était avant tout un précurseur des philosophes du XVIII^e siècle, dont il devint le contemporain grâce à sa longévité. Ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) étaient un exposé spirituel, destiné au public des salons, surtout aux femmes, du système solaire. Il s'agit de 6 entretiens entre l'auteur et une marquise, et la galanterie polie se mêle aux développements sérieux. Fontenelle publia presque en même temps deux autres ouvrages de vulgarisation. Il y appliquait, à la manière de Pierre Bayle, la critique cartésienne, méthodique à l'étude des préjugés en matière de croyances. Son *Histoire des oracles* (1686) démontrait que les prophéties païennes (mais on comprenait bien qu'il visait aussi les bibliques et chrétiennes) n'étaient que des inventions mensongères. Son *Origine des fables* (1686) expliquait la naissance des mythes par la sottise, les rêves et les chimères humaines (mais on pouvait sousentendre aussi les «mythes» de la religion chrétienne...). Partout Fontenelle combattait le dogmatisme, insinuait le doute, conseillait d'être critique. Cependant, secrétaire perpétuel à l'Académie des Sciences, il jouait un rôle important dans la société des salons de la première moitié du XVIII^e siècle. Il était en relation avec les célébrités européennes, composait des traités scientifiques, une double *Histoire de l'Académie* et des *Éloges* (biographies bien documentées) des membres de l'Académie (de Newton, de Leibniz, etc.). Parti du rationalisme critique de Descartes, il le corrigeait par l'empirisme de Locke. Par sa lutte adroite contre les préjugés et par son intérêt pour les sciences naturelles et la cause du progrès humain, Fontenelle prélude à l'œuvre des Encyclopédistes.

LA «QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES»

Elle se déroula en deux phases, à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle. Deux problèmes étaient débattus en principe: 1. l'emploi du «merveilleux chrétien»

dans la littérature profane; 2. la question de la supériorité de l'antiquité grecque et latine en face de l'évolution des connaissances et de la culture humaines en général et sous «Louis le Grand» en particulier.

1. La question du merveilleux

Le moyen-âge avait cultivé le merveilleux chrétien (intervention de Dieu, de la Vierge, des saints, des diables, etc.) en littérature. La Renaissance paganisante introduisit à sa place la mythologie ancienne (le merveilleux «païen»). La société française (mondaine) du XVII^e siècle, pénétrée de la pensée rationaliste moderne, était moins disposée (malgré la Contre-Réforme) que celle d'Espagne, d'Italie et d'Angleterre à faire revivre certaines traditions du moyen-âge. Les théoriciens voyaient dans l'emploi du merveilleux chrétien un ravalement de la réalité du christianisme (réalité religieuse) au niveau d'une simple fiction. L'un des plus grands défenseurs de ce merveilleux (préfaces, traités) était Desmarests de Saint-Sorlin. La thèse des partisans du merveilleux païen prévalut. Celui-ci continua à figurer dans la haute littérature comme une convention parmi d'autres, comme un «ornement» poétique obligatoire. La littérature française du XVII^e siècle réussit ainsi à sauver sa laïcité, du moins en grande partie.

2. La question de la supériorité de l'antiquité

Dès la Renaissance, on se rendait de plus en plus nettement compte des progrès accomplis par les sciences, des expériences plus riches que ne les avait l'antiquité. Bacon, Descartes, Pascal, Fontenelle, Charles Perrault (1628-1703; célèbre par ses *Contes de ma mère l'Oye*, 1697, recueillis pour l'amusement des enfants - ils sont plus parfaits que les contes intitulés *Les Illustres fées*, 1698, de Mme d'Aulnoy) prirent le parti des «Modernes». Le dernier - frère de l'architecte Claude Perrault qui était avec François d'Orbay l'auteur de la colonnade du Louvre et édifia l'Observatoire de Paris - était contrôleur général de la surintendance des Bâtiments et membre de l'Académie. Il composa et y lut, à l'occasion de la convalescence de Louis XIV, une ode, *Le siècle de Louis le Grand*, où il affirmait

Que l'on peut comparer, sans crainte d'être injuste,

Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste.

