

Marine SIORIDZE

La Littérature Française (IX^e-XVIII^e siècles)

(Série de cours)

Batoumi - 2013

Cours 1.

Le Moyen Âge (V^e-XIII^e siècles)

Repères historiques

Le terme de Moyen Âge traduit à la fois une perspective chronologique et une tentative d'évaluation. Traditionnellement, les historiens situent le Moyen Âge entre la chute de l'Empire Romain d'Occident (476) et la chute de Constantinople (1453). Il s'agit là de repères conventionnels, car l'Antiquité tardive se prolonge au-delà de la prise de Rome par les Ostrogoths d'Odoacre et on ne peut guère parler de «haut Moyen Âge» avant le VII^e siècle. Le terme limite doit être lui aussi anticipé pour un pays comme l'Italie, où la Renaissance s'affirme au XIV^e siècle, ou reculé pour les pays du centre et de l'Est de l'Europe, où le Moyen Âge se prolonge au-delà du XVI^e siècle.

Inventé par les humanistes du XVI^e siècle, le concept de Moyen Âge exprime le mépris dans lequel fut tenu ce millénaire, considéré comme une période transitoire, «moyenne», sans grande signification, entre deux sommets de la culture européenne, l'Antiquité classique et la Renaissance.

Conception que ne partageaient guère les hommes de ce temps. Ceux-ci avaient moins la conscience d'identités nationales distinctes que celle d'appartenir à une grande communauté, la **chrétienté**, notion qui s'élabore autour du VIII^e siècle et se parfait à l'apogée du Moyen Âge, au XIII^e siècle, définie comme la communauté de ceux qui reconnaissent le signe de la croix et témoignent de leur foi au Christ. Quant au temps, les hommes de cette époque n'ont point la conscience d'appartenir à un âge «moyen». Conformément à la conception chrétienne, le temps a un commencement (la Création du monde) et une fin (le Jugement dernier). Dans ce temps, l'Incarnation du Christ constitue une coupure, seule révélatrice, qui sépare le temps d'avant et d'après la Révélation. Les hommes de ce temps ont donc la conscience de vivre un «temps du salut». Toutefois, avec saint Augustin, est mise en place une «périodisation» qui distingue cinq âges avant la venue du Christ dans le monde et un sixième, ouvert avec l'Incarnation et dont Dieu seul connaît le terme. Ce temps linéaire qui use coexiste à l'époque avec un temps cyclique, marqué par l'alternance jour/nuit, par le retour des saisons et des fêtes liturgiques.

Dans cet espace-temps, les littératures en langues vernaculaires apparaissent autour du X^e siècle. Le millénaire qui nous en sépare sanctionne la radicale altérité dont celles-ci relèvent et en rend parfois difficile la compréhension. En dehors d'une «différence» linguistique notable - du IX^e au XIII^e siècle l'ancien français évolue considérablement - non moins différentes sont l'idéologie, les mentalités, une certaine vision de l'homme et de la société. Si la littérature, «miroir déformant», n'offre jamais un reflet «fidèle» de la réalité, affirmation d'autant plus vraie pour la littérature médiévale, laquelle ignore quasiment la notion de «*mimesis*», elle n'en entretient pas moins des rapports complexes et ambigus avec le réel. La littérature ne se réduit jamais à une forme vide, mais se rattache toujours à une culture. Cette brève incursion socio-historique se propose d'aider à pénétrer

dans un espace mental et culturel si différent du nôtre - sans jamais prétendre à en abolir la radicale altérité - et de familiariser avec des réalités et des valeurs dont les textes de fiction étudiés relèvent.

Le haut Moyen Âge (VII^e - XI^e siècles). Sur les ruines de l'Empire Romain surgissent de nombreux royaumes barbares: celui des Francs entre le Rhin et la Somme; celui des Burgondes, dans le bassin du Rhône et jusqu'à la Durance; le royaume des Wisigoths couvrait le midi de la Gaule jusqu'au Massif Central et la plus grande partie de la péninsule ibérique. Chassés de leur île par les Angles et les Saxons, les Bretons s'installent en Armorique. L'Afrique du Nord reste sous la domination des Vandales, alors que les Ostrogoths étendent leur domination sur le Nord-Ouest des Balkans, et sur presque toute l'Italie. Les structures socio-économiques de l'Antiquité se désagrègent, les coutumes des «barbares» conquérants remplacent le droit romain. Après l'écroulement des institutions en place, seule survit l'administration de l'Église. L'évêque devient ainsi le «défenseur de la cité» (le meilleur exemple est celui du pape Léon le Grand qui, au terme d'une négociation serrée avec Attila et contre la promesse d'un immense tribut, sauvera Rome de l'invasion des Huns et obtiendra leur retraite vers l'Est). Dans ce contexte, l'apparition de «l'homme providentiel» Clovis, barbare converti à la foi chrétienne et ralliant sous sa conduite les tribus franques, dont il se proclame roi en 481, représente un cas particulier. Non seulement du fait que, par sa conversion au christianisme «catholique» - la plupart des tribus germaniques partageaient l'hérésie arienne - il se concilie la faveur des évêques et se fait accepter aussi par l'aristocratie gallo-romaine, mais aussi parce qu'il avait constitué un vrai royaume, s'étendant des Pyrénées et de l'Océan au-delà du Rhin dont il était le véritable souverain. Clovis est d'ailleurs le fondateur de la première dynastie qui régna en France, celle des Mérovingiens.

Bientôt, l'Occident chrétien allait être confronté à un autre danger: l'expansion foudroyante de l'Islam. Jérusalem est prise en 638, Alexandrie en 642. Après une plus dure résistance, à la fin du siècle c'est le tour de l'Afrique de tomber entre les mains des musulmans: Carthage est prise en 698. En 711, les Arabes alliés aux Berbères islamisés commencent la conquête de l'Espagne, qu'ils achèvent en moins de dix ans. Ils poussent leur raids au Nord des Pyrénées, s'emparent de Nîmes, de Narbonne, de Carcassonne et du Languedoc actuel. Les chrétiens semblent sans défense devant ce conquérant impitoyable, qui deviendra le grand ennemi, qu'il ne faut cesser de combattre, conception qui va alimenter l'idéologie des croisades aussi bien que des chansons de geste. Malheureusement, les derniers mérovingiens, «rois fainéants», avaient depuis longtemps cessé d'exercer une autorité effective, déléguée aux «maires du palais», chefs de l'administration locale. C'est le maire du palais d'Austrasie (à l'est du royaume), Charles Martel, qui réussira l'exploit de vaincre les Arabes à Poitiers, en 732, exploit réitéré en 737, lorsque Charles reprend la majeure partie du Languedoc. Cette victoire avait mis un terme au mythe de l'invincibilité de l'Islam et permis l'espoir d'une reconquête, qui, pour l'Espagne, ne va pas s'achever avant 1492. En plus, elle donnait à l'Europe la conscience d'un destin commun devant la menace musulmane (les soldats de Charles Martel furent

appelés *Europeenses*) et fournissait à la famille des Pippinides un vainqueur légendaire, susceptible de créer une nouvelle dynastie.

Ce sera chose faite avec le fils de Charles Martel, Pépin le Bref, légitimé comme roi des Francs en 752. C'est le début de la dynastie des Carolingiens et c'est l'époque de la mise en place des structures socio-économiques de la féodalité. Ce fut surtout l'oeuvre de Charlemagne (768-814), fils de Pépin. Couronné empereur à Rome, par le pape, le jour de Noël de l'an 800, Charlemagne se trouve à la tête d'un vaste territoire, qui inclut la France, la Belgique, les Pays-Bas, l'Ouest de l'Allemagne, la Suisse, l'Autriche. Ce nouvel Empire qui se veut l'héritier de l'Empire Romain d'Occident, beaucoup plus germanisé pourtant et dont le centre se trouve beaucoup plus au nord (la capitale de Charlemagne était à Aix-la-chapelle), traduit la persistance d'un idéal d'unité et de paix, réalisé dans une institution politique et dans l'Église. Pour gouverner ce territoire étendu, Charlemagne va parfaire un certain type de relations, courant dans le droit coutumier germanique. Déjà les Mérovingiens avaient l'habitude de récompenser leurs guerriers les plus vaillants par l'octroi de terres confisquées à l'aristocratie gallo-romaine mais surtout à l'Église. Car dans l'économie occidentale des VIII^e et IX^e siècles, exclusivement rurale et agricole, la terre représente la seule richesse. À la différence des mondes byzantin et musulman, plus ouverts et mercantiles, les grands domaines de l'Occident vivent plutôt en autarcie. L'unité de l'exploitation du domaine est la *villa*, à son tour divisée entre la «réserve», cultivée par des tenanciers pour le compte du **seigneur**, maître du domaine, et les «tenures» que le seigneur concède à ceux dont il veut s'assurer les services et l'alliance. C'est le fondement de la **féodalité**, relation «d'homme à homme», selon le mot de Georges Duby, fondée autour du fief, c'est-à-dire de la terre concédée par un seigneur plus puissant, le **suzerain**, à un autre, qui a besoin de protection, mais capable lui aussi de fournir une aide militaire, le **vassal**.

Cette relation de vassalité traduit une conception très différente de la nôtre sur l'ordre social et modèle en même temps un certain type humain. Reposant sur la réciprocité du service, elle traduit un monde strictement hiérarchisé - au fond inégal - où chacun a quelqu'un de plus puissant au-dessus de soi, y compris le pape et l'empereur qui, à partir du XI^e siècle, vont se disputer la suprématie terrestre de ce monde, placés toutefois sous la domination indiscutable du suzerain céleste, Dieu. D'où une conception différente de la liberté - est libre celui qui bénéficie d'un protecteur puissant - et un nouvel idéal humain. Si l'homme antique devait tout d'abord être juste, l'homme médiéval doit être fidèle, la **fidélité** étant la vertu suprême, aussi bien dans les relations humaines que dans la relation de l'homme avec Dieu. D'ailleurs, autour du X^e siècle, lorsque la figure du diable prend contour dans l'imaginaire médiéval, Satan n'est plus le *diabolos*, celui qui désunit, mais essentiellement celui qui a manqué à sa foi, le **félon**.

Ce nouveau type de relation repose, on l'a vu, sur la réciprocité: le suzerain doit au vassal assistance et protection, le vassal doit à son seigneur *consilium* (conseil) et *auxilium* (aide, tout

d'abord militaire). Le contrat vassalique est scellé par la cérémonie de l'**hommage**, au cours de laquelle les serments sont échangés. Il s'agit d'une cérémonie hautement symbolique, traduisant en même temps, dans une civilisation encore orale, l'importance du geste: agenouillé les mains jointes entre les mains du suzerain, le vassal prononce le serment de fidélité, reçu par le seigneur et scellé d'un baiser. Comme signe de l'octroi du fief, le suzerain remet au vassal une motte de terre ou une poignée d'épis, mais de plus en plus, à partir du X^e siècle, un gant, symbole de l'autorité que le vassal a le droit d'exercer sur le fief au nom du suzerain. C'est au nom du suzerain que le vassal est tenu de rendre la justice dans son fief, comme partie de son devoir de *consilium*, en plus de l'obligation de se présenter à l'assemblée des vassaux, dès que le suzerain a besoin de leurs conseils. Quant à l'aide militaire, il faut préciser qu'elle est doublement limitée: dans les effectifs, qui tiennent compte de l'importance du fief et donc du nombre d'hommes d'armes que celui-ci peut «nourrir», et dans le temps, sa durée ne dépassant pas normalement quarante jours. C'était une première faiblesse, car les guerres se prolongeaient d'habitude au-delà de ce délai. Une deuxième faiblesse dérive du fait qu'à partir du X^e siècle, lorsque le fief devient héréditaire (à l'origine le contrat vassalique était limité à la durée de vie des deux protagonistes et donc n'était pas automatiquement renouvelable), on peut être simultanément vassal de plusieurs suzerains, et donc la fidélité sera mise à rude épreuve au cas où les différents suzerains se font la guerre. C'est pour pallier à cette faiblesse qu'on a mis en place le système de l'hommage-lige: un vassal peut prêter sa foi à plusieurs suzerains, mais en cas de conflit il doit aider celui dont il est l'homme-lige, celui auquel il a prêté un hommage préférentiel.

La relation d'homme à homme dégénère donc en anarchie et en morcellement féodal. Le bel idéal d'unité retrouvée de l'Empire disparaît d'ailleurs aussitôt après la mort du grand empereur: les *Serments de Strasbourg* (842), premier document en langue vulgaire, sanctionnent l'alliance de deux petits-fils de Charlemagne, Louis le Germanique et Charles le Chauve, contre leur aîné et héritier du titre impérial, Lothaire. Une année plus tard, le Traité de Verdun marquait la fin de l'Empire carolingien, partagé entre Louis, devenu «roi de Germanie», Charles le Chauve, devenu roi de France, et Lothaire ayant pour sa part l'Italie, la vallée du Rhône, celle de la Saône et de la Meuse, territoire hétéroclite que le titre d'empereur, qu'il gardait également, ne suffira pas à conserver.

Pourtant, au-delà de l'échec d'un projet politique, le règne de Charlemagne est important pour le renouveau intellectuel qu'il imprime, connu sous le nom de «renaissance carolingienne». À l'origine, il y a la volonté de l'empereur très chrétien, *defensor Ecclesiae*, de restaurer le prestige de l'Église. L'empereur fulmine contre l'ignorance du clergé: il impose à chaque monastère d'avoir son école où les moines et les clercs étudieraient la grammaire, le chant, la calligraphie. C'est la mise en place du système des sept arts libéraux, qui va dominer par la suite l'enseignement médiéval. En outre, il va créer à sa cour d'Aix-la-chapelle une Académie palatine, qui rassemble les grands esprits du temps et où on s'efforce de restaurer le latin classique ainsi que l'étude systématique de l'Écriture et des Pères

de l'Église. Les ateliers des copistes fournissent de nombreux manuscrits, remarquables par leur calligraphie et par la qualité des enluminures.

Le monde féodal (1050-1225). Les dernières années de la dynastie carolingienne sont marquées, d'une part, par le démembrement du royaume, au profit des grands domaines, constitués à partir des fiefs devenus héréditaires, et d'autre part, par les invasions normandes. Incapables de défendre leur royaume, les derniers souverains carolingiens vont laisser la place à une nouvelle dynastie, celle des Capétiens (987-1328).

Dès leur avènement, les Capétiens, dont le domaine se réduit à l'Île-de-France, autour de Paris, vont s'efforcer d'affermir le pouvoir royal et de mater l'insubordination des grands féodaux. C'est toujours vers la même époque que se constitue la théorie médiévale des *ordines*. Déjà l'empire chrétien à la fin de l'Antiquité avait opéré, surtout en Orient, l'assimilation entre Église, communauté de salut, et société terrestre. De son côté, saint Augustin tend à maintenir, au contraire, la distinction des deux réalités: la cité de Dieu, anticipée dans l'Église, n'est pas réductible à ce monde.

À partir de ces sources, la pensée médiévale opère un double amalgame: elle accentue, d'une part, la confusion entre Église (communauté de salut) et société (organisation de la vie temporelle) et, d'autre part, celle entre temporalité et eschatologie (la société est anticipation du Royaume de Dieu sur terre). C'est ce qui permet à l'Occident médiéval de créer un type original de société, la société des «**ordres**», qui distingue les hommes selon la dignité attachée à leur état, laquelle dépend de la plus ou moins grande proximité au sacré.

La mention explicite d'une société de trois ordres se retrouve dans deux textes composés dans la première moitié du XI^e siècle, sous la plume de deux ecclésiastiques. Le premier, Adalbéron, évêque de Laon, écrivait dans un *Poème au roi Robert*, composé vers 1031: «Triple est la maison de Dieu que l'on croit une: ici-bas les uns prient (*orant*), d'autres combattent (*pugnant*), d'autres encore travaillent (*laborant*); lesquels trois sont ensemble et ne supportent pas d'être désunis; sur la fonction (*officium*) de l'un, reposent les activités (*opera*) des deux autres, tous à leur tour apportant leur aide aux autres». Idée reprise par Gérard, évêque de Cambrai qui, autour de 1045, affirme lui aussi que «depuis l'origine, le genre humain est divisé en trois, entre les gens de prières, les cultivateurs et les guerriers» (*Gesta episcoporum cameracensium*). Cette organisation triangulaire entre *oratores*, (ceux qui prient), *bellatores* (ceux qui combattent) et *laboratores* (ceux qui cultivent la terre) cache sous la fiction des services réciproques une inégalité fondamentale de cette société, à accepter toutefois comme relevant de l'ordre voulu par Dieu. Celui qui menacerait cette organisation harmonieuse se rendrait coupable d'un crime contre la volonté de Dieu lui-même.

Quelques remarques seraient à faire à propos de ce modèle. L'«ordre» le plus digne est, sans doute, celui des *oratores*, les plus proches du sacré et dont la mission serait de prier pour tout le peuple chrétien. Le fait est que le clergé est lui aussi étroitement imbriqué dans les structures féodales. Les XI^e-XII^e siècles seront marqués par la querelle des investitures, résidant dans la

prétention des souverains d'«investir» par la crosse et l'anneau, symboles de leur fonction spirituelle, les évêques, dont le statut se confond avec celui des grands féodaux. Achetant parfois à fort prix la dignité épiscopale dont ils sont indignes ou nommés par les princes en fonction des intérêts politiques, les représentants du haut clergé ne sont pas à la hauteur de leur tâche. Le bas clergé, surtout dans les zones rurales, se remarque d'abord par l'ignorance: en effet les conditions d'admission à la cléricature sont minimales et souvent les fils de paysans serfs y voient une possibilité d'émancipation. Le renouveau spirituel tant souhaité par les papes réformateurs du XI^e siècle ne pouvait donc pas venir du clergé **séculier** (celui qui vivait dans le monde), mais du clergé **régulier**, les moines qui vivaient selon une règle. Si le fondateur du monachisme occidental fut Benoît de Nursie, dont la règle «*ora et labora*», associant prière et travail, va inspirer les monastères d'Occident jusqu'au XII^e siècle, Cluny et son rayonnement représentera la parfaite illustration de la *libertas Ecclesiae* revendiquée par les papes réformateurs. Mettant l'accent sur la liturgie et la prière - au dépens du travail manuel - Cluny jouera un rôle de premier ordre dans la diffusion de l'**art roman**. Au cours du XII^e siècle, d'autres ordres prendront la relève de Cluny: les chartreux d'abord, alliant l'idéal de la vie érémitique à celui de la vie communautaire, mais surtout les cisterciens, dont la figure de proue est saint Bernard de Clairvaux. Tout d'abord maître spirituel, profondément mystique, Bernard est amené à quitter souvent son abbaye pour intervenir dans les affaires du monde. Il conseille papes et rois, prêche la deuxième croisade, s'insurge contre le relâchement de Cluny et son attachement au luxe et à la parure. Il va beaucoup contribuer à l'affirmation d'un nouveau modèle de guerrier, au service des faibles et de l'Église, il va illustrer de manière décisive l'idéal du chrétien qui, jusqu'au XIII^e siècle, sera le moine.

Il faut d'ailleurs reconnaître au clergé régulier le mérite d'avoir été le principal dépositaire et transmetteur de la culture, y compris la culture antique, dans les écoles monacales tout d'abord, épiscopales à partir du XII^e siècle, que chaque évêque doit subventionner dans sa ville de résidence ou ville cathédrale et qui doivent dispenser une formation adéquate au clergé local. Ces écoles sont les foyers de diffusion de la culture au XII^e siècle. On y enseigne les sept arts libéraux, organisés en deux cycles, le *trivium*, ou les «arts du langage», grammaire, rhétorique et dialectique, et le *quadrivium*, ou cycle des «sciences exactes», comprenant arithmétique, géométrie, astronomie et musique, cette dernière assimilée à une «science des nombres». À partir du XI^e siècle, s'étaient affirmées les écoles de Laon, de Reims. Au XII^e siècle, après l'école de Chartres, ce sera le tour de celle de Paris de s'imposer pour la philosophie et la théologie, avec, entre autres, la figure du grand dialecticien et logicien Abélard.

C'est toujours l'Église qui s'efforce d'adoucir la brutalité des mœurs et de venir en aide aux pauvres et aux faibles. Ainsi, l'Église essayera de freiner la tendance des seigneurs à la guerre privée en imposant la paix de Dieu connue aussi comme trêve de Dieu: il s'agit d'interdire la guerre et même le port des armes certains jours (dimanches et fêtes) ou à certaines périodes de l'année (pendant le

Carême), sous peine d'excommunication (c'est à dire exclusion de la communauté chrétienne et interdiction de recevoir les sacrements, moyen de pression psychologique très efficace à l'époque). À partir de 1050 enfin, l'Église va condamner toute guerre entre chrétiens, tout en continuant de légitimer la «guerre juste», contre les infidèles, ce qui va se concrétiser dans l'idéologie de la croisade. Elle va encore proposer une nouvelle image du chevalier, devenu *miles Christi* (soldat du Christ), en transformant l'adoubement du chevalier en cérémonie religieuse et en donnant à celui-ci pour mission la prouesse au service de la foi.

L'ordre des *bellatores* désigne à la fois la fonction guerrière et l'aristocratie terrienne. On a vu que, dès son avènement, la dynastie capétienne essaiera de s'affirmer au détriment des grands seigneurs, dont elle ne cesse de réduire la puissance. Le roi devient de plus en plus suzerain suprême des seigneurs. En outre, le roi de France se vantera de n'être vassal de personne, ni du pape ni de l'empereur. Solidaire de l'ordre des guerriers, il appartient aussi d'une certaine manière à celui des *oratores*, par le caractère sacré de son onction. En outre, le XII^e siècle voit l'émergence d'un phénomène nouveau: le développement des villes, où se trouve la monnaie et auxquelles les monarques vont d'abord s'allier pour contrecarrer les vellétés d'autonomie des grands seigneurs. Face à cette nouvelle réalité, l'état de guerrier devient lui aussi héréditaire et s'entoure d'un aura prestigieux, auquel va contribuer toute une littérature. Le groupe des guerriers, les **chevaliers**, se constitue lui aussi en ordre, organisant son rituel initiatique (la cérémonie de l'**adoubement**) et partageant un mode de vie commune, centré sur la guerre ou, de plus en plus, sur son substitut, le tournoi, et sur le partage d'un certain système de valeurs d'où émergent l'honneur du lignage, le respect de la parole donnée, des serments échangés et, à partir de ce qu'on appelle la «Renaissance du XII^e siècle», une certaine manière raffinée de se comporter et surtout d'aimer.

Les *laboratores* ou *agricultores* composent la masse du peuple qui à l'époque est prioritairement rurale (*laboratores* veut dire, textuellement, ceux qui travaillent la terre). Cette population rurale était formée de **vilains** (ceux qui travaillent dans les *villae*, domaines féodaux), issus des anciens colons. Aux X^e et XI^e siècles, la plupart des vilains sont **serfs**, attachés à la glèbe, à la terre qu'ils cultivent, appelée tenure, qu'ils ne peuvent quitter sans l'autorisation du seigneur. Pour prix de la jouissance du champ cultivé, ils devaient payer une redevance fixe annuelle, le **cens**, en nature ou, à partir du XII^e siècle, surtout en argent. Ils devaient en outre payer une taxe personnelle, la **taille**, sorte d'impôt sur les biens, plus ou moins élevé, selon le bon plaisir du seigneur. Ils étaient encore tenus de travailler gratuitement les terres que le seigneur gardait pour son usage personnel (la **corvée**), obligation elle aussi relevant de l'arbitraire du maître. C'est pourquoi, on disait à l'époque que le serf était «*tailleable et corvéable à merci*». Le serf ne pouvait pas en outre se marier ou léguer ses biens sans l'autorisation du seigneur. À côté des serfs, il y avait une minorité de paysans libres, qui détenaient la pleine propriété sur leur terre, appelée **alleu**. Aux X^e et XI^e siècles, leur sort ne diffère pas beaucoup de celui des serfs, sauf qu'ils avaient pleine liberté de se déplacer et de laisser leurs biens en héritage

comme ils l'entendaient. Toutefois, ils étaient tenus eux aussi aux redevances en argent ou en nature. À partir du XII^e siècle, le besoin d'argent pousse le seigneur à accorder contre une somme fixe, payée une fois pour toutes, la liberté ou l'affranchissement du serf.

