

Littérature du XVIIe siècle

Préparé par

Prof. / Alaaedin Baheiedin

Professeur à la Faculté des Lettres de Quena

Université du Sud de la vallée

بيانات الكتاب

الكلية: التربية

الفرقة: الثانية عام فرنسي

التخصص: اللغة الفرنسية

عدد الصفحات: 216

المؤلف: أ. د/ علاء الدين بهي الدين

Table des matières

Introduction générale.....	10
Chapitre I : Le baroque dominé (1598-1630)....	14
I- Une littérature en mouvement	15
1) Une époque dangereuse.....	15
2) Une littérature contrastée.....	15
II- Les caractéristiques du baroque.....	17
1) Un monde en évolution.....	17
2) Un homme libre.....	18
3) Le refus de l'absolu.....	19
4) Une démarche sensuelle.....	20
III- La diversité de la littérature d'idées.....	22
1) La pensée libertine.....	22
2) La littérature mondaine.....	24
IV- Poésie : des voies multiples.....	26
1) La poésie lyrique : Théophile de Viau.....	26

2) La poésie satirique : Mathurin Régnier.....	26
3) François de Malherbe.....	27
V- Roman : l'outrance baroque.....	29
1) Le paroxysme idéaliste.....	29
2) Honoré d'Urfé.....	30
3) Le contre-pied réaliste.....	32
VI- Théâtre : la complexité baroque.....	33
1) Le triomphe de la tragi-comédie.....	33
2) Alexandre Hardy : un théâtre de démésure.....	34
3) Un théâtre plus modéré.....	34
Chapitre II : La période préclassique (1630- 1661).....	36
I- De la démesure baroque à la modération classique.....	37
1) Un ligne de partage.....	37

2) La montée du classicisme.....	37
3) Une littérature à double visage.....	38
II- L'instauration du classicisme.....	39
1) Un monde stable.....	39
2) Un homme soumis à la fatalité.....	40
3) Une attirance pour l'essentiel.....	41
4) Un art austère.....	41
III- Une littérature d'idées en quête de la vérité....	43
1) René Descartes.....	43
2) L'importance de la pensée jésuite.....	45
3) La montée du jansénisme.....	46
4) Blaise Pascal.....	47
IV- Poésie : persistance des tendances baroques....	51
1) Paul Scarron et la poésie burlesque.....	51
2) Vincent Voiture et la poésie précieuse.....	53
V- Roman : réalisme et idéalisme baroques.....	56

1) Le roman comique de Paul Scarron.....	56
2) Les romans philosophiques de Savinien de Cyrano de Bergerac.....	57
3) Madeleine de Scudéry.....	58
VI- Théâtre : l'établissement de la régularité classique.....	61
1) Les grands traits du théâtre régulier.....	61
2) Pierre Corneille.....	63
Chapitre III : La génération classique (1661-1680).....	72
I- L'attachement à l'ordre et à l'unité.....	73
1) Vingt années essentielles.....	73
2) Un classicisme contrasté.....	73
II- Une riche littérature d'idées.....	75
1) François de La Rochefoucauld.....	76
2) Le cardinal de Retz.....	77

3) Madame de Sévigné.....	79
4) Le chevalier de Méré et l'idéal de l'honnête homme.....	82
5) La continuation des courants antérieurs.....	83
6) Jacques-Bénigne Bossuet.....	84
III- Poésie : lyrisme et didactisme.....	89
1) Jean de La Fontaine.....	90
2) Nicolas Boileau.....	94
IV- L'essor du roman historique.....	99
1) Le roman bourgeois d'Antoine Furetière.....	99
2) Les Lettres d'une religieuse portugaise de Guilleragues.....	99
3) Madame Lafayette.....	100
V- La confirmation du théâtre régulier.....	104
1) Molière.....	104
2) La vie théâtrale au temps de Molière.....	114

3) Jean Racine.....	114
Chapitre IV : Le Postclassicisme (1680-1715).....	115
I- Un renouvellement difficile.....	123
1) Le temps de rigidités.....	123
2) La lutte entre les Anciens et les Modernes.....	123
3) Des évolutions lentes.....	124
II- Littérature d'idées : continuation et contestation.....	125
1) Pierre Bayle et l'esprit de tolérance.....	125
2) Fontenelle et le refus de l'absolu.....	126
3) Jean de la Bruyère.....	127
4) Fénelon.....	128
III- Poésie : la décadence.....	131
IV- Roman : la remise en cause.....	132

1) Robert Challe : une nouvelle formule romanesque.....	132
2) Alain René Lesage et la manière picaresque....	133
3) Les débuts de Marivaux.....	135
4) Charles Perrault et le conte de fées.....	135
V- Théâtre : la stagnation.....	137
Chapitre V : Les modèles et la genèse des compétences.....	138
I- L'imitation des Anciens : l'innutrition et l'art de remanier les modèles.....	141
1- Des rapports complexes.....	141
2- Un art d'adaptation.....	143
3- Les Anciens contre les Espagnols et les Italiens.....	145
II- La longue préparation parallèle d'un art de grandeur et de discipline et d'un art de plaire.....	147
1- L'affinement parallèle des règles et du goût.....	147

2- Premières tendances classiques : de Malherbe à Guez de Balzac.....	148
3- Vers un ordre nouveau : absolutisme, moralisme, mécanisme.....	149
4- L'affinement socio-culturel ; le lien entre intellectuels et « honnêtes gens ».....	151
5- L'imposition des règles au théâtre.....	153

Chapitre VI : Présentation générale des Fables

I- Les Fables : Histoire d'un genre.....	157
II- Les animaux et les hommes dans les Fables....	163
III- Récit et discours.....	170
IV- La représentation de la nature.....	177
V- La représentation de la réalité.....	185
VI- L'imitation dans les Fables.....	192
VII- Ordre et désordre dans les Fables.....	199
VIII- Morale et sagesse.....	215
Références.....	156

Introduction générale

Nous devons aux romantiques une idée vigoureuse de l'imagination. En fait, le XVIe siècle avait déjà reconnu, dans cette faculté qu'à l'artiste d'être un porteur d'images, une forme de création. Dans les milieux de l'occultisme cette conviction est répandue.

Chez les écrivains du premier XVIIe siècle se lisent de pareilles formules, et ce qui leur inspire, c'est moins la fréquentation des peintres que la rhétorique, toujours vivante, qu'ils ont apprise. Le bon orateur veut convaincre, et donc remuer les émotions. L'imitation de la nature que prescrit la *Poétique* d'Aristote est donc la véritable école de l'imagination.

A la suite de la Renaissance, mais en toute autonomie, le premier XVIIe siècle est donc pénétré de l'idée que la richesse du verbe est un bienfait, venant peut-être de Dieu, venant sûrement de l'art.

La Littérature française du premier XVIIe siècle est donc une fête de l'imagination à laquelle

contribuent la fierté professionnelle des écrivains, leur attitude d'aristocrates. Cette élite doit relever un double défi : ne pas décevoir son public, ne pas déchoir du rang atteint par ses prédécesseurs.

Les belles imaginations des poètes, les belles représentations théâtrales apaisent les cœurs et raffermissent les esprits. Comme l'enseignaient les Anciens elles guérissent des passions, ces maladies de l'âme.

Naturellement, c'est au théâtre que cette époque baroque confie par priorité ses angoisses et son orgueil. Quoiqu'on se réclame, en théorie, de la vraisemblance, on y célèbre le culte de l'imagination. Mais le théâtre de ce temps, en France comme à l'étranger, est au centre d'une réflexion sur la condition humaine.

Les âges de la vie, l'homme et la nature, l'ordre et le chaos, le travail et le repos, l'ambition et la sagesse, les rapports entre les sexes, etc. : tous ces thèmes majeurs sont susceptibles à la fois de

permanence et de variations. Le théâtre de cette époque est donc un des plus complètement littéraires qui ait jamais été écrit. Il ne doit pas son inspiration aux seuls dramaturges de l'antiquité et de la Renaissance. Pour lui donner vie, tous les trésors de la culture passés, la poésie et l'histoire, le roman, la morale et la philosophie.

L'oracle consiste à obtenir l'adhésion immédiate. Le geste, puis le regard, puis la parole du héros entraînent les foules pour leur bien. Il y a là tout un optimisme de l'honneur et de la vertu, ce qui permet de comprendre pourquoi l'héroïsme a particulièrement fleuri dans les milieux touchés par la pédagogie des jésuites.

Chapitre I
Le baroque dominé
(1598- 1630)

I- Une littérature en mouvement

1) Une époque dangereuse

La littérature de ces années (1598- 1630) est une littérature qui bouge. Ancrée dans un contexte historique mouvementé, la littérature de cette période est marquée par l'idée de la diversité. Elle est influencée par un mode de vie où la soumission n'est pas de mise, où la révolte s'impose, où le hasard joue un grand rôle, où il est nécessaire, pour se défendre, de vivre dangereusement, mais également où s'expriment une aspiration à l'épanouissement de part, la langue est en pleine évolution, à la fois sous le signe d'une complication excessive et d'une recherche de la simplification.

2) Une littérature contrastée

C'est dans ce double mouvement de déchaînement des exubérances et de tentatives de modération que s'affirment les différents genres littéraires de cette période.

Tandis que, dans la littérature d'idées, Guez de Balzac, avec ses *Lettres*, et Nicolas Faret, avec *L'Honnête Homme*, essaient d'instaurer un idéal de modération qui annonce déjà le classicisme, se développe la pensée libertine qui conteste l'ordre établi.

II- Les caractéristiques du baroque

Durant cette période, s'affirme ce que l'on appelle le baroque. Mais il n'a pas le monopole. De façon générale, aucune tendance littéraire n'apparaît jamais dans toute sa pureté, dans son exclusivité. C'est particulièrement vrai, à cette époque, pour le baroque : une autre tendance, encore très minoritaire, qui débouchera sur le classicisme, tente de le contrebalancer. C'est donc plutôt d'un baroque dompté dont il faut parler, d'une conception qui exploite, de façon relativement modérée, les grandes tendances baroques.

1) Un monde en évolution

L'une des grandes idées du baroque est que le monde est en train de se construire. Rien n'est définitif. L'univers n'est pas donné une fois pour toutes, mais et sans cesse en évolution. Le baroque refuse le figé. Il est convaincu que tout se modifie, que tout se transforme, que tout change. Il est, par exemple, très sensible à la nature parce que, pour lui,

les modifications qu'elle subit, la succession des saisons, sont des signes palpables de ces transformations incessantes. Une telle conception explique le succès des romans parqués par l'aventure et les revirements, ainsi que le développement d'une poésie lyrique qui exalte le sentiment de la nature.

2) Un homme libre

De cette idée découle l'interprétation de la place de l'homme dans l'univers. Comme ce monde n'est pas figé, il n'existe pas de lois intangibles pour le régir. L'être humain, dans ses conditions, dispose d'une large liberté d'action. Il peut lutter, avec chance de succès, contre les forces extérieures qu'il doit affronter. Il n'est pas aliéné parce que l'irréversible n'existe pas, parce qu'il a la possibilité du choix. Les héros des romans de l'époque ne sont pas dépendants d'une fatalité qui les dépasse, mais, au contraire, apparaissent maîtres de leur destin.

Il en va de même des personnages du théâtre de Corneille au début de sa carrière. Dans *Le Cid*, par

exemple, Rodrigue peut décider, en toute conscience, de son action. C'est librement qu'il choisit de faire passer l'honneur de sa famille avant son amour pour Chimène.

La conception de l'amour des baroques est significative à cet égard. Le sentiment amoureux n'est jamais suffisamment fort pour enfermer celui qui l'éprouve dans une passion indestructible et exclusive. Contrairement aux personnages de Racine, les héros baroques, s'ils sont parfois désespérés, meurent rarement d'amour.

Dans ces conditions, l'homme baroque refuse de s'enfermer à l'intérieur de lui-même. Il est largement ouvert sur l'extérieur. Il aspire à s'emparer de toutes les expériences qui s'offrent à lui, à les utiliser pour son épanouissement comme remèdes à l'aliénation. C'est pourquoi, en particulier, les romans de l'époque sont emplis d'événements et se déroulent dans des lieux multiples et divers.

3) Le refus des absolus

Interprétant ainsi le monde, le baroque rejette l'absolu : il ne croit pas en des vérités définitives, mais pense au contraire que tout relève des apparences. Ce qui compte pour lui, ce n'est pas ce qui est, mais ce qui paraît être.

Cette tendance se manifeste, de façon particulièrement nette, dans l'architecture baroque où les grandes lignes de la construction sont dissimulées sous les éléments décoratifs. C'est dans cette optique également que les créateurs baroques revendiquent la pleine liberté d'expression, refusent de soumettre leur art à des règles.

4) Une démarche sensuelle

Conscient d'être dans un monde complexe et divers, le baroque est sensible à cette richesse, entend profiter de la saveur de la vie, est attiré par le pittoresque, par l'anecdotique.

Le goût de l'ornement, voire de la surcharge, l'attitude pour le mouvement et pour la ligne courbe, le culte du lyrisme et du pathétique, la recherche du

concret manifeste dans l'emploi des images, autant de traits qui donnent à l'expression baroque une grande sensualité. C'est l'art de la vie, parfois excessif et théâtral, mais séduisant par sa capacité à adhérer pleinement au monde.

III- La diversité de la littérature d'idées

A cette période historique divisée par les troubles politiques et marquée par la pluralité idéologique correspondant naturellement des formes de pensée diversifiées. Elles apparaissent clairement dans la littérature d'idées : en particulier, il s'affirme alors une approche libertine d'orientation athée, tandis que se développe une conception mondaine profondément influencée par la vie de cour.

1) La pensée libertine

Tout au long du XVIIe siècle, se précise ce que l'on a appelé la pensée libertine. Le terme, au départ, n'a rien de péjoratif. Le mot libertinage ne désigne pas, comme aujourd'hui, la pratique de mœurs dissolues. Il s'applique à un mouvement de contestation qui refuse l'idéologie dominante.

Les libertins partent d'une conception philosophique, le matérialisme, qui explique tout à partir de la matière. Ils contestent Dieu. Ils remettent

ainsi en cause la validité d'une société et d'une monarchie dont le pilier principal est la religion.

Dans ces conditions, ils sont amenés à refuser l'organisation sociale et politique de leur temps. Ils aspirent à une société fondée sur le respect du mérite et non sur la naissance. Ils exaltent les valeurs qui relèvent de la nature, estimant par exemple que le plaisir est positif, parce que naturel. Ils considèrent que le comportement individuel doit tenir compte de l'intérêt général. La morale des libertins s'inscrit dans cette perspective : Dieu n'existant pas, l'homme doit réaliser son épanouissement sur cette terre, rechercher les plaisirs offerts par la nature, mais avec certaine modération dictée par la raison.

Le libertinage revêt plusieurs aspects. Il est parfois seulement un art de vivre, une façon de profiter de l'existence, de goûter les plaisirs de l'amour ou de la table. Il prend parfois place dans les œuvres littéraires, marquant par exemple la poésie de Théophile de Viau. Il donne lieu également à des

œuvres philosophiques : en (1625), Gabriel Naudé (1600-1653) publie une *Apologie pour les grands personnages soupçonnés de magie*, réquisitoire brillant contre l'intolérance et le fanatisme. En (1647), de Gassendi (1592-1655), qui se pose comme le chef de file de cette pensée matérialiste, paraîtront le *De Vita et moribus Epicuri*, puis en (1659), *Syntagma philosophiae Epicuri*, deux ouvrages où il se réfère au philosophe grec Epicure. De son côté, François de La Mothe Le Vayer (1588-1672), dans des Discours, des Traités et des Dialogues, met en cause les pratiques religieuses et en doute l'existence de Dieu.

2) La littérature mondaine

Malgré les troubles, cette période voit le développement d'une cour brillante. La vie sociale prend donc une grande importance et entraîne toute une réflexion sur le comportement à adopter envers les autres.

C'est dans cette optique que se situe *L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la cour* (1630) de Nicolas Faret. Cet ouvrage qui connaît un grand succès, se propose deux buts : définir des méthodes pour faire bonne figure à la cour, mais aussi dégager un idéal de conduite fondé sur la modération, la simplicité et le respect d'autrui.

Jean-Louis Guez de Balzac utilise une autre forme pour exposer ses idées sur le monde et sur l'homme. Il met au point le genre de la lettre littéraire : il s'agit d'une correspondance qui ne s'adresse pas seulement à son destinataire, mais qui est également rédigée pour être divulguée, pour être lue et commentée par les gens de goût. Ses *Lettres*, qui seront publiées en (1624), puis en (1665), abordent les sujets les plus divers. Désireux d'être « intelligible aux femmes et aux enfants », Guez de Balzac refuse le pédantisme et l'affectation, contribue à créer cette langue claire et simple qui sera celle de la seconde partie du XVIIe siècle.

IV- Poésie : des voies multiples

1) La poésie lyrique : Théophile de Viau

Cette période est la période de la poésie lyrique, de l'épanchement personnel, des plaintes amoureuses, de la nostalgie du temps passé, de la culture pathétique de la mort. C'est là un terrain privilégié du baroque que cultive, en particulier, Théophile de Viau. Libertin à la vie brève et mouvementée, il chante la solitude et la passion amoureuse, en un style imagé, plein de comparaisons, de métaphores, de ces exagérations que l'on appelle hyperboles.

2) La poésie satirique : Mathurin Régnier

Parallèlement à ce courant lyrique baroque, coule un flot réaliste, Mathurin Régnier, qui s'efforce à la description du réel, pratique la poésie satirique. Ce bon vivant, disparu lui aussi assez jeune, publie, de 1608 à 1613, plusieurs recueils de *Satires*. Dans un style bigarré, divers, il décrit la société de son temps. Il peint des portraits féroces qui lui permettent

de ridiculiser ou de stigmatiser les vices et les défauts, de s'attaquer à l'avarice, à la méchanceté ou à la sottise de ses contemporains.

3) François de Malherbe

Poète de cour, autorité littéraire, Malherbe apparaît comme un auteur chaumière entre le XVI^e siècle et le XVII^e siècle. Jusque vers la fin du XVI^e siècle, il pratique une écriture brillante. Surchargée d'images, d'inspiration nettement baroque. Dans *Les Larmes de Saint Pierre*, poème religieux publié en (1587) qui évoque le reniement de saint Pierre, l'outrance est particulièrement nette. Le pathétique, le jeu des contradictions, l'accumulation des images, la personnalisation de la nature, s'entremêlent en un écheveau complexe de mots.

Mais Malherbe apparaît surtout important par l'affirmation d'une doctrine faite de modération, fondée sur la raison. Cette doctrine, qui annonce le classicisme, est essentiellement contenue dans les annotations critiques qu'il porte en (1606) sur un

exemplaire de l'œuvre d'un poète contemporain, Desportes. Logique de la pensée et de la construction, prédominance de la raison sur l'imagination, refus de l'incohérence, condamnation de l'ambiguïté de l'expression, revendication de la pureté de la langue, tels sont les principes d'une démarche qui s'imposera au cours du siècle.

V- Roman : l'outrance baroque

Prépondérante dans la poésie, l'outrance baroque est également manifeste dans l'écriture romanesque. On y retrouve les deux pentes que l'on avait notées précédemment, celle de l'idéalisme qui apparaissait dans le lyrisme et celle du réalisme qui était visible dans la satire.

1) Le paroxysme idéaliste

Le paroxysme idéaliste marque la conception du roman héroïque. Dans ces romans-fleuves, qui, la plupart du temps, se déroulent durant l'Antiquité, la passion amoureuse est essentielle. Il s'agit d'un amour éthéré; pur, qui est le moteur de toutes les actions, qui pousse les grands hommes, les héros à se livrer à de hauts faits pour plaire à la femme aimée.

Parmi ces romanciers, se distingue Marin Le Roy de Gomberville qui écrit notamment *Carithée*, mettent en scène Agrippine et Germanicus.