Des discussions s'élevèrent à ce sujet entre lui et Boileau qui fut profondément blessé par l'attitude qu'il prenait. Dans la querelle qui s'ensuivit, les auteurs classiques furent plus ou moins du côté de Boileau et des Anciens qu'ils vénéraient et imitaient sur bien des points. Perrault composa un ouvrage en 4 parties contenant 5 dialogues, *Les parallèles des Anciens et des Modernes* (1688-97). Il croyait à l'existence d'un progrès rectiligne. Boileau de son côté rédigea, entre autres, ses *Réflexions critiques sur Longin* (9 réfl., en 1694). Le janséniste Antoine Arnauld réussit à réconcilier les deux adversaires. Dans une *lettre à Perrault* (1694, publiée en 1701), Boileau reconnut en somme le bien-fondé de certaines critiques adressées aux Anciens; mais il continuait, avec une sagacité qui lui faisait honneur, de rejeter l'idée simpliste d'un progrès rectiligne, mécanique, ininterrompu dans le domaine des lettres et des arts. Ainsi se termina la première phase de la «Querelle».

La seconde phase se place après la mort de Boileau. La discussion des adversaires eut pour point de départ une traduction d'Homère en prose, dont l'auteur était une femme très érudite, Mme Dacier, qui suivait très exactement l'original

grec qu'elle admirait en bloc (1711). Trois ans plus tard, l'académicien Houdar de la Motte offrit aux lecteurs une nouvelle traduction, cette fois en vers. La Motte ne savait pas le grec: sur la traduction littérale d'un autre il adapta, en toute tranquillité, le poète grec au goût de l'époque «rococo», en retranchant de longs passages de l'original. Dans sa préface, il présentait Homère comme un poète primitif dépourvu de goût. Mme Dacier prit la défense d'Homère. Plusieurs critiques de l'époque prirent part à cette querelle (l'abbé de Pons, l'abbé de Terrasson). Les deux partis s'adressèrent enfin à Fénelon lui demandant d'être leur arbitre. Celui-ci, dans sa *Lettre à l'Académie* (1714, 1716) et dans ses lettres à Houdar de la Motte, fit la tentative de réconcilier les adversaires, quoique lui-même fût plutôt un partisan intelligent des Anciens.

En 1719, l'abbé Dubos (1670-1742, historien et diplomate français), fit paraître ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Il y admettait le progrès accompli dans le domaine des sciences. Mais il repoussait l'idée qu'on pût l'admettre aussi dans le domaine si différent des arts. Là, la valeur des œuvres dépend de divers facteurs: du talent de l'auteur, déterminé à son tour par le climat, la géographie (idée chère au XVIII^e siècle), etc. Cette valeur est affirmée par le consentement des siècles qui s'appuie, non pas sur l'autorité de la raison, mais sur le sentiment, le «cœur». En ce qui concernait le problème de l'imitation des Anciens, l'abbé Dubos conseillait aux poètes modernes de ne pas s'en inquiéter: la nature, disait-il, est le modèle le plus sûr et inépuisable.

Ainsi le culte des Anciens restait ébranlé sur les deux points essentiels du débat: 1. leur supériorité par le talent (les forces créatrices permanentes ne s'étaient pas épuisées une fois pour toutes dans l'antiquité; elles continuaient de produire des génies supérieurs à chaque époque); 2. leur supériorité en tant que modèles dans l'imitation de la nature (la nature offre aux auteurs de chaque époque le meilleur modèle elle-même). Les tendances modernistes qui se frayaient leur chemin dans les sciences, s'introduisaient peu à peu aussi dans le domaine des arts et des lettres.

Les problèmes débattus au cours de la «Querelle des Anciens et des Modernes» étaient posés tels qu'ils pouvaient l'être à l'époque. En réalité ils cachaient une problématique bien plus variée et complexe. Ils signalaient non seulement la naissance d'un mouvement d'opposition à l'autorité, l'orthodoxie et le dogmatisme de la doctrine classique, mais l'existence d'une sourde fermentation de tendances cherchant une réponse à une foule de questions qui commençaient à s'imposer concernant les principes du beau et de l'art, les œuvres et les conditions concrètes de leur naissance, le génie créateur et les modèles, le goût artistique changeant et les règles imposées d'avance, l'idéal de perfection technique et la naïveté créatrice, la critique et son véritable rôle, etc. Ces questions qui semblaient près d'affleurer ne pouvaient être formulées, posées et discutées qu'à l'âge suivant dont la «Querelle des Anciens et des Modernes» était l'un des signes avant-coureurs.