On observe aisément que le triangle des *ordines* ne fait aucune place à la population des villes. C'était en quelque sorte normal pour une époque dominée par l'économie rurale. À partir du XII^e siècle, on assiste à l'essor de la civilisation urbaine, fondée sur la production de biens et le commerce. Les habitants des villes ou **bourgeois** (les villes s'appelaient aussi bourgs) étaient pour la plupart artisans ou commerçants. À la différence des campagnes, où l'on vit parfois isolé, la population des villes est beaucoup plus dense. Soumis à l'origine aux mêmes obligations que les vilains - redevances, tailles, corvées - les «bourgeois» se grouperont très vite en associations par corps de métier, **ghildes** de marchands ou **corporations** d'artisans, qui assureront la protection économique et sociale de leurs membres et obligeront les seigneurs laïcs ou ecclésiastiques à accorder des «privilèges» - ou libertés - aux «bonnes villes».

À partir de la moitié du XII^e siècle et jusque vers 1280 la société occidentale apparaît comme un monde en expansion: démographique, économique, militaire, territoriale, culturelle. Il semble qu'entre 1000 et 1350 la population de l'Europe se soit multipliée par quatre, autour de 1300 la chrétienté occidentale comptant 35 millions d'âmes environ, pour 20 millions dans le monde musulman et 15 millions à peu près dans l'Orient grec.

Les progrès des techniques et des outillages d'exploitation de la terre de même qu'une activité intense de défrichement des forêts et d'assainissement des marais ont déterminé un meilleur rendement des terres et, après des siècles de famine endémique, un certain excédent de produits, permettant des échanges commerciaux. Le résultat est, d'une part, le développement des villes et l'intensification de la circulation monétaire. On estime que de 1000 à 1350 le volume des échanges commerciaux a été multiplié par dix en Occident et le stock monétaire par quarante. La monnaie tend à devenir la principale forme de richesse.

Cet essor propre au «deuxième âge féodal» affecte aussi la vie de cour, qui devient florissante, raffinée, où les femmes jouent un rôle de premier ordre. Il ne s'agit pas seulement des cours royales - même si, avec le règne de Philippe Auguste (1180-1223), la monarchie capétienne a enregistré des progrès décisifs - mais aussi des cours seigneuriales, du midi de la France tout d'abord, de Champagne et de Bourgogne également. Cette société aristocratique, polie, sensible au luxe et à la civilité, propose un nouvel idéal humain, celui de la **courtoisie**, fait de prouesse, d'amour délicat et de culte de la dame. Elle constituera le cadre privilégié d'une activité culturelle effervescente, qui lui vaudra d'être qualifiée comme «Renaissance du XII^e siècle». Car ce monde idéal revendique aussi le statut d'héritier et de continuateur de la grande culture de l'Antiquité, qui n'est plus exclusivement réservée au monde clérical: c'est le *topos* de la *translatio imperii et studii*, c'est-à-dire transfert du

pouvoir et du savoir de Grèce à Rome et puis en France, vue comme point d'aboutissement et d'ancrage définitif de ce déplacement de la chevalerie et de la *clergie* (culture).

Le XII^e siècle est aussi un monde en expansion militaire et territoriale. En 1066, le duc de Normandie Guillaume débarque en Grande Bretagne à la tête de ses guerriers et, à la suite de la victoire de Hastings contre les Saxons, se rendra maître de l'Angleterre. L'idéal de la *Reconquista* en Espagne, largement soutenu par les papes, se trouve à l'origine des campagnes «internationales» de 1063 et de 1087, ainsi qu'à l'origine de l'épopée du Cid Campéador, qui se taille un royaume à Valence, en triomphant des Arabes en 1094 et 1097. Au XII^e et au XIII^e siècles on assiste à un vaste mouvement de colonisation du centre et de l'est de l'Europe (Autriche, Prusse, Poméranie), suite aux défrichements. Mais le grand mouvement d'expansion militaire de l'Occident médiéval se concrétise dans les **croisades**, entreprises à la fois militaires et (surtout) pénitentielles. Les croisades en Terre Sainte trouvent leur origine dans les pèlerinages à Jérusalem, entreprise pénitentielle et de salut ininterrompue depuis le IV^e siècle. Au XI^e siècle pourtant, la Palestine tombe entre les mains des Turcs Séleucides, moins tolérants que les premiers conquérants arabes. Les pèlerinages deviennent difficiles, sinon impossibles. Vaincu à Manzikert par les Turcs, l'empereur byzantin appelle au secours. Appel entendu par l'Occident, en dépit du Grand Schisme de 1054 qui avait séparé les deux chrétientés, latine et grecque. Au concile de Clermont, le pape Urbain II appelle les chevaliers d'Occident à la reconquête de la Terre Sainte, promettant une indulgence plénière (c'est-à-dire une dispense de toutes les pénitences requises pour le pardon des péchés) à ceux qui prendront la croix. Cet appel déclenchera un immense enthousiasme. Les pauvres y verront un moyen de faire leur salut. Les chevaliers y verront à la fois une occasion d'accroître leur honneur et prestige mais aussi de se tailler de nouveaux fiefs en terre païenne. En 1099 Jérusalem sera prise par les croisés et d'éphémères États latins seront créés en Orient. Ce sera le succès le plus notable des huit croisades organisées en Palestine jusqu'en 1270. Malheureusement, Jérusalem sera reprise par le sultan d'Égypte, Saladin, en 1187 et les efforts de la reconquérir, devenus une obsession de la papauté, n'aboutiront pas. Au contraire, l'idée même de croisade va se dégrader. Strictement limitée à l'origine à la «guerre sainte» contre les païens, elle dégénérera en agression des chrétiens contre d'autres chrétiens: la IV^e Croisade de 1204 aboutira à la prise de Constantinople par les Latins, élargissant irrémédiablement le fossé entre Occident et Orient. Les croisades se solderont donc plutôt par un échec: elles ne permettront guère une meilleure connaissance de l'Islam ni de la chrétienté orthodoxe (et réciproquement). Les résultats économiques, profitables surtout aux cités italiennes, seront eux aussi assez maigres, si l'on excepte la fascination éblouie exercée sur les frustes occidentaux par la civilisation byzantine raffinée.

Cours 2.

Le siècle de Saint Louis

Siècle de prospérité et de paix, le XIII^e siècle est souvent appelé «siècle de saint Louis» en raison de l'importance du règne (1226-1270), de la personnalité et du prestige du roi très chrétien, canonisé en 1297. À une époque marquée en Occident par l'apogée de la papauté au terme d'une longue rivalité avec l'Empire pour le *dominium mundi*, Louis IX affirme un nouvel idéal de souverain, défini par une double exigence: «bâtir la cité terrestre pour préparer la cité de Dieu, soumettre l'action politique aux critères de la morale chrétienne» (J. Chélini, *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, 1999). Très marqué par la spiritualité franciscaine, Louis IX voulut gouverner selon la justice, qu'il élargit bien au-delà du domaine judiciaire, à l'économique (il fit frapper une monnaie en or dans le souci d'émettre une «monnaie loyale», il veilla à l'utilisation des poids et des mesures exactes) et au politique, mettant, par le traité de Paris (1259), un terme au siècle de conflits qui opposaient la France et l'Angleterre. Persuadé que la même règle morale s'appliquait aux simples individus, aux princes et aux États, il étendit à tout le royaume les «cas royaux», c'est-à-dire le droit d'appel à la justice royale, établissant de la sorte un lien réel avec ses sujets. Soumettant toute sa vie aux valeurs évangéliques, Louis IX n'en propose pas moins un idéal de vie autonome, proprement laïc. Avec lui la laïcité accède à la plénitude de ses responsabilités.

Le XIII^e siècle est aussi celui de la pleine expansion urbaine. Le phénomène s'était déjà affirmé, comme on l'a vu, dès la seconde moitié du XII^e siècle. Mais au siècle de saint Louis les villes deviennent porteuses des grands changements qui marqueront de façon définitive le développement de la société occidentale. La création des **universités** constitue la grande nouveauté du XIII^e siècle. Pour la première fois, professeurs et étudiants, jusqu'alors dispersés dans les écoles épiscopales et abbatiales, se regroupèrent dans les villes en constituant d'importants centres autonomes d'enseignement. La première «université» médiévale fut celle de Paris. Le décret émis par Alexandre III en 1179 y reconnaissait la gratuité et la liberté de l'enseignement. En 1200, Philippe Auguste reconnaît à son tour les libertés et privilèges de l'Association des maîtres et étudiants de Paris (*Universitas magistrorum et scholarium Parisiensium*), autrement dit de l'«université», privilèges confirmés par Innocent III en 1215. Dès le début, le statut universitaire reposait sur trois autonomies: celle de la juridiction ecclésiastique, laquelle soustrayait l'université aussi bien au contrôle de l'évêque que des officiers royaux, garantissant sa totale liberté dans l'organisation des études; professeurs et étudiants étaient ensuite exonérés d'impôts: par l'autonomie de gestion, l'université devenait souveraine de ses propres affaires; enfin, elle détenait le monopole d'accorder des grades universitaires ainsi que le droit de grève.

Une université médiévale complète comptait quatre facultés: la faculté des arts, la plus peuplée, fondée sur l'enseignement des sept arts libéraux, premier cycle obligatoire, après lequel les étudiants

pouvaient se diriger vers l'étude du droit canon, de la médecine ou, surtout, de la théologie. L'enseignement ou *lectio* utilise la méthode du commentaire ou de la *glose* selon un schéma commun. On commence par l'analyse logique de l'oeuvre, l'exposé du plan. Cette *divisio* annonce déjà l'interprétation que l'on donnera de l'oeuvre, car la *littera* (forme littérale et grammaticale du texte) sera complétée par le *sensus* (sens) et enfin, par l'interprétation donnée par le maître (*sententia*). Si un maître apporte une *contradictio* à l'*affirmatio* d'un autre, il y a matière de débat: c'est la *disputatio*, sorte de commentaire à plusieurs voix, à laquelle le maître apporte sa réponse. Caractérisé par le respect des *auctoritates* (les auteurs qui font autorité, l'Écriture tout d'abord, les Pères de l'Église mais aussi, à partir du XIII^e siècle, les philosophes de l'Antiquité, notamment Aristote), l'*homo scolasticus* fait pourtant confiance à la raison, poussant le raisonnement logique jusqu'à ses limites, dans un souci exclusif de l'abstraction spéculative. L'apogée de la scolastique se concrétise dans les **sommes**, oeuvres qui résument toutes les connaissances d'une discipline, dont la plus fameuse est la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin, synthèse chrétienne de la pensée aristotélicienne, soucieuse de concilier foi et raison, nature et grâce, tout en permettant à l'intelligence d'explorer tout le champ de la connaissance.

Né en Île-de-France dans la seconde moitié du XII^e siècle, l'**art gothique** est lui aussi inséparable du phénomène urbain. Les résultats les plus prestigieux en seront les cathédrales du XIII^e siècle, dont celles de Paris, Reims, Chartres, Amiens, Strasbourg, etc, véritables «bibles de pierre», où sculptures, vitraux et fresques constituent un catéchisme en images et à la fois une expression des angoisses et des espoirs des croyants. Le grand théâtre médiéval, celui des **mystères**, est lui aussi inséparable de la civilisation urbaine. Il restitue l'événement fondateur de l'Incarnation et de la Passion, rendant ainsi présente la réalité du Salut. Il met aussi en scène le diable, réduit toutefois à un rôle de bouffon, dont les bonds et les grimaces suscitent le rire, dans une tentative «héroïque» d'exorciser une peur ancestrale.

Car l'esprit urbain est tout d'abord contestataire: du système de valeurs et de l'éthique aristocratique et courtoise aussi bien que vertus prêchées par le clergé, mais non traduites en pratique. Esprit contestataire qui s'accompagne aussi d'une nouvelle sensibilité. M. Zink affirmait à juste titre que le siècle de Louis IX est aussi celui de la naissance de la subjectivité, époque où l'individu prend conscience de lui-même (*La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, 1985). En effet, le fameux canon 22 promulgué par le IV^e Concile de Lateran, un des conciles les plus importants, sinon le plus important de l'histoire de l'Église médiévale, stipulait l'obligation, pour tout fidèle parvenu à l'âge de raison (sept ans) de se confesser en privé à son curé au moins une fois par an. Cette confession privée et auriculaire favorisera l'introspection, alors que les manuels de confesseurs insistent de plus en plus sur les circonstances du délit et sur l'intention du pécheur, sur l'importance du repentir, donc sur la dimension intérieure, qui l'emporte sur l'objectivité de l'acte.

C'est pour répondre à ces nouveaux besoins spirituels que vont apparaître les **ordres mendiants**, dominicains et franciscains, qui bouleverseront les structures et les données de la vie religieuse traditionnelle. Affirmant avec force l'idéal de pauvreté, non seulement individuelle mais du couvent lui-même, les mendiants vont contribuer au renouveau spirituel de l'époque, centré sur l'imitation du Christ. En outre, ils n'envisagent plus la sainteté comme apanage du moine et conditionnée par la fuite du monde: à la différence des ordres traditionnels, ils ne fondent pas leurs couvents à l'écart du monde mais à la périphérie des villes. Ils ne s'y enferment pas dans un esprit de *contemptus mundi* (mépris du monde), mais en sortent tous les jours pour aller deux par deux, par les rues de la ville et des villages voisins, prêcher la pauvreté et la Bonne Nouvelle. Ils ne font plus de leurs monastères des refuges, mais plutôt des lieux d'études, les dominicains surtout, accordant une place privilégiée dans leur formation à une solide culture théologique. Par leur organisation strictement centralisée, ainsi que par leur efficacité de prédication, ils servent les desseins de la papauté, qui fera de plus en plus appel à eux dans la lutte contre les hérésies. C'est cette même faveur pontificale qui leur vaudra l'obtention, en 1229, à la suite d'une grève des maîtres de l'Université de Paris, des chaires de théologie. Ce sera le début d'une longue querelle qui opposera les mendiants aux séculiers et dont Jean de Meun ou Rutebeuf nous transmettent les échos. Mais la plus importante innovation introduite par les mendiants c'est la création des «Tiers Ordres», associations ouvertes à des hommes et des femmes qui, tout en continuant de vivre dans le monde, partageaient l'idéal de vie franciscain ou dominicain dans une vie de prière, de pénitence et de charité. Révolution spirituelle considérable: le laïc se voit reconnaître une consistance propre, la vie laïque peut être sanctifiée en tant que telle.

Pourtant les ordres mendiants étaient apparus dans un contexte dominé par la lutte contre les hérésies. Paradoxalement, au moment où la réforme pontificale a pleinement réussi, garantissant non seulement la *libertas Ecclesiae* mais aussi la suprématie du pouvoir spirituel sur le temporel, on assiste à une prolifération sans précédent des mouvements hérétiques et dissidents. Depuis les adeptes d'Arnaud de Brescia, les «humiliés» de Lombardie, les Vaudois et surtout les Cathares, tous ces mouvements, surgis à la fin du XII^e siècle, comportent une critique de l'institution ecclésiastique, du pouvoir temporel de l'Église et de son attachement aux richesses, du monopole du clergé dans l'administration des sacrements et l'enseignement de la doctrine. Les «causes» des hérésies sont donc à chercher dans l'esprit réformateur de l'Église même qui, en proposant d'authentiques exigences spirituelles qu'elle n'est pas en mesure de combler, ouvre à la déception et donc à la contestation.

La plus importante des hérésies, celle que l'Église a ressentie à juste titre comme la plus dangereuse, a été l'hérésie cathare, répandue dans presque tout le Midi de la France, mais aussi en Flandre, Rhénanie, Lombardie. C'est pour combattre cette hérésie que le pape Innocent III, après avoir fait vainement appel au roi Philippe Auguste, déclencha la croisade contre les Albigeois (1209-1229), en promettant aux participants les mêmes privilèges spirituels que ceux dont bénéficiaient les croisés en Terre Sainte. Les armées du Nord, conduites par Simon de Monfort, vont soumettre le

Midi dans une guerre-éclair (été 1209), reprise par une guerre royale de 1223 à 1226, qui mettra un terme définitif à la brillante civilisation occitane. Le traité de Paris, qui marqua la fin des hostilités (1229), décida aussi la constitution d'un tribunal permanent, dont l'unique tâche était la recherche et la condamnation des hérétiques. C'est le début de l'Inquisition: dès 1232, des tribunaux de l'Inquisition pontificale sont créés dans tout l'Occident, confiés de préférence aux dominicains. La chrétienté médiévale ressemble de plus en plus à une cité assiégée.

L'idée de croisade, elle aussi compromise par le sac de Constantinople de 1204 et par la guerre contre les Albigeois, n'est de plus en plus qu'une nostalgie. Malgré les appels désespérés de la papauté et les efforts de saint Louis d'en faire revivre le souffle généreux des origines (il mourra d'ailleurs de peste, à Tunis, au cours de la VIII^e croisade), l'enthousiasme pour la guerre sainte s'éteint définitivement: en 1291, il n'y a plus de croisé en Palestine.

C'est que les temps ont changé. La fin du XIII^e siècle est marquée en France et en Europe par une série de bouleversements. Le mouvement d'expansion qui sous-tendait depuis deux siècles la prospérité de l'Occident se ralentit dès 1270, pour faire place à une période de régression. Les difficultés économiques vont engendrer des troubles sociaux auxquels le roi Philippe le Bel (1285-1314) se verra obligé de faire face. Les tensions de plus en plus fortes avec l'Angleterre vont contraindre le roi à trouver de nouveaux moyens pour renflouer ses finances: il confisque les biens des Juifs, des banquiers Lombards, mais surtout il montera de toutes pièces le procès contre l'Ordre militaire des Templiers, ce qui lui permettra de s'emparer de leurs immenses biens. L'imminence de la guerre contre le voisin anglais obligera encore Philippe le Bel de consolider son pouvoir à l'intérieur du pays. Continuant la politique amorcée par son aïeul Louis IX, il mettra définitivement au point les grands corps de l'État: le Conseil du roi, où à côté des «membres de droit» (princes de sang, hauts prélats, grands barons), siègent des conseillers de rang plus modeste, choisis par le roi, le Parlement, dont le rôle est celui d'une cour de justice, et la Chambre des comptes qui contrôle les dépenses et recettes du roi.

Mais la nouveauté la plus notable du règne de Philippe le Bel, c'est le rôle qu'il accorde aux «légistes», issus pour la plupart de la bourgeoisie ou de la petite noblesse, juristes de profession, ayant étudié le droit à l'université et y ayant retenu une conception inspirée du droit romain qui fait de l'État une entité absolue, se suffisant à lui-même. Cette séparation radicale du spirituel et du temporel, devenu pleinement autonome, de même qu'une laïcisation des structures politiques rend possible le violent conflit avec le pape Boniface VIII, l'attentat d'Aganani, perpétré en 1303 par le principal conseiller du roi, Guillaume de Nogaret, et aboutit à l'élection d'un pape français, Clément V, qui choisira de s'installer à Avignon en 1309, inaugurant une «nouvelle captivité babylonienne» qui allait durer jusqu'en 1377.

La fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècles)

La fin du Moyen Âge est ressentie par les contemporains mêmes comme une période de crise politique, religieuse, sociale et de dépression économique.

Le dernier quart du XIII^e siècle avait été marquée par une régression économique. L'absence de progrès dans les techniques agricoles associée à de mauvaises conditions climatiques, contribue au retour d'un spectre que l'on avait cru conjuré: la famine. Mais plus terrible est l'apparition du fléau de la Grande Peste ou Peste Noire, qui ravagea toute l'Europe à partir de 1347 et en diminua d'un tiers la population jusqu'en 1349.

Une autre source de désarroi est le Grand Schisme, c'est-à-dire l'existence, depuis 1378, de deux papes, l'un résidant à Rome et l'autre à Avignon, qui se partagent les obédiences de la chrétienté occidentale. Il ne faudra rien moins que l'intervention du Concile de Constance pour mettre un terme à ce scandale (1417) qui compromettra définitivement l'autorité de l'Église, frayant la voie à la Réforme du XVI^e siècle.

La **Guerre de Cent Ans** (1336-1453) ébranle elle aussi les consciences. La série de défaites du début (Crécy - 1346, prise de Calais - 1347, Poitiers - 1356), prouve l'incapacité du roi et de la noblesse à défendre le royaume. La captivité du roi Jean le Bon après Poitiers entraîne des troubles, dont la révolte des bourgeois de Paris, menés par Étienne Marcel. Dans cette suite de calamités, le règne de Charles V (1364-1380) semble une trêve, marqué par une série de succès. Le connétable Bertrand Du Guesclin reprend aux Anglais la plupart des territoires et des places fortes cédées par le traité de Brétigny (1360).

Les hostilités reprennent au début du XV^e siècle, favorisées par la folie du roi Charles VI et dégénéral, après l'assassinat, en 1407, du prince Louis d'Orléans, frère du roi et père du poète Charles d'Orléans, en guerre civile opposant les Armagnacs, partisans du prince assassiné et de la cause nationale, aux Bourguignons, partisans du duc de Bourgogne et favorables aux Anglais. Dans ces conditions, après le désastre d'Azincourt (1415) lorsque l'armée française est écrasée, est signé en 1420 le traité de Troyes, qui reconnaissait Henri V d'Angleterre comme héritier présomptif du trône de la France. La lutte recommencera après la mort d'Henri V, en 1422, sous l'impulsion de Jeanne d'Arc. Elle reprendra Orléans en 1429, permettant au dauphin Charles VII, réfugié au sud de la Loire, à Chinon, de se faire sacrer à Reims. Elle essaiera de délivrer aussi Paris mais, blessée à Compiègne, sera capturée par les Bourguignons qui la livreront à leurs alliés Anglais. Elle sera brûlée comme sorcière à Rouen en 1431, après avoir ranimé chez ses compatriotes la foi dans la victoire.

Après que le duc de Bourgogne va abandonner l'alliance anglaise (traité d'Arras - 1435), Paris sera repris en 1436 et, en 1444, sera signée une trêve avec l'Angleterre. Charles VII en profitera pour réduire les bandes de pillards. Au terme d'une série ininterrompue de victoires, la capitulation de Bordeaux en 1453 marque la fin de la guerre. Il subsistera encore une rivalité entre la couronne

française et les États bourguignons, parmi les plus riches de l'Europe et avec une vie de cour et artistique des plus florissantes. La guerre que Louis XI (1461-1483) fit pendant dix ans (1467-1477) au duc de Bourgogne Charles le Téméraire ne parvint pas à réduire les États bourguignons, mais seulement à démembrer leur puissance, par l'annexion de la Picardie.

Dans ce temps de misères, la mort devient une obsession. Textes et représentations visuelles insistent sur son aspect horrible: cadavres nus, entrailles dévorées par les vers, os réduits en poussière. Les **danses macabres** soulignent l'égalité de tous devant cette puissance à laquelle nul ne peut s'opposer. Présence quotidienne, la mort est une réalité que l'on ne cesse de craindre: on tente de «l'apprivoiser», d'où une multiplication des «arts de mourir». En même temps, l'angoisse devant la mort, l'inquiétude du salut et la perte de confiance dans les institutions - monarchique mais surtout ecclésiastique - vont déterminer des transformations dans les sensibilités. L'expérience personnelle prend le pas sur la référence à l'autorité. Cet individualisme se traduit aussi par une opacité à l'autre. Ainsi, les appels désespérés des chrétiens d'Orient menacés par le danger ottoman ne trouvent point d'échos. Malgré l'éphémère tentative d'union des deux Églises, scellée au concile de Florence-Ferrare (1438), Constantinople tombera entre les mains des Turcs dans l'indifférence générale de l'Occident (mai 1453).

Latin et langue vulgaire. Après la chute de l'Empire Romain, dans un monde où elle représente le seul pôle de stabilité, l'Église commence peu à peu à se considérer une société autonome et idéale. Elle détient le monopole du savoir, elle est le seul moyen de préserver et de transmettre une culture qu'elle juge souvent avec sévérité, surtout dans sa dimension profane, ce qui ne l'empêche pas pourtant de relire, de copier et donc de sauver de l'oubli les oeuvres d'une Antiquité dont elle décrie par ailleurs la précarité morale. La renaissance carolingienne remettra en honneur l'étude des auteurs classiques, invoqués comme modèles de style et de grammaire. Les X^e-XI^e siècles voient d'ailleurs se développer une poésie liturgique abondante, de même qu'une littérature historique et hagiographique considérable, en latin. Pourtant, le soin que mettent les auteurs à respecter les normes du latin classique, au point de produire des textes hypercorrects, traduit une réalité nouvelle: à partir du IX^e siècle, une nouvelle opposition s'était dessinée dans la réalité culturelle médiévale, celle entre les *litterati*, une minorité capable de comprendre le latin, sinon de le lire et de l'écrire, et la grande majorité des *illiterati*, pour lesquels le latin devient incompréhensible. C'est que, dans les conditions de l'effondrement de l'Empire, remplacé par une multitude de royaumes barbares, le latin vulgaire se transforme au point de devenir une langue différente, ou plutôt des langues différentes, les langues romanes actuelles. Pour le territoire de l'ancienne Gaule, apparaissent deux langues, distinguées depuis Dante par la manière de dire «oui» dans chacune: la **langue d'oïl**, au Nord de la Loire et la **langue d'oc** ou **occitan** au Sud, elles mêmes divisées en plusieurs dialectes, dont les particularités sont reconnaissables dans la plupart des textes. Le canon promulgué au concile de Tours, en 813, demandant aux prêtres de prêcher «*in linguam rusticam gallicam aut theotiscam*», autrement dit en

langue vulgaire, «gauloise» ou «teutonne», traduit cette nouvelle réalité linguistique. Ce fut la même volonté de se faire comprendre par celui qui parle une langue différente qui préside à la rédaction des *Serments de Strasbourg* (842), premier monument de ce qui est en passe de devenir la langue française, mais aussi du haut allemand.