Mais l'affirmation de cette vision idéalisée anti-réaliste du monde a surtout donné L'Astrée d'Honoré

d'Urfé : ce roman, qui connut un succès prodigieux, souligne cette attirance du lecteur pour un univers fictif qui lui permet de s'évader des dures réalités du moment.

2) Honoré d'Urfé

Elevé dans la région champêtre du Forez, au sud-est du Massif central, qui sert de cadre à son roman, Honoré d'Urfé connut une existence aventureuse et romanesque au cours des guerres de religion. Une fois la paix retrouvée, la grande affaire de sa vie, ce fut la rédaction de *L'Astrée*. Ce roman-fleuve de plusieurs milliers de pages parut de 1607 à 1627.

S'inspirant de la tradition du roman pastoral, la trame principale de *L'Astrée* est constituée par les amours champêtres du berger Céladon et de la bergère Astrée. Mais de nombreux épisodes secondaires interviennent et introduisent une atmosphère d'aventure et de guerre.

Un schéma romanesque de l'amour se développe, avec le coup de foudre, la recherche d'une communion totale, mais aussi l'aliénation causée par un sentiment qui, malgré cette aspiration, n'est pas toujours partagé. Le système des amours décalées s'introduit : celui ou celle qui aiment ne sont pas aimés, mais, par contre, suscitent la passion d'une autre ou d'un autre qu'ils n'aiment pas. Racine, dans ses tragédies, adoptera une telle structure.

Une dimension historique se fait jour : l'action se déroule dans la Gaule celtique. Mais elle est souvent inventée à plaisir et l'atmosphère est plutôt celle de l'époque d'Honoré d'Urfé.

En un style recherché, il se dégage de l'ensemble un idéal de comportement qui est celui des courtisans de ce début du XVIIe siècle : le mérite, les valeurs morales, l'emportent dans une conception de l'amour selon laquelle « il est impossible d'aimer ce que l'on n'estime pas ». Corneille s'inspirera de ce précepte.

3) Le contre-pied réaliste

A cette inspiration idéaliste s'oppose résolument une manière réaliste. El est, en particulier, cultivée par Charles Sorel (1602-1674). Dans *l'Histoire comique de Francion* (1623), il reprend la tradition du picaresque espagnol dont la construction romanesque repose sur le pizaro, personnage en marge de la société. Francion, qui y jouer ce rôle, se livre à une sorte de voyage d'exploration des milieux urbains et ruraux défavorisés.

En un style pittoresque, l'auteur présente une série de figures grotesques aux prises avec les préoccupations quotidiennes. Il se livre souvent à des constats lucides : il relève, par exemple, que « le plus abject du monde se fera respecter, moyennant qu'il ait de l'argent ».

VI- Théâtre : la complexité baroque

1) Le triomphe de la tragi-comédie

Durant ces années (1598 à 1630), il règne, dans le théâtre la démesure et l'outrance. L'action dramatique est d'une grande complexité et l'on est loin de la simplicité, de l'unité, qui prévaudra durant l'époque classique. Il en est de même pour le lieu qui sert de décor aux pièces.

Des lieux multiples sont utilisés, alors que, plus tard, s'imposera le lieu unique. Le déroulement temporel est également marqué par l'ouverture : plusieurs jours, voire plusieurs semaines, s'écoulent ; le classicisme enfermera l'action dans une durée de vingt-quatre heures.

Ce refus de se plier à des règles est manifeste également dans le mélange du tragique et du comique et dans l'introduction d'invraisemblance ainsi que de données qui vont à l'encontre des conventions morales. Cette tendance à l'irrégularité explique que la tragédie et la comédie soient largement supplantées

par la tragi-comédie qui mêle les genres, exploite le romanesque et utilise les effets de terreur et de cruauté.

2) Alexandre Hardy : un théâtre de la démesure

Alexandre Hardy est représentatif de cette tendance. Ecrivain productif, il aurait écrit six cents pièces dont trente-quatre seulement furent publiées, il a pratiqué tous les genres, à l'exclusion de la comédie. Il a composé des pastorales, qui prennent place dans le monde des bergers et des bergères et reprennent les thèmes de *L'Astrée*. Il a conçu des tragédies qui se déroulent durant l'Antiquité. Il a rédigé des tragi-comédies à intrigue romanesque, comme *La Force du sang* qui met en scène les efforts d'une jeune femme pour recouvrer l'honneur et retrouver le bonheur après le traumatisme d'un viol.

3) Un théâtre plus modéré

A côté de cette conception qui repose sur le refus des règles de construction, un théâtre plus modéré essaie de se faire une place, en travaillant au

resserrement de l'action, du temps et du lieu. Il s'affirme surtout dans la tragédie, avec notamment *Hector* d'Antoine de Montchrestien et *Pyrame et Thisbé* (1621) de Théophile de Viau qui raconte les amours tragiques de Pyrame et Thisbé dans le cadre exotique de Babylone.

Chapitre II
La période
préclassique
(1630-1661)

I- De la démesure baroque à la modération classique

1) Un ligne de partage

Ces trente et une années, qui marquent comme une préparation du règne effectif de Louis XIV, constituent une ligne de partage. Le temps des désordres et des bouleversements n'est pas encore achevé, les événements de la Fronde (1648- 1652) le montreront éloquemment. Mais le calme civil s'impose peu à peu avec l'affermissement du pouvoir royal. Aux soubresauts de la période précédente succède une certaine détente. Un nouvel équilibre est en train de s'instaurer.

2) La montée du classicisme

Les deux courants littéraires, celui de la démesure baroque et celui de la modération classique, voient leur force respective s'inverser. Le baroque ne meurt pas, loin de là, mais il cède peu à peu à l'autre tendance. Les notions de raison et de l'absolu

progressent, en particulier, au détriment des valeurs de l'imagination et du relatif.

3) Une littérature au double visage

Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, de constater que la littérature de cette époque possède un double visage, un côté baroque et un côté classique, selon les auteurs et selon les genres.

Dans la littérature d'idées, s'impose une recherche de la vérité, avec les œuvres de René Descartes et de Blaise Pascal, tandis que la pensée libertine continue à aspirer à la diversité.

Dans le domaine poétique, le baroque l'emporte avec le courant précieux illustré par Vincent Voiture ou la manière burlesque pratiquée par Paul Scarron.

Le roman voit également la poursuite du baroque avec l'œuvre fleuve de Madeleine de Scudéry ou *Le Roman comique* de Scarron. Le théâtre, par contre, accomplit sa lente marche vers la régularité et le classicisme avec Pierre Corneille.

II- L'instauration du classicisme

Cette période est donc celle de la préparation du classicisme qui triomphera avec la génération suivante. Comme pour le baroque, il s'agit là d'une forme globale de pensée qui, évidemment, n'apparaît pas toujours dans sa totalité et dans sa pureté. Mais il est possible d'en dégager les grandes caractéristiques qui constituent comme le contre-pied des principaux traits baroques.

1) Un monde stable

L'idée-force du classicisme est que le monde se trouve entièrement achevé, totalement construit. Il est donné à l'homme tel qu'il est. L'être humain doit donc s'en contenter, sans pouvoir apporter des modifications sensibles à un univers qui relève du permanent, de l'intangible, du figé.

C'est ce qui explique, en particulier, la conception que les classiques ont des caractères et des comportements humains : pour eux, ils sont marqués par la continuité et ne peuvent subir des

évolutions que dans le cadre de leur logique propre ; ainsi ne doit-on pas, dans une pièce de théâtre, achever l'action en faisant intervenir un changement de volonté, c'est-à-dire une modification radicale du comportement d'un personnage.

2) Un homme soumis à la fatalité

Le monde classique est donc le monde qui dépend de règles de fonctionnement très strictes. Il en est de même de l'homme qui apparaît profondément aliéné, soumis à son destin imposé par Dieu.

Il est étroitement subordonné à la fatalité qui, inexorablement, malgré ses efforts, la conduit à sa perte : tels se révèlent les personnages du théâtre de Racine qui sont dans l'incapacité de faire un choix, d'imposer leur volonté.

A cette dépendance de l'homme s'ajoute son isolement : chacun se trouve enfermé dans son milieu et en lui-même, sans pouvoir communiquer profondément avec ses semblables.

3) Une attirance pour l'essentiel

Dans ces conditions, le classicisme est tourné vers l'essentiel. Il recherche ce qui définit les réalités dans leur profondeur et refuse ce qui relève du détail, ce qui est anecdotique. Il croit en une vérité unique qui finit toujours par triompher, et rejette les prestiges du relatif et des apparences.

L'architecture classique est celle de la ligne droite, de l'affirmation des structures de la construction, du refus du décoratif. Le désir des créateurs classiques de se soumettre à des règles précises dans l'exercice de leur art va dans le même sens.

4) Un art austère

Toutes ces données font que l'art classique est caractérisé par l'austérité. Une grande économie y règne. La rigueur liée au culte de la raison triomphe. La clarté et la simplicité s'imposent. C'est un art parfois un peu désincarné, qui manque de chair, mais

qui sait aller à ce qui est le plus important, en évitant le superflu.

III- Une littérature d'idées en quête de la vérité

La recherche continuelle de la vérité apparaît particulièrement dans la littérature d'idées. Cette aspiration constitue ce qui n'empêche pas la diversité des solutions d'exprimer. Tandis que s'affirme le système original de René Descartes (1596- 1650), s'opposent la pensée jésuite et la pensée janséniste illustrée par Blaise Pascal (1623-1662) et se poursuit, le courant libertin.

1) René Descartes

Le système élaboré par Descartes est marqué par la rigueur. Dans la préface des *Principes de la philosophie* (1644), il précise que la reconnaissance, « ... la philosophie est comme un arbre ». Les racines sont constituées par la métaphysique, comme il l'indique dans les *Méditations métaphysiques* (1641), tout le système s'appuie sur l'existence de Dieu considéré comme le révélateur et le créateur des vérités. C'est en partant de de Dieu que l'homme doit

dégager les règles indispensables pour comprendre le monde. Dans cette perspective, la physique, l'application de cette conception de la connaissance, forme le tronc de l'arbre. Enfin les branches sont constituées par les autres sciences et par la morale qui apparaît comme l'aboutissement de la démarche et dont Descartes esquisse les grands traits dans *Les Passions de l'âme* (1649).

La méthode cartésienne issue de cette conception est essentiellement fournie dans le *Discours de la méthode* (1637). Elle prend comme point de départ la solution de la table rase qui consiste à nier toute existence, toute donnée. Mais nier suppose en soi l'existence d'une pensée, puisqu'il faut penser pour nier. C'est le fameux « Cogito ergo sum », « Je pense, donc je suis » qui reviens à poser l'existence d'une raison. Cette raison est susceptible de saisir la vérité, parce que Dieu existe qui a, à la fois, créé le monde et l'outil nécessaire pour le saisir, c'est-à-dire l'esprit humain.

Dès lors, se précisent les quatre moments de la méthode cartésienne : la révélation de la vérité par l'intuition ou la déduction que cautionne Dieu ; l'analyse destinée à trouver les vérités simples sous la complexité à partir des éléments isolés ; la vérification dont le but est de réparer les oublis éventuels.

2) L'importance de la pensée jésuite

Pour les jésuites, dont l'idéologie est en pleine expansion à cette époque, le salut ou la damnation de chaque être humain ne sont pas entièrement entre les mains de Dieu, mais dépendent largement de la volonté de l'individu. L'homme dispose donc de sa liberté. La conception que les jésuites ont du péché en est la conséquence. Pour qu'il y ait péché, il faut qu'il y ait conscience du péché. La casuistique vise, dans chaque circonstance, à faire la part du bien et du mal. La direction d'intention s'inscrit dans la même perspective : si, lorsque l'on agit, on envisage l'aspect positif de cette action et l'on en oublie l'aspect négatif, on ne pêche pas ; ainsi, dans un duel,

il suffira de penser à la défense de son honneur pour être lavé du péché d'homicide.

3) La montée du jansénisme

Cette période et les années qui suivent sont marquées par un violent affrontement entre jésuites et jansénistes. Du nom du théologien hollandais Jansénius (1585-1638), le jansénisme, qui s'organise en France autour de l'abbaye de Port-Royal, dans la vallée de Chevreuse, s'oppose vigoureusement à la pensée jésuite.

Le grand principe de la doctrine repose sur cette idée que Dieu accorde la grâce à des élus qu'il choisit et la refuse aux autres. Dans ces conditions, l'homme n'a que peu de prise sur son destin, la grâce constituant une force indispensable pour opter pour le bien et se détourner du mal.

Dans le même ordre d'idées, les jansénistes véhiculent une conception du monde éminemment pessimiste : pour eux, le monde est livré au péché :

l'homme est un être corrompu qui ne peut rien sans Dieu.

4) Blaise Pascal

La vie de Pascal, le principal représentant de la pensée janséniste, est marquée par les contrastes. Né en (1623) à Clément-Ferrand, il reçoit une éducation à la fois scientifique et littéraire, puis mène une jeunesse mondaine à Paris.

La rencontre en (1646) de deux gentilshommes et surtout l'extase mystique qu'il connaît en (1654) le convertissent aux idées jansénistes. Il séjourne alors à l'abbaye de Port-Royal dont il défend les positions. Malade, il entre bientôt en conflit avec les jansénistes auxquels il reproche d'«avoir accepté sur l'injonction du pape, de renoncer à une partie de leur doctrine. Il meurt, encore jeune en (1662).

Son œuvre est également contrastée. Il apparaît comme un théoricien scientifique important, en (1640), un *Essais sur les coniques* ou mettant au point le calcul de probabilités. Il a pratiqué les

sciences expérimentales, en travaillant notamment sur la pression atmosphérique. Il s'est adonné aux sciences appliquées en réalisant la première machine à calculer. Il a conçu deux œuvres littéraires de première grandeur, les *Pensées* et les *Lettres à un provincial*, que l'on appelle aussi les *Provinciales*.

Les *Pensées* sont une œuvre inachevée. Il s'agit en fait de notes et de fragments rédigés de 1656 à 1662 qui devaient entrer dans une *Apologie de la religion* chrétienne, que Pascal ne peut mener totalement à bien. Mais ce qu'il laissa constitue une œuvre majeure.

Pascal part d'un constat pessimiste : l'homme est un être faible, physiquement, parce qu'il se trouve dans une position intermédiaire entre l'infiniment grand et l'infiniment petit et qu'il est soumis à la maladie, à la vieillesse, à la mort ; intellectuellement, parce qu'il est incapable d'atteindre la vérité ; moralement, parce que, ni ange, ni bête, il ne parvient pas à assumer sa condition misérable. Il tente d'y

échapper en utilisant le divertissement, c'est-à-dire en se livrant à des activités destinés à oublier.

Son seul espoir est Dieu. C'est en se vouant à lui qu'il pourra vivre pleinement et gagner son salut. Pour y parvenir, Pascal propose quelques « recettes » qui font appel à la volonté et à la détermination de l'homme. C'est l'argument du parti qui consiste à miser sur l'existence de Dieu et de la vie éternelle, en échange de quelques sacrifices durant la vie terrestre éphémère.

C'est la méthode de la prière intensive susceptible de déclencher le mécanisme de la foi. Mais surtout, l'être humain doit privilégier ce qui relève du cœur : Il s'agit là de la source des véritables connaissances, des connaissances intuitives, de celles qui ne sont pas démontrables. Relevant de l'esprit de finesse et non de l'esprit de géométrie nationale, c'est, pour Pascal, l'essentiel dont il dit, de façon significative : « Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point. »

Tel est le contenu des *Pensées*, œuvre lyrique et passionnée, qui marie, avec bonheur, la puissance de la conviction et le génie du raisonnement.

Ecrites de 1656 à 1657, les *Provinciales* ont une tout autre tonalité. Se présentant sous la forme de lettres, elles furent rédigées à la demande des jansénistes de Port-Royal pour répondre aux attaques des jésuites. Il s'agit donc d'une œuvre polémique qui se propose un double but : préciser la position des jansénistes sur le problème controversé de la grâce et dénoncer les pratiques religieuses des jésuites comme hypocrites et laxistes.

Les *Provinciales* valent par l'art de la persuasion, par la vivacité du style et surtout par le recours à une ironie qui consiste à faire éclater les contradictions d'une idée en en dégageant les extrêmes conséquences.

IV- Poésie : persistance des tendances baroques

Si la raison classique gagne largement la littérature d'idées, la poésie demeure massivement le domaine du baroque. Ce baroque est manifeste dans les multiples expressions poétiques, mais apparaît, de façon particulièrement significative, dans l'écriture burlesque et dans la manière précieuse.

1) Paul Scarron et la poésie burlesque

Durant cette période, se développe le courant burlesque d'inspiration baroque. Le burlesque essaie de rendre compte de la complexité et de la diversité du monde, en montrant les contradictions. Pour le burlesque, les choses ne sont pas unes, mais constituées d'éléments qui se juxtaposent, s'entremêlent, se contredisent.

Le burlesque s'efforce de dégager ces oppositions : il se joue, par exemple, à utiliser un style bouffon pour évoquer un sujet réputé sublime ou encore, dans une perspective que l'on appelle

héroi-comique, il se sert, au contraire, d'une expression relevée pour rendre compte de sujets prosaïques. Il montre l'abîme qui existe souvent entre ce que souhaite paraître un personnage et ce qu'il est réellement, en mettant par exemple en scène le fanfaron qui voudrait donner de lui l'image de la bravoure et qui fait preuve d'une lâcheté sans bornes. Il crée le comique présentant en parallèle les efforts déployés pour parvenir à un but et les résultats dérisoires obtenus.

Pour Scarron apparaît le maître de cette manière. Et pourtant, sa pénible destinée ne semblait pas devoir le porter au rire. Après une vie agitée, une mystérieuse maladie le frappe en effet en (1640) : il est désormais paralysé, difforme. En (1652), il conclut un mariage de convention avec Françoise d'Aubigné, la future madame de Maintenon qui deviendra la maîtresse de Louis, puis son épouse, à l'issu d'un mariage secret.

Romancier et dramaturge, il a cultivé également la poésie. Il a écrit les *Œuvres burlesques* (1643-1648) où il évoque avec réalisme des scènes de rue et *Typhon ou La Gigantomachie* (1644) où il présente les dieux de l'Olympe dans la médiocrité des comportements humains.

Il est surtout l'auteur de Virgile travesti : il reprend le thème du poème épique de Virgile, l'*Enéide*, récit de la chute de Troie, et fait des héros d'Antiquité des bourgeois français uniquement préoccupés des choses matérielles. Utilisant les anachronismes, il suscite le rire, tout en démystifiant l'enflure de la poésie sérieuse, en un style réaliste. Ainsi évoque-t-il la fuite d'Enée et de son père pendant l'incendie de Troie.

2) Vincent Voiture et la poésie précieuse

Parallèlement au burlesque, la préciosité connaît un grand essor. Ce courant littéraire tourne le dos au réalisme et s'oppose donc au burlesque. Mais, comme lui, il s'inscrit dans une perspective

résolument baroque. Comme le baroque, l'écriture précieuse est marquée par une subtilité d'expression destinée à rendre compte de la complexité du monde. Comme lui, elle recherche l'effet. Comme lui, elle accumule les images et utilise la métaphore, procédé qui consiste à supprimer le second terme d'une comparaison, à dire, par exemple, pour désigner un signe, les « commodités de la conversation », au lieu de préciser : « un siège, c'est comme les commodités de la conversation ». Mais il s'agit d'un baroque spécifique fait de légèreté et de badinage.

La poésie précieuse cultive l'art raffiné de parler discrètement d'amour, d'éviter les drames et les déchirements de la passion. Le développement de la société de cour, la multiplication des salons où brillent les femmes expliquent la montée de cette poésie.

Vincent Voiture s'y illustre particulièrement. Habitué du salon de madame de Rambouillet, il a écrit des *Poèmes* et des *Lettres* qui ne seront publiés

qu'en (1649) et (1658). Son expression est un modèle de surcharge et de complication. Il joue sur l'hyperbole qui exploite les effets de l'exagération, sur l'antithèse qui consiste à unir deux mots de signification contraire, comme dans ce quatrain du *Sonnet d'Uranie*.

V- Roman : réalisme et idéalisme baroques

L'opposition entre roman réaliste et roman idéaliste se poursuit. D'un côté, se continue la tradition du roman comique, avec Paul Scarron (1610-1660) et Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655). De l'autre, dans le prolongement du roman héroïque, s'affirme l'œuvre de Madeleine de Scudéry (1607-1701).

1) Le roman comique de Paul Scarron

Dans *Le Roman comique*, Paul Scarron reprend la tradition du *Francion* de Sorel. Prenant comme prétexte l'histoire sentimentale du Destin et de l'Etoile qui, persécutés dans leur amour, sont devenus comédiens pour échapper à leurs ennemis. Scarron montre la vie d'une troupe de théâtre ambulante. Cela lui donne l'occasion d'une description pittoresque de la société de son temps.

Comme dans son œuvre poétique, il utilise une écriture burlesque qui est fondée sur le jeu des oppositions. Il insiste en particulier sur les

contradictions qui divisent les personnages, en introduisant notamment Ragotin, être chétif et disgracié, amoureux d'une belle comédienne, constamment tourné en dérision, sans cesse affronté à des mésaventures : il mat ainsi le pied dans un pot de chambre dont il ne parvient pas à se dégager.

2) Les romans philosophiques de Savinien de Cyrano de Bergerac

Savinien de Cyrano de Bergerac est lui aussi influencé par l'écriture burlesque. Sa vie agitée et romanesque est devenue légendaire : mousquetaire, disciple du libertin Gassendi, impliqué dans les événements de la Fronde, il est grièvement blessé en (1654) par la poutre d'un échafaudage et meurt l'année suivante de cet accident ou de cet attentat.

Il a écrit deux romans : *Les Etats et Empires de la Lune* rédigés en (1649) et publiés en (1657), *Les Etats et Empires du Soleil* achevés en (1652) et édités en (1662). Il y reprend l'écriture burlesque, en exploitant les effets d'opposition.

Mais sa perspective est originale en plus d'un point. En transportant l'action sur la lune et sur le soleil, il fait œuvre d'anticipation. Il montre un don de visionnaire, en annonçant la fusée à étages ou le tourne-disque « un livre miraculeux qui n'a ni feuilles ni caractères... où pour apprendre les yeux sont utiles » dans *Les Etats et Empires de la Lune*. Enfin, il expose toute une philosophie : il développe une pensée matérialiste et, avant Voltaire, utilise la fiction de pays imaginaire, pour critiquer l'organisation sociale de son époque et proposer ses propres solutions.

3) Madeleine de Scudéry

La tradition du roman idéaliste est surtout illustrée par l'œuvre de Madeleine de Scudéry. Animatrice d'un salon littéraire à partir de (1650), reine des précieuses, elle consacra l'essentiel de sa vie à écrire des romans interminables. L'influence baroque y est évidente : l'action se révèle d'une grande complexité, émaillée de multiples épisodes secondaires.

Une conception idéaliste du monde se fait jour : héros et héroïnes agissent sous l'impulsion des grands sentiments. La totalité précieuse domine : il s'y révèle une conception raffinée de l'amour, tandis que l'expression est marquée par la complication et par l'abondance des images.

Le Grand Cyrus, ouvrage de 13 095 pages publié de 1649 à 1653, se déroule dans la Perse du Ve siècle av. J.-C. Cyrus, qui cache sa véritable identité sous le nom d'Artamène, assiège la ville de Sinope qui s'est soulevée contre Cyaxare. Son amante, Mandane, fille de Syaxare, s'y trouve prisonnière, après avoir été enlevée par le roi d'Assyrie. Mazare, le prince des Saces, l'enlève à son tour, ce qui amène les deux adversaires à s'unir contre leur rival commun. Accusé de trahison pour cette alliance, Artamène révèle son véritable nom et, après bien des péripéties, retrouvera celle qu'il aime.

Clélie (1654-1660), œuvres en dix volumes, contient la fameuse Carte de Tendre : cette carte

géographique, constante référence des précieuses et des précieux, reproduit l'itinéraire symbolique suivi par l'amant qui doit notamment éviter le Lac d'indifférence et la Mer dangereuse, pour gagner le Village de Sincérité ou de Générosité.

VI- Théâtre : l'établissement de la régularité classique

C'est durant cette période que s'établit ce que l'on appelle le théâtre classique ou le théâtre régulier. Mais il s'agit d'une évolution progressive. Cette génération dans laquelle se distinguent Jean Mairet (1604-1686), Jean Rotrou (1609-1650) et surtout Pierre Corneille (1606-1684), apparaît comme une génération de transition.

1) Les grands traits du théâtre régulier

Ce que l'on appelle le théâtre régulier est ainsi dénommé parce qu'il respecte un certain nombre de règles de fonctionnement.

Il s'agit d'abord de la fameuse règle des trois unités. La pièce doit être unifiée autour d'une intrigue principale et centrale qui ne doit jamais être perdue de vue : c'est l'unité d'action.

Elle doit occuper une durée proche de la durée et de la représentation : c'est l'unité de temps qui cantonne les faits dans les limites des vingt-quatre

heures. Elle doit prendre place dans une salle unique qui coïncide avec l'espace réel de la scène : c'est l'unité de lieu.

A ces trois unités s'ajoute une quatrième, l'unité de ton. Pour mieux dégager la tonalité de la pièce, le théâtre régulier refuse le mélange des genres. D'un côté, se place la tragédie, qui met en scène des personnages éminents dont le sort est lourd de conséquences sur le destin de peuples entiers, qui connaît un déroulement tendu et s'achève sur une fin malheureuse. De l'autre, s'affirme la comédie, qui représente des gens de moyenne ou petite condition saisis dans leur vie quotidienne, qui est marquée par un développement dépourvu de tension et par un dénouement heureux. Le théâtre régulier rejette donc la tragi-comédie, ce genre intermédiaire à l'action tendue et la fin heureuse.

Enfin, la recherche toute classique de la modération, l'aspiration au juste milieu, impose le respect des vraisemblances et des bienséances : il

convient de ne rien présenter sur scène qui puisse aller à l'encontre de la croyance moyenne du spectateur ou de ses conceptions morales.

Il se construit ainsi une forme de théâtre qui recherche, à la fois, la mesure et la concentration. Cette aspiration a des conséquences importantes sur le fonctionnement dramaturgique.

Le nombre des personnages tend à diminuer et la pièce à s'organiser autour d'un héros central dont les desseins et l'action se trouvent combattus par des adversaires qui jouent le rôle d'obstacles. La situation décrite est une situation de crise : une série d'événements l'ont provoquée, mais la pièce débute alors que cette crise a éclaté, et en représente les rebondissements qui débouchent sur le dénouement.

2) Pierre Corneille

Pierre Corneille fait partie de cette brillante génération qui, vers (1630), s'efforce de trouver de nouvelles formules dramaturgiques. S'il se distingue des autres auteurs de son temps, c'est qu'il a su

incontestablement mieux exploiter qu'eux la diversité théâtrale qui marque son époque, et a prolongé sa carrière très loin à l'intérieur du XVIIe siècle, jusqu'en (1674), ce qui lui a permis de bénéficier des apports successifs qui enrichiront le théâtre français.

Une vie au service du théâtre

La vie de Pierre Corneille est rythmée par sa production théâtrale. Sa vocation est, en grande partie, déterminée par les conditions de son enfance. Il naît en (1606) à Rouen, ville réputée pour ses maisons d'édition de pièces de théâtre. Il mène ses études dans un collège dirigé par les jésuites qui utilisent les représentations théâtrales dans des buts pédagogiques. Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, qu'il abandonne rapidement la carrière d'avocat à laquelle le destinait son père, pour se consacrer à la scène.

En (1629), sa première pièce, une comédie, *Mélite*, est représentée avec succès au théâtre du Marais. La consécration viendra en (1637), avec la

tragi-comédie *Le Cid* qui suscite une violente querelle : les partisans du théâtre régulier lui reprochent de ne pas respecter les règles. Mais, malgré cette polémique, la pièce remporte un triomphe. Corneille régnera désormais sur la scène française jusqu'en (1651) et l'échec de *Pertharite*. Il quitte alors le théâtre pendant huit ans. Il y reviendra en (1659), mais durement concurrencé par Racine, il se retirera définitivement en (1674).

Une œuvre complexe

L'œuvre théâtrale de Pierre Corneille est diverse et contrastée. Au début de sa carrière, il écrit surtout des comédies : de 1629 à 1644, il en compose huit. Elles n'ont pas pour but de susciter le gros rire mais, d'une écriture nuancée, exploitent la veine romanesque des amours contrariées, des événements et des duels. D'abord marquées par l'irrégularité (*Mélite*, 1629 ; *La Place royale*, (1634), elles deviennent plus proches des exigences du théâtre classique (*Le Menteur*, 1643 ; *La Suite du Menteur*,

1644). L'œuvre comique de Corneille est importante, parce que, s'éloignant des gros effets, elle facilite le regain d'intérêt pour un genre alors déconsidéré.

Montrant la persistance des genres hybrides, Corneille est également l'auteur de pièces tragi-comiques ou proches de la tragi-comédie. Il en a écrit huit, parmi lesquelles se distinguent bien sûr *Le Cid* (1637). Le cas de conscience de Rodrigue partagé entre son amour pour Chimène et sa volonté de venger son père offensé par le père de celle qu'il aime est devenu légendaire. L'intensité de l'amour ressenti, la soumission sans failles au devoir et à l'honneur, l'aspiration à la perfection, autant de traits qui font de Rodrigue un héros exemplaire.

Mais Corneille a surtout composé des tragédies. Dans les dix-sept pièces qui se réclament de ce genre, il a adopté des solutions variées. Si les règles classiques sont généralement appliquées, il passe d'une action simple (*Horace*, 1640 ; *La Mort de Pompée*, 1643) à une action complexe qui marque les

œuvres de la seconde partie de sa carrière (*Pertharite*, 1651 ; *Suréna*, 1674). Une évolution se fait également sentir en ce qui concerne les sujets adoptés : après avoir privilégié l'Antiquité latine, il situe de plus en plus l'action de ses pièces dans des pays réputés barbares, en particulier chez les Goths, les Parthes et les Huns (*Pertharite*, 1651 ; *Attila*, 1667), ce qui lui permet d'exploiter les effets de terreur et de cruauté.

Mais ce sont surtout ses pièces à sujets romains qui ont assis sa réputation. Tout y repose sur des cas de conscience, ce que l'on a appelé les dilemmes cornéliens. Dans *Horace* (1640), le combat organisé entre les trois Horaces, champions des Romains et les trois Curiaces, représentants de la cité rivale d'Albe, pour décider de la suprématie entre les deux peuples, partage les protagonistes entre leur patriotisme et les liens familiaux qui les unissent.

Dans *Cinna* (1641), l'empereur Auguste est amené à choisir entre la punition des comploteurs, en

particulier de son favori Cinna, et la clémence. Dans *Polyeucte* (1642), le héros qui a donné le titre à la pièce doit opter entre sa nouvelle foi chrétienne incompatible avec la société païenne dont il fait partie, et son amour pour sa femme, entre sa vie spirituelle et sa vie corporelle.

L'héroïsme cornélien

L'héroïsme marque de son sceau la conception du monde du théâtre de Corneille. La grandeur de l'homme consiste à veiller à sa « gloire », c'est-à-dire à son honneur. Accomplir son honneur, dans cette perspective, c'est correspondre à l'image que l'on se fait de soi. Mais il ne s'agit pas seulement d'un comportement personnel. Il intervient des valeurs qui dépassent l'individu, qui sont cautionnées par l'histoire et par la société.

L'honneur de Rodrigue du *Cid* qui consiste à venger son père est à la fois son honneur personnel, mais aussi l'honneur de sa caste. L'honneur de Polyeucte, qui réside dans sa fidélité à sa foi

chrétienne nouvelle, est individuel, mais aussi véhiculé par toute la communauté des croyants.

Cette conception suppose la maîtrise absolue de ses impulsions, mais également l'affirmation de la liberté. Parce que les personnages choisissent la voie de l'honneur, ils assument leur condition, rejettent l'aliénation, se posent en hommes libres dans un monde où n'existe pas la fatalité. Dans ce sens, significative est cette déclaration de l'empereur Auguste hésitant un moment entre le pardon et le châtement des comploteurs.

Le système dramatique de Corneille

Le système dramatique de Corneille est relativement proche du système classique. Les deux buts qu'il propose au théâtre sont de plaire et d'instruire.

Pour lui, ce second impératif doit être atteint, non pas en faisant en sorte que les héros soient récompensés et les méchants punis, mais en peignant les caractères de manière à ce que le spectateur soit

attiré par les qualités et révolté par les défauts : si une pièce, écrit-il, veut provoquer l'horreur des mauvaises actions, « ce n'est point par leur punition, qu'elle n'effectue de nous faire voir, mais par leur laideur qu'elle s'efforce de nous représenter au naturel. »

Les personnages peuvent avoir un comportement excessif, à partir du moment où il est cautionné par l'Histoire. Mais ils doivent, dans leur action, privilégier le sentiment fort de l'honneur au détriment du sentiment faible de l'amour.

Quant aux règles, si Corneille les respecte dans la lettre, il n'en est pas esclave, il se donne la possibilité de « les apprivoiser adroitement avec notre théâtre »

Le style est mis au service de ce système dramaturgique complexe. Corneille s'efforce, d'un côté, d'individualiser ses personnages. Mais il aspire aussi à l'expression de vérités générales qui prennent

place dans les nombreuses sentences, formules concises aptes à rendre compte de telles données.

« Il est doux de périr après ses ennemis » (*Rodrigue*, acte V, scène 1).

« La tendresse n'est point de l'amour d'un héros » (*Suréna*, acte V, scène 3).

« Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes » (*Le Cid*, acte I, scène 3).

Chapitre III
La génération classique
(1661-1680)

I- L'attachement à l'ordre et à l'unité

1) Vingt années essentielles

Durant ces quelques vingt années de 1661 à 1680, éclot le classicisme, produit de cette génération d'écrivains à laquelle on assimile souvent l'ensemble du XVIIe siècle. C'est l'époque privilégiée où fleurissent une multitude d'auteurs de talent, où, dans le cadre de la monarchie absolue qui triomphe, s'impose une littérature d'ordre attachée aux règles, à la concision, à la clarté.

2) Un classicisme contrasté

C'est alors que se précise, après l'époque antérieure de transition, la victoire du classicisme sur le baroque. Ces deux données essentielles du XVIIe siècle continuent, en fait, à cohabiter, comme elles le font durant toute la période. C'est leur importance respective qui se modifie, au profit du classicisme.

Cette prédominance du classicisme ne signifie pas homogénéité. A l'intérieur de cette génération, des solutions différentes sont proposées.

Dans la littérature d'idées, s'affirment, par exemple, côte à côte, la pensée de l'homme du monde chez La Rochefoucauld (1613-1680), la conception libertine d'un Saint-Evremond (1613-1703), la vision religieuse d'un Bossuet (1627-1704).

En poésie, s'opposent le lyrisme d'un La Fontaine (1621- 1695) et le prosaïsme d'un Boileau (1636-1711).

Pour le roman, madame de Lafayette (1634-1693) et sa manière idéaliste contrastent avec Furetière (1619-1688) qui continue la tradition réaliste.

Au théâtre, la comédie de Molière (1622-1673) se développe parallèlement à la tragédie de Racine (1639-1699).

II- Une riche littérature d'idées

Transition

Tout au cours de cette période classique, la littérature d'idées apparaît d'une grande richesse. C'est que le développement de la vie de salons, qui donne une place importante à la vie collective, encourage la réflexion sur l'homme.

Dans ces conditions, la littérature destinée à l'homme du monde connaît une expansion considérable et suscite la pratique de genres qui permettent de François de La Rochefoucauld (1613-1680). Ce sont les mémoires, avec le cardinal de Retz (1613-1679). C'est la lettre, avec la marquise de Sévigné (1626-1696). C'est l'exposé familial, avec le chevalier de Méré (1607-1684).

Parallèlement, s'affirme une littérature plus austère, support des divergences idéologiques : ainsi s'opposent ou se nuancent les orientations libertines avec notamment Saint-Evremond (1613-1703), cartésienne, avec Nicolas de Malebranche (1638-

1715) ou janséniste, avec Pierre Nicole (1625-1695), et la pensée religieuse de Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704).

1) François de La Rochefoucauld

Un déçu de l'action

La Rochefoucauld est un exemple de ces nobles qui, déçus par l'action, se réfugient dans la vie mondaine. Après avoir été l'un des chefs de l'armée rebelle durant la Fronde, il obtient le pardon du roi et devient un habitué du salon de madame de Lafayette. Il n'abordera la littérature que tardivement, en commençant à élaborer les *Maximes* en (1658).

Le goût du paradoxe

Paru pour la première fois en (1664), l'ouvrage porte à son point de perfection le genre de la maxime. Il s'agit d'exprimer, de façon concise, une vérité générale, en recherchant le brillant de l'expression, en maniant le paradoxe. Destinées à un public de cour, les maximes de La Rochefoucauld marient avec bonheur abstrait de la démonstration et concret de

l'exemple, en un ensemble homogène où se développe l'effet de surprise créée par une formulation inattendue.

L'homme livré à l'amour-propre

Pour La Rochefoucauld, l'amour propre est au centre du comportement humain : il s'agit d'une sorte d'instinct vital qui pousse chaque individu à assurer sa survie, à défendre son identité face à autrui, à tout ramener à soi, à faire triompher son intérêt.

Dans ces conditions, il n'existe pas véritablement de qualité. Toute qualité n'est qu'un vice déguisé destiné à tromper les autres, à affirmer sa supériorité sur eux. Dans cette démarche, la force de l'amour-propre est telle qu'il parvient à leurrer celui même qui en est le siège.

2) Le cardinal de Retz

Une vie agitée

Le cardinal de Retz est lui aussi un de ces hommes attirés par l'action qui, déçu, se réfugie dans

l'écriture. Homme d'Eglise, coadjuteur de l'archevêque de Paris en (1643), cardinal en (1652), il joue un rôle important durant les événements de la Fronde. Son action ambiguë et ondoyante lui vaut d'être emprisonné à Vincennes, puis à Nantes d'où il s'évade. Exilé, il finit par obtenir la grâce du roi et accomplit alors une carrière diplomatique.

Des mémoires pleins de vie

Après avoir publié, en (1665), *la Conjuration du Comte Jean-Louis de Fiesque*, véritable panégyrique de la révolte contre le pouvoir tyrannique, c'est vers (1675) qu'il entreprend la rédaction de ses *Mémoires* : ils ne paraîtront qu'en (1717). La première partie retrace la vie agitée de sa jeunesse. La deuxième partie est consacrée à son activité politique et religieuse durant les années (1643-1654) et aborde notamment les événements de la Fronde. La troisième partie se penche sur son action diplomatique à Rome.

Les *Mémoires* du cardinal de Retz se distinguent par la spontanéité de l'expression et la subtilité du style. Il excelle dans l'art du récit, mais aussi dans la technique du portrait si prisé des gens de salons. Il sait à merveille manier l'ironie et dégager les contradictions qui divisent l'être humain, comme dans cette évocation au vitriol de La Rochefoucauld.

3) Madame de Sévigné

Transition

De même que les mémoires qui permettent à l'écrivain de s'exprimer à titre personnel, la lettre connaît un essor considérable durant cette période de développement de la vie de salon. La marquise de Sévigné se distingue dans ce genre qui, sous couvert de correspondance personnelle, est prisé dans les réunions mondaines où il donne lieu à lectures et commentaires.

Une mère passionnée

Une grande partie des quelque mille quatre cents lettres que madame de Sévigné nous a laissées

ont été écrites à sa fille, madame de Grignan. Elles concernent, pour la plupart, la période allant de 1671 à 1696. C'est alors en effet qu'elle est séparée de sa fille qui, après avoir épousé le comte de Grignan, s'est installé en Provence. Veuve depuis (1651), madame de Sévigné a reporté toute son affection sur cette enfant. Elle manifeste sa passion dans cette correspondance assidue dont la première édition complète, après la publication partielle de 1696-1697, ne verra le jour qu'en 1734-1737.