Le choix de passer du latin, langue du savoir, du pouvoir et de la culture, aux langues vernaculaires ne fut sans doute pas facile. Il est, certes, justifié par un certain «pragmatisme» de l'Église, soucieuse de se faire comprendre de ses ouailles, mais va s'accompagner par nombre d'«alibis». L'écrit en langue vulgaire devra prouver qu'il est digne d'être gardé en mémoire, grâce à sa valeur morale et/ou édifiante. C'est ce que prouve le *topos* - souvent invoqué par les écrivains en langue vulgaire - du devoir de partager leur savoir, le «talent» que Dieu leur a confié, de même que, à partir du XII^e siècle, l'exigence de vérité clamée par les auteurs. Car, ne l'oublions pas, toute oeuvre médiévale doit répondre à la triple exigence du *docere - delectare - movere*: plaire, toucher, mais aussi instruire, transmettre un sens sera l'enjeu de tout texte médiéval.

Cela voudrait dire que les couples latin/langue vulgaire et écrit/oral se recourent parfaitement? Il est évident qu'au moment où apparaissent les langues romanes il n'y a de texte écrit que latin. Toutefois, la relation entre oral et écrit est différente de ce qu'elle est aujourd'hui. Ainsi que Paul Zumthor l'a montré (*La Lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, 1987), il n'y a pas, jusqu'au XIV^e siècle d'oeuvre qui ne transite par la voix: l'oralité y est première et tout texte n'existe qu'en performance, d'où une dimension théâtrale incontestable de la littérature médiévale. N'oublions pas d'ailleurs que, avant la naissance du roman, dans la deuxième moitié du XII^e siècle, toutes les formes de la littérature en langue vernaculaire sont destinées au chant. À son apparition, le roman en vers est lui aussi lu à haute voix, donc, d'une certaine manière, l'oralité y est encore présente. Elle persistera encore au XIII^e siècle, dans le système d'enseignement universitaire: les cours, on l'a vu, étaient donnés oralement (le professeur commentait d'abord la **lettre** d'un texte que les étudiants n'avaient pas sous les yeux pour en dégager par la suite le **sens** et proposer, enfin, une **interprétation**, *sententia*). Dans les milieux savants, **lecture** et **écriture** représentent des activités bien distinctes. La première est plutôt ruminant d'une sagesse - c'est le sens premier de *lectio* -, alors que la seconde comporte deux opérations, recueillir d'abord le texte sur des tablettes de cire puis l'in-scrire sur le parchemin, les deux impliquant l'idée d'effort.

Cette omniprésence de l'oralité ne devrait pourtant pas nous faire croire que, dans la culture médiévale, l'écrit occuperait une place secondaire. Au contraire, seul l'écrit - et tout d'abord l'Écriture - est expression et garantie d'autorité. Un texte vraiment important, qui doit se graver en mémoire, sera mis par écrit, in-scrit sur parchemin. Si le texte existe d'abord en performance orale, sa conservation, sa «mise en mémoire» est confiée à l'écrit.

Clercs et jongleurs. Car, en effet, qui se trouve à l'origine de cette jeune littérature, qui en est l'«auteur»? Ce dernier terme est à employer pour l'époque qui nous intéresse avec infiniment de

précautions. En latin médiéval, par **auteur** on entend tout d'abord celui qui produit quelque chose en le développant (de *augere*, amplifier), ensuite celui qui fait (de *ago*, faire, agir), enfin celui dont l'oeuvre procède, comme d'une source investie d'autorité. Il faudrait en outre distinguer l'**auteur**, celui dont l'oeuvre se revendique, qui l'«autorise», le **compositeur**, qui la compose, et le scribe, qui assure l'inscription sur parchemin, le **copiste**. Tous ces sens sont à mettre en rapport avec le texte écrit, dont l'élaboration suppose deux opérations essentielles, *dictare*, qui insiste sur l'origine du texte, et *scribere*, impliquant l'idée d'effort. Existant en performance orale, le texte médiéval ne peut se revendiquer entièrement du clerc, à l'origine homme d'Église (*clericus*), mais de plus en plus celui qui possède la culture cléricale, ou **clergie**, celui donc qui sait lire et écrire. Si sa langue est celle de l'Église, le latin, il va «passer à la langue vulgaire», la mettre par écrit, lui conférant un prestige réservé jusque là au latin. À côté du clerc, il y a le **jongleur**, dont l'étymologie (*joculator*) traduit l'activité spécifique: celle d'amuseur professionnel, éternel itinérant, homme de l'oral et de la performance, sorte d'acteur total, récitant, mime, acrobate. Essentiellement «interprète» d'un vaste répertoire (plus son répertoire est riche, mieux il peut gagner sa vie) mais aussi «créateur» car, si prodigieuse que soit sa mémoire, la vastité même de son répertoire rend impossible une restitution «fidèle» de l'oeuvre.

Cours 3.

Les premiers textes

Les premiers textes, publiés en 1875 par Gaston Paris sous le titre de «*Premiers monuments de la langue française*», n'ont pas, à première vue, de finalité littéraire. Il s'agit, par ordre chronologique, des *Serments de Strasbourg* (842), de la *Séquence de sainte Eulalie* (881), du *Sermon sur Jonas* (vers 950), de la *Vie de saint Léger* (seconde moitié du X^e siècle), de la *Passion de Clermont* (fin du X^e siècle), auxquels il faut ajouter, pour le domaine occitan, le *Sponsus* et la *Chanson de sainte Foy* (entre 1060 et 1080). Sauf les *Serments de Strasbourg*, ils appartiennent tous à la sphère du religieux. Leur intérêt majeur est qu'ils permettent peut-être de saisir les conditions d'une genèse.

Les *Serments de Strasbourg* représentent l'engagement d'alliance entre deux des petits-fils de Charlemagne, Louis le Germanique et Charles le Chauve, contre leur aîné, Lothaire, qui prétendait au titre d'empereur. Le texte, consigné dans la chronique de Nithard, lui-même petit-fils de Charlemagne, se compose de deux parties: la première, représente le serment prononcé par chacun des deux princes dans la langue de l'autre, pour se faire comprendre par les hommes de son allié, la deuxième constitue le serment prêté par les officiers des deux chefs, dans leur propre langue. Louis prononcera donc son serment en «langue romane», un idiome qui n'est plus le latin mais qui n'est pas encore le français: «*Pro Deo amur et pro christian poblo et nostro commun salvament, d'ist di in avant, in quant Deus savir et podir me dunat, si salvarai eo cist meon fradre Karlo et in aiudha et in cadhuna cosa, sicum om per dreit son fradre salvar dift...*» (Pour l'amour de Dieu et pour le salut du peuple chrétien et le nôtre, dorénavant, autant que Dieu m'en donne savoir et pouvoir, je défendrai mon frère Charles, ici présent, et par aide et en toute chose, comme on doit, par droit, défendre son frère). Charles à son tour prononcera son engagement en «théotisque», la plus ancienne forme du haut-allemand. Les deux versions en langue vernaculaire font suite dans le manuscrit à la version en latin. La décision de Nithard d'insérer les deux formules en langue vulgaire dans une chronique dont le latin est la forme d'expression «officielle» relève peut-être d'une décision politique: il s'agirait de délimiter aussi par la langue le territoire que le traité de Verdun allait assigner une année plus tard (843) à chacun des deux alliés.

Pour les autres textes, l'emploi de la langue vernaculaire tient d'un souci pastoral évident: il s'agit de textes se proposant d'édifier un public incapable de comprendre le latin. La coexistence du latin et de la langue vulgaire dans le même texte ou l'alternance des deux traduit la situation de dépendance dans laquelle la jeune langue se situait par rapport au latin.

Cela est évident pour le *Sermon sur Jonas*, illustration concrète de la prescription adoptée au concile de Tours en 813 et exigeant la prédication dans la langue du peuple. Le texte, composé autour de 950 dans la région de Valenciennes, représente en fait le brouillon d'un sermon prononcé sur le thème de la conversion des Ninivites, suite à la prédication de Jonas. Le fait que son auteur a

dû l'inscrire sur parchemin témoigne de la difficulté qu'il avait à traiter en langue vulgaire un sujet emprunté à l'Écriture et relevant de l'autorité du modèle culturel savant et latin. Le texte s'efforce de paraphraser en français le commentaire de saint Jérôme sur le *Livre de Jonas*, mais il suit son modèle de si près qu'il passe constamment d'une langue à l'autre, parfois au cours de la même phrase.

La même dépendance par rapport au latin est visible dans le plus ancien de ces textes religieux, la *Séquence de sainte Eulalie*. Ce bref texte (29 vers groupés en distiques assonancés), fait suite dans le manuscrit au texte latin et précède un poème allemand de nature différente, le *Ludwigslied*, attestant du même trilinguisme que les *Serments de Strasbourg*. Le texte roman suit d'assez près le modèle latin: il s'agit manifestement de faire connaître à des fidèles incapables de comprendre le latin l'histoire de la sainte dont on célébrait la fête.

La *Vie de saint Léger* et la *Passion de Clermont*, conservées dans le même manuscrit, composées en strophes octosyllabes, ont pu être intégrées dans la liturgie, mais peuvent aussi avoir été chantées par des jongleurs, ainsi que le suggèrent les nombreuses adresses au public, certaines à la première personne. Le premier de ces textes s'inspire très nettement d'une source latine, attribuée à un moine nommé Ursinus. Le second représente une synthèse de la Passion du Christ, inspirée des évangiles canoniques et apocryphes, des *Actes des Apôtres* et de divers textes exégétiques. Dans les deux cas donc la dépendance par rapport à la source latine est évidente.

Elle ne l'est moins pour le poème occitan de la *Chanson de sainte Foy* (deuxième tiers du XI^e siècle), renfermé dans un manuscrit qui contient l'office de la sainte. Mais le lien avec la liturgie est beaucoup moins évident. Le texte raconte, à partir de deux sources latines, en vers octosyllabes rimés la vie et le martyre de la sainte et pourrait être chanté lors d'une procession en son honneur. Mais le prologue, où le récitant cherche à retenir l'attention de l'auditoire en vantant les mérites de l'oeuvre et de l'exécution et en suggérant l'espoir d'une récompense - qui n'est pas seulement morale - suggère une timide indépendance par rapport à la liturgie.

Le même «éloignement» par rapport à la liturgie se manifeste aussi dans le *Sponsus* (XI^e siècle), ancêtre du théâtre religieux français. Il s'agit d'un **drame liturgique** (paraphrase dramatisée de vies de saints ou d'épisodes de l'évangile, représentée d'habitude dans les monastères pour illustrer la solennité du jour) inspiré de la parabole des vierges folles et des vierges sages empruntée à l'évangile de Matthieu (25, 1-13). Le texte est composé essentiellement en latin mais quatre strophes et deux refrains: «*Dolentes, chetives, trop i avons dormi*» (Pauvres, malheureuses, nous avons trop longtemps dormi) sont en français.

À l'aube de la littérature: la *Vie de saint Alexis*. Si les premiers textes se trouvent sous la tutelle de l'Église et dans une étroite dépendance par rapport à leurs modèles latins, en dépit de timides tentatives d'émancipation, avec la *Vie de saint Alexis* on peut dire que la littérature française est née.

Écrit vers le milieu du XI^e siècle (1045), le poème de 625 décasyllabes, groupés en strophes de cinq vers assonancés, se revendique lui aussi d'une source latine. Il raconte une des légendes chrétiennes les plus connues, celle du «saint sous l'escalier»: fils de riches parents nobles et chrétiens, le jeune Alexis quitte la maison de son père le soir même de ses noces, après avoir obtenu le consentement de son épouse, pour se consacrer entièrement à Dieu. Il s'enfuit en Orient, à Edesse, où il mène une vie sainte. Les miracles qu'il accomplit assurent bientôt sa renommée et on le recherche de partout. Nouveau «danger» qui le décide de rentrer chez lui, à Rome. Il se rend à la maison de son père, où il n'est reconnu de personne, et obtient qu'on l'abrite sous l'escalier. Pendant dix-sept ans, il fera l'objet du mépris de tous. Sentant sa fin proche, il demande de quoi écrire et trace sur parchemin son histoire. Le lendemain on le retrouve mort, tenant dans sa main le rouleau que personne ne parvient à lui retirer. Seule l'intervention du pape fera reconnaître l'identité du saint.

La légende, dont l'esprit est à mettre en rapport avec les débuts du monachisme, est née au V^e siècle en Syrie, mais elle recevra sa forme définitive dans un récit grec du IX^e siècle. Ce dernier connaîtra plusieurs adaptations latines, au X^e siècle, dont l'une est la source du texte français. D'une composition ferme qui fait alterner des espaces variés, des situations narratives diverses (voyages, épreuves, miracles) et qui allie avec bonheur récit, monologue et dialogue la *Vie de saint Alexis* témoigne d'une rhétorique parfaitement maîtrisée. La *Vie de saint Alexis* a aussi le mérite d'imposer un nouvel idéal de sainteté, fondé non plus sur le martyr sanglant mais sur l'«héroïsme quotidien» de celui qui a renoncé à tout pour Dieu. Destiné à l'origine plutôt à un public clérical qu'il voudrait confirmer dans l'excellence de son choix, le poème, dont les cinq manuscrits copiés entre le XII^e et le XIV^e siècle attestent le succès, va être à l'origine d'une abondante littérature hagiographique, illustrée par des auteurs divers, depuis Wace, avec ses *Vie de saint Nicolas* et *Vie de sainte Marguerite*, à Guernes de Pont-Sainte-Maxence, auteur d'une *Vie de saint Thomas Becket*, et à Rutebeuf, auteur de la *Vie de sainte Marie l'Égyptienne* et de la *Vie de sainte Élisabeth de Hongrie*.

Si élaborées que soient l'écriture et la composition de la *Vie de saint Alexis*, par son sujet, par sa source, l'oeuvre se réduit, comme la production précédente, à la transposition en langue vulgaire d'un texte latin. Il faudra attendre les dernières années du XI^e siècle pour voir apparaître et s'épanouir une grande littérature en français, indépendante par rapport aux sources latines et cléricales.

Les chansons de geste

À la fin du XI^e et dans les premières décennies du XII^e siècle la jeune littérature française se manifeste dans deux formes éblouissantes: les chansons de geste dans le domaine d'oïl et la poésie lyrique des troubadours dans le domaine d'oc.

Poèmes épiques, confirmant le lieu commun selon lequel l'épopée serait la forme de manifestation la plus archaïque de la littérature, les chansons de geste, dont le nom exprime aussi bien la thématique que la forme d'expression, sont d'amples productions narratives chantées qui

traitent des hauts faits du passé - geste vient du latin *res gestae* qui veut dire faits accomplis, exploits. La plus ancienne de ces chansons - qui est aussi la plus célèbre - la *Chanson de Roland*, date très probablement de la dernière décennie du XI^e siècle. Dans les premières années du XII^e siècle on peut situer la *Chanson de Guillaume* et le fragment de *Gormont et Isembart*. La plupart des chansons de geste datent du XII^e et du XIII^e siècle. Leur veine s'est épuisée au XIV^e siècle, mais leur thématique subsiste dans des remaniements et mises en prose même au XV^e siècle.

Le caractère nettement formulaire du style épique, la forte structuration du récit, les motifs utilisés et sans cesse repris depuis la *Chanson de Roland* assurent aux chansons de geste une très forte cohésion formelle. Celle-ci tient tout d'abord à l'emploi d'unités sémantiques appelées **laissez**, équivalents approximatifs de la strophe, de longueur inégale, homophones, assonancées (l'assonance supposant l'identité à la fin du vers de la dernière voyelle accentuée), chaque laisse étant construite sur la même assonance. Le vers des plus anciennes chansons de geste est le décasyllabe «*a minori*», comportant une césure après la quatrième syllabe. Les formes plus tardives connaissent aussi le vers de douze syllabes de même que l'emploi de la rime. Le nom même de laisse, dérivé du verbe *laisser* (du latin *laxare*), donne, ainsi que le rappelle M. Zink, une idée de ce que dut être l'esthétique du genre: un texte chanté - ou plutôt psalmodié - d'un seul élan sans interruption. La fragmentation du récit en laisses répond sans doute aux exigences de la récitation publique - n'oublions pas que les chansons de geste étaient chantées-psalmodiées par des jongleurs. Mais certaines modalités de disposition des laisses - **enchaînées**, dans lesquelles le premier vers reprend le dernier de la laisse précédente, ce qui suggère, plus que la liaison, le recommencement, ou **similaires**, qui reprennent un même motif ou moment narratif, avec des variations parfois infimes - donnent aux gestes leur tempo spécifique: une série d'élan successifs, saccadés plutôt qu'enchaînés, chaque nouvel élan, marqué par une nouvelle assonance, indiquant plutôt la rupture. À cela s'ajoutent la prédilection pour les phrases courtes, limitées aux dimensions du vers, le goût pour la parataxe, qui associe les phrases comme des «blocs de pierre», pour reprendre l'heureuse formule d'E. Auerbach (*Mimesis*), autant d'obstacles à la fluidité de la narration. Cette manière originale de configurer la temporalité du récit, fondée sur l'absence de linéarité, jouant sur la répétition et l'écho, sur les effets de symétrie qui affectent les caractères également (Roland le preux fidèle s'oppose au traître Ganelon, de même qu'à son «sage» ami Olivier: «*Rollant est proz e Oliver est sage*») est une forme de manifestation du «**style formulaire**». En effet, le récit épique se fonde sur le retour de certains motifs (revêtement des armes par le héros, ambassade, combat, poursuite, plainte funèbre, etc) constitués à l'aide des «formules», c'est-à-dire de certains «noyaux lexicaux et sémantiques» (E. Baumgartner, *Histoire de la Littérature Française. Moyen Âge*). Ce style permettait sans doute aux jongleurs d'improviser sur un canevas donné pour pallier à des trous de mémoire. Mais il n'assigne pas moins au genre une dimension d'**oralité**, caractéristique essentielle du genre, à laquelle contribuent amplement les

formules censées maintenir le lien avec le public du type «*Oez, seignurs!*», dimension subsistante même dans la forme écrite de la chanson.

Les chansons de geste traitent, on l'a vu, des hauts faits du passé. Ces faits de prouesse se situent presque sans exception à l'époque carolingienne, au temps de Charlemagne et de ses premiers descendants. L'empereur à la barbe fleurie, siégeant en majesté sous un pin, entouré de ses illustres guerriers, tel que nous le présente la laisse VIII de la *Chanson de Roland*, est la figure de proue de l'univers épique des chansons de geste. Ses campagnes en faveur de la chrétienté, mais notamment le combat sans merci livré aux Sarrasins d'Espagne, exprime le thème majeur du genre: la lutte entre le bien et le mal, entre les félons païens et les chevaliers chrétiens qui ont toujours le droit pour eux.

La Geste du Roi a donc eu pour noyau la *Chanson de Roland*, la plus ancienne et la plus illustre des chansons de geste. À partir de celle-ci et compte tenu déjà du rôle de défenseur de la chrétienté joué par Charlemagne, dont l'intervention est décisive pour la victoire des forces du bien contre les Sarrasins, va se former le cycle du roi, de composition assez lâche, autour des diverses campagnes menées par l'empereur: en Italie (*Aspremont*, *Fierabras*, fin du XII^e siècle), contre les Saxons (*Chanson des Saisnes* de Jean Bodel, autour de 1200), ou encore en Espagne (*Otinel*, *Anseïs de Carthage*). À ces chansons inspirées par des campagnes réelles s'ajoute un texte assez singulier et fantaisiste, le *Voyage de Charlemagne* à Jérusalem et à Constantinople (début du XII^e siècle), qui multiplie les miracles sur le passage de l'empereur et le fait triompher à Constantinople sur le fictif empereur Hugon. Tirant en fait son unité de la personne de Charlemagne, le cycle va remonter aux enfances du héros (*Mainet*, seconde moitié du XII^e siècle) et à l'histoire de sa mère (*Berte aus grans piés*, oeuvre tardive, de la fin du XIII^e siècle). Moins répandu en langue d'oc, le cycle y est représenté par l'émouvante chanson de *Ronsavals* (fin du XIII^e siècle), inspirée par la *Chanson de Roland* mais réduite à l'épisode de la bataille de Roncevaux.

La Geste de Garin de Monglane est celle dont le caractère cyclique est le plus accusé. Là encore la matière épique s'organise à partir d'un texte-noyau, la *Chanson de Guillaume* (premières années du XII^e siècle), autour de la personnalité et des exploits de Guillaume d'Orange, dit aussi «*au corb nés*» ou «*cort nés*», personnage réel, investi par Charlemagne du comté de Toulouse, ayant mené plusieurs campagnes contre les Sarrasins d'Espagne et fondé l'abbaye de Saint-Guilhem-du-Désert. Les vingt-quatre chansons qui composent le cycle - relevant plus que les autres de l'idéologie de la croisade - reconstituent non seulement l'histoire du protagoniste, depuis son enfance jusqu'à sa mort, mais aussi celle de son lignage. Grand-père de Guillaume, Garin de Monglane, «chasse» ses quatre fils, les obligeant à se tailler un fief et à gagner une renommée en combattant les païens. Tradition familiale respectée par Aymeri de Narbonne, père de Guillaume et héros de la chanson homonyme, et surtout par Guillaume lui-même. Assurant, par sa prouesse, le trône de Louis, fils de Charlemagne, contre des traîtres usurpateurs (*Le Couronnement de Louis*), Guillaume est pourtant «oublié» par son maître lors de la distribution des fiefs. Reprochant à Louis son ingratitude mais ne

voulant en rien diminuer son pouvoir, Guillaume jure de ne devoir ses fiefs qu'à sa seule prouesse contre les Sarrasins. Il va s'emparer de Nîmes par une ruse qui rappelle celle du cheval de Troie (*Le Charroï de Nîmes*), il va conquérir de haute lutte la riche cité d'Orange (*La prise d'Orange*) et du même coup la princesse sarrasine Orable, qu'il épousera après que celle-ci aura adopté la foi chrétienne avec le nom de Guibourc. Comme Charlemagne est l'oncle de Roland, Guillaume a lui aussi un neveu, Vivien. À son adoubement, le nouveau chevalier avait fait serment de ne jamais reculer, même d'un pas, devant les Sarrasins. Dans la plaine de Larchamp - Aliscans dans la chanson homonyme -, Vivien aura l'occasion de respecter son voeu: il sera dernier survivant du camp chrétien. Arrivé trop tard pour le sauver, Guillaume le vengera en écrasant les Sarrasins (*La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*). Après la mort de Guibourc, le héros se retire dans une abbaye, d'où il est pourtant tiré pour un dernier combat contre le géant Ysoré (*Le Moniage Guillaume*). Dominé par le thème de l'honneur familial et par la forte personnalité de Guillaume, ce deuxième cycle se distingue du premier par une perspective différente sur le royaume et sur le rapport vassal - suzerain. Dans le cycle du roi, Charlemagne représente le type du suzerain sage et juste, champion de la chrétienté, et Roland, son neveu, incarne le vassal parfait, fidèle jusqu'à la mort à son Dieu et à son empereur. C'est ce qui explique la «réhabilitation» - unique en son genre - de la démesure de Roland. Le concept désigne un excès, toujours condamnable selon la mentalité médiévale, car exprimant une rupture d'ordre.

Guillaume n'est pas moins fidèle: il rejette avec indignation la réparation que le roi ingrat lui propose, car il ne veut pas que son souverain s'appauvrisse à cause de lui. Mais il lui reproche son oubli. La relation vassal - suzerain est nettement moins idéale que dans le cycle du roi.