Une grande diversité de thèmes

Dans ses lettres, madame de Sévigné aborde les thèmes les plus variés. Elle y traite souvent, en véritable journaliste, des événements marquants de son époque. Elle y évoque, par exemple, le procès de Fouquet, l'exécution de la Brinvilliers impliquée dans une ténébreuse affaire de poisons, la mort glorieuse de Turenne au cours d'un combat, le suicide du cuisinier Vatel désespéré de ne pas avoir reçu à temps les poissons destinés à préparer un festin au roi. Elle

y exprime l'intensité de son amour maternel. Elle y excelle à dépeindre les caractères et les comportements.

Elle y expose ses goûts littéraires et artistiques. Elle s'y attarde sur des considérations philosophiques, disant son angoisse devant la mort ou sa réprobation de la guerre.

A chaque fois, elle sait trouver le mot juste, en une expression savoureuse et diverse. Le lyrisme et le pittoresque se font souvent jour, notamment dans la description de la nature dot elle saisit, avec talent, toutes les nuances, toutes les subtilités, toutes les transformations, comme dans cette évocation de l'automne : « Je suis venu ici achever les beaux jours, et dire adieux aux feuilles, elles sont encore toutes aux arbres ; elles n'ont fait que changer de couleur : au lieu d'être vertes, elles sont aurores, et de tant de sortes d'aurore, que cela compose un brocart d'or riche et magnifique, que nous voulons trouver plus

beau que du vert, quand ce ne serait que pour changer. »

Elle a souvent recours à un humour corrosif, comme dans la présentation de cette nouvelle bouleversante que constitue, pour les gens de la cour, l'annonce du mariage entre monsieur de Lauzun et la Grande Mademoiselle, petite-fille de Henri IV : « Je ,’en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu’aujourd’hui, la plus brillante, la plus digne d’envie. » Peut-on, avec plus de brio, se moquer de la légèreté de son propre milieu ?

4) Le chevalier de Méré et l’idéal de l’honnête homme

Dans ses *Conversations* (1668) et ses *Discours* (1671-1677), le chevalier de Méré adopte l'exposé détendu pour approfondir l'idéal de l'honnête homme déjà défini par Nicolas Faret. Dans une prose élégante, équilibrée, sobre, le portrait de l'homme de cour selon ses vœux.

L'honnête homme doit être capable de briller dans tous les milieux et en toute circonstance. Il doit, pour au contraire, être capable de parler de tout. Il ne doit pas être un pédant, un érudit, mais un dilettante. Il doit pratiquer avec bonheur la conversation, s'efforcer d'offrir un visage détendu et souriant.

5) La continuation des courants antérieurs

Les courants qui étaient apparus durant la période précédente se poursuivent. La pensée libertine illustrée notamment par Saint-Evremond, qui, la *Conversation du maréchal d'Hocquincourt et le P. Canaye* (1669), s'en prend violemment à la pensée jésuite et, plus généralement, à la religion.

Nicolas de Malebranche (1638-1715) apparaît comme le continuateur du cartésianisme. Dans *La Recherche de la vérité* (1674-1675) ou dans le *Traité de l'amour de Dieu* (1697), il affirme sa volonté d'unir raison et mysticisme : tout vient de Dieu qui a créé le monde en appliquant des principes d'ordre.

Pierre Nicole (1625-1695) prolonge la pensée janséniste. Dans les *Essais de morale et instruction théologiennes* (1671), il montre notamment l'importance de l'inconscient et de l'amour-propre dans le comportement humain. Dans les *Imaginaires* et les *Visionnaires* (1664-1667), un peu comme Pascal, il manie l'arme de l'ironie pour dynamiser les arguments de ses adversaires.

6) Jacques-Bénigne Bossuet

L'importance de la vie mondaine explique l'essor de l'éloquence religieuse. Les prédicateurs s'efforcent d'utiliser cette arme efficace que constitue l'art oratoire pour enraciner la foi dans le cœur des courtisans et des habitués des salons. Louis

Bourdaluë (1632-1704), Valentin-Esprit Flécher (1632-1710) et bien d'autres s'y essaient. Mais parmi eux se distingue Jacques-Bénigne Bossuet qui a porté ce genre littéraire à son point de perfection.

Un hommage d'Eglise actif et influent

Jacques-Bénigne Bossuet a joué un rôle important dans l'histoire de l'Eglise. Auteur de nombreux ouvrages théologiques, il a mené une carrière ecclésiastique qui le conduit en (1681), à l'évêché de Maux. Influent à la cour, il est choisi par le roi comme précepteur du dauphin, et exerce cette fonction de 1670 à 1680.

Il est au centre des querelles religieuses et philosophiques : adversaire des jansénistes, il s'oppose également au quiétisme, nouvelle doctrine qui considère que la perfection chrétienne dépend de la tranquillité de l'âme ; il combat le cartésianisme, en dénonçant son continuateur, le philosophe français Malebranche ; il entame des négociations avec le

philosophe allemand Leibniz pour essayer de réconcilier le catholicisme et le protestantisme.

Défenseur zélé de l'Eglise de France, il se fait le champion d'une position gallicane, en tentant de la soustraire au pouvoir de la papauté et contribue à étendre son influence : il s'oppose avec énergie aux idées non conformistes et condamne le théâtre, en particulier la comédie de Molière, comme l'école de tous les vices.

Le thème essentiel de la mort

Bossuet a prononcé de nombreux sermons, souvent devant le roi, parmi lesquels *Pour le samedi saint* (1652), *Sur l'éminente dignité des pauvres* (1659), *Sur la mort* (1662). Il a également été chargé d'un grand nombre d'oraisons funèbres à l'occasion de la mort de personnages célèbres : Anne d'Autriche, mère de Louis XIV (1667), Henriette de France, fille de Henri IV (1669) ou Condé, l'un des grands chefs de guerre de l'époque (1687).

Le grand thème de ces discours est le thème de la mort. La mort vient tout détruire, tout enlever : « Qu'est-ce que cent ans ? Qu'est-ce que mille ans, puisqu'un seul moment les efface ? ». Dès lors, est démontrée la vanité de l'homme, des grandeurs matérielles, des valeurs terrestres. C'est donc l'âme éternelle qu'il convient de privilégier, au détriment du corps périssable, en menant une vie austère consacrée à la vertu, en se laissant captiver par Dieu pour rejoindre la cohorte bienheureuse des élus.

Le poids du réel et le choc du lyrisme

Le style de Bossuet est marqué par la position. Il mêle intimement la description du réel et l'exaltation lyrique. Les références à la vie quotidienne sont nombreuses. Les allusions à la dure réalité de la nature humaine ne manquent pas, comme dans l'évocation du corps humain qui, après la mort, « deviendra, dit Tertullien, un je ne sais quoi qui n'a plus de noms dans aucune langue ».

Les images fleurissent, les comparaisons poétiques se multiplient, les thèmes lyriques de la mort, de la fuite du temps, de la vulnérabilité humaine prolifèrent, rendant l'expression de Bossuet émouvante, sensible et prenante.

III- Poésie : lyrisme et didactisme

Transition

La principale vocation de la poésie réside traditionnellement dans le lyrisme. Son but essentiel est d'exprimer les sentiments, les états d'âme. C'est avant tout un cri du cœur, une manifestation de la sensibilité profonde de l'individu. C'est le genre qui, par excellence, permet à l'auteur, au poète, de parler à la première personne. C'est la forme privilégiée pour développer les thèmes de la nature, de la fuite du temps, de la nostalgie au regard de la jeunesse perdue, de la mélancolie au constat d'un amour impossible, de la douleur face à un sentiment non partagé. Une telle inspiration se maintient dans la poésie française de cette période classique. Jean de La Fontaine (1621-1695) sait heureusement la sauvegarder.

Mais, sous l'empire d'une raison de plus en plus dominatrice, une autre orientation tend à s'imposer à la poésie. Le didactisme, la volonté de véhiculer des

connaissances ou une philosophie, l'emporte bientôt. Déjà visible chez La Fontaine, cette démarche va progressivement dénaturer la poésie qui devient ainsi un véhicule d'idées, qui se transforme en prose rimée. C'est de cette évolution fâcheuse dont témoigne Nicolas Boileau (1636-1711). En cultivant le genre de la satire ou le genre de l'épître, en se posant, dans ses vers, comme un des législateurs du classicisme, il tourne résolument le dos au lyrisme et s'engage sur la voie antipoétique du didactisme.

1) Jean de La Fontaine

Une œuvre diverse

Les *Fables* ne sont pas l'unique œuvre de La Fontaine. Il a écrit des *Contes* (1665 ; 1666 ; 1671 ; 1674) d'inspiration souvent licencieuse. Il a pratiqué la poésie didactique, avec le curieux *Poème du Quinquina* (1682), description des propriétés de la plante réputée pour calmer les fièvres. Il s'est essayé à la poésie satirique, avec *Le Florentin* (1686) et à la poésie de cour, avec *Le Songe de Vaux*, poème

inachevé qu'il entreprend en (1660) à la demande de Fouquet. Il a également composé pour le théâtre et collaboré à des spectacles de cour.

L'expérience d'une vie

Les *Fables* n'en doivent pas, pour autant, être noyées dans l'ensemble de la production. Elles apparaissent comme l'œuvre de toute une vie : elles sont progressivement élaborées et publiées en des éditions successives.

Elles sont comme la projection de l'expérience multiple de La Fontaine. Elles reproduisent l'évolution idéologique de l'auteur, d'abord influencé par le jansénisme durant son enfance, gagne ensuite aux idées libertines, pour être enfin pénétré par le mysticisme à partir de (1692).

Le goût de la nature qu'elles véhiculent s'explique, en partie, par la charge de maître des eaux et forêts que remplit La Fontaine. La mélancolie, le désabusement viennent des aléas de son existence : protégé de Fouquet, il connut, après sa chute, la

disgrâce et dut partir pour le Limousin ; en butte aux difficultés financières, il fut contraint de trouver des protecteurs, Fouquet (1658), la duchesse d'Orléans (1664), madame de La Sablière (1673), Hervart, conseiller au parlement de Paris (1693) ; il fut accablé par la maladie à partie de (1692).

Le bonheur d'écrire

Ce qui frappe dans les *Fables*, c'est le bonheur évident qu'éprouve La Fontaine à écrire. Il communique largement cette alacrité au lecteur séduit par la variété de l'expression. La versification n'est pas figée. Le vers libre triomphe, mariant les mètres et les rythmes.

Le récit enlevé se développe : dans *La Laitière et le pot au lait*, on assiste à l'éclosion, puis à la ruine des rêves de la jeune paysanne qui, après avoir casé son pot, ne pourra plus faire fructifier l'argent tiré de la vente de son lait.

Une prise de parti politique

Les *Fables* de La Fontaine apparaissent comme une œuvre politique, dans ce sens qu'elles portent jugement sur les rapports de pouvoir et sur l'organisation sociale. L'auteur peut énoncer ses critiques et proposer ses solutions sans crainte de la censure, en mettant en scène des animaux qui se révèlent en fait comme des décalques fidèles des hommes.

Il dénonce ainsi les injustices et les abus qui pervertissent la société de son temps. Il souligne les ridicules dans les comportements. Mais surtout il montre la perversion qui marque tout pouvoir. En une analyse moderne, il dévoile comment les puissances exercent leur autorité pour défendre des intérêts individuels au lieu d'assurer collectif.

Bien plus, il constate la perverse connivence des opprimés qui acceptent les exactions des oppresseurs : dans *Le Loup et l'agneau*, l'agneau essaie non seulement de se justifier des fausses accusations portées par le loup, mais encore attend la

mort avec résignation, comme si elle allait de soi, comme si son destin était de devenir la proie du carnassier. Oui, dans ce monde, comme le prévient La Fontaine. « La raison du plus fort est toujours la meilleure ».

La philosophie des Fables

Malgré ce constat amer, La Fontaine s'efforce, dans ses Fables, de proposer un art de vivre. Sa philosophie est faite d'un mélange subtil d'épicurisme et de stoïcisme, de désir de profiter de la vie et de volonté d'être maître de son destin ; il convient de jouir de l'existence, tout en évitant les excès, de tenir compte des autres en refusant l'aliénation de l'engagement, de dominer tout ce qui perturbe l'homme, comme la douleur et la mort. Ainsi se déroulera une vie calme et paisible, au crépuscule de laquelle celui qui l'a vécue pourra dire

2) Nicolas Boileau

Un écrivain « officiel »

La carrière littéraire de Nicolas Boileau, d'abord avocat, a été favorisée par la protection du pouvoir royal.

En (1674), le roi lui attribue une pension de deux mille livres ; en (1677), il le nomme historiographe, chargé de rédiger l'histoire officielle de la France ; en (1684), il appuie sa candidature à l'Académie française.

La fin de sa vie sera marquée par sa prise de parti pour la tradition des Anciens contre les tentatives de renouvellement de la littérature menées par les Modernes et par son engagement aux côtés des jansénistes contre les jésuites.

De la prose rimée

Son œuvre poétique, qu'elle soit satirique (*Satires*, 1666-1726 ; *Le Lutrin*, 1674-1683 ; *Epîtres*, 1670-1698), didactique (*Art poétique*, 1674) ou épique (*Ode sur la prise de Namur*, 1693), est frappé du sceau de la raison. Il évite de tomber dans ce qu'il

considère comme les excès de l'imagination et privilégié la technique au détriment de l'inspiration.

Sa poésie, dans ces conditions, apparaît souvent marquée par la sécheresse. Il s'agit en fait plutôt de prose rimée. Il sait néanmoins parfois faire preuve d'humour, en pratiquant le registre héroï-comique qui consiste à traiter un sujet réputé bas avec un style élevé proche du style épique : ainsi dans la *Satire III* (1666), les embouteillages de la ville prennent des dimensions de cataclysme, tandis que, dans la *Satire IV* (1666), l'affrontement entre les poètes à coups d'assiettes et d'aliments relève plaisamment de l'épopée.

Le théoricien classique

Boileau apparaît surtout comme celui qui a exposé les règles classiques. Il reste fidèle à l'imitation des auteurs de l'Antiquité et repousse les innovations des Modernes. S'il considère que l'inspiration est nécessaire, il pense qu'elle doit être

soigneusement maîtrisée par le travail, laborieusement mise en forme par la technique.

Dans ces conditions, la rédaction réclame deux qualités primordiales : la raison et l'ordre qui imposent les impératifs de naturel, de clarté, de propriété des termes et de pureté de langue. Mais il faut cependant essayer de tempérer cette austérité en introduisant des qualités plus aimables, comme la passion dans l'expression, la variété du style, l'harmonie des vers. Ainsi sera trouvé un heureux équilibre entre la recherche du didactisme et les exigences du plaisir.

La philosophie de Boileau

Véhicule de la théorie littéraire, l'œuvre de Boileau est aussi porteuse d'une vision du monde. Il y apparaît d'abord une dimension satirique : dans les *Satires* ou dans les *Epîtres*, il s'attaque aux vices et aux ridicules de son temps. Ses portraits sont souvent au vitriol : dans la *Satire VI*, il stigmatise les poètes

vaniteux et sans talent, tandis que, dans la *Satire X*, il ridiculise les précieuses, esclaves des modes.

Il tire de ces constats une conception pessimiste de l'existence qui évolue vers la fin de sa vie, avec son engagement religieux. Il adhère alors à une vision fondée sur le mysticisme, toute tournée vers une communion totale avec Dieu.

IV- L'essor du roman historique

Cette période classique, marquée par une grande diversité romanesque, voit surtout le triomphe du roman historique dans lequel excelle madame de Lafayette (1634-1693).

1) Le roman bourgeois d'Antoine Furetière

Avec *Le Roman bourgeois*, Furetière continue la tradition du roman comique et réaliste. Se présentant comme une succession de récits, cette œuvre se déroule notamment dans les milieux bourgeois de la place. Maubert à Paris. En refusant les prestiges du romanesque et du héros pour décrire la vie de tous les jours ; l'auteur conçoit en fait un anti-roman.

2) Les Lettres d'une religieuse portugaise de Guilleragues

Les cinq Lettres portugaises furent publiées comme de véritables lettres écrites par une religieuse portugaise à un officier français qui l'avait aimée puis abandonnée. Elles constituent comme l'itinéraire du

désespoir. La simplicité, gage d'authenticité, y crée une force impression de vérité.

3) Madame Lafayette

Littérature et mondanités

Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, après avoir eu le privilège, relativement rare pour les jeunes filles, de recevoir une solide éducation, épouse, en 1655, le comte de Lafayette. Elle mène une vie mondaine et ouvre un salon qui devient un centre de la vie culturelle. Mais la mort, en 1680, de La Rochefoucauld auquel elle était très attachée, puis celle de son mari, en 1683, la conduisent à se réfugier dans la solitude. Son œuvre comporte deux grandes catégories d'ouvrages : des ouvrages historiques et surtout des romans.

Des romans historiques

Les romans de madame de Lafayette illustrent la politique du roman historique. L'action romanesque se déroule à une époque généralement récente par rapport à la date de rédaction : *La*

Princesse de Montpensier (1662) se situe sous le règne de Charles IX, *Zaïde* (1670-1671) dans l'Espagne médiévale. *La Princesse de Clèves* (1678) sous Henri II, *La Comtesse de Tende* (1724) sous la régence de Catherine de Médicis.

Mais, en fait, les personnages recouvrent souvent des contemporains bien réels de Louis XIV et font de ces œuvres ce qu'on appelle des romans à clefs. Un troisième niveau temporel apparaît enfin dans la volonté de l'auteur de décrire une réalité humaine valable à toutes les époques.

La structure de *La Princesse de Clèves*

Dans cet ensemble romanesque se distingue plus particulièrement *La Princesse de Clèves*. Tout à fait dans l'optique classique et contrairement aux romans-fleuves de la période précédente. Il s'agit d'une œuvre brève, d'une composition relativement simple.

L'action principale implique trois personnages. Mademoiselle de Chartres, après avoir épousé le

prince de Clèves, tombe éperdument amoureuse du duc de Nemours, type même du séducteur. Elle sait résister à sa passion, mais est indirectement responsable de la mort de son mari qui périt de langueur, ravagé par la jalousie. Marquée par cet épisode douloureux, la jeune femme se retirera dans un couvent, où elle mourra.

A cette intrigue centrale s'ajoutent une série d'intrigues secondaires. De caractère à la fois sentimentale et politique, elles constituent des illustrations complémentaires de la difficulté de choisir entre le désir et la raison.

Le mal de vivre

En se livrant à une peinture de la vie de cour marquée par le mensonge et la dissimulation, madame de Lafayette souligne la difficulté d'être, le mal de vivre. Elle montre comment s'opposent des valeurs d'ordre cautionnées par la société et des valeurs de désordre qui se manifestent dans les

impulsions individuelles anarchiques. Chacune de ces deux optiques a ses inconvénients et ses avantages.

Faire triompher la raison, c'est créer un équilibre intérieur, mais c'est également construire une vie sans imprévu, marquée par la monotonie. Privilégier le désir, c'est avoir une existence passionnée, mais c'est aussi susciter douleur et aliénation. Ainsi s'affirme un pessimisme, conséquence du constat de l'opposition entre volonté et fatalité, individu et société.

Dans ces conditions, l'être humain est voué au désespoir : la princesse de Clèves ne peut que s'y livrer, lors de la disparition de son mari, quand « elle considéra qu'elle était la cause de sa mort, et que c'était par la passion qu'elle avait eu pour un autre qu'elle en était cause ».

V- La confirmation du théâtre régulier

Transition

Ces années (1661-1680) constituent un âge d'or pour la scène française : le nombre de pièces écrites ne cesse alors d'augmenter. C'est le théâtre régulier qui s'affirme désormais.