Elle se détériore irrémédiablement dans la **Geste des barons révoltés**, dont les chansons sont les plus disparates et qui ne tire son unité que du thème de la révolte du vassal contre son suzerain. La plus ancienne chanson du cycle, dont seul un fragment nous est parvenu, raconte la révolte du renégat Isembart qui aide le païen Gormont contre le roi Louis (*Gormont et Isembart*). Les chansons du cycle semblent se conformer à un schéma unique: le roi ou son entourage se rendent coupables d'une grave injustice vis-à-vis d'un vassal. Celui-ci ne réagit pas d'abord, mais une deuxième faute du souverain, beaucoup plus légère, entraîne une réaction démesurée du vassal, qui recourt à la violence pour se venger. Girart de Roussillon fera la guerre à son empereur, qui lui avait pris sa fiancée (*Girart de Roussillon*). Ogier le Danois veut venger son fils tué par celui de Charlemagne (*La Chevalerie Ogier*). La plus connue chanson de ce cycle, *Raoul de Cambrai*, raconte la lutte sanglante qui oppose le héros à son ancien écuyer, Bernier, et au lignage de ce dernier. Là encore, la responsabilité de cette rivalité féodale qui dégénère en vendetta familiale, achevée dans la démence et le blasphème, revient au roi. Les chansons du «cycle des Lorrains» (*Garin le Lorrain* et *Gerbert de Metz*) racontent elles aussi les guerres que se livrent les clans rivaux des Lorrains et des Bordelais, avec la complicité du roi Pépin. Dominée par la trahison et la violence, la geste des barons révoltés,

tout en présentant la révolte du vassal d'un oeil apparemment complaisant, veut plutôt plaider en faveur d'un pouvoir royal fort, seul en mesure de mettre fin aux guerres privées entre clans.

À côté de ces trois cycles, sous l'impulsion des événements, on voit apparaître au XII^e siècle le groupe des «**chansons de la croisade**». La première croisade et la conquête de Jérusalem, avec leur fort impact sur les esprits, sont aussi à l'origine de la *Chanson d'Antioche* (vers 1180) et de la *Conquête de Jérusalem*. Inspirées par un passé récent et relevant directement de l'idéologie de la croisade, ces chansons, qui ont pour figure centrale le premier roi latin de Jérusalem, Godefroi de Bouillon, et ses compagnons offrent un mélange original de style épique et de présentation assez fidèle des événements historiques. Une autre «croisade», celle menée contre les cathares, va inspirer la *Chanson de la croisade albigeoise* (première moitié du XIII^e siècle). Commencée par Guillaume de Tudèle et continuée par un poète anonyme, elle a une incontestable valeur documentaire, déplorant dans sa deuxième partie la destruction de la brillante civilisation occitane.

Évolution des chansons de geste. L'âge d'or des chansons de geste est à situer, on l'a vu, au XII^e et dans la première moitié du XIII^e siècle, après quoi leur veine s'épuise, bien que le genre subsiste encore au XIV^e siècle. Les gestes tardives vont subir l'influence du genre déjà dominant du roman. Leur groupement par cycles, sensible au public de la première moitié du XIII^e siècle, pourrait être perçu comme un effet de cette influence. Mais le sceau qu'appose le roman aux gestes est visible dans deux directions notamment. Dans les plus anciennes chansons de geste l'amour n'intervient guère. Cela ne veut pas dire qu'il soit absent. Il est vrai que Roland mourant n'a aucune pensée pour sa fiancée, la belle Aude, qui d'ailleurs n'apparaîtra dans la chanson que pour mourir en apprenant la disparition de son fiancé. Ce serait aller trop vite que de projeter la même «indifférence» du héros à l'amour sur toutes les chansons de geste. Dans la *Prise d'Orange*, on voit Guillaume brûler d'amour pour la belle Orable, épouse du roi sarrasin Thibaut. Conquise avec la cité, elle sera baptisée sous le nom de Guibourc et le couple Guillaume - Guibourc sera présent dans d'autres chansons du cycle comme un modèle idéal d'amour conjugal et efficace (rappelons-nous la scène fameuse de la *Chanson d'Aliscans*, où après la bataille désastreuse d'Aliscans, Guillaume, revêtu d'une armure sarrasine, vient chercher refuge dans sa cité d'Orange et n'y est pas reçu par Guibourc, qui fait semblant de ne pas reconnaître dans le fuyard son vaillant époux). La très sombre chanson de *Raoul de Cambrai* s'éclaire, dans sa deuxième partie, par les amours de Bernier et de la belle Béatrice, fille de Guerri le Sor, oncle et âme damnée de Raoul. Il faut voir là une influence romanesque. Mais, à la différence du roman, l'amour n'atteint jamais dans la chanson de geste à la dimension de principe fondateur. Il n'est jamais la source de la prouesse du guerrier. Aboutissant toujours au mariage, il traduit plutôt, comme dans le cas de Guillaume, le fantasme masculin de possession qui confond la femme et le fief.

Une deuxième direction dans laquelle l'influence du roman se fait sentir est le recours au merveilleux féérique. Un bon exemple dans ce sens serait la chanson de *Huon de Bordeaux*,

présentant dans le cadre d'un Orient fabuleux les aventures extraordinaires du héros, qui triomphe d'épreuves multiples à l'aide du «petit roi Aubéron», fils de Jules César et de la fée Morgue, soeur du roi Arthur. La grande originalité de *Huon de Bordeaux* réside dans la combinaison heureuse de la manière épique traditionnelle et des procédés empruntés au roman breton.

L'abandon du décasyllabe, rythme de prédilection du style épique, au profit de l'alexandrin, des laisses de plus en plus longues et plus lâches, une narration plus fluide et plus complexe sont autant d'indices de l'influence que le genre romanesque triomphant exerce sur la chanson de geste. À la fin du Moyen Âge, les deux genres finiront par se confondre dans les «mises en prose» qui embrassent également production épique et production romanesque.

La Chanson de Roland

La Chanson de Roland est un poème épique et une chanson de geste de la fin du XI^e siècle attribué sans certitude à Tuold (la dernière ligne du manuscrit dit : Ci falt la geste que Tuoldus declinet). Neuf manuscrits du texte nous sont parvenus, dont un (manuscrit d'Oxford du début du XII^e siècle, le plus ancien et le plus complet) est en anglo-normand. Ce dernier, redécouvert par l'abbé de La Rue en 1834, est considéré par les historiens comme étant l'original³. C'est donc lui que l'on désigne quand on parle sans autre précision de la Chanson de Roland. L'auteur de cette chanson de geste est aujourd'hui encore inconnu.

La Chanson de Roland comporte environ 4 000 vers (dans sa version la plus ancienne ; elle en compte 9 000 pour un manuscrit de la fin du XIII^e siècle⁴) en ancien français répartis en laisses assonancées, transmises et diffusées en chant⁵ par les troubadours et jongleurs. Elle relate, trois siècles après, le combat fatal du chevalier Roland (ou Hroudland), marquis des marches de Bretagne et de ses fidèles peux contre une armée Vasconne à la bataille de Roncevaux en représailles au pillage de Pampelune.

C'est un exemple classique de chanson de geste (du latin gesta « action aventureuse ») par le glissement de l'Histoire à la légende, et par la célébration épique des vertus de la chevalerie, de l'honneur féodal et de la foi.

Selon les Annales carolingiennes (ou Vita Caroli, « Vies de Charlemagne ») du chroniqueur Eginhard, après une campagne en Espagne, l'arrière-garde de Charlemagne, menée par le gouverneur de la marche de Bretagne, Roland, doit faire face à une attaque surprise des Vascons dans un col des Pyrénées (ce n'est que dans les manuscrits postérieurs qu'apparaîtra le col de Roncevaux) le 15 août 778. Les Francs sont massacrés jusqu'au dernier.

La plupart des historiens s'accordent maintenant pour dire qu'à la bataille de Roncevaux, les chevaliers carolingiens ont, en fait, affronté la milice basque (ou les Gascons selon Robert Lafont) et non l'armée sarrasine.

En pleine époque de reconquête de l'Europe et de conquêtes en Orient, il est fort possible que le texte de la Chanson de Roland ait été écrit pour donner un fondement historique aux croisades, et transformer une guerre territoriale en guerre sainte.

Joseph Bédier a émis l'hypothèse que les principaux passages de la Chanson de Roland auraient été composés sur les routes du Saint-Jacques-de-Compostelle passant par le col de Roncevaux par les troubadours qui récitaient des fragments aux lieux de halte. Elle est en effet mentionnée dans le codex Calixtinus ou Liber Sancti Jacobi (Livre de saint Jacques) (le IV^e livre, Historia Karoli Magni et Rotholandi). Des analogies existent en outre avec La Chanson de Roncevaux, qui est un des composants du Poema del mio Cid, le poème du Cid, et qui recueillerait une tradition orale influencée par la poésie arabe de al-Andalus, les muwachahat.

En Catalogne, où son nom apparaît beaucoup dans la toponymie, Roland (Rotllà, Rutlan) est un puissant géant mythique. Au Pays basque, à Itxassou et dans le département du Nord existent deux lieux nommés Pas de Roland. Si en Pays basque il s'agit d'un trou dans la roche, rond et vertical, qui résulte selon la légende d'un coup de sabot donné par le cheval de Roland qui lui ouvrit un passage pour fuir les Vascons, dans le Nord il désigne un lieu censé être une immense trace de sabot du destrier.

La chanson peut être divisée en quatre parties :

1. La trahison de Ganelon : Ganelon, beau-frère de Charlemagne et beau-père de Roland, jaloux de la préférence de Charlemagne envers son neveu auquel l'empereur a confié l'arrière-garde de ses armées, trahit Roland. Il intrigue avec le calife Marsile, roi des Sarrasins pour s'assurer de la mort de Roland. Cette partie va des laisses 1 à 79 dans la chanson.

2. La bataille de Roncevaux : Roland et son compagnon le chevalier Olivier meurent dans la bataille ainsi qu'un grand nombre de Sarrasins et de Francs. Cette partie va des laisses 80 à 176.

3. La vengeance de Charlemagne sur les Sarrasins : Roland avait sonné du cor pour alerter Charlemagne mais quand ses armées arrivent pour secourir l'arrière-garde, le comte est déjà mort. Charlemagne venge alors son neveu en battant les Sarrasins avec l'aide de Dieu. Cette partie va des laisses 177 à 266.

4. Le jugement de Ganelon : Après la bataille, Charlemagne fait juger Ganelon qui est condamné à mourir écartelé. Cette partie va des laisses 267 à 291.

Derniers vers de la chanson, où l'ange Gabriel vient annoncer à Charlemagne qu'il doit aller secourir d'autres chrétiens (texte en ancien français, édité par Léon Gautier)

Marsile, roi Maure souhaitant épargner sa ville Saragosse de l'avancée de l'armée des Francs, convie à un traité de paix avec Charlemagne. Ce dernier se demande qui sera envoyé comme émissaire à Marsile, qui a une grande réputation de trahison. Celui qui sera envoyé courra donc un grand danger. L'empereur refuse que ses chevaliers préférés prennent ce risque. On décide enfin, sur proposition de Roland, d'envoyer Ganelon. Mais Ganelon, corrompu et haineux envers Roland,

décide de trahir Charlemagne et propose un plan à Marsile. Marsile fera semblant de conclure la paix avec Charlemagne, qui se retirera. Roland commandera l'arrière-garde. Les Sarrasins attaqueront alors par surprise l'arrière-garde isolée. Une fois Roland, le plus vaillant des chevaliers de Charlemagne, tué, Ganelon considère que l'armée de Charlemagne ne vaudra plus rien. Marsile approuve le plan. Ganelon rejoint Charlemagne, qui se retire avec son armée. Roland prend comme prévu la direction de l'arrière-garde, tandis que Ganelon reste en compagnie de l'empereur.

Les Sarrasins attaquent Roland dans le défilé de Roncevaux. Le preux Olivier, ami et confident de Roland, signale une large troupe sarrasine approchant l'arrière-garde. Il demande à Roland de sonner du cor (ou olifant) pour avertir Charlemagne. Roland préfère mourir en guerrier plutôt que de se déshonorer en appelant à l'aide (il avait un dicton qui disait : il faut toujours avancer et jamais reculer). Les hommes de Roland se battent contre une force (commandée par Marsile) vingt fois supérieure à la leur, et malgré la bravoure de ses hommes, l'arrière-garde de Charlemagne est exterminée. Lorsqu'il ne reste plus que soixante combattants, et après qu'Olivier soit tombé, Roland fait sonner son olifant tellement fort qu'il « explose » (ses veines éclatent). Charlemagne, quant à lui, continue à s'éloigner avec le gros de l'armée, persuadé par Ganelon que le son du cor, qu'il entend, n'est pas un appel à l'aide.

Mais Charlemagne finit par soupçonner le piège et chevauche vers le lieu de l'embuscade. Pendant ce temps, tous les chevaliers de l'arrière-garde meurent, mais Roland et l'archevêque Turpin blessés arrivent à faire fuir l'armée maure avant de s'effondrer tous les deux.

Roland a encore la force d'essayer de briser son épée Durandal contre un bloc de marbre pour éviter qu'elle ne tombe entre les mains de l'ennemi, sans succès : la lame luit et flamboie sans s'ébrécher. Il s'allonge face à l'Espagne pour mourir et c'est alors que saint Michel, Chérubin et saint Gabriel emportent son âme vers le paradis.

Quand Charlemagne rejoint son arrière-garde, il est trop tard, Roland est mort et la bataille est terminée. L'armée de Marsile a subi de lourdes pertes, mais elle est renforcée par une immense armée représentant l'ensemble des peuples musulmans. Cette armée affronte l'armée de Charlemagne.

Il s'engage alors une seconde bataille, aux effectifs énormes (et totalement invraisemblables pour l'époque, mais littérairement moins célèbre que la première. Charlemagne détruit l'armée sarrasine avant de retourner à Aix-la-Chapelle. Là, il doit apprendre la triste nouvelle à la belle Aude, sœur d'Olivier et fiancée de Roland, qui meurt sur le coup à cette annonce. Le jugement de Ganelon peut alors commencer. Des seigneurs prennent part à sa cause et des duels sanglants s'engagent. Ils mourront pendus et Ganelon écartelé.

Taillefer, combattant aux côtés de Guillaume le Conquérant à Hastings aurait entonné la Chanson de Roland pour galvaniser les troupes normandes. D'après de nombreux historiens, tout au long du XI^e siècle et du XII^e siècle, les troupes françaises auraient régulièrement déclamé ce chant carolingien avant de livrer bataille.

Cours 4.

Le Grand Chant Courtois (XII^e-XIII^e Siècles)

Un lieu commun veut qu'à l'aube de toute littérature il y ait, à côté des poèmes épiques qui exaltent la prouesse, un lyrisme populaire, souvent «féminin», qui chante un amour simple et spontané. La littérature française fait sur ce point exception, car le lyrisme qui surgit brusquement dans les premières années du XII^e siècle au Midi de la France, en pays d'oc, n'a rien de populaire mais, au contraire, est très élaboré, raffiné, expression poétique ritualisée d'un art d'aimer propre à une élite. Le premier poète qui ait cultivé cette nouvelle forme du lyrisme Guillaume IX, duc d'Aquitaine et comte de Poitiers (1071-1127), est lui-même un très grand seigneur, plus riche et puissant que le roi de France. Onze poèmes nous sont parvenus de lui, qui contiennent déjà les principales directions dans lesquelles va évoluer ce lyrisme: six de ces pièces sont d'inspiration comique, voire obscènes; une autre est une «chanson de pénitence», adieu mélancolique au monde et à la chevalerie; quatre poèmes, enfin, sont d'un ton très différent, célébrant un amour tendre, patient et soumis pour une dame (*domna*) dont le poète se proclame le «vassal». C'est cette dernière direction qui sera cultivée par les émules de Guillaume, les **troubadours**, imités à leur tour à partir de la moitié du XII^e siècle par les poètes du Nord de la France, les **trouvères**. Le nom de troubadour dérive du verbe *trobar* (*trovar*). Issu du latin *tropare*, composer des tropes, c'est-à-dire des pièces chantées, destinées à orner la liturgie, le terme met en évidence le mode d'être de cette poésie, inséparable du chant. Mais *trobar* arrive à désigner l'activité poétique elle-même, dans le sens d'**inventer, créer**. Le troubadour sera en effet l'inventeur, le créateur de la musique et des vers, des *motz e'l so*, qui doivent être absolument originaux.

Ce brusque surgissement dans une forme si élaborée d'une poésie en langue vernaculaire pose le problème épineux des origines. La thèse romantique de Gaston Paris qui rattachait le lyrisme occitan à une poésie «populaire», chantée par les femmes et célébrant les fêtes de mai notamment, ne tient pas compte du caractère sophistiqué, voire élitiste de cette poésie qui procède d'une voix masculine et propose une forme d'aimer inaccessible au commun.

Sa forme élaborée a déterminé un rapprochement de la poésie médio-latine de cour, pratiquée dès le VI^e siècle par l'évêque de Poitiers Venance Fortunat et cultivée au temps de Guillaume IX par les clercs vagants. Il est vrai que cette poésie, riche en influences ovidiennes, présentes également chez les troubadours et les trouvères, célèbre parfois la vertu des nobles dames. Mais le ton (souvent moqueur), l'aire géographique (développée autour des écoles de Chartres et d'Angers cette poésie médio-latine est trop au nord pour influencer la poésie en langue d'oc) et surtout la technique (elle est récitée et non chantée) sont autant d'arguments s'opposant à cette thèse.

L'hypothèse arabo-andaloue semble avoir plus de consistance. Les contacts étaient indéniables, à travers l'Espagne, entre la civilisation romane chrétienne et le monde islamique. Dès le début du XI^e

siècle, des poètes arabes d'Espagne cultivent une poésie chantant un *amour odhrite*, amour idéalisé présentant nombre d'analogies avec l'amour chanté par les troubadours: femmes tyranniques, jaloux qu'il faut éviter, amour-souffrance pouvant conduire à la mort. Les ressemblances entre la forme strophique «zadjalesque» cultivée par les poètes arabes et celle que l'on retrouve chez les premiers troubadours constituent l'argument le plus fort de cette hypothèse. Il faut se demander toutefois pourquoi la poésie des troubadours surgit au nord et non au sud des Pyrénées (les poètes castillans et catalans vont s'inspirer de leurs voisins troubadours).

Si aucune hypothèse n'est pleinement satisfaisante, il n'est pas moins vrai que cette poésie apparaît dès le début comme une poésie de cour, dans une région - le sud de la France - qui avait développé une forme de civilisation originale s'appuyant sur des traditions urbaines anciennes: les relations féodales y étaient plus souples qu'au nord, les moeurs y étaient plus libres, enfin la vie de cour y était plus brillante et le rôle des femmes plus important, dans la société aristocratique au moins. Cet univers courtois va se forger aussi une poésie qui célèbre une nouvelle conception de l'amour, la *fin'amors* ou amour vrai, authentique.

Les formes du trobar. De cette poésie, lyrique dans le plein sens du terme, puisque le troubadour en compose les vers et la mélodie, la *canço* (chanson) est la forme essentielle. Il s'agit d'un poème d'un nombre variable de vers, de 40 à 60, répartis en strophes ou *coblas*, unités métriques, musicales et sémantiques de 6 à 10 vers, qui s'achève en général par un envoi ou *tornada*, dont la forme métrique reprend la fin de la dernière strophe. Le schéma métrique, l'agencement des rimes de même que la musique doivent être originaux. Les rimes peuvent être identiques dans toutes les strophes - c'est la forme la plus fréquente et la plus difficile des *coblas unissonans* -, elles peuvent se répéter par couples de strophes - *coblas doblas* - ou varier d'une strophe à l'autre - *coblas singulars*. Il y a aussi la rime *estrap*, isolée dans la strophe, mais qui se retrouve toujours à la même place dans toute la chanson. La forme métrique la plus élaborée est celle de la sextine d'Arnaud Daniel, où les six mots à la rime, les mêmes dans toute la chanson, permutent d'une strophe à l'autre selon une loi compliquée.

Si la **canço** est la forme par excellence du lyrisme, au point de se confondre avec «le grand chant courtois», une diversification thématique va entraîner l'apparition de genres nouveaux. Pièces satiriques, les **sirventés** traitent de sujets politiques (Bertran de Born) ou moraux (Marcabru, Peire Cardenal). Le **planh** est une complainte funèbre sur la mort d'un grand personnage (le *Planh* composé par Bertran de Born sur la mort du prince de Galles est un chef d'oeuvre du genre). La **serena** chante l'impatience de l'amant devant le soir trop lent à arriver, alors que l'**aube**, cultivée par les poètes du nord également (Gace Brulé) exprime le désespoir des amants, obligés de se séparer à la pointe du jour; on en retrouve un des plus célèbres échos dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare. La **tenso** occitane (**tenson** en langue d'oïl) et le **partimen** ou **joc-partit** (jeu-parti au Nord) sont des formes dialoguées, dans lesquelles deux poètes expriment des points de vue opposés sur un sujet de

casuistique amoureuse. Il s'agit d'un désir de rationaliser et de théoriser le sentiment amoureux, effort dont dérivent aussi les «cours d'amour», «tribunaux» présidés par des dames et censés rendre des verdicts sur des cas délicats. La **chanson de croisade**, cultivée en pays d'oc (Marcabru) et en terre d'oïl (Châtelain de Coucy, Conon de Béthune), représente un genre hybride: elle relève d'une part de l'idéologie de la croisade, exaltant la prouesse guerrière au service de la foi, mais d'autre part, elle représente une requête d'amour déguisée, que le danger de l'expédition rend plus urgente.

La **poésie mariale**, apparaît à la fin du XII^e siècle, peut-être sous l'influence de saint Bernard de Clairvaux, l'un des plus connus chantres de la Vierge, mais atteint son apogée au XIII^e siècle, au sud comme au nord. Cette poésie substitue au culte d'une dame de plus en plus idéalisée la louange de la Vierge. Il est intéressant de voir comment, dans la poésie d'un Gautier de Coincy, par exemple, la ferveur mystique s'allie au jeu métrique très élaboré.

À cette sublimation de l'amour de la dame en amour de Notre-Dame répond ce que P. Bec appelle le «contre-texte» troubadouresque (*Burlesque et obscénité chez les troubadours: le contre-texte au Moyen Âge*, 1984): une poésie de veine burlesque, dont le point de départ est à chercher dans la création de Guillaume IX, qui parodie le code de l'amour courtois et le système de valeurs qui le sous-tend. Telles sont, au XIII^e siècle, les **sottes chansons** dans le Nord ou les **fatrasies** dans le Midi, qui sans toujours être obscènes s'adonnent à une déconstruction systématique du langage.

Une distinction supplémentaire est à faire, pour la lyrique occitane uniquement, entre deux écoles poétiques: celle du *trobar leu* ou *plan* (c'est-à-dire large), supposant une versification plus simple et un contenu transparent, largement accessible à tous (c'est le sens de *leu*, large), et le *trobar clus*, ou *cobert*, poésie hermétique, exigeant une écriture énigmatique, censée mieux traduire l'essence ineffable de l'amour et ayant pour effet l'obscurité du message, accessible à une élite seulement. Cette deuxième direction aboutira au *trobar ric*, visant surtout à la beauté formelle, à la virtuosité technique. Jaufré Rudel ou Bernard de Ventadour comptent parmi les meilleurs représentants de la première tendance, Marcabru et, surtout, Raimbaut d'Orange s'illustrent dans la deuxième, alors qu'Arnaud Daniel excelle dans le *trobar ric*. Quelle que soit «l'école» dont elle se revendique, la poésie des troubadours est une poésie difficile, allusive, écrite souvent dans une syntaxe torturée.

Les chansons des troubadours sont groupées dans des **chansonniers**, sorte d'anthologies restituant les vers et la musique, dans lesquelles les oeuvres de chaque poète sont souvent précédées d'un récit de sa vie (*vida*) et parfois accompagnées d'un commentaire (*razo*), qui prétend éclairer une allusion considérée obscure ou préciser les circonstances de la composition du poème. Si certaines *vidas* peuvent être jugées véridiques, d'autres sont plutôt un écho de l'oeuvre même: telle la touchante histoire de Jaufré Rudel, qui se serait épris de la princesse de Tripoli sans jamais l'avoir vue, sur la seule renommée de son incomparable beauté, et pour l'amour de laquelle il se serait croisé, afin de pouvoir la rencontrer. La légende dit qu'il tomba malade au cours de la traversée et il

n'eut que le temps de mourir entre les bras de sa bien-aimée. Il est évident qu'ici l'*amor de lonh*, chanté par Jaufré Rudel et exprimant plutôt la nostalgie d'un amour inaccessible, a servi de point de départ à une «biographie» entièrement fantaisiste.

Après 1160, les formes, thèmes et motifs de la *canço* sont transposés en pays d'oïl, en Champagne d'abord (Chrétien de Troyes est le premier trouvère connu), puis en Artois et Picardie, sans jamais atteindre l'importance qu'elle eut au Midi: seuls les noms de 200 trouvères nous sont parvenus contre plus de 350 noms de troubadours. La même diversité sociale se retrouve au Nord et au Sud: à côté de très grands seigneurs comme Guillaume IX d'Aquitaine et Jaufré Rudel au sud ou Thibaut de Champagne et Gace Brulé au nord, on retrouve des poètes issus de la petite noblesse, tels les troubadours Bertran de Born ou Guillaume de Saint-Didier, les trouvères Conon de Béthune ou le Châtelain de Coucy, ou même de condition modeste: Bernard de Ventadour, considéré le plus grand des troubadours, était, paraît-il, le fils du boulanger du château de Ventadour. Les troubadours Marcabru et Cercamon sont eux aussi d'humble origine. L'inclassable trouvère Colin Muset était à l'origine un jongleur, que son talent a promu au rang de créateur. L'inverse existe aussi: Arnaud Daniel était un petit noble déclassé qui sera relegué à la condition de jongleur. Si l'Église fut un adversaire résolu de l'idéologie de la *fin'amors*, il y eut aussi des clercs qui s'adonnèrent à la chanson, tels le troubadour Peire Cardenal et le trouvère Richard de Fournival.

En bonne tradition troubadouresque, la chanson d'amour reste le genre de prédilection cultivé par les poètes du Nord mais, à la différence de leurs confrères du Midi, ils semblent plus réservés. Leur habileté rhétorique et le parti qu'ils savent tirer des ressources de la versification les font paraître plus abstraits, voire plus conventionnels que les troubadours. Leurs mélodies, très élaborées, ont contribué au progrès décisif de la polyphonie et vont déterminer la séparation de la musique et des vers à la fin du XIII^e siècle (v. ch. XI). Toutefois, en dépit du caractère homogène de leur création, les trouvères font entendre aussi une voix personnelle. La tendre sensualité du Châtelain de Coucy s'exprime sur le ton de la «confession amoureuse». Le modèle de Gace Brulé est Bernard de Ventadour, mais c'est la douleur non la joie qui domine une poésie à l'écriture très élaborée. Non moins tendue vers la perfection formelle est la poésie de Thibaut de Champagne, «prince des poètes». Mais le roi de Navarre saura renouveler les motifs poétiques par le recours à l'ironie, par le mélange de gravité et d'enjouement, par l'utilisation savante des images empruntées à la technique allégorique. Enfin, les poètes du Nord chantent aussi un amour plus simple, plus spontané, une joie qui n'est plus l'exaltation vitale du *joy*, mais la simple joie de vivre.

Au début du XIII^e siècle la poésie des troubadours va se répandre en Italie, dans l'espace Ibérique, en Allemagne, devenant un phénomène européen.

«**Voix de femmes**». Le grand chant courtois, on l'a vu, laisse entendre une voix et exprime une perspective exclusivement masculines. La femme y est idéalisée comme **objet** de valeur, jamais comme **sujet**. C'est l'homme qui doit avoir des qualités et les parfaire, c'est lui qui, grâce à l'amour,

se perfectionne comme être humain et comme poète. Quand il regarde dans les yeux de sa dame, Bernard de Ventadour n'avoue-t-il pas y retrouver sa propre image, qui le fascine au point de le perdre, comme elle avait perdu autrefois Narcisse?

C'est pourquoi, sur les 2500 chansons des troubadours qui nous sont parvenues, une vingtaine à peine sont attribuées à des *trobairitz*, dont la plus connue est la comtesse de Die. Émanant d'une voix féminine - au moins présentée comme telle - et tout en chantant la douleur d'un amour perdu, ces poèmes reprennent les thèmes et motifs du grand chant courtois.

Les «**chansons de femme**», mieux représentées dans l'espace d'oïl, expriment une sensibilité plus spécifiquement féminine. Le paradoxe c'est qu'elles sont composées par des hommes! À la différence de la chanson courtoise, qui est pur discours, elles comportent une dimension narrative. Poèmes narratifs écrits à la troisième personne, les **chansons de toile** mettent en scène des femmes désespérément amoureuses d'amants indifférents ou trop oublieux, dont elle attendent le retour tout en s'adonnant à l'activité typiquement féminine de broderie et de tissage, d'où le nom du genre. Le vers décasyllabe et la disposition en brèves strophes assonancées les rapprochent de la chanson de geste. La dimension lyrique est assurée par le refrain.

La **chanson de malmariée** chante le désarroi de la femme unie à un époux jaloux et discourtois. Elle cherche - et parfois trouve - consolation auprès d'un tendre ami.

La **reverdie** représente l'extension à l'ensemble de la chanson de l'exorde printanier, strophe initiale qui chante le renouveau de la nature au printemps.

La **pastourelle** est une chanson de la rencontre amoureuse: un chevalier rencontre en pleine campagne une bergère qu'il tente de séduire. Parfois facile, la belle peut accéder à son désir. Mais intelligente et rusée, dans la plupart des cas elle ne se laisse pas prendre à l'appât des belles paroles et déclare sans ambages préférer son berger.

Toutes ces formes du lyrisme «non-courtois» expriment, à travers des échos d'une inspiration populaire, la nostalgie masculine d'un amour libéré des contraintes et d'un désir qui puisse se satisfaire, de même qu'un esprit de revanche féminin: de la malmariée sur le méchant époux, de la jeune fille sur une mère dominatrice.

Marie de France

L'identité de la première femme écrivain de la littérature française nous est en grande partie inconnue. Sans doute originaire de France, de son propre aveu, fait dans l'épilogue de ses *Fables*, «*Marie ai num, si sui de France*», elle a vécu à la cour d'Henri II Plantagenêt, le «noble roi» auquel elle a dédié ses *Lais*. De Marie de France nous sont parvenues trois oeuvres de facture très différente: un recueil de fables, *Isopet* (vers 1180), première adaptation française des fables ésoques, l'*Espurgatoire seint Patriz* (Purgatoire de saint Patrice, après 1189), adaptation du texte latin de

Henri de Saltely et relatant le voyage dans l'autre monde du chevalier Owein et sa vision des peines de l'autre monde, témoignage précieux de la nouvelle structure ternaire au moyen de laquelle l'imaginaire occidental configure, à partir du XI^e siècle, l'au-delà, et surtout douze *Lais*, composés entre 1165 et 1175.

Marie de France n'a donc pas écrit de romans, mais son oeuvre est significative du travail d'adaptation des sources celtiques auquel se sont livrés les auteurs français. Connue depuis la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle comme auteur de fables, elle doit sa vraie notoriété aux douze *Lais*: *Guigemar*, *Équitan*, *Fresne*, *Bisclavret*, *Lanval*, *Les deux amants*, *Yonec*, *Laustic*, *Milun*, *Chaitivel*, *Chèvrefeuille*, *Éliduc*, genre qu'elle introduit dans la littérature française. Comme elle l'avoue dans le prologue, ses lais, récits de brèves dimensions (le plus bref, *Chèvrefeuille*, compte 108 vers, le plus long, *Éliduc*, en a 1184), en vers octosyllabes à rimes plates, ont pour source les compositions lyrico-narratives chantées par les jongleurs bretons.

Attesté pour la première fois dans l'oeuvre du trouvère anglo-normand Wace, le mot *lais*, d'origine celtique, désigne une composition musicale, susceptible de s'accompagner d'un texte lyrique. Le *lai* breton rapporte toujours une aventure rare, singulière, placée souvent dans un cadre féérique. Des êtres et des objets merveilleux se mêlent au monde des humains, baignant le récit dans une atmosphère merveilleuse. L'éthique courtoise qui le sous-tend le distingue du fabliau dont il est le «contrepoint esthétique et moral» (J. Frappier, *Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement*, 1961) alors que ses dimensions réduites le séparent du roman.

Pour Marie de France, le *lai* désigne à la fois la source orale où elle a puisé son inspiration et son propre texte. L'auteur «invente», dans le sens médiéval de «créer», une nouvelle forme littéraire, son travail poétique se réduisant, comme elle l'affirme modestement dans le prologue, à réunir les lais qu'elle avait entendu conter («*plusurs en ai oïz conter*» - v. 39) et «*par rime faire et reconter*» (v. 48), à développer donc et fixer par écrit et en mémoire «l'aventure», c'est-à-dire l'événement qui a servi pour point de départ au texte breton. À la différence des romans antiques, l'activité poétique ne s'appuie donc plus sur l'autorité du «livre», mais sur la tradition orale, qui se voit reconnaître une valeur et une vérité en rien inférieures à celles proposées par les sujets antiques.

Vérité morale et psychologique tout d'abord, car le sujet unique des *lais* est l'amour, sous toutes les formes, même aberrantes, surgissant brusquement dans la vie des humains et leur imposant de dures épreuves. Cette représentation multiple de l'amour ne se rattache pas à une idéologie particulière, bien que l'écrivain connaisse tout aussi bien le roman antique (la description de la fée de *Lanval* rappelle des fragments de l'*Énéas*), la doctrine de la *fin'amors*, à laquelle *Laüstic* ou *Yonec* empruntent des motifs (la mal mariée, l'oiseau messager de l'amour, la joie produite par le chant du rossignol, identifiée au *joy* d'amour qui se lit sur le visage de la dame d'*Yonec*, suscitant la jalousie du mari), la légende tristanienne. Cette interrogation sur le sens de l'amour et sa place dans la société féodale reçoit dans l'ensemble une réponse pessimiste. L'amour ne peut s'accomplir que dans l'autre

monde (*Lanval*, *Yonec*), dans la mort (*Les deux amants*) ou se sublimer dans l'amour de Dieu (*Éliduc*). Pourtant, à travers la relation amoureuse entre un mortel et un être «faé», venu de l'Autre Monde, les lais féériques, parmi les plus réussis de Marie, expriment la possibilité donnée à l'être humain de se surpasser par l'amour, d'aller «au-delà» de ses limites ou dans l'au-delà, dans un monde idéal où le droit au bonheur est imprescriptible. L'amour peut aussi trouver son salut par l'«invention poétique» du lai. Il en est ainsi du *Chèvrefeuille*, qui raconte un épisode de la légende tristanienne. En route vers Tintagel, Iseut reçoit un message ingénieux de Tristan: un chèvrefeuille enlacé autour d'un coudrier, où son ami a gravé les mots: «*Bele amie, si est de nus: ne vus senz mei, ne jeo senz vus*». Le symbole végétal remplace ici le philtre pour signifier la même force irrésistible de l'amour et en exprimer l'essence: «une fusion source de mort, mais que sauve *in extremis* l'invention de l'amant poète» (E. Baumgartner, 1999).

On a parfois reproché à Marie son écriture elliptique et un peu grêle. Il est vrai que son style sobre, en rien déclamatoire, privilégie la narration au détriment de la description ou de l'investigation psychologique. Le ton retenu et sa prédilection pour la litote donnent à son style un air de transparence et de simplicité trompeuses. Il suffit d'étudier l'art subtil avec lequel elle a su «mettre en vers» les contes bretons: la «dame» que rencontre Lanval ne se baigne pas nue, comme dans le lai anonyme de *Graelent*. Elle attend son héros toute parée, dans un pavillon somptueusement orné, étendue sur un lit superbe et sa beauté est habilement «donnée à voir». Non moins savante est la description de son cortège, lorsqu'elle se présente devant la cour d'Arthur pour justifier son amant.

Inspirés par la matière de Bretagne, les lais de Marie de France ne sont point une simple reproduction de thèmes et motifs celtiques, mais attestent une vraie conscience d'écrivain. Dans le Prologue de ses *Lais*, Marie déclare s'être proposé d'«*alkune bone histoire faire*», d'écrire des lais «*plaisibles a la gent*», mais qui, en bonne tradition médiévale, sont «*sutil de sens*». C'est pourquoi, ainsi que le fera plus tard Rabelais, l'écrivain convie les lecteurs à découvrir la sagesse qui se cache dans ses vers, à «*gloser la letre et de lur sens le surplus metre*» (à commenter le texte et à l'enrichir d'un surplus de sagesse).

Chrétien de Troyes

L'histoire littéraire n'est pas riche en informations au sujet du plus grand romancier du Moyen Âge, considéré comme fondateur du roman européen. Les diverses hypothèses qui l'ont identifié à Christianus, chanoine de Troyes ou qui ont tenté de lui reconstituer une «carrière diplomatique» à la cour d'Angleterre sont plus que fragiles. Force nous est de nous contenter des informations fournies par l'auteur lui-même dans les prologues de ses romans. Ainsi, nous savons que celui qui se désigne «*Crestiens de Troies*» au vers 9 de son premier roman, *Érec et Énide*, et tout simplement «*Crestiens*» dans les autres prologues, signe qu'il s'était acquis une renommée qui lui épargnait d'autres

précisions, a mené son activité littéraire à la cour de Marie de Champagne, fille du premier mariage d'Aliénor d'Aquitaine avec le roi de France Louis VII, épouse, en 1164, du comte de Champagne Henri le Libéral, pour laquelle il compose *Le Chevalier de la Charrette*, et à la cour de Philippe d'Alsace, comte de Flandre, qui lui a fourni le «livre» d'où il a tiré l'inspiration pour son dernier roman, inachevé, *Le Conte du Graal*. Ces données nous permettent de situer sa carrière littéraire entre 1165 et 1185-1190, puisque son dernier protecteur, Philippe de Flandre, était mort lui-même en 1191. Les particularités linguistiques de son oeuvre, propres au dialecte champenois, laissent penser que Chrétien était originaire de cette région, peut-être même de Troyes. Les traductions-adaptations d'Ovide, témoignant d'une familiarité du latin et de la culture classique, le titre de «*meister*» (maître) que lui attribue un de ses principaux «disciples», Wolfram von Eschenbach, auteur du *Parzifal* allemand, certifient une formation de clerc.

L'oeuvre du maître Champenois ne nous est pas elle non plus connue en totalité. Le prologue de son deuxième roman, *Cligès*, propose une liste de ses précédents ouvrages, censée confirmer son habileté d'écrivain et se porter garante de la qualité du nouveau roman. Sont ainsi mentionnés *Érec et Énide*, une série de traductions-adaptations d'Ovide, sacrifice consenti aux goûts littéraires de l'époque, dont seule *Philomena* nous est parvenue, un conte «*del roi Marc et d'Ysolt la blonde*», perdu, titre où l'absence du nom de Tristan peut représenter un indice de la perspective originale adoptée. En plus de deux chansons courtoises (Chrétien de Troyes est, rappelons-le, le premier trouvère connu), et d'un roman de *Guillaume d'Angleterre*, dont la paternité est incertaine, Chrétien est l'auteur de cinq romans, dont nous pouvons proposer une chronologie approximative: *Érec et Énide*; *Cligès*; *Le Chevalier de la Charrette* et *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, composés simultanément entre 1177-1180; *Le Conte du Graal*, que la mort a empêché d'achever.

À partir d'*Érec et Énide*, le premier roman arthurien connu, Chrétien de Troyes prend exclusivement pour source de son oeuvre «la matière de Bretagne», qu'il avait pu connaître, comme Marie de France, par l'intermédiaire des conteurs populaires (le prologue d'*Érec et Énide* fait d'ailleurs allusion à un tel «conte d'aventure» récité par les jongleurs). Une source non moins importante est le *Brut* de Wace, «histoire» des rois bretons, où le roi Arthur tient une place de choix. L'originalité de Chrétien se manifeste pourtant dans l'organisation spatio-temporelle de la narration. Contrairement à Wace qui adopte une perspective propre à la chronique, présentant le règne du roi Arthur de son début jusqu'à sa fin, le maître de Champagne opère une «coupure» dans la succession chronologique, choisissant pour temps de référence «l'âge d'or» de l'époque arthurienne, le moment privilégié, exempt de guerres, qui permet la réunion à la cour de tous les chevaliers. Ce qui entraîne une perspective différente sur l'espace également, la cour d'Arthur, siège de toutes les valeurs courtoises, devenant aussi «centre de la narration», point fixe où commence et s'achève le roman. La figure d'Arthur apparaît elle aussi différente par rapport à Wace: le guerrier conquérant y devient un roi arbitre et garant des valeurs chevaleresques, dont l'unique fonction est de veiller à la cohésion

harmonieuse du groupe humain d'élite qu'il préside. Plus qu'un monarque autoritaire, Arthur est un «*primus inter pares*», et ce nouveau type de relation idéale entre le souverain et ses vassaux trouve son expression poétique dans la Table Ronde (empruntée elle aussi à Wace), autour de laquelle se réunissent le «*roi droiturier*» et ses chevaliers les jours de fête.

Chrétien est aussi le premier romancier à avoir introduit le «retour des personnages». À part les figures de référence (le roi Arthur, la reine Guenièvre, le neveu du roi, Gauvain, le sénéchal Keu), empruntés eux aussi à Wace et présents dans tous ses romans, l'auteur énumère lors de l'épisode des noces des protagonistes de son premier roman (*Érec et Énide*) la «liste» des chevaliers invités, véritable «trésor» où lui-même et ensuite ses imitateurs puiseront afin de choisir un héros protagoniste pour chaque roman. Acceptant le défi de l'aventure, présentée le plus souvent comme une agression des forces du mal, du désordre venu du dehors et mettant en danger les valeurs du monde arthurien et sa parfaite harmonie, le chevalier «assume» l'action, déterminant par son déplacement le développement de la narration, et entraîne le facteur perturbateur loin des frontières d'un univers destiné à rester espace de la Joie. Chrétien invente ainsi le type du «chevalier errant», ou aventureux, dont la quête détermine la formule narrative du roman. Parcourant d'autres espaces étrangers, avant d'aboutir dans l'«Autre Monde», le héros rencontre l'aventure, non point «hasard», mais signe d'élection qui lui permet de s'éprouver et de prouver sa valeur, de gagner l'amour, de connaître et de se connaître. Cette connaissance de l'être ou de la transformation profonde de la personnalité est signifiée par le dévoilement du nom ou l'obtention d'un nom nouveau: Yvain devient «le Chevalier au Lion», Perceval «devine» son nom après l'aventure échouée au Château du Graal, le Chevalier de la Charrette est désigné pour la première fois par son vrai nom de Lancelot par la reine Guenièvre. Mais l'aventure comme la quête représentent en premier lieu la victoire du bien sur le mal.

À partir de cette structure fondamentale, définie par le devenir temporel à travers l'itinéraire du protagoniste et son évolution psychologique et morale, structure adoptée par la suite par la plupart des auteurs de romans courtois, Chrétien invente et explore de nouvelles «**conjointures**», terme employé pour la première fois dans le prologue d'*Érec et Énide* où il désigne, par opposition aux simples «contes d'aventures» «dépécés et corrompus» par les jongleurs désireux de s'enrichir, l'art du romancier, son habileté à articuler harmonieusement une source d'inspiration, **matiere**, et une signification, **sens**.

Conçu selon une structure bipartite, son premier roman, *Érec et Énide*, présente dans sa première partie une quête nuptiale réussie. Mais le mariage d'amour, *happy end* traditionnel du conte, ne forme ici que la conclusion de la première partie, le «*premerains vers*», qui occupe un tiers de la narration. La crise survient lorsque Érec, entièrement adonné à l'amour de son épouse, néglige ses devoirs chevaleresques et se fait appeler *recreant* par ses compagnons (terme désignant d'abord le chevalier qui, vaincu, demande la merci de son adversaire, puis, par extension, le lâche qui fuit le combat).

Est inaugurée ainsi la structure de base du roman arthurien. À la suite d'aventures de plus en plus périlleuses, les époux se réconcilient. La dernière aventure, la plus difficile et «gratuite», la «*Joie de la Cour*», représente symboliquement par son cadre (un splendide verger entouré d'une muraille d'air infranchissable) et par ses protagonistes (un chevalier «prisonnier» de son amie), le danger qu'Érec et Énide ont su conjurer: tout amour vécu dans l'égoïsme est, en dépit des délices trompeurs, mortel. Délivrant par sa victoire les deux amants et les rendant à la cour, Érec déclenche la Joie et se rend digne de régner à la place de son père. La perspective d'ensemble s'élargit de l'individu à la communauté, de la tristesse à la joie, la *conjointure* s'élaborant autour d'un idéal chevaleresque et courtois qui propose la nouveauté absolue de la compatibilité - impensable pour l'éthique troubadouresque - entre amour et mariage.

La compatibilité entre valeurs chevaleresques et mariage, envisagée dans une perspective différente, fait l'objet du roman *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, sous-tendu lui aussi par une structure bipartite. Incité par le récit de son cousin, Calogrenant, Yvain refait l'itinéraire de celui-ci, arrive à la fontaine merveilleuse qui bout, située auprès d'un pin (avatar probable de la fontaine de Barenton, mentionnée par Wace dans le *Roman de Rou*), en tue le gardien après avoir déclenché une terrible tempête et s'éprend irrésistiblement de la veuve de son adversaire.

La critique a considéré *Le Chevalier au Lion* comme le roman le plus réussi du maître champenois, oeuvre d'une perfection classique. Opinion justifiée à en juger par l'équilibre de l'organisation narrative: équilibre spatial, entre la cour d'Arthur et le domaine de Laudine, même si cette distribution spatiale peut signifier aussi le déplacement du «centre», représenté par la cour d'Arthur, ou au moins sa dissociation en deux espaces d'égale importance; équilibre toujours réversible des forces contraires joie/douleur, amour/haine; équilibre, enfin, entre le récit et le discours; perfection confirmée par la maîtrise accomplie de l'art du récit également. *Yvain* est le premier roman dont le prologue ne contient plus de référence à un quelconque protecteur ou à une possible source et, d'ailleurs, le «prologue» des aventures d'Yvain est confié au «narrateur» Calogrenant, procédé original permettant une mise en abyme, un jeu de miroirs de la narration: le récit de Calogrenant suscite le désir d'Yvain d'agir, tout comme il suscite la curiosité du lecteur, qui accompagnera Yvain dans ses aventures et dans la «quête du sens».

«Un conte d'amour et de mort»: Tristan et Iseut

L'histoire de Tristan et Iseut est une des oeuvres privilégiées de la littérature médiévale. Modèle de l'amour et repoussoir pour les amants authentiques, le sentiment qui les unit - en dehors de toute norme - va devenir bientôt un point de référence: les troubadours se proclament amants plus fidèles que Tristan, Chrétien de Troyes est hanté lui aussi par leur histoire et, dans toute son oeuvre, il tentera de conjurer la malédiction dont s'entoure leur passion, sans toutefois y parvenir. La plupart

des lecteurs connaissent la légende grâce à la reconstitution de Joseph Bédier, qui s'était proposé de restituer, à partir des manuscrits, français, allemands, italiens scandinaves, ce qu'on croyait être «l'archétype» de la légende. Bien qu'il s'agisse d'une réussite artistique incontestable, la version de Bédier propose une «moyenne» du roman plutôt que son «archétype». Gaston Paris déclarait d'ailleurs dans la préface de la première édition du *Roman de Tristan et Iseut*: «le livre de M. Bédier contient un poème français de la seconde moitié du XII^e siècle, composé à la fin du XIX^e siècle».

Diffusée sans doute dès 1140, la légende donnera naissance à partir de 1170 à diverses versions. Dans le prologue de son deuxième roman, *Cligès*, énumérant ses oeuvres antérieures, Chrétien de Troyes fait mention d'un «*Conte del roi Marc et d'Iseut la Blonde*», jamais retrouvé. Les principales versions de la légende sont dues à Bérout (seconde moitié du XII^e siècle) et à Thomas d'Angleterre (1170-1175 environ). Elles devaient raconter, sans doute, l'histoire dans son intégralité, mais elles nous sont parvenues toutes deux en état fragmentaire: 4485 vers pour le *Tristan* de Bérout et 3140 pour le texte de Thomas, ces derniers répartis en neuf fragments, renfermés par cinq manuscrits. Trois autres textes sont délibérément fragmentaires, puisqu'ils ne racontent qu'un épisode de l'histoire, qu'il s'agisse des deux *Folies Tristan*, de Berne et d'Oxford, ou du lai du *Chèvrefeuille* de Marie de France. Pour retrouver une version plus complète de l'histoire il faut se tourner vers les romans allemands, le *Tristrant* d'Eilhart d'Oberg (vers 1170) - le plus fidèle, paraît-il, à la source qu'auraient suivie aussi Bérout et l'auteur anonyme de la *Folie de Berne* - ou celui de Gottfried de Strasbourg (début du XIII^e siècle), qui s'inspire du texte de Thomas, mais eux aussi sont incomplets. La première version intégrale à nous être parvenue est la *Tristramsaga* norroise, adaptation en prose du roman de Thomas, réalisée en 1226 par un clerc, le frère Robert. Le caractère fragmentaire est donc constitutif de la légende, qui se disperse en une pluralité de récits, de traditions, d'allusions, de transpositions iconographiques. Preuve, peut-être, comme le croit M. Zink (1992), de sa popularité qui rendait inutile la reprise, à chaque fois, du sujet. Preuve, plutôt, ainsi que le pense E. Baumgartner, de son caractère subversif et de la fascination exercée sur l'imaginaire médiéval par le scandale que représente le «sujet» de *Tristan*, auquel tous ces retours et réécritures n'ont pas offert de solution: «l'histoire tragique d'un couple contraint à un amour coupable» et incapable de maîtriser les pulsions du désir (Baumgartner, 1988). Les textes français ainsi que leurs principales adaptations en allemand se répartissent en deux groupes: le roman de Bérout, la *Folie de Berne* et le *Tristrant* d'Eilhart d'Oberg suivent d'assez près l'*estoire*, sorte de vulgate tristanienne qui devait circuler autour de 1150. Leurs textes forment la «**version commune**» de la légende, plus «primitive» et violente. Faisant grief à ses confrères de ne pas suivre un certain «Bréri le Gallois», détenteur de la «vraie» histoire des amants, Thomas entreprend la re-fonte systématique de la version commune, afin de l'adapter aux exigences de l'esprit courtois, suivi dans cette voie par l'auteur anonyme de la *Folie d'Oxford* et par Gottfried de Strasbourg. Ces trois textes forment la «**version courtoise**» de la légende, qui s'efforce d'évacuer tout ce qu'il y a de violent dans l'*estoire*.