La tragi-comédie disparaît en tant que telle est laissée libre champ à la comédie et à la tragédie. Mais le romanesque tragi-comique ne s'estompe pas totalement. De nombreux auteurs continuent à le cultiver, comme Thomas Corneille (1625-1709) et Philippe Quinault (1635-1688). Par ailleurs, le baroque persiste dans les somptueux spectacles de cour.

La progression de la comédie se poursuit. Génie dominant, plus particulièrement illustré par Molière (1622-1673), elle devance largement la tragédie où se distingue Jean Racine (1639-1699).

1) Molière

Un homme de théâtre

De son vrai nom Jean-Baptiste Poquelin, Molière est l'homme de théâtre par excellence, à la fois auteur, comédien et directeur de troupe. Raconter sa vie, c'est raconter une existence toute tournée vers les activités de la scène.

Après avoir envisagé une carrière d'avocat, il rompt avec son milieu bourgeois et, dès (1643), participe avec les Béjart, une famille de comédiens, à la constitution de l'illustre Théâtre qui s'installe à Paris. Cette première tentative s'achève sur une faillite retentissante en (1645). Il n'abandonne pas pour autant, mais part alors avec une troupe ambulante jouer en province. Cette vie itinéraire, source d'expériences, durera jusqu'en (1658). S'il commence à écrire, ce n'est qu'accessoirement. Et ce sont des pièces proches de la farce, comme *La Jalousie du Barbouillé* et *Le Médecin volant*, ou des œuvres directement inspirées d'auteurs italiens, comme *L'Etourdi* ou *Le Dépit amoureux*.

En (1658), il retourne à Paris et sa troupe, installé au théâtre du Petit-Bourbon, puis au théâtre du Palais-Royal, devient une troupe permanente. En (1659), avec *Les Précieuses ridicules* qui se moquent des excès de la préciosité, il aborde une manière plus sérieuse, un type de comédie de mœurs qui vise à dénoncer les vices et les manies de ses contemporains. Il confirme cette orientation, en (1662), avec *L'Ecole des femmes*, où il se prononce pour la libre détermination des jeunes filles, contre les mariages imposés.

Sa carrière suit alors trois directions. D'une part, il n'abandonne pas la farce et utilise volontiers le gros comique, dans *Le Mariage forcé* (1664) ou dans *L'Amour médecin* (1665), par exemple. D'autre part, il pratique les œuvres de divertissement, élaborant volontiers, comme dans *La Princesse d'Elide* (1664), des comédies-ballets, dans la tradition des spectacles de cour. Il s'engage enfin dans ce qu'on peut appeler la comédie politique, en posant les grands problèmes de société, en se penchant sur les

rapports du pouvoir ; et ce seront ses trois œuvres majeures, *Tartuffe* (1664), *Dom Juan* (1665), *Le Misanthrope* (1666). Mais il est attaqué par les hypocrites qui prennent comme prétexte la défense de la religion et des bonnes mœurs pour faire interdire *Tartuffe* et *Dom Juan*.

Démoralisé par ces attaques, malade, malheureux dans ses relations conjugales avec Armande Béjart, sa femme de vingt ans plus jeune que lui qu'il a épousée en (1662). Il écrira des comédies-ballets, comme *Le Sicilien ou L'Amour peintre* (1667). Il donnera, au mieux, dans la peinture acérée des caractères, avec *L'Avare* (1668), *Les Femmes savantes* (1672), ou *Le Malade imaginaire* (1673) ; et c'est au cours de la quatrième représentation de cette dernière pièce qu'il mourra en plein exercice de sa profession.

Le comique de Molière

La panoplie des effets comiques moliéresque est d'une grande étendue. Molière a été attiré par la

farce. Il utilise volontiers ce que l'on appelle le comique de gestes fait de poursuites, de chutes et de coups : à la scène 1 de l'acte III de *Dom Juan*, par exemple, Sganarelle « se laisse tomber en tournant » au milieu d'un raisonnement complexe qui tend à démontrer la perfection de la création ; à la scène 2 de l'acte III des *Fourberies de Scapin*, Scapin rosse copieusement Géronte enfermé dans un sac.

L'œuvre de Molière exploite aussi le comique de mots, en introduisant un langage volontairement déformé : c'est le jargon truc du *Bourgeois gentilhomme* ou le latin de cuisine du *Malade imaginaire*.

Le comique de répétition est sollicité. La reprise d'un mot ou d'une expression accentue alors les effets : à la scène 4 de l'acte I de *Tartuffe*, « Le pauvre homme ! », qui revient comme un leitmotiv dans la bouche d'Orgon, renforce le comique de la situation ; l'exclamation apitoyée du bourgeois à propos de l'hypocrite, alors que Dorine lui fait part

d'une indisposition de sa femme, souligne la véritable intoxication d'Orgon totalement subjugué par Tartuffe.

Le comique de situation, qui, le plus souvent, s'appuie sur les contradictions, est également fréquent : ainsi, dans *L'Avare*, Harpagon apparaît constamment divisé entre son avarice et son amour qui l'incite, non sans souffrance, à faire des cadeaux à celle qu'il aime.

L'analyse des caractères et des mœurs

Cet ensemble comique est très souvent mis par Molière au service de l'analyse des caractères et des mœurs. Il s'appuie, pour ce faire, sur le schéma de la comédie d'intrigue à l'italienne : la jeune première et le jeune premier s'aiment, mais les parents, la plupart du temps le père – s'opposant à leur mariage, parce qu'ils souhaitent un autre gendre ou une autre belle-fille. Aidés par des serviteurs rusés et par des servantes pleines de ressources, les enfants finiront par triompher et par trouver le bonheur.

Ce schéma donne l'occasion à Molière de peindre des personnages pittoresques enfermés dans leurs manies. C'est en effet poussé par leurs obsessions que les pères essaient d'imposer à leurs enfants des maris ou des épouses : c'est pour ne pas avoir à verser de dot qu'Harpagon dans *L'Avare* veut contraindre sa fille à épouser le vieil Anseime. Ce sont les prétentions nobiliaires de monsieur Jourdain du *Bourgeois gentilhomme* qui l'amènent à refuser Cléonte à sa fille. C'est son engouement pour la médecine qui conduit Argan du *Malade imaginaire* à donner la main de sa fille au médecin Thomas Diafoirus. Molière ne dénonce pas en fait l'autorité parentale en elle-même, mais son application perversie qui empêche le libre exercice de la nature.

A cette satire s'ajoute une étude des mœurs présente dans l'évocation des activités professionnelles. D'autres types pittoresques se construisent qui ont pour objet de souligner la manifestation d'une fausse science, d'une science d'apparence qui fait illusion grâce à un langage

technique ou à un habillement particulier : Oronte du *Misanthrope* est ridicule, parce qu'il exploite toute une convention poétique, parce qu'il s'enferme dans les impératifs de la préciosité. Les médecins du *Malade imaginaire* sont comiques, parce qu'ils utilisent les faux termes scientifiques, parce qu'ils cherchent à tirer profit du prestige de leur robe. Le maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme* prête à rire, parce qu'il s'efforce constamment de tout compliquer, parce qu'il a le génie de dégager des évidences, constatant, par exemple, à la scène 4 de l'acte II : « Tout ce qui n'est point prose est vers ; et tout ce qui n'est point vers est prose. »

La comédie politique

Dans ses comédies, Molière va parfois encore plus loin. Il pose les rapports de pouvoir qui marquent l'organisation sociale de son époque. Il ne se contente pas de montrer comment l'autorité paternelle peut être abusive ou même dévoyée.

Il campe des personnages qui refusent l'ordre établi. Dans *Tartuffe*, il dessine la figure centrale de l'hypocrite qui, en pratiquant une fausse foi, perturbe le pouvoir religieux, et, de cette manière, s'empare de l'esprit d'Orgon, avant de tenter de lui ravir sa femme, sa fille et ses biens. Dans *Dom Juan*, il présente un être influencé par la philosophie libertine qui conteste l'ensemble de la société. Dans *Le Misanthrope*, il montre en Alceste celui qui, par excès de sincérité, risque de dérégler les délicats rouages sociaux.

Ces trois personnages connaissent finalement l'échec, parce que, sous Louis XIV, il n'est pas possible de s'inscrire en marge de l'idéologie dominante : Tartuffe sera emprisonné, dom Juan trouvera la mort, Alceste sera contraint à l'exil, à l'issue d'un combat sans espoir. Dans ces conditions, le refus de l'excès, la recherche du juste milieu qui marquent le théâtre de Molière, apparaissent comme les conditions indispensables à la survie sociale.

Molière et les règles classiques

Homme de théâtre, Molière a interprété les règles classiques dans une perspective pratique. Confronté à la rentabilité commerciale, il considère que le premier but est de plaire du public. La volonté de moraliser ne vient qu'ensuite.

Pour détourner le spectateur des vices, il suffit de les rendre ridicules : « C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions ; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule ». Afin d'atteindre ce but, il faut que les personnages soient naturels, vrais et suffisamment généraux pour que les attaques personnelles soient évitées.

Pragmatique, Molière n'a pas, par ailleurs, le fétichisme des règles. Elles doivent être inspirées par le bon sens. Aussi ne les a-t-il pas toujours respectées, estimant que le public, plutôt que les

théoriciens, est le juge compétent de la valeur d'une pièce et d'un spectacle.

2) La vie théâtrale au temps de Molière

A l'époque de Molière, Paris compte trois théâtres permanents : le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, le théâtre du Marais et le théâtre du Palais-Royal où joue le grand comédien.

A sa mort, en (1673), sa troupe s'installe dans la salle Guénégaud, et Lulli obtient pour son Académie de musique, c'est-à-dire l'Opéra, la salle du Palais-Royal. En (1673), la troupe du théâtre du Marais, puis en (1680), la troupe de l'Hôtel de Bourgogne rejoignent la troupe de Molière pour constituer la Comédie-Française, tandis qu'une troupe italienne prend possession de l'Hôtel de Bourgogne qu'elle quittera en (1697).

Les représentations données dans ces théâtres sont copieuses, puisqu'elles offrent généralement une farce et une comédie ou une tragédie. L'auditoire est composite : de chaque côté de la scène, des fauteuils

sont réservés aux plus privilégiés qui, par leur présence, gênent considérablement le jeu des acteurs. Au même niveau que la scène, le parterre accueille le public populaire debout. Dans les loges, prennent place les spectateurs fortunés, nobles et grands bourgeois. L'assistance est agitée et bruyante.

Le jeu des acteurs est marqué par l'excès, excès farcesque, lorsqu'il s'agit de la comédie, excès dans la grandiloquence, dans le cas de la tragédie. La notion d'emploi est rigoureuse. Chaque comédien est spécialisé dans un pays de rôle. Dans sa troupe, Molière se chargeait des personnages bouffons dont il accentuait les aspects farcesques. La Grange était spécialisée dans les jeunes premiers sympathiques. Armande Béjart, la jeune femme de Molière, était une coquette, à la scène comme à la ville. Mademoiselle du Parc incarnait les jeunes premières et Madeleine Béjart les servantes...

3) Jean Racine

L'influence janséniste

Jean Racine a laissé une production théâtrale marquée par la densité. Il n'a en effet écrit que douze pièces, onze tragédies : *La Thébaïde* (1664) ; *Alexandre le Grand* (1665), *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigénie* (1674), *Phèdre* (1677), *Esther* (1689), *Athalie* (1691) et une comédie : *Les Plaideurs* (1668).

Sa conception du monde est fortement influencée par les jansénistes dont il suit l'enseignement à Port-Royal de 1655 à 1658. Il rompt en (1665) à la suite de leurs attaques contre le théâtre, mais se réconcilie avec eux en (1677) et abandonne la scène ; il n'y reviendra qu'en (1689) et (1691) avec *Esther* et *Athalie*, mais ces deux pièces pieuses seront écrites à la demande de madame de Maintenon pour les pensionnaires de l'institution de jeunes filles de Saint-Cyr qu'elle avait créée. Nommé en (1677) historiographe du roi, avec la charge de rédiger l'histoire officielle de la France, il consacra les

dernières années de sa vie à des occupations religieuses et familiales.

Un théâtre de la fatalité

La fatalité est au centre du théâtre de Racine. L'être humain n'est pas maître de son existence. Comme dans la conception janséniste, il est déterminé. Contrairement au héros cornélien, il doit subir le sort qui lui a été assigné de façon irrémédiable. Phèdre, incapable de résister à sa passion pour son beau-fils Hippolyte, ne peut que s'écrier en s'adressant à lui.

Cette fatalité entraîne chez l'homme une aliénation insupportable. N'ayant pas de prise sur les événements, les personnages se révèlent incapables d'agir. Bajazet et se partage entre son amour pour Atalide et la nécessité de ménager Roxane qui détient entre ses mains le pouvoir et qui, féroce-ment amoureuse de lui, est maîtresse de la vie : affronté à ces données, il ne cesse d'hésiter, de tergiverser.

Cette aliénation est d'autant plus grande que les personnages sont profondément divisés, sont le siège de violentes contradictions. Ils sont partagés entre leurs impulsions individuelles qui reposent sur des valeurs de désir et les nécessités sociales qui s'appuient sur les valeurs de la raison : le désir pousse Phèdre vers Hippolyte, tandis que sa raison l'incite à renoncer à la passion. Mais ces deux impulsions contradictoires sont également vitales, si bien qu'abandonner l'une d'elles, c'est se mutiler gravement.

La seule solution, dans ces conditions, est de supprimer le siège et la cause de l'aliénation. C'est ce qu'accomplit Phèdre, en provoquant la mort d'Hippolyte, puis en se suicidant.

Amour et pouvoir

Le jeu des contradictions atteint une dimension particulièrement tragique, lorsqu'il oppose amour et pouvoir. C'est que les personnages de tragédie ont des responsabilités politiques qui interfèrent

inévitablement avec leurs réactions sentimentales. Dans le théâtre de Corneille, on l'a vu, la passion devait céder au pouvoir. Chez Racine, c'est le pouvoir qui se met au service de la passion.

Le schéma de *Britannicus* est, à cet égard, exemplaire. Agrippine a désigné comme successeur à l'Empire romain son fils Néron, de préférence à Britannicus, l'héritier légitime du trône. Par contre, elle prend le parti de Britannicus dans son amour pour Junie dont Néron est également épris. Néron va utiliser son pouvoir pour venir à bout des résistances ; il enlève Junie, fait empoisonner son rival et arrêter sa mère. Junie privera le tyran de sa victoire, en se réfugiant chez des prêtresses, les Vestales.

Dans *Bajazet*, le comportement de Roxane est comparable. Elle est prête à mettre son pouvoir au service de Bajazet, à condition qu'il lui donne son amour.

Et c'est ce jeu de l'amour et du pouvoir qui explique l'ambivalence des personnages, tour à tour tendres et cruels, généraux et égoïstes.

Une dramaturgie de la passion et de la rigueur

Le système dramatique de Racine est marqué à la fois du sceau de la passion et de la rigueur. Le choc des sentiments est le moteur de la pièce. Leur confrontation caractérisée par l'excès permet d'introduire une dimension morale, en avertissant le spectateur des conséquences négatives de ces impulsions.

Une grande rigueur dans la construction qui suit les règles classiques convient à la manifestation de la fatalité. L'unité de ton dégage toute l'essence tragique. L'unité de temps amène la concentration.

L'unité d'action souligne que la pièce se déroule durant un moment privilégié de crise. L'unité de lieu signale comment les personnages sont enfermés à la fois dans une cohabitation

insupportable avec les autres et dans un repliement aliénant sur eux-mêmes.

Le chant racinien, la musique du vers, la structure implacable de la phrase concernant à allier cette passion et cette rigueur qui sont les deux données essentielles de ce théâtre.

Chapitre IV
Le postclassicisme
(1680-1725)

I- Un renouvellement difficile

1) Le temps des rigidités

Après la floraison littéraire des années 1661-1680 ; la période qui va de 1680 à 1715 apparaît plus calme. Après avoir été le moteur du progrès, la source des innovations, le système monarchique élaboré par Louis XIV ne résiste pas à l'épreuve du temps. La monarchie absolue est gagnée par la sclérose, le roi s'enferme progressivement dans la pratique d'une évolution minutieuse.

2) La lutte entre les Anciens et les Modernes

Ces rigidités concernent également la littérature. Le classicisme continue à s'imposer, mais souvent c'est sa lettre plutôt que son esprit qui est respectée. C'est alors que s'amplifie la querelle entre les Anciens et les Modernes. Tandis que les premiers fidèles au classicisme, pensant qu'il faut s'inspirer des auteurs de l'Antiquité, les seconds, tournés vers l'avenir, considèrent qu'il convient d'adapter la littérature à son époque.

3) Des évolutions lentes

Une telle situation explique à la fois la crise que connaissent certains genres littéraires et la lenteur des évolutions.

La littérature d'idées apparaît contrastée : elle est encore ancrée dans la tradition du XVIIe siècle, mais annonce déjà les philosophes du XVIIIe siècle.

La poésie, trop « raisonnable », est en pleine décadence et attend un souffle nouveau. Le genre romanesque est en crise : il a usé jusqu'à la corde les recettes de l'idéalisme et les thèmes historiques. Quant au théâtre, il reste fortement indépendant de l'inspiration de la période classique.

II- Littérature d'idées : continuation et contestation

Comme durant la période précédente, la littérature d'idées fleurit. Elle est loin d'être monolithique. Tandis que Pierre Bayle (1674-1706) et Fontenelle (1657-1757) constituent comme les traits d'union entre les libertins du XVIIe siècle et les philosophes du XVIIIe siècle, tandis que Jean de La Bruyère (1645-1696) commence à souligner les lézardes qui apparaissent dans le système social, Fénelon (1651-1715) assure la continuation de la pensée religieuse et de l'éloquence sacrée.

1) Pierre Bayle et l'esprit de tolérance

Pierre Bayle n'est pas un athée. Mais l'évolution même de sa foi le conduit à exalter la tolérance, à refuser le fanatisme, à se persuader de la relativité des vérités : protestant, il se convertit en effet au catholicisme pour venir à sa première croyance, ce qui l'oblige à quitter la France en (1670) pour la Hollande.

Toute son œuvre tend à prôner l'exercice de l'esprit critique et à s'élever contre le terrorisme du savoir et des certitudes. Dans les *Pensées diverses sur la comète* (1682), il raille les superstitions et établit une distinction entre morale et foi. Dans son *Dictionnaire historique et critique* (1696), il adresse le panorama des connaissances historiques et philosophiques de son temps. Dans *Réponse aux questions d'un provincial*, il déplore que le mal soit au centre de la nature humaine.

2) Fontenelle et le refus de l'absolu

Neveu de Corneille, mondain, Fontenelle fut, à son époque, au centre de la vie intellectuelle. Sa pensée est proche de celle de Bayle. Comme lui, il rejette résolument le fanatisme et la certitude porteuse d'intolérance. Alliant le sérieux et l'humour, la raison et l'imagination, il a su faire une œuvre de vulgarisation de bon aloi.

Dans les *Nouveaux dialogues des morts* (1683), il stigmatise les préjugés. Dans les *Entretiens sur la*

pluralité des mondes (1686), il souligne la relativité des données humaines au regard de l'immensité de l'univers. Dans *l'Histoire des oracles* (1686), il montre l'utilisation perverse que les puissances font des superstitions. Dans la *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688), il prouve sa modération, en refusant de donner raison à l'un ou l'autre des camps que divisait alors une vigoureuse querelle littéraire.

3) Jean de La Bruyère

Une satire sociale : Les Caractères (1688)

Dans son œuvre essentielle, *Les Caractères*, qu'il commence à élaborer en (1670), mais qui ne paraîtront qu'en (1688). La Bruyère se livre à une violente satire sociale. Dans une suite de maximes et de portraits plus développés, il montre comment les individus sont enfermés dans des manies qui les aliènent, victime de la distraction comme Ménélaque, de la gourmandise comme Gnathon, de la maladie imaginaire comme Irène. Il y démontre le jeu des apparences et de déchaînements des excès. Il y

dénonce l'abus du pouvoir, la puissance de l'argent et, en conséquence, la misère du peuple et les horreurs de la guerre.