Malgré leur diversité, toutes les versions respectent un même scénario: marqué du sceau de la tristesse, qui se retrouve en son nom, orphelin de bonne heure, doué de nombreux talents, dont le talent poétique de composer des lais, Tristan est élevé par son oncle maternel, le roi Marc de Cornouailles, qui le veut comme successeur. Pour délivrer la Cornouailles du lourd tribut humain imposé par le géant Morholt, oncle d'Iseut, il l'affronte et le tue. À la suite d'un autre exploit, la victoire sur un dragon qui dévastait l'Irlande, il obtient la main d'Iseut pour son oncle, le roi. De retour vers Cornouailles, pendant la traversée, les deux boivent «par erreur» un philtre d'amour préparé par la mère d'Iseut à l'intention des futurs époux. Ils seront désormais unis par un amour éternel. À partir de ce moment, la vie des deux amants se situe sous le signe de la passion « fatale»: ils doivent ruser pour être ensemble et déjouer les pièges, sont découverts et condamnés à mort. Pour échapper à leur sort, ils s'enfuient dans la forêt du Morois, où ils vont mener pendant trois ans «*aspre vie et dure*». Découverts par le roi Marc qui se «méprend» sur la nature du lien qui les unit, ils se décident à regagner la cour. Obligé à s'exiler sur le continent, Tristan épouse en Petite Bretagne Iseut aux Blanches Mains «*pur belté et pur nom d'Isolt*», sans toutefois consommer le mariage, est blessé par une arme empoisonnée et demande à son beau-frère Kaherdin, avec qui il s'était lié d'amitié, d'aller chercher Iseut la Blonde, la seule à pouvoir le guérir. Surprenant son secret, son épouse lui ment, affirmant que la voile du bateau qui devait amener Iseut est noire, signe que sa bien-aimée avait refusé de répondre à son appel. Tristan meurt de douleur, aussitôt rejoint par Iseut la Blonde.

L'histoire de Tristan et Iseut semble reprendre un archétype de l'imaginaire présent dans de nombreuses civilisations. P. Gallais en voit un modèle possible dans le roman persan de *Wis et Ramin (Tristan et Iseut et son modèle persan, 1974)*, alors que, dans son livre célèbre *L'Amour et l'Occident*, Denis de Rougemont pose l'histoire de cet amour impossible comme fondement de toute la grande littérature européenne. Toutefois, l'origine de la légende est certainement celtique. Elle s'apparente aux *aitheda* irlandais, récits contant l'enlèvement par le héros d'une femme mariée et la fuite du couple dans la forêt, tels *Diarmaid et Grainne, Noisé et Derdriu, Cano et Cred*. D'autre part, les triades galloises (brefs récits), font mention de «Drystan, fils de Tallwch, amant d'Essylt» et du roi Marc. Le cadre de l'histoire est lui aussi celtique, depuis l'Irlande, à la Cornouailles et à la Bretagne française.

Mais l'originalité profonde des versions françaises de la légende consiste à expliquer l'amour par le philtre. Si Grainne, épouse du vieux roi Finn, impose par une «*geis*» au beau Diarmaid de l'enlever, Tristan et Iseut sont «contraints» de s'aimer pour avoir bu «par erreur» le «*beivre d'amour*». Dans la version commune, le «*vin herbé*» établit trois absolus: de l'amour, de la fatalité, de l'irresponsabilité. Bérout l'invoque constamment comme «alibi» du couple. À la différence de la *geis* celtique, épreuve-sortilège qui subordonne l'homme à la femme, le philtre instaure la parfaite égalité des amants dans leur passion. En outre, sa durée est limitée à trois ans. Dans son désir d'adapter l'esprit de la légende aux exigences de l'éthique courtoise, Thomas invente l'amour avant le philtre, la

«fatalité» que celui-ci impose s'accordant mal avec la totale liberté du choix que suppose la *fin'amors*. Chez lui toutefois, la durée du philtre s'étend à la vie entière. Dans toutes les versions, la soi-disant absence de volonté signifie que l'amour porte en lui-même sa propre motivation, qui relève de l'individu, non de l'ordre social.

La légende de *Tristan et Iseut* occupe donc dans la littérature du Moyen Âge une place à la fois centrale et marginale. Elle est la meilleure expression de la passion, différente toutefois de la *fin'amors* courtoise, parce qu'engendrée par la fatalité du philtre, alors que l'éthique courtoise insiste sur la liberté. Elle expose en outre les amants au scandale, alors que la *fin'amors* est source de *melhurar* pour l'amant, dont un des premiers devoirs est de veiller à la réputation de sa dame. Elle se situe dans un cadre breton sans appartenir pour autant à la matière arthurienne, bien que le roi Arthur soit présent comme garant au serment d'Iseut, modèle peut-être d'un autre type de société courtoise, qui intégrerait les forces vives d'un amour socialisé.

Tristan et Iseut est un texte unique, qui continue à exercer sa fascination sur des générations de lecteurs. Par la découverte de l'amour-passion, par la nouveauté, la beauté et la simplicité de l'histoire, le roman va acquérir «des qualités d'universalité, d'exemplarité, analogues à celles du mythe» (P. Gallais, 1974).

Cours 5.

Formes brèves médiévale

Âge des grandes synthèses, matérialisées dans les cycles romanesques, les sommes théologiques et philosophiques, les ouvrages encyclopédiques, le XIII^e siècle a été souvent considéré l'apogée de la culture médiévale. Pourtant à la même époque essaient une multitude de «formes brèves», dont la variété et l'hétérogénéité défient toute tentative de classification thématique et formelle. La plupart sont composées en couplets de vers octosyllabes à rimes plates, mais peuvent utiliser aussi la forme strophique (certains *Dits* de Rutebeuf, par exemple); la présence de la prose, en exclusivité (*La Fille du Comte de Ponthieu*) ou en alternance avec le vers (*Le Dit de l'Herberie* de Rutebeuf) est plutôt exceptionnelle. L'élément commun à cette ample production diversifiée est, en plus de la dimension brève (1000 vers au maximum), la présence au premier plan du **je** conteur. À la différence du narrateur des grands textes en prose, historiques ou romanesques, composés à la même époque, qui tend à «disparaître» en tant que tel, se contentant d'organiser son récit, à l'instar de «l'architecte» du *Lancelot-Graal*, ou d'en garantir la véracité, comme les premiers chroniqueurs, le **je** conteur affirme nettement sa présence dans la tentative de trouver audience auprès d'un public de plus en plus étendu et divers.

Pour atteindre ce public, beaucoup plus mélangé que celui des premiers romans arthuriens ou du grand chant courtois, pour l'amuser, le toucher ou l'édifier, autrement dit pour l'amener à être plus généreux, le «conteur», dont le statut restera longtemps encore incertain, sans pouvoir prétendre à voir reconnaître son «état», doit diversifier sa palette. C'est la raison pour laquelle on retrouve parmi les formes brèves:

- des **lais bretons**, dont le modèle avait été fourni au siècle précédent par Marie de France et qui en prolongent l'inspiration courtoise ou féérique (*Désiré*, *Guingamor* ou *Graelent* reprennent le motif de l'amie fée alors que le lai de *Tydorel* raconte les amours d'une reine et d'un chevalier faé) mais qui peuvent aussi prendre le contre-pied de l'éthique courtoise (*Le Lecheor*, le *Lai du cor* de Robert Biket, etc);
- des **vies de saints** et **contes pieux** dont les sujets s'inspirent - sinon reprennent - des *exempla*, c'est-à-dire ces récits brefs que les prédicateurs insèrent dans leurs sermons pour convaincre l'auditoire en lui proposant un modèle édifiant. La plupart de ces récits insistent sur la valeur salutaire du repentir (la *Vie de Sainte Marie l'Égyptienne* de Rutebeuf ou le *Chevalier au barisel*). Au-delà des conversions spectaculaires, d'ascèses ou de supplices hors du commun, les vies de saints (ou de saintes) présentent - sous des traits grossis - des conduites des hommes et des femmes de ce temps-là, constituant à ce titre d'intéressants «documents» de mœurs. Parmi les «contes pieux», il convient de situer aussi les *Miracles de Notre-Dame*, qu'il s'agisse de nombreux récits anonymes ou du recueil célèbre de Gautier de Coincy, où Rutebeuf puisera son inspiration pour son *Miracle de*

Théophile. En plus du goût pour les situations étranges, renversées de façon spectaculaire par l'intervention de la Vierge, ces miracles insistent sur l'efficacité de la dévotion à Notre Dame, qui écrase toujours de son pouvoir le diable et en déjoue les «engins». Moins «miraculeuse» mais plus maternelle est la Vierge qui accepte l'humble hommage de «son» jongleur, devenu moine, et qui, incapable de la louer comme ses confrères, par la sagesse, l'art de l'enluminure ou la prière, lui offre tous les tours par lesquels il avait autrefois diverti comme pas un le public des foires (*Le Tombeur de Notre Dame*);

➤ l'abondante production de «**dits**», terme désignant un texte en vers, non-chanté, composé à la première personne («je dis») et traitant des sujets d'ordre général. Ces dits peuvent se présenter comme le boniment de charlatans, de colporteurs (*Dit du Mercier*, *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf), tenir de l'intention moralisatrice (*Dit de l'Unicorne et du Serpent*) ou relever du pamphlet politique (*Dit des Cordeliers* ou *Dit des Béguines* de Rutebeuf);

➤ les **fabliaux** et les diverses branches du **Roman de Renart** qui, en plus d'une éventuelle intention moralisante ou satirique, marquent «le moment où le rire obtient droit de cité à part entière dans le champ littéraire».

Le désir de réformer - ne fût-ce que sa vie -, la veine satirique et surtout la dimension comique ont qualifié ces textes comme relevant d'une «littérature bourgeoise», en opposition avec la «littérature courtoise», aristocratique. Les deux formulations sont aujourd'hui désuètes. N'empêche que cette production littéraire apparaît et se développe en milieu urbain - et universitaire de surcroît - s'adressant à un public intéressé à «mettre en littérature» - et aussi en question - le monde contemporain.

Les fabliaux. On réunit sous le nom de fabliaux environ 160 textes, attribués ou anonymes, composés entre la fin du XII^e et le milieu du XIV^e siècle. Leur nom dérive de *fable*. Non point de la fable ésope, avec laquelle toutefois le fabliau partage quelquefois le goût pour une «morale» insérée dans l'histoire, mais du verbe *fabler*, c'est-à-dire raconter une histoire fictive et qui se donne pour telle (sens du latin *fabula*). Le genre serait apparu d'abord dans la France du Nord - la Picardie en serait la région d'origine et l'arrageois Jean Bodel serait le plus ancien auteur connu de fabliaux - mais est également bien attesté dans les régions du centre (Champagne, Orléanais) ou du Nord-Ouest (Normandie).

La définition proposée par Joseph Bédier, il y a plus de cent ans, - les fabliaux sont «des contes à rire en vers» - est encore celle qui convient le mieux à la variété des sujets traités et à la diversité des tons. Car le souci premier des «fabliaux» qui se désignent comme tels (certains peuvent encore s'appeler «contes», «dits», «exemples»), qu'il s'agisse de contes moraux, d'histoires plaisantes, de bons tours, de récits grivois, voire obscènes, est de faire rire.

Cette apparente hétérogénéité est toutefois unifiée par la présence de quelques traits récurrents:

- l'ancrage du récit dans un espace-temps familial, quotidien, appartenant souvent au milieu urbain. Quels qu'en soient le sujet ou la source, le fabliau présente toujours une aventure située dans un «passé récent» et dans un espace aisément repérable;
- «contes à rire», les fabliaux accordent primauté à l'action. La narration va donc l'emporter sur les autres modes du discours;
- le plus souvent anonymes, les personnages sont caractérisés par leur statut social, auquel correspond un comportement-type: le bourgeois préoccupé de s'enrichir, le commerçant allant et venant à la chasse d'une bonne affaire, le vilain avare et sot, le prêtre cupide et luxurieux, la femme bavarde, rusée et légère. Il ne s'agit pas d'un souci «réaliste» et on ne peut reconnaître au genre la valeur de «document» qu'on lui a parfois prêtée. Si le fabliau veut «faire vrai», c'est que son premier enjeu est de susciter le rire, et pour ce, il lui faut «grossir les traits», typifier situations et personnages;
- les sujets traités, à première vue très divers, se ramènent à une situation-type, celle qui met en scène le «triangle érotique»: mari, femme, amant (P. Nykrog, *Les fabliaux, étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, 1957). Il est facile de percevoir dans les thèmes traités par les fabliaux quelques obsessions, quelques préjugés de la mentalité médiévale: le mépris pour le vilain grossier, la haine (l'envie?) pour les nantis, qu'il s'agisse de riches marchands, de prêtres cupides et incontinents (*Brunain, la vache au prêtre* de Jean Bodel, *Le Testament de l'âne* de Rutebeuf), des petits chefs locaux (*La Vieille qui oint la paume au chevalier*), la peur des femmes insatiables en matière de parures, d'argent mais surtout de ... sexe;
- il ne faut pas alors s'étonner que la **moralité**, souvent présente dans l'épilogue des fabliaux, soit d'une portée différente de celle que propose la fable. Résidant en premier lieu dans un retournement spectaculaire de la situation, la «morale» du fabliau est élémentaire et pragmatique et il n'est pas rare qu'elle se situe dans un rapport «contradictoire» avec la narration.

On a longtemps qualifié de bas, de trivial le style des fabliaux. L'observation est vraie en partie et tient moins à la «banalité» des sujets traités qu'au «milieu» dans lequel ils se déroulent. Pourtant, à y regarder de plus près, les auteurs de fabliaux maîtrisent souvent les règles du discours et de la rhétorique. La structure de certains fabliaux est habilement construite. Les auteurs savent tirer parti des jeux de langage, calembours, formules équivoques (*Estula* joue sur l'homonymie entre le nom d'un chien et la confusion provoquée lorsque la virtuelle victime d'un vol appelle son chien et reçoit la réponse d'un des malfrats; *La Vieille qui oint la paume au chevalier* repose également sur un «malentendu»: exaspérée de demander vainement au prévôt local de lui restituer ses vaches, une pauvre vieille prend à la lettre le conseil donné par une voisine de «oindre la paume» du chevalier pour reprendre son bien). Sont encore parodiés avec intelligence et humour procédés et lieux communs de la littérature romanesque, épique et lyrique, au point que l'on a parfois l'impression que le fabliau procède à la déconstruction concertée de la «grande littérature» qui lui préexiste.

Les thèmes ainsi que les procédés d'écriture traduisent la contestation d'un «état de fait» ou, plutôt, constatent que le monde a changé: l'argent y tient une place de plus en plus importante, modifiant les rapports sociaux et humains, imposant une nouvelle échelle des valeurs, une société plus «ouverte», où les biens - comme les femmes - circuleraient plus librement.

Le Roman de Renart. La présence du *Roman de Renart* parmi les «formes brèves» a de quoi surprendre à première vue. En effet, les amples dimensions de cette célèbre oeuvre médiévale - 26 branches composées entre 1175 et 1250 - devraient la ranger, comme son nom semble le suggérer, parmi les grands romans du XIII^e siècle. Le terme même de «branche», dont il est quasi-impossible de proposer un équivalent, est très suggestif pour la forme d'écriture de cette oeuvre très spéciale: ni «parties» ni «chapitres», les branches sont des épisodes organisés selon le principe de la série, c'est-à-dire sur la reprise de la même structure narrative, et venus se greffer sur un «tronc commun», celui de la «guile», du bon tour joué par le rusé goupil aux autres bêtes et tout d'abord à son ennemi juré, le loup Ysengrin. N'oublions pas non plus que les divers auteurs des branches, connus ou anonymes, diffèrent aussi par leurs personnalité, ton, intention. Le résultat en est un recueil «fort divers, voire contradictoire, sans liaison organique ni unité de ton» (J. Dufournet, *Préface au Roman de Renart*). Ce caractère composite de l'oeuvre justifie, il me semble, son inclusion parmi les formes brèves.

L'origine du *Roman de Renart* a fait elle aussi l'objet de nombreuses discussions. Elle pourrait tenir d'une autre forme brève, la fable ésopique, dont Marie de France avait proposé une adaptation en français, la plus ancienne que l'on connaisse (*Isopet*, vers 1180). Mais l'origine du *Roman de Renart* est loin de se réduire aux Isopets. Certaines histoires appartiennent au fonds folklorique de plusieurs peuples de même que certains épisodes remontent sans doute à des antécédents latins. Une des sources latines possibles serait l'*Ecbasis captivis*, épopée animale datant de la fin du X^e ou de la première moitié du XI^e siècles et racontant les aventures des «moines» d'un couvent. Un autre ancêtre possible serait le poème du XI^e siècle *Gallus et Vulpes*. Un antécédent sûr est l'*Ysengrimus*, oeuvre de 6500 vers environ, composée autour de 1150 par le moine Nivard et opposant le goupil Reinardus au loup Ysengrimus.

Les branches les plus anciennes (II et Va), dues au clerc Pierre de Saint-Cloud, racontent les divers tours - la plupart réussis - que Renart le goupil, mû par une faim insatiable, de nourriture et de jouissances de tous genres, joue aux autres bêtes, le loup, l'ours, le coq, la mésange. Parmi tous ces «exploits» de Renart, se dégage le «viol» de la louve Hersent, méfait qui se trouve à l'origine de la guerre sans merci que le loup fera au goupil. Déjà dans ces deux branches les plus anciennes s'affirment deux constantes caractérielles du protagoniste: Renart est un «*trickster*», un trompeur, un décepteur, type présent dans d'autres cultures également. Son besoin insatiable de nourriture le pousse à toujours inventer de nouveaux stratagèmes, au point de lui donner une apparence protéiforme. Dans les branches ultérieures, Renart n'hésitera d'ailleurs pas à recourir au déguisement, changeant de masque ou de personnalité, au gré des circonstances et en fonction de l'interlocuteur

(voir les épisodes de Renart jongleur, Renart moine, Renart faisant le mort, etc), ce qui finira par l'identifier au Malin, au Démon dans les branches plus tardives. Renart l'emporte toujours en face d'ennemis plus forts que lui, tels l'ours, le loup, voire le «roi lion» ou même les vilains. Il n'arrive toutefois pas à tromper - il ne s'y essaie d'ailleurs presque pas - des bêtes dont la ruse pourrait rivaliser avec la sienne, son «cousin» Grimbert, le blaireau, ou Tibert, le chat. Son ingéniosité ne lui est d'aucun secours devant les bêtes plus faibles que lui: il n'arrivera pas à tromper (manger) sa «commère» la mésange, il s'emparera à force de flagornerie du fromage de Tiécelin, le corbeau, mais échouera à attraper le prétendu chanteur, il dévorera dame Copée, la *geline* (poule), mais n'aura pas son frère Chantecler et, d'ailleurs, la plainte de celui-ci devant le tribunal du roi Noble, le lion, sera décisive dans la condamnation de Renart. La «morale» en serait peut-être que la ruse est autorisée quand on affronte plus fort que soi - surtout s'il ne dispose que de la force brute, physique - mais qu'elle pas payante face au plus faible.

Les branches I et Ia donnent la suite «logique» de tous ces méfaits du goupil: traduit en justice devant la cour du roi Noble et condamné à la pendaison, il parviendra une fois de plus, grâce à la ruse, à échapper à son sort, en promettant de «prendre la croix» (partir pour la croisade) afin de s'amender. Le manquement à ce nouveau serment déterminera la guerre contre notre héros et le siège de son repaire, Maupertuis. Les épisodes vont s'accumuler, que les copistes auront tendance à organiser, suivant le modèle épique ou romanesque, par ordre chronologique, depuis la «création» du goupil par Adam, mais en dehors du Paradis (branche XXIV, tardive), à sa (fausse) mort racontée par la branche XVII.

Comme on a déjà pu s'en rendre compte, le *Roman de Renart* repose sur l'anthropomorphisme. Les bêtes - qui portent parfois des noms suggestifs de leur nature: le limaçon s'appelle Tardif, le mouton Bélin, la lionne Fièrre - forment une société organisée en tout point selon les règles de la société féodale des XII^e-XIII^e siècles: le roi y tient sa cour, entouré de ses «barons» (l'ours, le loup, le chat), il s'efforce de maintenir la paix dans son royaume, il représente l'instance suprême d'appel en justice. La réussite artistique des premières branches - les mieux réalisées - tient aussi au parfait équilibre que les auteurs ont su ménager entre le côté «humain» et la nature propre de l'animal. L'effet comique naît de ce parallèle équilibré entre deux mondes: le loup est aussi affamé que le goupil, c'est pourquoi il se laissera tenter par la pêche à la queue dans un étang gelé et... y laissera sa queue! Mais à mesure que les branches s'accumulent sur le tronc commun, l'humain tend à prendre le pas sur l'animal; la dimension «satirique», accompagnée parfois de violence et de cruauté gratuites, l'emporte sur le comique «ingénu» des premières branches. Satire qui touche tous les états et les catégories sociales, depuis le roi et ses barons, jusqu'aux vilains et aux prêtres de campagne. Le caractère de Renart change également: le trompeur des premières branches tend à devenir une incarnation du mal, le prototype du méchant. Cette évolution achève de doter le personnage du goupil d'une personnalité multiple: plaisantin et obsédé de plaisirs, «simple d'esprit» et redresseur de

torts, contestataire adoptant des comportements contradictoires, héros positif et négatif, Renart ne cesse de déconcerter, de susciter simultanément l'antipathie et la sympathie, cette dernière l'emportant finalement, car on se réjouit toujours de voir triompher l'intelligence sur la force.

Les «continueurs» du *Roman de Renart* - preuve de sa popularité déjà acquise à l'époque - vont poursuivre dans cette direction de la satire, qui acquiert une dimension politique: *Renart le Bestourné* de Rutebeuf fait du goupil une incarnation de l'hypocrisie, dont le prototype est représenté par les ordres mendiants, franciscains notamment. *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielée en fait une personnification du démon. *Renart le Contrefait*, rédigé en deux étapes par un clerc ayant quitté son état, allégorise excessivement le texte, opposant dans un combat symbolique Renart et Raison. Enfin le *Roman de Fauvel* de Gervais du Bus, dont le protagoniste n'est plus Renart mais un cheval, dont la couleur fauve rappelle celle du goupil, propose lui aussi une figure emblématique de la fausseté et en décrit les ravages.

La ruse de Renart, qui l'aide à se tirer de tous les mauvais pas, son désir insatiable de biens et de jouissance, son esprit frondeur qui fait fi de toutes les hiérarchies et de l'ordre établi ont fait identifier l'imprenable goupil à un représentant de la bourgeoisie montante. Cette perspective est aujourd'hui périmée, tout comme n'est plus de mise le terme de «littérature des villes», à laquelle serait censé appartenir le *Roman de Renart*. Pourtant, sans s'adresser à un public roturier, le roman reflète, comme le fabliau, l'esprit urbain. Renart est un contestataire et le roman dans son ensemble se fait expression de cette dimension. Contestation de l'ordre féodal, avec sa stricte hiérarchie et sa structure pyramidale, à laquelle les incartades et les frondes du goupil substituent le partage du pouvoir. Contestation de la justice féodale, avec ses procédures lourdes et sclérosées. Contestation de l'esprit de croisade, de l'hypocrisie des moines, de la grossièreté et de l'inconduite des prêtres de campagne, d'une religiosité formelle, qui respecte tout au plus les apparences sans toucher le cœur. Contestation de l'éthique courtoise, enfin, fondée sur l'idéalisation de la Dame. Or le *Roman de Renart* n'est pas du tout tendre pour la gent féminine. Hersent, la louve, est sensuelle et trompeuse, telle un personnage de fabliau. D'ailleurs, on l'a vu, c'est son «viol» qui se trouve à l'origine de la guerre que son époux livrera au goupil. Et Hersent, prêtant serment devant la cour du roi Noble qu'elle n'est pas coupable d'adultère, rappelle, en le parodiant, l'*escondit* d'Iseut. Fièrre, la lionne, joue les Guenièvre et, sous les apparences de la reine inaccessible, accueille d'une oreille favorable les belles paroles que Renart compose selon les exigences de la rhétorique courtoise, ne demandant pas mieux que de se laisser séduire. Il n'y a de personnage féminin sympathique que Hermeline, la renarde. Vertueuse, fidèle à son mari, le soutenant envers et contre tous, veillant à ses intérêts lorsqu'il est absent, assumant toutes les tâches domestiques, Hermeline est peut-être le vrai personnage «bourgeois» du roman.