Un art d'écrire

Dans *Les Caractères* et dans son *Discours de réception à l'Académie française* (1694), La Bruyère dégage une théorie de l'écriture très proche des idéaux classiques. Brièveté, concision, clarté, ce sont les maîtres mots d'un art qui accorde une place essentielle à la technique.

Dans la querelle littéraire qui marque son époque, il prend résolument parti pour l'imitation des Anciens : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé ; l'on ne fait que glaner après les Anciens et les habiles d'entre les Modernes. »

4) Fénelon

Un homme de foi

Homme d'Église, Fénelon a lutté toute sa vie pour la défense de sa foi. Comme Bossuet, il a pratiqué l'éloquence sacrée. Il a dénoncé la philosophie *cartésienne*, dans la *Réfutation du P. Malebranche*. Il s'en est pris violemment aux libertins, dans son *Traité de l'existence de Dieu*. Il s'est consacré à la conversion des protestants.

Il a adhéré enfin à la doctrine quiétiste qui pose la tranquillité de l'âme comme condition de la foi. Cette conviction lui vaut la disgrâce du roi qui lui avait accordé précédemment ses faveurs, en le désignant en (1689) comme le précurseur de ses petits-fils, puis en soutenant sa candidature à l'Académie française en (1693) et à l'archevêché de Cambrai en (1695).

Un homme de lettre

Ecrivain et pédagogue, Fénelon a écrit pour ses élèves royaux des *Fables* (1690), puis les *Aventures de Télémaque* qui ne paraîtront qu'en (1699). Il y évoque les voyages de Télémaque à la recherche de

son père Ulysse parti pour la guerre de Troie. Le jeune homme fait ainsi l'expérience de la vie, ce qui permet à Fénelon d'exposer toute une philosophie et d'exprimer sa conception du pouvoir et de la société : le roi doit être au service du peuple, doit éviter les guerres, faire régner la justice, récompenser le travail.

Fénelon a pris également parti dans la querelle littéraire de son temps. Dans la *Lettre à M. Dacier sur les occupations de l'Académie française*, il privilégie les Anciens dont il loue la simplicité, mais affirme la supériorité du goût sur les règles.

III- Poésie : la décadence

En accordant une place prépondérante à la raison, la période précédente mettait déjà gravement en danger la poésie. La décadence s'accroît. La volonté d'instruire l'emporte sur l'inspiration lyrique ; la véritable poésie cède au prosaïsme.

Le réveil se fera longtemps attendre. Mais déjà se manifeste timidement l'amorce d'un renouveau : dans son *Discours sur la poésie* (1709). Houdart de La Motte (1672-1731) émet cette idée alors révolutionnaire selon laquelle l'écriture poétique ne dépend pas seulement de la versification, mais également de l'inspiration et des thèmes développés.

IV- Roman : la remise en cause

Le roman subit, lui aussi, une grave crise d'identité. Le rejet de l'idéalisme, la remise en cause du roman historique débouchent sur une tendance à la parodie des thèmes traditionnels et sur une conception réaliste qu'illustrent Robert Challe, Alain-René Lesage ou Marivaux, alors à ses débuts, tandis que Charles Perrault exploite l'imaginaire du conte de fées.

1) Robert Challe : une nouvelle formule romanesque

Les Illustres Françaises (1713) de Robert Challe constituent un tournant dans l'évolution du roman. L'auteur utilise pourtant une formule déjà longuement éprouvée qui consiste à faire raconter et commenter des récits par les personnages romanesques eux-mêmes. Ainsi se succèdent sept histoires d'amour pleines de péripéties.

L'originalité est ailleurs. Elle réside dans la multiplication des ruptures qui marquent le récit et

dans les liens étroits qui s'établissent entre les narrateurs des histoires et les personnages de la narration : de cette manière, le roman apparaît comme un ensemble autonome qui possède ses propres règles, ses propres lois, et qui forme donc un monde distinct du monde réel dont il n'est plus le simple reflet fidèle.

Originale aussi apparaît l'acuité d'un réalisme qui poussant jusqu'au bout la logique du roman comique démonte les moindres détails de la vie quotidienne et du comportement humain. Dans cette analyse, le rôle du subconscient se révèle essentiel, tandis que conventions sociales et tabous moraux sont allégrement bafoués.

2) Alain-René Lesage et la manière picaresque

Alain-René Lesage s'oppose lui aussi à l'idéalisme conventionnel, en reprenant la tradition picaresque espagnole qui repose sur les expériences vécues par un pizaro, c'est-à-dire par un personnage en marge de la société.

Dans *Le Diable boiteux* (1704), l'auteur utilise la fiction du démon Asmodée qui dévoile à Cléophas l'intérieur des maisons en soulevant les toits, pour se livrer à une analyse sans concessions de la société urbaine.

Dans *Gil Blas* de Santillane, vaste roman en douze volumes paru de 1715 à 1735, Lesage évoque toute la vie d'un personnage, de sa jeunesse à sa vieillesse. C'est Gil Blas lui-même qui a la parole, qui raconte sa propre existence. Il se développe un voyage à plusieurs dimensions qui se déroule à la fois dans des lieux géographiques variés, dans des milieux sociaux divers et dans une dimension temporelle qui est celle de toute une vie.

Un réalisme original est créé par la multiplication des points de vue. Le narrateur, qui s'exprime à la première personne, ne se contente pas d'exposer sa propre conception des choses, il donne aussi la parole aux autres. Ainsi le romancier

apparaît-il comme celui qui est capable d'observer les faits sous tous leurs angles.

3) Les débuts de Marivaux

Au début de sa carrière littéraire, Marivaux contribue largement à démystifier l'écriture romanesque, à dévoiler ses ficelles, en usant notamment de la parodie.

Dans *Les Effets surprenants de la sympathie* (1712-1713), il reprend les procédés héroïques, pour s'en moquer, pour en montrer les invraisemblances. Dans *Pharsamon ou Les Folies romanesques* (1713-1714), il met en parallèle la réalité quotidienne prosaïque et l'univers romanesque traditionnel empêtré dans ses artifices. Dans *La Voiture embourbée* (1713-1714), il s'efforce de désacraliser l'activité créatrice du romancier, en soulignant volontairement les conventions et les techniques de l'écriture.

4) Charles Perrault et le conte de fées

Charles Perrault s'engage dans une autre voie. Il choisit le chemin de l'imaginaire, en se consacrant au conte de fées. *Les Contes de ma mère l'oie* (1697) constituent une œuvre à deux niveaux. En mettant en scène des fées, des ogres ou des chats doués de parole, ils s'adressent aux enfants dont ils satisfont le goût pour le merveilleux.

Mais ils font intervenir aussi une autre dimension. Les personnages qui y évoluent représentent les grands mythes et les grands inhibitions de l'être humain, sont une émergence de son subconscient : Cendrillon souligne ainsi les liens qui s'établissent entre rêves et réalité ; le petit Pouces, dans son combat engagé contre l'ogre, montre la nécessité pour l'enfant de lutter contre la domination paternelle ; les victoires du chat botté révèlent les possibilités du triomphe de la ruse populaire sur la violence du pouvoir.

V- Théâtre : la stagnation

Cette période est caractérisée par le maintien de la tradition théâtrale précédemment établie. Les efforts d'innovation ne sont guère importants. Le genre comique accentue encore sa prééminence au détriment de la tragédie qui s'effondre.

La seconde partie du règne de Louis XIV, marquée par l'austérité des mœurs et par les attaques contre les spectacles, n'est pas propice au développement du théâtre qui ne se renouvellera que plus tard, avec Marivaux et Beaumarchais.

Chapitre V

Les modèles et la genèse des compétences

Introduction

Les auteurs classiques croyaient représenter la nature humaine de toujours dans un art rationnel de validité universelle, et leurs thuriféraires les présentent comme des modèles pour tous les temps. Il est d'autant plus intéressant de rechercher leurs causes historiques occultées, car l'explication traditionnelle par les règles de l'art et la politique de Louis XIV se révèle insuffisante.

Un phénomène de cette ampleur a évidemment plusieurs causes, dont il est difficile de préciser l'importance relative et les rapports. On a souvent insisté sur l'imitation des Anciens : mais ces modèles, par eux-mêmes inertes, n'ont pu être féconds que parce que cette époque a voulu les ranimer pour des raisons qui lui sont propres.

Les règles de l'art, l'analyse psychologique, la maîtrise stylistique, le goût, affinés au long d'un demi-siècle de vie littéraire et mondaine, ont joué un rôle plus actif.

Toutefois, ce n'étaient encore que des moyens. Ce qu'il faut retrouver c'est la motivation qui a animé des auteurs, entre 1660 et 1679 surtout, à vouloir une littérature de sérieux et de grandeur, voire de « tristesse majestueuse », et pour cela à imiter ces modèles, à mettre en œuvre ces moyens déjà utilisés dans les années 30, mais plus ou moins délaissés entre 1643 et 1660, et qui ne s'intéresseront plus les nouveaux auteurs après 1680.

I- L'imitation des Anciens : l'innutrition et l'art de remanier les modèles

1) Des rapports complexes

Pendant trois siècles, on a présenté Aristote, Horace et les Anciens comme la source de nos chefs-d'œuvre classiques et l'application des règles comme la cause de leur qualité. Cela permettait des exposés clairs et rationnels.

Cette erreur de perspective justifie la réaction de J. Truchet : « Aucune tranche de notre littérature n'est aussi inadéquatement expliquée par ses propres théoriciens que le XVIIe siècle. Personne au monde, lisant de bonne foi les œuvres classiques que nous admirons, ne serait capable d'imaginer la théorie sur laquelle elles sont censées être fondées ; inversement, personne, lisant les théoriciens, n'imaginerait ce que pourraient être les œuvres ».

L'admiration pour l'Antiquité maintenait en survie artificielle des genres qui ne pouvaient plus vivre, l'épopée et l'ode par exemple. Mais comment

expliquer Mme de Lafayette, Mme de Sévigné, La Rochefoucauld, Bossuet où même La Fontaine et Molière à partir de modèles anciens.

Molière s'inspire rarement de Plaute (*Amphitryon*, *L'Avare*) ou de Térence (*Les Fourberies de Scapin*). Ses chefs-d'œuvre ne doivent directement rien aux Anciens. Bossuet ou Pascal ont une autre source, fondamentale pour la culture de l'époque et dont les présentations traditionnelles du classicisme parlent étrangement moins que de l'humanisme gréco-latin.

Pascal écrit, entre autres raisons, pour s'opposer à cet humanisme, et les Maximes de La Rochefoucauld s'ouvrent sur un frontispice représentant l'amour de la vérité enlevant à Sénèque, c'est-à-dire à l'anthropologie stoïcienne, son masque mensonger.

Autant ou plus que de connaissance des Anciens, la culture des classiques à l'exception de Molière et de La Fontaine est faite d'un christianisme

augustinien opposé à la sagesse antique, d'un rationalisme plus cartésien ou gassendiste qu'aristotélicien, d'honnête et, bien sûr, d'expérience de la vie contemporaine.

Or, celle-ci est fort différente de la civilisation antique. « Les poèmes dramatiques doivent être différents selon les peuples » : notre société polie et monarchique ne peut tolérer ni l'immoralité de la comédie antique ni « les cruautés et les malheurs des rois, les désastres des familles illustres, et la rébellion des peuples pour une mauvaise action d'un souverain ».

2) Un art d'adaptation

Parmi les chefs-d'œuvre classiques, combien sont directement inspirés d'autres anciens ? Un tiers ? Même dans ce cas, il y a une adaptation à une culture différente et à une autre structure artistique, qui transforme divers éléments, et modifie parfois la perspective même de l'œuvre. Il y a presque toujours un affinement de la psychologie et du style.

On ne peut nier la profonde admiration de Boileau, Bossuet, Fénelon ; La Bruyère, La Fontaine, Racine pour les Anciens. Mais ce qu'ils en retiennent surtout, c'est une conception de la littérature : profondeur d'analyse, composition rationnelle , noble simplicité du style.

Quand Boileau affirme « que ce sont Sophocle et Euripide qui ont formé Monsieur Racine..., que c'est dans Plaute et dans Térence que Molière a pris les plus grandes finesses de son art ». Il sait que le premier n'a jamais emprunté aucun sujet à Sophocle, que les chefs-d'œuvre du second, sauf *L'Avare*, ne doivent rien de précis aux Anciens. Il ne parle pas d'imitation textuelle mais d'innutrition : ils s'en sont nourris.

Mais ils ne s'y limitent pas, Molière s'est surtout nourri de la tradition française et italienne, de son expérience d'homme de théâtre, de l'observation de la société.

La Fontaine, fort éclectique et très cultivé, se réclame de Marot, Rabelais et Voiture, ses trois maîtres. Il aime beaucoup les italiens : L'Arioste, Le Tasse. Toutefois il n'a gardé d'oublier les Grecs et les Roumains, et constate que leurs admirateurs réunissent mieux que leurs détracteurs.

3) Les Anciens contre les Espagnole et les Italiens

Bien plus que d'imitation, c'est d'un dialogue avec les Anciens que se nourrissent les classiques ou du moins la majorité d'entre eux. Un dialogue essentiel, car il s'agit pour les Français de devenir la référence culturelle des temps modernes, en se démarquant des Espagnols et des Italiens, qui ont dominé la Renaissance et la première moitié du XVIIe siècle en France même.

Ce sont les Italiens qui ont transmis l'enseignement d'Aristote, et qui ont commencé à civiliser les Français, par l'intermédiaire des deux reines Médicis, puis de Mme Rambouillet, venue de Rome, et par *Le Courtisan* de Baldassare Castiglione,

manuel d'honnêteté, dont la traduction est vingt-deux fois éditée entre 1537 et 1690. Les élites du XVIIe siècle lisent couramment l'espagnol et surtout l'italien.

En pleine époque classique, leur imaginaire reste nourri du *Roland furieux* de l'Arioste et de la Jérusalem délivrée du Tasse, qui fourniront à partir de (1673) une bonne partie des sujets d'opéra mis en musique par Lulli avec des machines et décors de Vigarani, leurs compatriotes.

Mais l'art italien et espagnol maintenant passe ici pour irrégulier, trop recherché, contraire à la raison et au bon goût. Les Grecs et les Romains ne valent pas à son gré les Espagnols et les Italiens. Il admire entre autres Lope de Véga et Le Tasse : et il est si entêté de la *Gerusalemme liberata*, qu'il a préféré sans façon à l'*Iliade* et à l'*Enéide*.

II- La longue préparation parallèle d'un art de grandeur et de discipline et d'un art de plaire

1) L'affinement parallèle des règles et du goût

« Enfin, Malherbe vint », pour imposer des règles, s'écrie Boileau. « Enfin parut l'Astrée », faudrait-il ajouter, pour signaler dès le début du siècle le parallélisme entre ces deux tendances majeures : l'ordre du siècle de Descartes et de l'absolutisme, la subtilité psychologique et le goût raffiné du siècle des salons et de la Cour.

La littérature classique est à la fois un art de plaire et un art savamment réglé. Dans une large mesure, les règles mises au point par les doctes, à partir des commentateurs italiens d'Aristote, et l'art de plaire, avec le goût qui l'apprécie, élaborés dans les salons, se sont développées séparément. Mais ils se sont influencés sans cesse, s'affinant mutuellement. Les chefs-d'œuvre de Racine sont devenus possibles le jour où la régularité, parfaitement assimilée, est devenue élégance, ceux de

La Fontaine le jour où l'art mondain s'est appliqué sérieusement.

2) Premières tendances classiques : de Malherbe à Guez de Balzac

Si Malherbe semble annoncer le classicisme, ce n'est pas qu'il y ait une finalité de l'histoire. C'est que des situations analogues entraînent des comportements semblables. La fin des guerres civiles est la victoire de la raison, de l'unité nationale et de la monarchie. Dans cette perspective, Bertaut et quelques autres développent dès la fin du XVI^e siècle une poésie de célébration, rhétorique et régulière, claire, harmonieuse, peu imagée. Même appartenance et même tendance chez le prosateur Du Vair.

Cette tendance, sans dominer encore, s'affirme avec Malherbe, qui fait figure de poète officiel de (1605) à sa mort en (1628). Sa poétique, qui vise à sublimer son pessimisme, a pour base son engagement en faveur de la grandeur nationale dans l'ordre monarchique, pour thème la vérité générale,

pour matière la langue commune, pour méthode une versification rationnelle et la sérénité d'une harmonie équilibrée, pour public préféré le Roi et la Cour, il veut se conformer au « goût du Louvre ».

En (1624) la publication des *Lettres* de Guez de Balzac apporte à la prose une réforme parallèle à celle de Malherbe et pour des raisons analogues : il réduit la grande éloquence convenable aux démocraties antiques à ce genre modeste, mi-rhétorique et mi-familier, qui convient à une littérature sociable sous un régime monarchique.

Une littérature qui, contrairement à Rabelais, Ronsard, Montaigne ou d'Aubigné, délaisse les problèmes fondamentaux pour s'attacher surtout à l'art.

3- Vers un ordre nouveau : absolutisme, moralisme, mécanisme.

La discipline des règles et du goût n'est pas une tendance isolée. Elle s'inscrit dans une évolution générale vers l'ordre : ordre nécessaire et en partie

arbitraire, parce que l'ordre organique du système féodal ne fonctionne plus suffisamment et que celui du système libéral n'est pas encore institué sauf en Angleterre et en Hollande.

Au moment même où Balzac publie ses Lettres et où les malherbiens vont triompher, surviennent deux revirements décisifs après une bonne décennie d'anarchie et de libertinage. D'une part une vive réaction religieuse et moralisatrice marquée par l'emprisonnement de Théophile de Viau, prince des libertins et des poètes : il en meurt et plusieurs de ses amis, dont Balzac, se rangent.

D'autre part, l'arrivée au pouvoir, en (1624), de Richelieu, qui veut « faire toutes choses par raison » et qui se donne pour but « le bien public et le salut de l'Etat », par la soumission de toutes oppositions et par une politique de prestige comprenant le développement d'une littérature noble et régulière soutenue par un mécénat gouvernemental.

Descartes, le grand « classique » de la pensée française, témoigne lui aussi, à la même époque, du besoin de reconstruire un ordre et de remplacer l'érudition traditionnelle par des *Règles pour la direction de l'esprit* (1628), par une *Méthode pour bien conduire sa raison* (1637). Pour lui aussi, la beauté est un ordre : elle ne consiste pas en telle ou telle chose, mais dans l'accord et l'équilibre de toutes, de façon qu'aucune partie ne puisse être déclarée supérieure, sans que l'harmonie des autres, aussitôt bouleversé, soit accusée d'imperfection.

4- L'affinement socio-culturel ; le lien entre intellectuels et « honnête gens »

Un fait majeur de l'histoire culturelle est l'ouverture, en (1607), du salon de la musique de Rambouillet, une Italienne choquée par la grossièreté de la Cour de France. De 1618 à 1648, ce sera le haut lieu de la vie littéraire, où les gens de lettres se mêleront à l'élite sociale.

Les malherbiens et les doctes se veulent le contraire de pédants. Ils veulent rompre avec la littérature humaniste des érudits, pour « écrire à la moderne », sur des sujets plus actuels voire familiers, dans une langue qui se plaise aux femmes, lesquelles ne sont pas allés au collège, mais commencent à dominer la vie culturelle mondaine.

C'est pour les honnêtes gens que, de 1630 à 1670, on traduit beaucoup et excellemment, en cherchant les effets équivalents plutôt que la fidélité littéraire. Ces belles infidèles entraînent à l'assouplissement du style, Vaugelas dont les *Remarques sur la langue française* (1647) seront la bible en la matière, ne se réfère pas à l'étymologie ou à quelque autre science rationnelle ou traditionnelle, mais au bon usage, à la façon de parler de la plus saine partie des auteurs du temps. Cet ouvrage de linguistique est un « code de savoir-vivre ». L'art de parler et d'écrire devient le lieu de rencontre des doctes et de l'élite sociale.