La nouvelle courtoise. L'ancien français ne possède pas de mot pour désigner le genre littéraire de la nouvelle. Le terme, beaucoup plus tardif (XIV^e siècle), entre dans la langue par le biais de la Renaissance italienne. On désigne par «nouvelles courtoises» des récits que leurs brèves dimensions

rattachent à la nouvelle et dont la thématique rappelle le roman courtois. Brèves dimensions et cadre courtois étaient aussi les caractéristiques des *Lais* de Marie de France (v. ch. VI, 2). Ces récits relèvent sans doute du lai, se désignant même parfois comme tels. Toutefois ils s'en séparent par un effort visible de renouvellement de l'écriture et par une mise en question du système de valeurs courtoises dont le lai se revendique.

Le *Lai de l'Ombre* de Jean Renart (962 vers) est composé vers 1221-1222. En se désignant comme lai, il semble vouloir se placer dans la tradition du lai breton. Son sujet est l'amour. Mais, à la différence des lais de Marie de France, le cadre est l'Empire d'Allemagne et les personnages appartiennent à la «réalité» du XIII^e siècle: un jeune chevalier, beau et vaillant, tombe amoureux d'une dame mariée sans l'avoir vue. Nous reconnaissons le thème de l'amour lointain cultivé par Jaufré Rudel. Il lui rend visite dans son château et lui déclare sa flamme, en se servant de tout l'arsenal que le code et la rhétorique courtoise avaient mis à sa disposition. La dame, troublée, refuse pourtant de se laisser prendre au piège des mots.

Les héros de *La Châtelaine de Vergy*, récit anonyme de 968 vers, composé vers le milieu du XIII^e siècle, en font l'expérience avec des conséquences tragiques. On a vu à juste titre dans *La Châtelaine de Vergy* un écho du lai de *Lanval*: dans les deux textes le drame se noue autour de l'exigence de garder le secret d'amour, la loi du «*bien celar*» du code érotique des troubadours. Ici encore, comme dans le cas du *Lai de l'ombre*, le cadre est celui du XIII^e siècle: la cour de «Bourgogne», où s'épanouit l'amour entre un chevalier, vassal du duc, et la nièce de celui-ci, la châtelaine de Vergy. Le sujet de la nouvelle aurait pu faire l'objet d'une *tenson* dans une cour d'amour: comment concilier les exigences de l'amour et celles du code féodal? Vouloir, comme la châtelaine, une vie pour soi dans le couple, préservée par le secret, c'est mettre en question l'ordre féodal et ses lois. Penser pouvoir concilier la fidélité amoureuse à la dame et la fidélité féodale au suzerain, c'est perdre l'amour et se perdre. Car une suite de malentendus tragiques va entraîner la «mort par amour» de la châtelaine qui se croit trahie par son amant («*Et quant de s'amor me sovient/ Por lui morir ne m'est pas paine*»), le suicide désespéré du chevalier, infidèle malgré lui au secret exigé. Le chevalier avait vainement pris pour garant de l'authenticité de son amour le Châtelain de Coucy, dont il «cite» une strophe pour y chercher une solution à son impossible dilemme. La châtelaine n'est pas la fée de *Lanval*, capable d'enlever son amant dans l'autre monde où leur amour serait préservé. Rien ne peut protéger le couple de l'échec et de la mort. Le dénouement tragique de la nouvelle semble renfermer un pessimisme - ou un désenchantement - radical: la *fin'amors* ne peut pas se vivre, être ancrée dans un temps durable; elle ne peut qu'être chantée, sa durée se limitant à l'instant de grâce de l'exécution du poème.

Le Roman de la Rose. Vaste roman de plus de 22000 vers octosyllabes, le *Roman de la Rose* est une oeuvre unique de la littérature française. Il est écrit par deux auteurs qui se relayent à 40 ans d'intervalle, le second prétendant continuer l'oeuvre de son prédécesseur. Toutefois, il n'y a rien de plus

différent comme intention, perspective et écriture que le premier *Roman de la Rose*, dû à Guillaume de Lorris, et sa continuation par Jean de Meun.

Tout d'abord, le nom de Guillaume de Lorris, le premier auteur du *Roman de la Rose*, ne nous est connu que par l'intermédiaire d'un fragment de la deuxième partie du roman. L'auteur de cette dernière, Jean de Meun, justifie sa démarche de continuateur en invoquant une prophétie du dieu d'Amour qui mentionne les deux narrateurs successifs. À partir de cette unique référence, la critique a tenté de préciser l'identité de l'auteur de la première partie du roman, démarche motivée par l'importance que la notion d'auteur acquiert pour la mentalité moderne, différente à cet égard de la conception médiévale, sans qu'aucune des hypothèses avancées fournisse un supplément de sens dans l'interprétation de l'oeuvre. Guillaume de Lorris ne reste pour nous qu'une figure du texte de Jean de Meun et rien ne nous autorise ni à lui attribuer la jeunesse revendiquée par le narrateur (il aurait été âgé de vingt-cinq ans au moment où il a composé son texte), ni à situer la date de sa naissance autour de 1210, vu que le seul «indice» sur le moment de la composition de la première partie du roman (autour de 1225-1230) nous est donné par l'affirmation du même Jean de Meun, précisant qu'il s'est décidé de mener à terme l'oeuvre commencée par son prédécesseur quarante ans plus tôt.

La première partie du *Roman de la Rose* comprend 4050 vers environ et s'inscrit dans la tradition de la littérature allégorique en langue vulgaire qui connaît, comme on l'a vu, un particulier essor au début du XIII^e siècle. Le cadre de la narration est le songe - comme dans le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc - dont l'auteur-narrateur est également protagoniste, comme dans le *Tournoiement Antéchrist* de Huon de Méry. Le contenu et l'enjeu du songe «avéré» sont d'ordre sentimental: l'auteur nous présente une initiation érotique, dont il a fait l'objet à l'âge de vingt ans, «*ou point qu'amors prent le peage des joenes genz*» (au moment où Amour fait payer le péage aux jeunes gens - v. 22), et l'objet du désir est un bouton de rose que le personnage-narrateur a aperçu dans un verger, espace de prédilection de la rencontre amoureuse dans la tradition courtoise. Autour de ces deux pôles gravitent des acteurs qui sont surtout des personnifications, concrétisations des valeurs ou des défauts susceptibles de favoriser ou d'empêcher la «*fin'amors*». Apercevant, reflété dans la Fontaine de Narcisse, un bouton de rose, le rêveur-narrateur est blessé par les flèches d'Amour à qui il fait serment de fidélité. Aidé par Bel Accueil, Franchise, Pitié, il parvient à vaincre l'opposition de Danger, de Honte, de Male Bouche et de Jalousie et réussit même à recevoir comme gage d'amour un baiser et une ... feuille. Son audace sera toutefois sévèrement punie, puisque Jalousie enferme dans une haute tour la Rose et Bel-Accueil, au désespoir de l'amoureux. La partie rédigée par Guillaume de Lorris s'achève sur cet échec apparent. Le sens «caché» est évident. L'intérêt de l'oeuvre est ailleurs.

Tout d'abord, le texte de Guillaume se situe au carrefour de trois directions littéraires: l'idéologie de la *fin'amors* lui fournit des motifs et des valeurs, le genre relativement nouveau du roman lui propose un modèle d'écriture et la vogue des procédés allégoriques lui permet d'investir de

valeur exemplaire le désir et la quête érotique. L'originalité de Guillaume consiste dans la transposition des procédés allégoriques dans le registre romanesque et dans l'insertion des motifs-clés de la lyrique courtoise dans le flux narratif. Tout en illustrant l'idéal d'une société courtoise très exclusive, le texte de Guillaume dépasse de beaucoup le projet didactique énoncé dans le prologue: «*ce est li Romanz de la Rose/ ou l'art d'Amors est tote enclose*» (C'est le Roman de la Rose, qui contient tout l'art d'aimer). L'«*art d'Amors*» réside plutôt dans l'inachèvement de la quête-conquête: l'accomplissement du désir est différé ou le rêve se prolonge dans la réalité, ce qui donnerait au «roman» de Guillaume le statut d'un salut d'amour, censé obtenir au poète-amant la bienveillance de sa Dame. Loin d'être donc «inachevé», le texte posséderait sa propre cohérence.

Mais l'art d'aimer est aussi art d'écrire, selon l'identité entre amour et chant, propre au grand chant courtois. Rédigé à la première personne, le poème met en scène un sujet dédoublé, le **je** narrateur, situé dans le présent de l'écriture, et le **je** personnage, protagoniste du rêve dont il est également «l'auteur», à chercher dans le passé de l'aventure. Sujet exemplaire et abstrait, investi de dimension universelle, devenant le prototype du jeune homme à l'âge où l'Amour exige son tribut, mais aussi sujet éclaté, reflété dans les diverses figures allégoriques signifiant un sentiment ou un vécu intérieur.

Tout sépare Guillaume de Lorris et sa vision raffinée de l'amour de son continuateur, le très savant Jean de Meun, dit aussi Jean Clopinel. L'auteur du second *Roman de la Rose* a fait des études universitaires et a suivi, paraît-il, à Rutebeuf comme polémiste officiel des «maîtres séculiers» de l'Université de Paris dans la querelle qui les oppose aux ordres mendiants. Les traductions qu'il fait du latin, l'*Epitoma rei militari* (l'*Abrégé de l'art militaire*) de Végèce, la *Consolation de Philosophie* de Boèce, la correspondance d'Abélard et d'Héloïse, auxquelles il convient d'ajouter deux textes perdus, les versions françaises de la *Topographia hibernica* (*Les Merveilles d'Irlande*) de Giraud de Barri et de *De amicitia spirituali* de Aelred de Rielvaux, attestent la solidité de ses connaissances.

«Continuer», en s'y opposant, l'oeuvre, considérée inachevée, de Guillaume de Lorris a pu sembler une gageure pour cet universitaire rompu aux méthodes de la *disputatio*. Le projet même de Guillaume - renfermer dans un «roman» tout l'art d'amour - a pu le séduire également. Dans sa suite du *Roman de la Rose*, rédigée entre 1274 et 1282, Jean de Meun va garder le cadre allégorique et le schéma général proposé par Guillaume de Lorris, conduisant l'action vers une fin prévisible mais non pas nécessaire: aidés par de nouvelles personnifications, tout d'abord Nature et son «chapelain» Genius, personnages empruntés à la tradition de l'école de Chartres et à Alain de Lille, et grâce à l'intervention décisive de Vénus, Amour et ses soldats parviennent à prendre d'assaut la forteresse érigée par Jalousie et l'Amant pourra enfin cueillir la Rose bien-aimée au cours d'un épisode parsemé d'allusions à double sens.

Pourtant, les 18000 vers écrits par Jean de Meun peuvent difficilement être considérés comme la «continuation» du texte écrit par Guillaume de Lorris. La perspective, le but et la tonalité des deux auteurs sont radicalement différents. Poète courtois, Guillaume avait souhaité proposer un art d'aimer

conforme à l'éthique de la *fin'amors*. Or le texte de Jean de Meun est moins un «roman» qu'un poème philosophico-scientifique où l'amour constitue le point de départ et le principe directeur de la réflexion, une oeuvre comportant une forte dimension satirique (la satire antiféministe tout d'abord, conforme à la tradition cléricale) et polémique (les attaques contre les ordres mendiants) et, enfin, une somme didactique des connaissances livresques et des phénomènes de la nature. Livre nourri d'un savoir issu de l'Antiquité qui a assimilé l'influence de Boèce ou d'Alain de Lille, le second *Roman de la Rose* est, de l'aveu de l'auteur, un «miroir aux amoureux», mais dans le sens de *speculum*, titre donné souvent aux encyclopédies médiévales.

Rédigeant son texte toujours à la première personne, Jean de Meun veut donner l'impression d'une continuité de l'instance narrative. Mais il ne peut plus être question de correspondance entre le **je** protagoniste du rêve, identifié à Guillaume, et le **je** narrateur, et cette dissociation des deux instances engendre une perspective différente de la narration. Il n'est d'ailleurs pas difficile d'observer que, chez Jean de Meun, le récit proprement dit est relegué au second plan. Utilisant au maximum le procédé de l'*amplificatio*, l'auteur greffe sur la narration d'amples discours, dont **je** devient le destinataire. Raison donne le ton: son discours de 3000 vers nous met en garde contre l'insouciance de la jeunesse, opposée à la sagesse de l'âge mûr, passe en revue les diverses formes de l'amitié et de l'affection de même que les caprices de Fortune qui mène le monde, le tout abondamment illustré d'exemples empruntés à l'histoire et à la mythologie.

Art d'aimer et encyclopédie du savoir du XIII^e siècle, le *Roman de la Rose* a été l'une des oeuvres les plus diffusées du Moyen Âge (plus de 300 manuscrits nous ont été conservés). La richesse et la variété de l'iconographie, le grand nombre d'adaptations en prose (dont celle du poète Jean Molinet, autour de 1300) et de traductions, dont la plus célèbre est due à Geoffroy Chaucer, attestent le succès et l'influence de l'oeuvre. Au XIV^e siècle, le *Roman de la Rose* devient un texte de référence, ainsi que l'a montré P. Y. Badel. L'antiféminisme de Jean de Meun a par ailleurs suscité au début du XV^e siècle la non moins fameuse «Querelle du Roman de la Rose», qui oppose les adversaires du misogynie Clopinel, entre lesquels se détache l'écrivain Christine de Pizan, appuyée par Jean Gerson, chancelier de l'Université de Paris, aux admirateurs du style et des idées du maître, dont il faut mentionner Jean de Montreuil et les frères Pierre et Gontier Col. Imprimé dès 1480, le roman a fait l'objet de plusieurs éditions au XVI^e siècle, dont la plus connue est due à Clément Marot.

Cours 6.

Le Roman et la Nouvelle à la fin du Moyen Âge

Le *Don Quichotte* de Cervantès a jeté sur le roman de la fin du Moyen Âge un discrédit dont celui-ci n'a jamais pu se relever. La prolifération d'aventures invraisemblables, la délicatesse mièvre des sentiments, la structure «décentrée» qui remplace la technique plus élaborée de l'entrelacement justifient à première vue ce jugement sévère.

Ce serait toutefois ignorer l'immense vogue dont le genre romanesque jouit à la fin du Moyen Âge. Bien que passé de mode, le roman en vers subsiste. Le *Méliador* de Froissart, composé vers 1383-1388 et inachevé en dépit de ses 30500 octosyllabes, recourt au cadre arthurien pour recréer le mythe de la chevalerie errante. Selon la tradition, le roi Arthur propose aux meilleurs chevaliers du monde une quête. À la différence toutefois que cette quête, qui doit durer cinq ans, est structurée autour de cinq tournois, ce qui la fait ressembler plutôt à une compétition sportive. Au terme d'épreuves consistant en tournois et joutes variés, Méliador, «le chevalier au soleil d'or», obtiendra la main d'Hermondine et, du même coup, le royaume d'Écosse, dont la belle est héritière. Loin d'être un engagement collectif, la quête sanctionne ici un bonheur individuel (et même de multiples bonheurs personnels, concrétisés par la série de mariages qui clôt le roman). Très présent dans son récit, dont il prend soin de souligner la belle *ordenance* de même que ses prouesses d'écrivain, Froissart combine habilement l'intrigue romanesque fondée sur la dimension héroïque avec l'expression lyrique du désir. Le *Roman de la Dame à la Licorne et du Beau Chevalier au Lion*, composé en octosyllabes vers la moitié du XIV^e siècle, combine la tradition arthurienne héritée de Chrétien de Troyes à la tradition allégorique.

Pourtant la forme dominante du roman est la prose, qui tente de s'annexer tous les domaines, depuis la chanson de geste et la littérature morale et didactique, jusqu'à la production lyrique. La pratique généralisée du **dérimage** à la fin du Moyen Âge se propose de «rendre lisibles» des textes que la forme du vers fait paraître inaccessibles ou surannés, mais par cela même abolit les distinctions entre les genres: les *Conquêtes et Chroniques de Charlemagne* de David Aubert mettent en prose les *Grandes Chroniques de France* pour en combler les lacunes. Composé à la cour de Bourgogne avant 1458, le *Roman de Guillaume d'Orange* fait appel pour son «dérimage» à treize chansons du cycle en plus d'autres traditions légendaires. Un autre bourguignon, Jean Wauquelin, traduira en français l'*Historia Regum Britanniae* et donnera aussi dans son *Livre des conquêtes et faits d'Alexandre le Grand* une version en prose des romans français d'Alexandre.

Le goût manifeste pour les récits romanesques contant les origines mi-historiques mi-fabuleuses des familles illustres est visible aussi dans le *Livre de Baudouin de Flandres* du clerc Gilet, dans l'*Histoire d'Olivier de Castille et d'Arthur d'Algrabe* mais surtout dans le plus connu *Roman de Mélusine* de Jean d'Arras.

Connu aussi comme *Histoire des Lusignan*, le texte retrace sous la forme romancée d'un récit de croisade l'origine mythique de la famille des Lusignan, issus des amours de Raymondin et de la fée Mélusine, qui allaient devenir princes de Chypre et rois d'Arménie.

L'immense roman de *Perceforest* (vers 1340) est lui aussi, d'une certaine manière, un «roman des origines» combinant en une synthèse audacieuse la matière arthurienne et la figure légendaire d'Alexandre le Grand. Le Conquérant y est le découvreur et le «colonisateur» de l'Angleterre. Un de ses compagnons, Perceforest, deviendra roi d'Angleterre, il y introduira la religion chrétienne, y instituera des coutumes et traditions sur lesquelles va se fonder le monde arthurien. Le roman ferait remonter ainsi le modèle de civilisation idéale qu'il propose, modèle aussi des ordres de chevalerie, créés à partir du XIV^e siècle, à une origine légendaire où s'unissent la gloire d'Alexandre et la renommée d'Arthur.

Dès la fin du XII^e siècle le lyrisme investit, on l'a vu, le roman. Déjà dans *Guillaume de Dôle* de Jean Renart, et surtout dans le *Roman de la dame de Fayel et du sire de Coucy*, le narrateur compare ses expériences amoureuses à celles vécues par des héros littéraires célèbres ou illustre de pièces lyriques appropriées une situation sentimentale. Le cadre du songe, la quête de la femme aimée, l'allégorisme permettant d'extérioriser les mouvements de l'âme se retrouvent dans le *Livre du coeur d'amour épris* du roi René d'Anjou (1457). Comme dans le *Roman de la Rose*, l'auteur nous fait accompagner le parcours allégorique du chevalier Coeur, escorté de son écuyer Désir, à la recherche de sa Dame. Comme chez Guillaume de Lorris, la quête échoue. Mais on aura visité, aux côtés du chevalier Coeur, le cimetière des Amants fidèles, où reposent les grands poètes de l'amour: Ovide, Jean de Meun, Pétrarque, Guillaume de Machaut.

En vers ou en prose, relevant de la matière arthurienne ou prétendant donner une assise aux origines légendaires, le roman «chevaleresque» se tourne vers un passé dont il entend perpétuer la gloire. Il ne se propose pas tant de cultiver le souvenir d'une époque brillante et révolue que de créer une «illusion de souvenir». Ce type de roman ne tente donc pas de faire revivre à travers fêtes et aventures un idéal mythique de la chevalerie, mais de fonder par l'imaginaire cet idéal.

Par opposition au roman qui se tourne vers le passé comme vers un miroir flatteur où il souhaite trouver une caution du sens, la nouvelle se situe dans le présent pour dénoncer la précarité des valeurs tenues pour intangibles.

Les *Quinze Joies du mariage* (premier quart du XV^e siècle), dont le titre parodie les *Quinze Joies de Notre Dame*, reprend en une longue litanie des thèmes rebattus de la littérature misogyne. On y retrouve des échos des fabliaux, des *Lamentations* de Matheolus, poème latin composé à la fin du XIII^e siècle et traduit en français vers 1370, et surtout des vitupérations lancées contre la gent féminine par Jean de Meun dans le *Roman de la Rose*. C'est toujours à Jean de Meun que l'auteur anonyme emprunte l'image de la «nasse», qui revient à la fin de chaque «joie». Car, on l'aura bien compris, les «joies» du mariage ne sont que tourments. Nombreux sont les soucis du mari, confronté

à une femme coquette, plus intéressée par les vaines parures que par l'acquisition des biens de première nécessité. Indifférente aux «temps difficiles» de la guerre, la femme est légère, vaniteuse, se plaisant aux «galantes compagnies». Dans un style alerte, fondé sur un rythme ternaire (exposé de la situation, confrontation du couple alléguant des arguments contraires, fin symétrique au début, permettant de relancer tel un tremplin l'action du conte suivant), les *Quinze Joies* tracent un tableau désabusé de la vie «quotidienne» à l'époque de la bataille d'Azincourt.

Considéré comme dernier roman du Moyen Âge, *Le Roman de Jehan de Paris* (1494 ou 1495) raconte sur un ton spirituel et enjoué les aventures de «Jehan», roi de France, et sa victoire sur le roi d'Angleterre, «vieux et cassé», dans leur compétition pour la main de la fille du roi d'Espagne. L'auteur anonyme a certainement connu le roman *Jehan et Blonde* de Philippe de Beaumanoir (1230-1240), auquel il emprunte des données de son sujet. Mais on y trouve aussi un écho de l'actualité, car le procédé par lequel Jehan épouse sa fiancée rappelle les circonstances du mariage du roi Charles VIII avec Anne de Bretagne. Jeune et brillant, Jehan le roi de France a été le premier fiancé de la fille du roi d'Espagne, aidé autrefois par le père de notre héros. Mais le roi d'Espagne oublie sa promesse et décide de donner sa fille au vieux roi d'Angleterre. Jehan décide de se rendre *incognito* en Espagne sous le nom de Jehan de Paris. Chemin faisant, il rencontre son rival, venu en France se munir d'objets précieux en vue de son mariage. Jehan propose trois «énigmes», que le roi et son entourage ne parviennent pas à déchiffrer, se contentant de se moquer de ce qu'ils prennent pour naïveté. Ils ne riront plus lorsque «Jehan de Paris» fera sa somptueuse entrée à Burgos (scène elle aussi inspirée par l'entrée triomphale de Charles VIII à Florence). Le procédé de la savante gradation dans la description rappelle le cortège de la reine du *Tristan* de Thomas ou celui de la fée de *Lanval* de Marie de France.

Tout dans le roman respire la joie. La Guerre de Cent Ans semble un cauchemar oublié et d'ailleurs le Français Jehan prend une brillante et intelligente revanche sur son rival anglais. La France est «*ung triumphant royaulme*».

Écrites vers 1462-1466, à la Cour de Bourgogne, les *Cent Nouvelles nouvelles*, recueil anonyme perpétuant l'esprit des fabliaux, font entendre un autre rire. Empruntant au *Décameron* de Boccace leur mode de structuration - le duc de Bourgogne narre la première nouvelle, relayé par d'autres «devisants» de son entourage - ces récits brefs reprennent des thèmes anciens mais remis au goût du jour, adaptés aux moeurs libres de ce temps, obsédé par la jouissance immédiate. Cette ouverture au présent, faite de réflexion lucide sur l'amour, sur les relations humaines, donne au recueil une dimension d'actualité. C'est ce que souligne aussi le titre: la «nouvelle nouvelle» est une parole racontée de nouveau et autrement. Fondée sur une «structure de la surprise», la technique narrative du recueil nous offre un matériau ancien bâti sur une charpente nouvelle. La nouveauté de la forme prime pourtant sur la prévisibilité du contenu.