5- L'imposition des règles au théâtre

Dès (1623), Chapelain prône l'application à la littérature des règles de (Horace et d'Aristote. Il sera le principal animateur de la querelle décisive du théâtre, où la vraisemblance, la bienséance et les unités d'un art rationnel conçu pour l'instruction morale à travers la satisfaction esthétique, s'opposent à une pratique bien plus libre, animée par l'imagination et visant au plaisir du public.

Cette régularité triomphe au cours des années trente, notamment à travers la Querelle du *Cid*, auquel on reproche de ne pas respecter les unités et surtout de choquer la vraisemblance et la bienséance.

L'Académie française, que Richelieu vient de fonder (1634-1635), commence sa carrière avec éclat. *Ses Sentiments sur Le Cid*, condamnent modérément la pièce, tout en saluant son succès et ses qualités. La prochaine œuvre de Corneille, *Horace* (1640), sera la première pièce pleinement régulière.

Sarasin (1639), Scudéry (1639), et surtout La Mesnardière, *La Poétique* et l'abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, publiée en (1657), mais rédigée pour l'essentiel de 1638 à 1650 fixent les règles de la tragédie.

Chapitre VI

Présentation générale

des Fables

I- Les Fables : Histoire d'un genre

1- Un récit mythologique

Dans la dédicace du premier recueil « A Monseigneur le Dauphin », La Fontaine déclare : « Je chante les héros dont Esope est le père ». A l'ouverture du second recueil, s'adressant cette fois à Madame de Montespan, il écrit : « L'apologue est un don qui vient des immortels », et il ajoute que si le genre avait été inventé par un sage, il faudrait considérer ce sage comme un dieu.

Au départ, le terme de fable désigne un récit mythologique et fabuleux qui met en scène les dieux ; d'où l'idée que les fables, pour celui qui peut décrypter leur langage symbolique et métaphorique, livreront cette sagesse d'origine divine. Mais très vite l'enseignement de la sagesse dans une optique pragmatique, se spécialise et la fable se limite à sa fonction didactique.

Au Moyen Âge, l'apologue ésopique est loin d'être inconnu et un certain nombre d'auteurs poursuivent au XVIIe siècle cette tradition. Mais ce

sont surtout les humanistes de ma Renaissance, qui vont s'attacher à retrouver dans les œuvres des Anciens (Platon, Plutarque, Horace, etc.) les apologues qui s'y trouvaient et vont donner une nouvelle naissance à ce genre littéraire. Des auteurs comme Abstémius, Verdizotti, Faërne et Boccace (fin XVe- début XVIe) vont faire progresser le statut de la fable.

2- La sagesse et le mensonge

Selon eux, il ne s'agit pas d'asséner des préceptes de morale, mais de faire « goûter la sagesse », et d'utiliser toutes les ressources de la rhétorique pour que cette sagesse, peinte sous des couleurs séduisantes, soit ressentie comme nécessaire : « Je ne doute point, Monseigneur, déclare La Fontaine dans sa dédicace au Dauphin, que vous ne regardiez favorablement des inventions si utiles et tous ensemble si agréables : car que peut-on souhaiter davantage que ces deux points ? ». En outre, ces fables sont loin de se limiter à la formation du jeune écolier ; dans l'esprit des humanistes, en effet, elles dépassaient de loin le statut didactique. Dans la mesure où les fables enseignaient une sagesse supérieure, inspirée des dieux, elles s'adressaient d'abord à ceux qui pouvaient pratiquer une lecture symbolique, c'est-à-dire aux érudits et aux grands personnages. Enfin, cette sagesse est dissimulée sous les voiles du mensonge littéraire.

3- La Fable au XVIIe siècle

En 1596, la découverte des œuvres d'un fabuliste latin du nom de Phèdre (et dont on avait ignoré l'existence jusque-là) montre que la fable était un genre littéraire qui était fort apprécié à l'époque d'Auguste.

Les fables de Phèdre attiraient un certain nombre de représentants de l'humanisme, issu de l'élite savante parisienne ; certains d'entre eux (P. Pithou, N. Rigault...) avaient écrit la *Satire Ménippée*, en faveur d'Henri IV, et ils goûtaient chez Phèdre, la vigueur de la critique morale et de la satire politique, deux caractéristiques qui retiendront aussi La Fontaine. Par ailleurs, au début du siècle avait paru un recueil de fable intitulé *Mythologia Aesopica* (1610) qui rassemblait, outre les fables d'Esopé, un ensemble très complet. Il est probable que La Fontaine a puisé dans ce recueil de fables de Isaac-Nicolas Nevelet une grande partie des canevas qui lui ont permis de construire ses propres fables.

Enfin, il faut signaler qu'en 1674 Louis-Isaac Le Maistre de Sacy, un des Solitaires de Port-Royal, avait proposé une traduction française des fables de Phèdre et avait vanté leur mérite dans la plus pure traduction humaniste qui voulait voir dans ce genre littéraire une expression de la langue des dieux ou de Dieu, rappelant que l'Écriture sainte elle-même.

4- L'accueil des Fables de La Fontaine par le public

Le succès de Fables fut aussi éclatant qu'immédiat pour les deux recueils. A propos du second recueil des *Fables* paru en 1678-1679, Madame de Sévigné déclare à son cousin Bussy Rabutin : « Faites-vous envoyer proprement les *Fables* de La Fontaine : elles sont divines. On croit d'abord en distinguer quelques-unes, et à force de les relire, on les trouve toutes bonnes. » Jusqu'à aujourd'hui le succès des *Fables* n'est pas démenti.

II- Les animaux et les hommes dans les Fables

1- Le microcosme des Fables

a) La diversité des êtres

On sait que les protagonistes des *Fables* sont très divers : ce sont assez souvent des animaux mais aussi des êtres humains, des êtres mythologiques ; dans les livres VII à XII, on rencontre toutefois très rarement des objets. A diverses reprises, le fabuliste souligne cette conscience de la diversité dans les Fables « Tout parle et mon ouvrage et même les poissons », Dédicace « A Monseigneur le Dauphin ».

b) L'espace du merveilleux

Ces êtres sont tous doués de parole de (dé-)raison ou de sentiment : « La forêt » , se laisse convaincre par la requête civile du bûcheron : « Le cerge » qui veut prendre l'aspect solide et éternel d'une brique se jette dans le feu. L'espace littéraire des *Fables* est un espace ouvert qui s'attache à rendre vraisemblable précisément ce qui ne l'est pas, à savoir l'incompatibilité du réel avec le surnaturel.

Par-là les Fables sont dignes des textes mythologiques et légendaires se rapportent à l'univers des premiers dieux.

c) La loi qui gouverne le monde

Les *Fables* mettent à jouer des lois et des rapports permanents qui caractérisent les êtres entre eux : chez les animaux, la classe des puissants agit contre celle des faibles. La ruse, si souvent mise en scène est par excellence le moyen de renvoyer ce rapport inégal entre le fort et le faible « Le loup et le chien ». Le monde apparaît généralement gouverné mécaniquement par ce rapport de force et par sa neutralisation ou son renversement ironique, qui suscite toujours surprise et gaieté.

2- Le bestiaire

a) Le rôle de la tradition

Depuis Aristote jusqu'à la Renaissance en passant par le Moyen Âge. Il existe une tradition des « histoire des animaux », où se rencontrent tous les traits généraux concernant leur race, leurs habitudes, leur « psychologie » mais où, en fait, dominent tous les traits légendaires que les hommes leur ont prêtés. Le ton se présente ainsi comme le monarque orgueilleux et tyrannique, le renard est rusé ; le lapin est un écervelé ; le chat est un hypocrite ; le héron est un délicat.

b) Le rôle de l'observation

Ce n'est qu'au cours du XVIIe siècle qu'on se dirige vers une zoologie moderne qui aboutira à l'attitude scientifique de l'époque des Lumières au XVIIIe siècle. Par ses lectures et par une information dont il dispose dans les salons qui accueillent les savants. La Fontaine inscrit alors dans les *Fables* du

second recueil cette nouvelle attitude où prime l'observation aux dépens de la légende. Déjà dans « Le loup et le renard », La Fontaine met lui-même en doute le caractère rusé du renard malgré ce que dit Esope « J'en cherche la raison et ne la trouve point ». On rencontre par ailleurs à la suite de la fable « Les souris et le chat-huant » ; source : Bénier, savant, ami de La Fontaine, une note qui tente d'orienter la fable dans une perspective scientifique.

c) L'âme des bêtes

La Fontaine en arrive à une nouvelle vision de l'animal qui le fait prendre part aux discussions scientifiques et métaphysiques de l'époque, lesquelles voyaient s'opposer les gassendistes et les cartésiens à propos de l'âme des bêtes. Diverses fables évoquent l'habilité de l'animal qui parvient à trouver une solution à un problème, ce qui le rapproche, selon La Fontaine, de l'esprit humain.

3- Des personnages allégoriques

a) Les caractéristiques de l'apologue

On sait que, dans la tradition de l'apologue, la comparaison physique et morale entre les hommes et les bêtes est de rigueur : « l'apologue oscille depuis toujours entre la logique du parallèle et celle de l'interférence entre les deux règnes ». Les personnages allégoriques sont donc des êtres hybrides, ce que vient parfois souligner le rôle de la fable double qui voit par exemple « Le Héron » être suivi par « La fille » pour illustrer le même défaut.

b) L'art de connaître les hommes

« Ce n'est pas aux hérons/ Que je parle », précise le fabuliste : à travers la fable, La Fontaine tient à proposer à son lecteur un moyen de connaître l'homme, c'est-à-dire autrui et soi-même, de façon à se conduire prudemment en société et à déjouer les ruses des trompeurs. La lecture de la fable est comprise alors comme un espace d'interprétation et

d'initiation où parfois le sens ultime se dérobe, sollicitant un prolongement personnel dans l'esprit du lecteur : « et (je) tiens qu'il faut laisser/ Dans les plus beaux sujets quelques chose à penser »

Les *Fables*, dans la mesure où elles impliquent une lecture allégoriques et où elles font entrer le lecteur dans le jeu de l'interprétation, suscitent la dimension ludique et nous engagent dans cette voie de la gaieté que La Fontaine a recherchée.

III- Récit et discours

1- Les caractéristiques du récit

a) L'unité d'action

En général, chaque fable développe une seule action dramatique et présente habituellement une unité de temps et de lieu. Il s'agit souvent d'une scène unique construite comme un fait divers, située par des termes comme « un jour », « un soir ». Cette unité d'action permet au fabuliste de faire plus facilement converger ses effets vers une finalité didactique : elle permet au lecteur de mieux pressentir la morale finale ou de vérifier la validité de la morale initiale.

b) L'enchaînement des événements

Les événements s'enchaînent logiquement et avec vraisemblance, même dans les cas où sont sollicités le merveilleux ou la croyance exotique « La souris métamorphosée en fille ». Lorsque ces événements se succèdent en chaîne « Les deux pigeons », ils sont rendus sur un tempo rapide qui

s'appuie sur le passé simple (d'aspect accompli, apte à rendre la succession des actions), ou sur le présent de narration.

c) Le temps du récit

Le mode de narration peut relever de la scène (longueur de la narration homologue à la durée des événements de la fiction) comme dans « Le gland et la citrouille » ; du sommaire (qui contracte la durée fictionnelle en quelques vers ou quelques mots) comme dans les premiers vers de « L'écolier, le pédant et le maître d'un jardin » ; ou encore de l'ellipse qui fait l'économie d'une période de l'histoire. Il arrive que La Fontaine use, dans une même fable, de tous ces types de narration auxquels il mêle, de surcroît, la pause descriptive.

2- Le statut des personnages dans le récit

a) La description des personnages

Les personnages existent par leur nom (surnoms, périphrase...), et par leurs caractéristiques physiques, morales « Le singe et le chat », sociologiques « Le savetier et le financier ». Ils peuvent être marqués par leur origine liée à la tradition (bestiaire, gens de justice...). Enfin la qualité de leur présence et de leur évolution se manifeste à travers les événements qu'ils affrontent ou subissent.

b) La fonction des personnages

Les personnages ou actants ont des rôles-types qui permettent de dresser un schéma actanciel. On peut ainsi imaginer dans « Le singe et le chat » que le singe est le destinataire (celui qui ordonne l'action) et le destinataire (celui au bénéfice de qui se fait l'action) : il demande au chat, le sujet, de tirer les marrons du feu qui constituent l'objet ; la patte du

chat, devenue un instrument efficace, fera office d'adjuvant, le feu apparaît comme l'opposant.

c) La structure de l'action

L'action comporte un moment initial suivi d'une phase de transformation (péripéties) pour aboutir à un état final. Il importe chaque fois de voir ce qui sépare les deux états : dans « Les deux pigeons », les péripéties constituent une « expérience » qui révèle en quoi le moment initial était à savourer comme un état de bonheur et qui sera heureusement retrouvé au terme du récit. Le plus souvent, la structure de l'action est liée au fait qu'un personnage éprouve le désir de changer de statut, ou au contraire, il vise à conserver ou retrouver son statut ancien.

3- Les prises de parole

a) Les types de discours

Pour donner vie entièrement à ses personnages, le fabuliste dispose de trois types de discours. Le discours indirect lui permet de rapporter les paroles des personnages en les insérant dans le récit qui reste ainsi dominant. Le fabuliste généralement fait apparaître au premier plan ses personnages grâce au discours direct qui situe immédiatement le personnage qui parle : « Moi des tanches ? ». Mais La Fontaine a souvent recours au discours indirecte libre dont les caractéristiques appartiennent à la fois du récit et au discours direct et qui permet d'anticiper sur le « sens » d'un personnage.

b) La duplicité de la parole

La parole est perçue comme le pouvoir d'agir sur autrui mais d'abord pour en tirer profit soi-même « Le singe et le chat », pour le tromper « Le loup et le renard », ou le manger « Les poissons et le

cormoran ». En revanche la parole reste parfois inefficace « Le milan et le rossignol », « Les poissons et le berger qui joue de la flûte » ; elle peut se trouver dissociée de l'action « Le chat et le renard », ou rester vide de sens « Les femmes et le secret ».

c) La révélation de la parole

D'un autre côté, la parole participe de la révélation et d'un désir de vérité : plusieurs fables de premier plan dévoilent cet aspect positif et efficace de la parole : « Le pouvoir des fables » ; « Le bassa et le marchand ».

IV- La représentation de la nature

1- La nature et l'action

La nature apparaît dans les *Fables* sous différents aspects : elle joue un rôle décoratif ou dramatique, mais c'est aussi un thème très riche qui se charge de valeur symbolique.

a) La nature réaliste

Assez rarement la nature apparaît dans sa représentation réaliste. Toutefois dans « Le gland et la citrouille », on peut considérer que la nature est prise comme sujet d'observation. Certains comportements des animaux relèvent aussi de cette observation qui se rapproche de la zoologie moderne « Les deux rats, le renard et l'œuf », « Discours à Madame de la Sablière ». Le plus souvent cependant, il s'agit d'une nature littéraire, conventionnelle, qui trouve ses modèles dont les paroles de Virgile, ou encore chez Aulu-Gelle...

b) Les espaces opposés

On remarquera que l'espace de la nature entre en opposition avec d'autres espaces comme celui de la ferme : la sauvagerie s'oppose à l'ordre domestique. L'espace de la nature peut, inversement, s'opposer à celui de la cour « Le berger et le roi », comme le lieu de l'innocence s'oppose au lieu de l'artifice. L'opposition, de ce point de vue, a presque toujours une valeur didactique.

c) L'espace dramatique

Enfin, dans certaines fables, la nature possède une véritable fonction dramatique, jouant un rôle essentiel dans l'action ; soit parce qu'elle est l'expression de la volonté divine, de la providence ou de la fortune, soit parce qu'elle s'exprime à travers un emblème qui est en même temps un actant : l'huitre, liée au monde mystérieux et interdit ; « le renard anglais », expression de la mélancolie anglaise où se peint « le peu d'amour pour la vie » du peuple anglais lui-même...

2- Nature et symbolisme

a) Nature et démesure

Tout ce qui dépend de la nature semble être gouverné par la loi de la démesure ; c'est ce dont rend compte l'apologue symbolique intitulé « Rien de trop, il s'agit d'un dérèglement du monde d'ici-bas puisque le « maître de la Nature » voulait que l'on garde une mesure dans tous ses comportements. Tous ces excès néanmoins ne parviennent pas à déstabiliser l'ordre du cosmos, qui se révèle être un équilibre de tensions où chacun vise son intérêt et son expansion aux dépens de tous les autres êtres.

b) Les métamorphoses

Le thème des métamorphoses, traité à plusieurs reprises, souligne l'unité du monde et la possibilité pour les êtres, de passer d'un règne à l'autre : qu'un marbre puisse devenir table, cuvette ou Jupiter ou qu'une souris se métamorphose en fille premier de

souligne l'approche poétique du monde qui est une approche totalisante.

c) Le voyage initiatique

Pour trouver dans le monde la place qui revient à chacun, les *Fables* ont fréquemment recours à des voyages ou à des épreuves de type initiatique : « L'homme qui court après le fortune ». « Les deux aventuriers et le talisman », ou même « Les deux pigeons » proposent des itinéraires qui, soit révèlent la vérité recherchée, soit font surgir la vraie nature de l'individu. Dans les deux cas il s'agit d'accéder à sa vraie place dans l'univers.

3- L'univers de la transparence

a) L'onde pure

Cette image de l'eau transparente se rencontre à diverses reprises dans les Fables. Elle est d'abord l'expression d'un monde qui s'offre innocemment dans le décor de l'âge d'or « L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours » ; « l'onde noire », en revanche, sera l'expression d'une fatale duplicité. L'onde pure est aussi l'image de la connaissance de soi, comme l'exprime le solitaire dans la dernière fable. Elle est peut-être aussi l'expression d'une nature transparente que le lecteur peut facilement transposer dans le domaine de l'humain et que signalait une des toutes premières fables du premier recueil « Le loup et l'agneau ».

b) Le jardin

Plusieurs fables évoquent le motif du jardin : L'ours et l'amateur des jardins » : « L'écolier, le pédant et le maître d'un jardin » ; « Le philosophe

scythe », le jardin des « Souhais » est même cultivé par un « follet », sorte de génie omnipotent. Le jardin, expression de la nature adroitement domestiquée, apparaît comme l'espace mesuré où peut s'exprimer une philosophie de vie d'inspiration épicurienne. Car le jardin est le lieu par excellence où l'on « cultive » ses désirs pour les rendre plus harmonieux : c'est aussi le lieu idéal de la rencontre, favorisant la relation d'amitié.

c) L'espace ironique

Enfin, dans « Le songe d'un habitant du Mogol », la nature est devenue le lieu où peut se produire le sommeil « profond » et « plein de délices » ; elle est le lieu où les « neuf Sœurs »- les Muses- découvrent au poète dans une sorte de vision onirique les secrets de l'univers, « les divers mouvements inconnus à nos yeux, / Les noms et les vertus de ces clartés errantes, / Par qui sont nos destins et nos mœurs différentes ».

Donc, le thème de la nature et les images qui s'y rapportent sont le plus souvent en rapport étroit avec la conscience que l'homme possède de sa place dans le monde.

V- La représentation de la réalité

1- Une représentation de l'ordre social

On a longtemps considéré le « bonhomme » La Fontaine comme un poète perdu dans ses rêves. La lecture des *Fables* montre pourtant des préoccupations sociales de la part du fabuliste qui propose une vision critique de la société dans son ensemble mais aussi une critique plus spécifique de la cour.

a) La diversité des milieux

Les *Fables* évoquent l'univers de la ville : le commerce, les finances ; la foire, la mode des devins. L'univers de la campagne est encore plus richement représenté ; les *Fables* peignent l'univers des bergers, la chasse. La nature est aussi un cadre propice à l'observation quasi scientifique.

b) Les antagonismes sociaux

De la simple contestation à la véritable querelle, la constance du thème judiciaire dans les *Fables* montre l'importance des antagonismes sociaux qui

sont des facteurs de désordre. Dans « L'huître et les plaideurs », on sait que l'intervention de Perrin Dandin est la seule garantie d'un retour à l'ordre ; mais le système judiciaire ne peut se mettre en place qu'aux dépens des plaideurs.

c) Les allusions à l'ordre économique

Dans le second recueil et dans le livre XII, on notera le rôle grandissant de l'argent et du commerce qui peut permet à La Fontaine de montrer sa réprobation vis-à-vis de la politique économique de Colbert. Par ailleurs, les voyages commerciaux sont évoqués à plusieurs reprises.

2- La représentation de l'ordre royale

a) La dualité de la figure royale

L'ordre social, dans l'esprit du XVIIe siècle, est garanti par le rôle du roi qui conduit le pays « La tête et la queue du serpent ». On entrevoit aussi dans les *Fables* une figure positive du roi, notamment dans « Un animal dans la lune », fable qui fait l'éloge du roi Charles II d'Angleterre, moins attiré par la guerre que par les arts et les sciences. A côté de cet aspect positif, on rencontre le plus souvent chez La Fontaine une représentation négative de la figure royale, en particulier à travers la justice royale qui se trouve critiquée dès l'ouverture du second recueil « Les animaux malades de la peste » ; elle est présentée comme suspecte dans « Les deux perroquets, le roi et son fils » : « Je sais que la vengeance, / Est un morceau de roi ».

b) La satire de la cour

Présente dans la plupart des fables qui concernent la cour, elle vise la faiblesse des monarques devant la flatterie des courtisans de signer le maître. Dans « Les obsèques de la lionne », la vision du cerf, qui s'appuie sur une apparition de type évangélique, vient souligner le rôle de l'hypocrisie dévote qui s'introduit à la cour.

c) Les allusions à la politique royale

Certaines fables font référence à la politique de Louis XIV qui, revendiquant sa part dans la Succession d'Espagne, veut s'emparer de la Franche-Comté ; il doit alors faire face à la Triple alliance (Anglais, Hollandais, Suédois) et s'engager dans la guerre de Hollande. Des allusions, explicites ou allégoriques, à ces événements se rencontrent dans « Le lion », mais aussi dans « Le pouvoir des fables ». Il faut considérer que sous le couvert de l'éloge royal « Ce sera le meilleur lion / Pour ses amis qui soit sur terre », l'ironique de La Fontaine se manifeste contre la volonté de puissance du roi.

3- Un regard politique

a) Nécessité de l'entraide

La Fontaine a conscience de l'interdépendance sociale ; il critique dans « Le rat qui s'est retiré du monde » ceux qui ne participent pas à la vie sociale, et dans « L'âne et le chien », il souligne l'importance de l'entraide : « Ici, le véritable jeu se joue entre l'âne et le chien qui, au fond, sont égaux parce qu'ils dépendent mutuellement l'un de l'autre ».

b) Contre le matérialisme

Par rapport aux valeurs matérielles qui tendent à dominer dans son siècle, La Fontaine opte clairement, dans « L'avantage de la science », pour les valeurs intellectuelles, et ce faisant il propose une réflexion sur le statut de l'homme de lettres dans la société. Au riche bourgeois qui est engagé dans l'économie de son époque (mais qui va retomber, à la suite d'une guerre, au plus bas de l'échelle sociale), est opposé « l'homme lettré » qui possède une philosophie de la

vie (c'est-à-dire la sagesse) et reste lui-même, malgré les coups du sort, ce sage reçut même « partout quelque faveur nouvelle ».

c) Le renversement de la hiérarchie

C'est dans la fable « Le marchand, le gentilhomme, le pâtre et le fils de roi » que La Fontaine va sans doute le plus loin dans la représentation d'une société qui n'est plus marquée par la hiérarchie, les trois personnages qui ont un statut social important se révèlent inutiles, seul le pâtre, à la suite du naufrage du bateau, sait d'adapter à la situation et ne s'en remet pas à la providence. Mais à travers l'éloge de la main qui travaille, n'est-ce pas « une éthique toute bourgeoise du travail qui serait introduite ».

VI- L'imitation dans les Fables

1- Des Fables choisis

a) L'imitation au XVIIe siècle

En accord avec l'esthétique de son siècle, La Fontaine défend tout au long de sa vie l'idée qu'il faut suivre les Anciens et essayer d'être leur émule. Les *Fables* donnent la préséance à Esope, Phèdre, etc. Enfin du point de vue formel, La Fontaine serait inspiré, selon M. Fumaroli, par deux modèles antiques plus spécifiques : les *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle et les *Images* de Philostrate, œuvres qui diffèrent par leur techniques mais qui toutes deux résument « un monde de culture par la juxtaposition apparemment capricieuse de fragments ».

b) Les canevas ésopiques et nouveaux inspireurs

Parti d'Esope. La Fontaine avait, dans le premier recueil, fondé les bases d'un grand art de la fable française. Il utilise encore le fabuliste grec, mais il élargit maintenant le genre et, tout en prenant conscience de « l'universalité de la sagesse

humaine », il se laisse séduire par l'univers imaginaire de l'Orient à travers Le Livre des Lumières de Pilpay, L'Exemple de la sagesse des anciens Indiens publié par le Père Poussines. La Fontaine puise aussi des récits dans Bonaventure des Périers (1510-1544), Plutarque, Horace, Saadi... Il ne néglige pas toutefois l'inspiration personnelle appuyé sur un fait divers.

2- L'imitation n'est pas un esclavage

a) La contamination

Il arrive que La Fontaine utilise plusieurs sources selon le procédé de contamination, pour écrire une fable : pour « Le savetier et le financier », il s'appuie sur les *Epîtres* d'Horace qui proposaient déjà un dialogue entre un riche et un pauvre tandis que l'idée de savetier qui se trouve brusquement en possession d'un trésor est inspirée de Bonaventure des Périers « Du savetier Blondeau », dans *Nouvelles Récréations et joyeux devis*.

b) La mise à distance

La Fontaine, tout en partant d'un même sujet traité par un prédécesseur, peut orienter différemment le sens même du récit, ainsi, en s'inspirant du Père Poussines, pour sa fable « Le marchand, le gentilhomme, le pâtre et le fils de roi », il opère une mise à distance du propos sur la bienveillance de la sagesse divine qu'avancait Poussines, chez La

Fontaine, le personnage qui est remarquable c'est le pâtre qui attend tout de lui-même, de son travail.

c) Le renversement

Enfin, il arrive que La Fontaine, en partant d'un sujet traité d'un certain point de vue, cherche à le traiter pour démontrer le point de vue opposé ; le sujet de la fable « Le renard et les poulets d'Inde », évoqué d'abord par le voyageur Nicolas Denis, avait été repris par des cartésiens qui trouvaient là « un argument en faveur de la thèse des animaux-machines ». La Fontaine se sert au contraire de ce sujet pour « prouver » non seulement leur intelligence mais aussi leur intuition géniale, débordant les limites du simple raisonnement.

3- La transfiguration de la forme et du ton

a) Le rôle de l'action dramatique

Si l'on compare les textes qui inspirent La Fontaine à ses propres *Fables*, on se rendra compte à propos par exemple de la fable « Le torrent et la rivière » de l'importance accordée par La Fontaine à l'action dramatique et à sa vraisemblance : chez Abstémus, il s'agit d'un paysan qui a tout son temps et cherche le meilleur endroit pour traverser la rivière ; chez La Fontaine, on voit un voyageur surpris par des voleurs, traversant d'abord un torrent effrayant, mais qui, toujours poursuivi, se jette dans une calme rivière qui sera fatale pour lui.

b) La suggestion de la description

Il faut aussi souligner la vigueur de la description chez La Fontaine par exemple dans « L'huître et le rat » ; si La Fontaine s'inspire d'une épigramme de *l'Anthologie palatine* d'Antiphile, on ne découvre là qu'un seul adjectif qui caractérise les

huîtres « Des huîtres vit bâillantes » ; si on considère qu'il s'est aussi inspiré de Gilles Romain, le seul passage descriptif est, aussi, bien réducteur, en comparaison, la tentation supérieure que représente l'huître de La Fontaine relève de la fascination.

c) Le pouvoir de la gaieté

Dans « Le trésor et les deux hommes », ce pouvoir de la gaieté est directement lié à l'ornementation que se permet La Fontaine, à partir des canevas étriques d'Ausone et de Vauquelin de la Fresnaye, et à l'ironie légère qu'il choisit de mettre en œuvre et qui est aux antipodes de la lourdeur didactique de Cognati qui traite du même sujet dans sa fable « Le riche et le pauvre ».

VII- Ordre et désordre dans les Fables

Il est sans doute impossible de mettre en évidence une organisation concertée du recueil des *Fables* et de trouver dans la succession des poèmes un ordre concert. Des raisons éditoriales, des remaniements nombreux en sont, entre autres, la cause objective : par exemple, en 1671, La Fontaine fait paraître un court ouvrage intitulé *Fables nouvelles et autres poésies* qui comprend, parmi d'autres, « Le coche et la mouche », « Le rat et l'huître », « Le gland et la citrouille » ; par la suite, dans le second recueil de 1678, ces trois fables reparaissent, mais redistribuées dans trois livres différents : la première dans le livre VII, la seconde dans le livre VIII, la troisième dans le livre IX. Toutefois la lecture en continu des livres VI à XII permet de dégager des constantes et de souligner un certain « ordre » qui relève, à bien des égards, de l'harmonie musicale.

1- Les signe de désordre

a) La fable : un univers fermé sur lui-même

La fable se présente comme un poème dont la structure autonome et ramassée se manifeste visuellement sur la page ; chaque récit possède, en outre, une unité et une originalité. La fable se présente ainsi comme un microcosme, un monde en réduction qui a nul besoin, pour exister, d'entrer en relation avec un autre poème.

Enfin, l'association entre le récit et la morale, dans sa complémentarité précisément entre le propos et l'illustration, souligne bien cette plénitude de la fable chez La Fontaine. De ce point de vue, il faudrait rappeler quel rôle joue le style suggestif de La Fontaine dans cet effet de « plénitude », style qui s'appuie en particulier sur la caractérisation, la présence des personnages (à travers les types de discours), la vraisemblance et la logique du récit.

b) L'absence d'ordre dans les livres

Les différents livres présentent des longueurs très diverses (15 fables pour le livre X par exemple, alors que le livre XII en offre deux fois plus), l'équilibre formel cher au classicisme n'est pas suivi sur ce point ; les fables elles-mêmes n'obéissent pas à une quelconque « mesure » et sont plutôt marquées par la liberté et la fantaisie.

Il est aussi difficile de dégager « un » sens dans les différents livres car on a plutôt l'impression que les fables se succèdent de manière disjointes. Pas de souci thématique ou structurel clairement et fermement marqué donc : l'auteur utilise à dessein les changements de ton et d'univers d'une fable à l'autre, la surprise et l'interrogation suscitées dans l'esprit du lecteur étant aussi un état favorable à la « gaieté » des *Fables*. Le début du livre VII en particulier est frappant à cet égard : les fables se rapportent au roi-lion voisinent avec des fables domestiques, comme s'il s'agissait, par souci stratégique, de diluer ou neutraliser la satire contre le monarque.

2- Une discrète harmonie

a) Des fables d'ouverture et de fermeture

Toutefois les livres se trouvent assez souvent encadré au début et à la fin par des fables d'ouverture et des fables-péroraison qui ont un propos généralement plus profond. Dans le premier recueil, on signalera le livre II : la première fable est une réflexion sur le genre de la fable et la dernière une observation sur la position du moraliste dans la société, lequel a « plus de sens / Qu'une multitude de gens ». Ce système d'encadrement est loin d'être systématique mais on le retrouve avec plus ou moins de netteté, par exemple dans le livre IX, où la première fable « Le dépositaire infidèle » débute par une réflexion sur les *Fables* « d'une quarantaine de vers », tandis que la dernière pièce est le long « discours » à Madame de la Sablière » qui se présente aussi comme une réflexion sur la poétique des *Fables*.

b) Des regroupements significatifs

On relève également des regroupements significatifs. On sait par exemple que les premières fables du livre XII sont composées pour un destinataire précis, le prince de Bourgogne, et qu'elles ont le dessein de participer à l'éducation du jeune prince. Les fables concernant le loup ou le renard offrent une série de peintures qui permettent un « suivi » de ces personnages. La ruse du renard par exemple est déclinée de façon fort différente selon que l'on considère « La cour du lion », « Le chat et le renard », « Le renard et les poulets d'Inde » ou « Le renard anglais ». Il faudrait enfin signaler le retour de lion en lien de certains thèmes privilégiés (la cour, la mort, la métamorphose...), ainsi que la présence de quelques fables doubles ou de fables se rapprochant de cette forme « Discours à Madame de La Sablière ». Ce principe du « thème et variation » relève assez clairement d'une perception musicale.

c) Les rapports entre fables animales et fables humaines

On peut estimer enfin que l'alternance entre les fables humaines (H) et animales (A) ainsi que leur conjonction dans certaines pièces (H+A) donne aussi un rythme et finalement une structure, là encore, d'ordre musical. Pour le livre IX, on remarque ainsi que « A la fable 1 sur le roi des animaux (A) succèdent deux groupes : les fables 2 à 4 sont construites sur H (2), H+A (3), H (4) et les fables 5 à 8 sur 2 A (5 et 6) et 2 H (7 et 8). La fable 9 est « animal » comme la fable 1 (...). Elle fait écho à la dernière fable du livre IX, sur le thème cher à l'auteur, de l'intelligence animale. Comme dans les livres précédents, la structure se construit sur l'enchâssement, le redoublement et, ici, le cercle parfait que représentent ouverture et clôture « L'architecture des livres VII à XII des *Fables* ».

Dans cette perspective, on débouche sur l'observation d'une combinatoire musicale qui n'étonne pas de la part d'un poète qui s'est mêlé en son temps de musique.

La lecture continue des Fables de La Fontaine malgré la diversité et la richesse des sujets abordés et des formes utilisées, laisse une impression de grande unité. En ce sens, les Fables sont l'œuvre du poète qui voit l'univers dans toute sa diversité ; mais, par le truchement de la langue poétique et métaphorique, il parvient à saisir et à rendre cet univers dans son unité supérieure.

VIII- Morale et sagesse

La morale dans les Fables de La Fontaine (dans les livres VI à VII surtout) possède un statut diversifié. En revanche, les valeurs morales qui sont exprimées se révèlent a priori plutôt conventionnelles. Mais au-delà d'une morale pratique, les Fables livrent aussi une philosophie de la vie.

1- Le statut de la morale

a) Présence et absence de la morale

La morale est un élément constitutif de l'apologue : « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité ». Toute fable présente donc une morale. En fin de fable, elle crée un effet d'attente, placée au début de la fable « Le paysan du Danube », c'est le récit qui fonctionne alors comme une illustration avec un effet de démonstration. Enfin, certaines fables se dispensent d'avoir une morale « Le savetier et le financier », le récit à lui seul la rendant évidente.

b) La rhétorique de la morale

D'un volume assez véritable, la morale reste habituellement une forme brève, rendant général un propos que le récit particularisé : « Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami ; / Mieux vaudrait un sage ennemi. Cette généralité s'exprime par divers procédés : présent de vérité générale, recours à des structures symétriques ou antithétiques « ignorant ami » / « sage ami » et à des termes intensifs qui permettent de radicaliser le propos « Rien n'est si... que » ; recherche du paradoxe « Mieux vaudrait un sage ennemi ».

c) La transfiguration de la morale

Toutefois, dans le second recueil et dans le livre XII, La fontaine utilise souvent le « moment » de la morale pour développer une véritable réflexion qui n'a plus la brièveté coutumière et qui ne se limite plus simplement à une annonce ou à une confirmation du récit. Dans « La laitière et le pot au lait », on se trouve devant une réflexion morale que le fabuliste-

conteur appuie sur son expérience personnelle. Dans bien d'autres fables, le « moment » de réflexion, élargi et plus personnel, peut donner une nouvelle orientation à la fable.

2- La leçon des Fables

a) Un moralisme pragmatique

On retrouve en partie, dans les livres VI à XII, l'inspiration morale qui présidait aux premiers livres. La Fontaine proche du modèle ésope, (calque sa morale sur la vieille « sagesse antique » de la ténacité et de la patience, dénuée d'illusion et se méfiant des belles paroles- et qui n'est d'ailleurs pas sans ressemblance avec le « bon sens ancestral » de la bourgeoisie provinciale française du XVIIe siècle ».

Dans les livres VII à XII, la patience est toujours prônée ; la prudence est toujours recommandée « Le moins qu'on peut laisser de prise aux dents d'autrui. / C'est le mieux » ; les belles paroles sont toujours aussi trompeuses (« l'on ne doit jamais avoir de confiance / En ceux qui sont mangeurs de gens », « Les poissons et le cormoran ». On retrouve la dénonciation permanente de la loi du plus fort, de la tyrannie, de l'égoïsme, de la « fureur » d'accumuler des biens matériels.

b) Morale et anthropologie

L'homme est ainsi représenté comme un composé de passions qui se donne pour un être doué de raison. Mais précisément les animaux eux-mêmes dénoncent à travers l'allégorie cette duplicité « Les compagnons d'Ulysse ».

La morale des fables souligne par ailleurs que l'homme n'est pas libre : d'une part il est gouverné par la démesure ; d'autre part il doit subir la place qui lui revient dans le monde ou les coups de la fortune. Il est finalement à la merci de tous les déterminismes. D'où la vision pessimistes et augustinienne qui imprègne les *Fables*.

3- De la morale à la sagesse

a) La recherche de la mesure

« Un sage assez semblable au vieillard de Virgile » corrige dans son jardin les excès de la nature et montre par-là la voie de la sagesse car il ne réprime pas aveuglement : en ôtant le superflu, « Le reste en profite d'autant ». Savoir ailé que la lourdeur du philosophe scythe ne comprendra pas. La morale souligne alors qu'il ne s'agit pas de « retrancher de l'âme / Désirs et passions » mais elle fait entendre qu'il s'agit de maîtriser leur force, d'apprendre à les domestiquer car ils sont « le principal ressort » de notre cœur.

b) La recherche de la transparence

« Apprendre à se connaître est le premier des soins » ; pour cela, dit le solitaire, il faut se retirer dans des « lieux pleins de tranquillité ». Lui-même se trouve « près d'une source pure », symbole du miroir dans lequel on peut se contempler à l'abri du regard

d'autrui, loin de toute corruption, dans une innocence native retrouvée.

c) L'amitié comme idéal social

Mais l'idéal de sagesse refuse aussi bien l'éradication des désirs que la retraite misanthropique qui vise à fuir ses semblables. Le cercle des ami (e)s se présente comme le lieu où les passions sublimées peuvent s'exprimer à loisir. L'amitié neutralise l'amour-propre en même temps qu'autrui nous devient transparent « Il cherche vos besoins au fond de votre cœur », « Les deux amis ». Ce sentiment semble venir nuancer le pessimisme des *Fables*.

Références

- 1- **DE SAUVIGNY** G. de Bertier, *Histoire de France*, Paris, Flammarion, 1977.
- 2- **COLLINET** Jean-Pierre et **SORROY** Jean, *Romanciers et conteurs du XVIIe siècle*, Ophrys, 1975.
- 3- **DES GRANGES** Ch. M. et **CHARRIER** Ch., *La littérature expliquée*, Paris, Hatier, 1959.
- 4- **BERTON** Jean-Claude, *50 romans clés de la littérature française*, Paris, Hatier, 1983.
- 5- **SAULNIER** V.-L., *La littérature française de la Renaissance*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.
- 6- **HAEDENS** Kléber, *Une histoire de la littérature française*, Bernard Grasset, Paris, 1970.
- 7- **FORESTIER** Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Nathan, Paris, 1993.

8- **ZUBER** Roger, *La littérature française du XVIIe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

9- **DRIOLE** Michel, *Histoire de la littérature en France au XVIe siècle*, Hatier, Paris, 1989.