Premier roman original en prose, *Le Petit Jehan de Saintré* d'Antoine de La Sale pose sur l'idéal chevaleresque et courtois un regard pessimiste, qui en dénonce le caractère factice et dérisoire. Né en 1385 ou 1386, son auteur fut d'abord au service des ducs d'Anjou, comme précepteur de Jean de Calabre, fils du roi René, puis exerça les mêmes fonctions à la cour de Louis de Luxembourg, comte de Saint Pol, milieu influencé par l'esprit de la cour de Bourgogne. Pour ses élèves il a composé deux ouvrages pédagogiques, *La Salade* où se trouve inséré le *Paradis de la reine Sibylle*, récit qui reprend la tradition des voyages dans l'autre monde, et *La Salle*. C'est toujours à ses élèves qu'il dédie son traité *Des anciens tournois et faits d'armes* (1459). La nouvelle tragique de *Floridan et Elvide*, qui fait suite dans trois manuscrits au *Petit Jehan de Saintré*, est la dernière oeuvre de l'auteur, qui a dû mourir en 1460 ou 1461.

À première vue, *Le Petit Jehan de Saintré* est un roman d'apprentissage situé dans un passé récent, au temps du roi Jean le Bon. Une veuve riche et belle, la dame des Belles Cousines, entreprend de faire l'éducation du jeune page Jehan, qu'elle initie à l'amour et à la chevalerie. La réussite de son élève, devenu le meilleur chevalier du royaume, comble toutes ses attentes. La dame se trouve donc à l'origine du progrès humain et chevaleresque de son amant. Mais c'est ici que se creuse l'abîme entre le schéma traditionnel du roman chevaleresque et l'écriture de *Jehan de Saintré*. Loin d'être inaccessible, la dame des Belles Cousines fait des avances au jeune page. L'amour courtois doit être toujours gratuit: il porte en lui-même sa récompense. Or la dame des Belles Cousines se fait payer les services rendus. Pour lâcher le mot, elle entretient son amant qui, grâce à sa générosité n'est plus «le Petit» Jehan. C'est sa prouesse autant que sa prodigalité qui lui attirent les faveurs du roi également. Avec d'autres compagnons, Jehan pourra courir les tournois en Aragon, en France et partira en Prusse faire la guerre aux Turcs, moment qui constitue l'apogée de sa carrière chevaleresque. Inutile de mentionner que la «croisade» de Prusse n'a jamais existé. L'essentiel est ailleurs: dans le roman chevaleresque, la quête du protagoniste est toujours motivée par une nécessité intérieure, par le «devoir» de sauvegarder un ordre idéal. Or les combats où Jehan triomphe ne sont que les manifestations d'une prouesse vaine et vide de sens, occasions de se couvrir de gloire mondaine et de... s'enrichir davantage. Dans le roman courtois, l'amour, étape essentielle de toute initiation chevaleresque, fait être, mais à condition d'être tension permanente vers un idéal. Tout concentré à sa réussite égoïste, Saintré ne se soucie pas de ce que sa dame pourrait attendre de lui. Chacun considère l'autre comme un trophée. C'est pourquoi on ne pourrait pas affirmer que la décision de Jehan de diriger lui-même sa vie en allant combattre «pour son compte», sans la permission de sa dame et de son roi, signe sa perte, car son obéissance n'était pas non plus réelle.

La deuxième partie du roman est une leçon de «réalisme» qui annule les idéals du début. Revenu victorieux de ses tournois, Jehan se voit trahi par sa maîtresse, qui lui préfère un abbé vigoureux et grossier. Notre héros essuie une série de déconvenues: humilié publiquement par sa maîtresse, il doit

subir les railleries de l'abbé contre la chevalerie (d'ailleurs non dépourvues de fondement) avant d'être vaincu dans un grotesque combat corps à corps que la dame lui impose de livrer contre l'abbé.

Le lendemain il aura sa revanche, lorsqu'il combattra «à l'épée», selon les règles. Il percera la langue de l'abbé pour le punir d'avoir calomnié la chevalerie. Sa vengeance contre sa dame sera encore plus cruelle: nous sommes loin du fin'amant prêt à accepter tout de sa dame, même la mort. Il soumettra au jugement de la cour son histoire, supposée s'être passée en Allemagne. Lorsque la reine et tous les courtisans seront d'accord que l'amante infidèle mérite une punition exemplaire, Jehan révélera le nom de «*la faulse Dame*». Sa gloire retrouvée, le chevalier semble avoir le dernier mot. Mais peut-on parler en fait de «gloire»? Il est évident que la dernière partie du roman est une mise en question de tout ce qui avait représenté le plus noble idéal du Moyen Âge: le chevalier avec toutes ses vertus n'est qu'un beau mannequin dont son amante égoïste tente de tirer les ficelles, incapable de se défendre - et encore moins de vaincre - quand il doit combattre en dehors des règles formelles des tournois, privé de son armure compliquée. Le raffinement extérieur, l'élégance des moeurs et du langage ne parviennent pas à cacher les petitesesses, la bassesse des conduites, la mesquinerie des sentiments.

En somme, le roman relève de deux esthétiques: celle du roman chevaleresque traditionnel, avec son idéal d'amour et de prouesse, et celle, plus «réaliste», de la nouvelle, offrant une impitoyable étude des moeurs. Cette structure dédoublée, qui fait l'originalité du roman, signale par son caractère contradictoire que ce monde dominé par l'apparence, monde où le Chevalier, la Dame et le Clerc ne trouvent plus leur place, est voué à disparaître.

Charles d'Orléans

À sa naissance, Charles d'Orléans semble promis à une brillante destinée. Par sa mère, Valentine Visconti, fille du duc de Milan, femme intelligente et cultivée, il aurait pu être introduit à l'effervescence de la Renaissance italienne. Il ne se rendra en Italie que sur le tard, en 1448, pour revendiquer l'héritage maternel d'Asti. Trop tard pour être touché par le *dolce stil nuovo* et l'introduire en France: il restera pleinement poète de son temps et il faudra attendre Marot pour voir apparaître en France le sonnet. Par son père, le brillant et séduisant Louis d'Orléans, frère du roi Charles VI et chef du parti nationaliste, il paraît voué à jouer un rôle politique de premier ordre, d'autant plus que, depuis 1392, le roi son oncle est fou et donc incapable de gouverner. Malheureusement Louis d'Orléans sera assassiné en 1407, sur l'ordre du duc de Bourgogne Jean sans Peur. Une année plus tard, son épouse le suit dans la tombe. À quatorze ans, le jeune Charles, marié à sa cousine, veuve du roi Richard II d'Angleterre, se retrouve seul, obligé à prendre la relève de son père dont il doit d'abord venger la mort. Veuf lui-même quelques mois après son mariage, il épousera en 1410 Bonne d'Armagnac, la fille de son allié le plus important, et aura juste le temps de vaincre

les troupes de Jean sans Peur, l'ennemi juré, en 1414. Une année plus tard, c'est le désastre d'Azincourt (1415). Charles sera fait prisonnier et passera vingt-cinq ans en captivité en Angleterre, le temps de ramasser l'immense rançon exigée pour sa libération. Certes, il ne sera pas toujours mal traité, surtout lorsqu'il sera l'hôte du duc de Suffolk, devenu son ami en 1432. Mais il est loin de son pays, séparé du destin politique qu'il croyait être appelé à jouer, obligé de céder à son beau-père, le comte d'Armagnac, la direction de la faction nationaliste, réduit à attendre vainement «*un plaisant vent venant de France*» qui lui amènerait «*la nef de Bonne Nouvelle*», finissant par s'allier avec le fils de son ancien ennemi, le duc de Bourgogne Philippe le Bon, qui se dépensera d'ailleurs beaucoup pour le faire libérer, en 1440. Entre temps, sa femme était morte, en 1437, et le prince épousera la très jeune Marie de Clèves. Il croit, enfin, que le temps de l'action est venu, mais sa longue captivité, ses sympathies anglaises, son absence de réalisme politique rendent sa loyauté suspecte à son neveu, Charles VII. L'échec de sa «campagne» d'Italie (1448) met un terme définitif à ses velléités politiques et le duc, plus que jamais poète et non pas prince, se retirera à Blois, se contentant de présider une cour désœuvrée, dont le prestige littéraire autant que la générosité du prince-poète attirera les rimeurs de partout: Villon y fut aussi du nombre, remportant le grand prix du concours de ballades sur le vers inaugural donné «*Je meurs de soif en couste [auprès de] la fontaine...*». Peu à peu, l'ennui, le désœuvrement, la résignation gagneront ce rêveur inadapté, en butte au mépris de son «politique» neveu Louis XI.

Deux grands thèmes président à la poésie de Charles d'Orléans: **la réflexion sur le Temps** et **la réflexion sur le Moi**. La vie en captivité rend le poète particulièrement sensible aux dates: le Nouvel An, le premier mai, fête de la reverdie, la Saint-Valentin, fête des amoureux. Dates qui scandent les petits plaisirs d'une partie d'échecs, d'un bal ou d'une chasse (il dédiera un rondeau à son chien Briquet, «aux pendantes oreilles») mais surtout un quotidien, semblable à lui-même, où le captif doit s'accomoder au «presque rien» qui est sa vie. Poésie qui capte l'instant, mais pour le placer dans la perspective du vieillissement.

Le Moi est lui aussi modelé par le temps. Entièrement fidèle à la tradition, le poète puise son inspiration à la *fin'amors*, traçant l'itinéraire d'un «cœur d'amour épris», selon une mise en scène héritée du *Roman de la Rose*. Si l'allégorie est omniprésente, il n'est pas moins vrai que son extrême discrétion dans l'usage des procédés de rhétorique, lui permet de dépasser l'artifice gratuit. Le jeu formel discipline l'émotion et la poésie amoureuse devient peu à peu journal de l'exil, sorte d'autobiographie sentimentale: tristesse de la captivité et espoir de la délivrance, douleur pour la mort de la bien-aimée. «*Pour ce que Plaisance est morte*», le poète devient «*celui au cœur vestu de noir*», «*Escollier de Merencolie*», errant «*en la forest de Longue Actente*», pour choisir enfin de s'enfermer au manoir de Nonchaloir.

Le moi et le monde sont donc à égalité, deux partenaires ou plutôt deux adversaires, alors que la séparation je/monde était impensable pour le grand chant courtois. Le **Je** n'est plus intégré au monde:

devenu pleinement individu, il s'y oppose, occupant le devant de la scène, tout en feignant de se retirer dans les coulisses.

La poésie revient à son lieu d'origine. D'où la prédilection de Charles d'Orléans pour les formes à refrain, ballade et surtout rondeau, qu'il porte à leur perfection, lesquelles, insistant sur le motif initial, imposent une image symbolique, souvent sentence ou proverbe, expression d'une sagesse, d'une émotion contenue, expression surtout d'un moi.

Un monde finit avec Charles d'Orléans: sa poésie n'est plus tendue vers la joie, cette joie du cœur et joie de la cour, mais traduit la tristesse intérieure d'un je atteint d'un ennui incurable, les tours et détours d'une conscience que hante le temps qui passe, emportant définitivement la «bonne foi», la fidélité, l'héroïsme, les valeurs d'un monde définitivement révolu.

François Villon

En 1457, François Villon participait à Blois au concours de ballades organisé par Charles d'Orléans sur le thème «*Je meurs de soif en couste [auprès de] la fontaine*». Il allait remporter le premier prix. La poésie réunissait le prince et le truand, deux destinées en tout point opposées, mais qui allaient pourtant marquer de leur sceau toute la création poétique du XV^e siècle.

Nous avons si peu de données historiquement vérifiables sur la vie de celui que l'on tient pour «dernier poète du Moyen Âge et premier poète des temps modernes» que nous sommes naturellement portés à faire confiance aux «aveux» du poète même, en oubliant que l'«autobiographie» était un genre quasi-inexistant à l'époque médiévale et, surtout, que la «vérité» que l'oeuvre propose de son auteur est celle qu'il veut nous faire voir, ni vraie ni fausse ou plutôt vraie et fausse à la fois.

Les seules informations que nous possédons de la vie de Villon relèvent des inscrits universitaires ou des archives judiciaires et elles dessinent une biographie qui tient en quelques dates. De son vrai nom François de Montcorbier ou des Loges (voilà déjà une première incertitude!) est né à Paris entre le 1^{er} avril 1431 et le 19 avril de l'année suivante, si l'on en croit le *Testament*. Orphelin de bonne heure, il est confié par sa mère au riche ecclésiastique Guillaume de Villon, qui fut pour lui «plus qu'un père» et dont il empruntera le nom. C'est à la générosité de son tuteur qu'il doit de faire des études à la Faculté des Arts de Paris. Bachelier en 1449, il obtiendra sa licence et sera reçu maître ès arts en 1452. Titre qui ne lui vaudra pas toutefois richesse et renommée et n'empêchera pas «maître» François Villon d'être entraîné sur une mauvaise pente. En juin 1455, à la suite d'une querelle, il blesse mortellement un prêtre. Le voilà obligé à quitter la ville. Les lettres de rémission de Charles VII de janvier 1456 lui permettent de revenir à Paris. À la fin de la même année, probablement autour de Noël, il participe en compagnie de quelques complices, dont certains appartenaient à la fameuse bande des Coquillards, au vol du Collège de Navarre, dérobant cinq cents

écus d'or. Il quitte à nouveau, par prudence, la capitale. C'est alors qu'il compose le *Lais* ou *Petit Testament*, alléguant de quitter Paris à la suite d'une déception amoureuse. Pendant quatre ou cinq ans, de 1456 à 1461, il va fréquenter la cour de Blois et celle du duc Jean de Bourbon, à Moulins. Au cours de l'été 1461, on le retrouve à Meung-sur-Loire, jeté en prison pour une raison inconnue, sur l'ordre de l'évêque Thibault d'Aussigny. Bénéficiant d'une grâce collective octroyée par Louis XI, il peut revenir à Paris, mais ce sera pour y être bientôt incarcéré, au Châtelet, à la suite d'un vol au Collège de Navarre. De nouveau libéré, il est mêlé à une bagarre, au cours de laquelle un notaire pontifical trouve la mort. Compte tenu de ses antécédents, il sera condamné à être «pendu et étranglé». Dans ces circonstances il écrit sa célèbre «*Ballade des pendus*» (*Épître Villon*). Il fait appel au Parlement de Paris qui commue sa peine en bannissement pour une période de dix ans. Villon quitte alors Paris et, à partir de 1463, on perd toute trace de lui.

En plus de son oeuvre majeure, le *Testament*, de Villon nous sont parvenus le *Lais*, quelques ballades composées dans le jargon des Coquillards, d'interprétation difficile, et des *Poésies diverses*, parmi lesquelles certaines de ses pièces les plus célèbres (*Débat du Coeur et du Corps de Villon*, l'*Épître Villon*, plus connue sous le nom de *Ballade des pendus*). Comme Charles d'Orléans, Villon est entièrement poète de son temps. Les formes qu'il utilise (le huitain d'octosyllabes - ababbcbc -, la ballade, le rondeau) sont en vogue à la fin du Moyen Âge. Il en est de même pour les thèmes de sa poésie. Reprenant la tradition des *Congés* du XIII^e siècle de même que celle, plus récente, des testaments réels et parodiques, le *Lais*, appelé aussi parfois *Petit Testament* (320 vers groupés en huitains octosyllabes) invoque une déception amoureuse suite à laquelle le poète se serait exilé à Angers. Composé de l'aveu même de celui qui se nomme «*Je, François Villon, escollier*», (v. 2) «*Sur le Noël, morte saison*» (v. 10), de l'an «*Mil quatre cent cinquante et six*» (v. 1), le *Lais* se présente comme un adieu à l'amour. En fait, le texte est contemporain du vol perpétré au Collège de Navarre. Scandant ses legs parodiques - il lègue des biens qu'il ne possède pas à des destinataires présentés de façon ironique - de la formule *Item*, normalement utilisée dans un testament réel, il finit par s'endormir au son de la cloche de la Sorbonne annonçant l'Angélus.

Le ton change avec le *Testament*. Les circonstances ont changé, les dispositions du poète aussi. S'il ne s'est pas départi de son humour, il fait place à la méditation sérieuse, plus personnelle. La structure aussi est plus complexe (186 huitains dans lesquels sont insérés 15 ballades, une double ballade et trois rondeaux, soit en tout 2023 vers). Le *Testament* reprend le motif de la disposition testamentaire, du présent crucial confronté à l'imminence de la mort, pour revenir sur le passé. Car le poète veut surtout se disculper, se justifier, en rejetant la responsabilité de ses erreurs sur le destin, sur la pauvreté, sur sa malchance en amour, sur l'ingratitude des amis, sur la cruauté des persécuteurs, de l'évêque Thibault d'Aussigny en premier lieu, noirci à plaisir.

Si l'organisation du texte au gré des legs plaisants (il lègue à son «plus que père», Guillaume Villon, la bibliothèque qu'il ne possède pas), cruels ou touchants (il fait don à sa mère de la *Ballade*

pour prier Notre Dame qu'il prend toutefois le soin de signer en acrostiche) empêche de parler dans le cas du *Testament* de plan rigoureusement établi, on peut toutefois dégager quelques grands mouvements du texte.

Les ballades insérées entre les huitains, rattachées parfois par un lien assez mince au contexte, reprennent, en les élargissant, les thèmes obsessifs du poète: la fuite inexorable du Temps qui emporte vers le néant la beauté («*Mais où sont les neiges d'antan?*» - *Ballade des Dames du temps jadis*) autant que la prouesse («*Mais où est le preux Charlemagne?*» - *Ballade des Seigneurs du temps jadis*); le désir de vengeance contre la trahison de son amie; la nostalgie de la bonne vie aisée qu'il n'a pas pu avoir («*Il n'est tresor que ne vivre à son aise*» - *Les Contredits de Franc Gontier*).

Si les formes poétiques et la thématique du testament sont, en somme, traditionnels, il faut chercher ailleurs les arguments qui font de Villon «le premier poète des temps modernes». Tout d'abord dans l'omniprésence du **je**, occupant dès les premiers vers le devant de la scène.

Villon annonce donc d'entrée de jeu qu'il parlera de lui-même et rien que de lui: «*De moi, povre, je vueil parler*». Un moi adoptant diverses postures, mais toujours «en situation», laissant transparaître ses hantises et ses obsessions, donnant libre cours à ses rancœurs et à ses récriminations, avouant ses contradictions. Moi exacerbé au point de se dédoubler dans le *Débat du Coeur et du Corps*, déchiré par le combat entre le penchant à la vie facile et l'idéal de la vie morale.

Les grandes figures allégoriques héritées de la tradition médiévale, Pauvreté, Fortune, Temps, Vieillesse, Mort, dessinent elles aussi l'image d'un moi auquel la constance dans la représentation tient lieu de sincérité. Car le «*povre escollier*», dépourvu de sens et de ressources, d'une maigreur proverbiale («*moy, plus maigre que chimère*» - v. 828), l'amant martyr n'est peut-être pas le «portrait du poète d'après nature», mais le personnage qu'il veut être, qu'il fabrique à travers l'expression directe de l'ironie, de la facétie, de la nostalgie, de la confession, de l'angoisse.

Ce «je» présent sous toutes ses facettes réussit, en se servant de thèmes traditionnels et banalisés, à se débarrasser des vains ornements de la rhétorique et à proposer une vérité personnelle et une vision individuelle du monde. C'est, peut-être, ce qui fait de Villon notre contemporain.

Cours 7.

Littérature française du XVI^e siècle

La Renaissance

La **littérature française du XVI^e siècle** est marquée par l'établissement de la langue française comme une grande langue littéraire et par d'importants créateurs qui fondent les principaux genres de la littérature moderne en France avec François Rabelais pour la prose narrative, Pierre de Ronsard et Joachim du Bellay pour la poésie, Michel de Montaigne pour la littérature d'idées ou Robert Garnier et Étienne Jodelle pour le théâtre. Elle s'inscrit dans un siècle de transformations multiples et fondamentales, dans tous les domaines (croyances religieuses, démarches intellectuelles, sciences et techniques, découvertes géographiques, transformations politiques...) qu'expriment les termes de « Renaissance », « Humanisme » et de « Temps modernes ».

Le XVI^e siècle est le siècle **de la Renaissance**, une période d'aspirations nouvelles dans tous les domaines, en réaction contre l'ascétisme, la mystique, les idées et les mœurs du Moyen Âge, ainsi on enseigne depuis le XIII^e siècle dans les universités européennes la rotondité de la Terre (théorie d'Ératosthène). Les voyages de Vasco de Gama, Colomb ou Magellan offrent des horizons nouveaux. Cela bouleverse les représentations du monde, ainsi que les échanges tant culturels que commerciaux, même si la preuve de l'héliocentrisme apportée par Copernic en 1543 ne sera pratiquement pas connue avant les années 1630, et n'a eu aucune influence au XVI^e siècle.

Dans le domaine technologique, l'imprimerie à caractères métalliques, « sœur des Muses et dixième d'elles » (Joachim du Bellay) inventée par Gutenberg, en 1453, permet l'essor du livre : celui-ci va diffuser la culture antique comme les œuvres modernes, et bouleverser les approches intellectuelles.

L'esprit de la Renaissance va naître dans l'Italie du Quattrocento : la chute de Constantinople a fait affluer manuscrits et érudits grecs, les guerres d'Italie ont fait connaître à la noblesse française un autre mode de vie où art et beauté ont la primauté. Pour les lettrés, l'Italie est la terre du savoir antique et des Muses et l'humanisme se développe durant cette période : *humanitas* désigne en latin la culture qui s'oppose à l'enseignement sclérosé des Universités médiévales. La méthode d'autorité, le latin d'école, la logique formelle, la prédominance des commentaires, la scolastique, tout participe à la routine de la formation intellectuelle. Une conviction nouvelle voit le jour, s'inspirant à la fois de l'Antiquité gréco-latine et des valeurs chrétiennes : la dignité de l'homme réside dans ses capacités à cultiver la raison pour comprendre le monde et se comprendre. Par ailleurs l'érudition commence avec des linguistes, des philologues : Guillaume Fichet, Lefèvre d'Étaples, Guillaume Budé et se poursuit avec des groupes enthousiastes formés de gens de robe, de moines (Rabelais) ou d'officiers de la couronne. Joachim du Bellay les Estienne, ou Étienne Pasquier auront à cœur de valoriser la langue « vulgaire ».

Au XVI^e siècle, la France se construit autour du pouvoir royal qui œuvre à unifier la langue française avec le rôle déterminant joué par François I^{er}. Sa protection des savants, des écrivains et des artistes lui vaudra le titre de Père des Lettres. L'institution de la Bibliothèque Royale, la fondation en 1530 du Collège des lecteurs royaux (actuel Collège de France) permet de contrecarrer l'influence conservatrice de la Sorbonne.

Le même esprit anime l'art de la Renaissance qui s'inspire de la culture italienne. François I^{er} invite les artistes italiens : Léonard de Vinci, Benvenuto Cellini, Le Primatice. Si les thèmes religieux restent très importants, ils laissent une place grandissante aux sujets profanes et civils : ainsi la sculpture de Jean Goujon est-elle un hymne à la gloire du corps humain. Jean et François Clouet créent une école française du portrait. Bernard Palissy donne ses lettres de gloire à la céramique. Pour la musique, on retiendra Roland de Lassus et Clément Janequin. En même temps les châteaux s'inspirent de l'Italie (architecture de plaisance, matériaux, clarté, élégance) et une vie de cour commence à s'élaborer.

Enfin les bouleversements religieux au sein de la chrétienté sont fondamentaux : dans un premier temps Humanisme et Réforme ont partie liée par le retour au texte, la réflexion critique et le libre examen. Les questions théologiques seront désormais traitées en français. Les oppositions idéologiques entre catholiques et protestants conduiront à des oppositions armées dans un climat de guerre civile avec des implications de politique étrangère.

Ainsi les guerres de religion (1562-1598) ternissent la fin du siècle en France et mettent à mal l'optimisme du « Premier XVI^e siècle », marqué des découvertes techniques, scientifiques et géographiques déterminantes. L'affirmation des puissances européennes et de leurs dynasties royales s'accroît et l'Histoire des Temps Modernes s'ouvre dans l'affrontement.

La littérature du XVI^e siècle est divisée en trois courants principaux : la littérature humaniste, la littérature courtoise et la littérature engagée.

Contes et nouvelles. Les contes continuent la tradition médiévale en traitant des problèmes de la morale, de la religion, du savoir. Ils sont pour la plupart amusants et gardent le caractère oral des fabliaux et des farces. En général, ils représentent des récits invraisemblables. Les personnages sont choisis dans diverses couches de la société. S'il y a des pointes satiriques, elles sont adressées aux moines et aux curés, aux gens de la justice, aux femmes bavardes et inconstantes. On peut citer dans la fibre satyrique, les œuvres de Noël du Fail dont les étonnants *Propos rustiques* mettent en scène quatre vieux paysans évoquant les mœurs d'autrefois.

Les nouvelles sont introduites en France grâce à l'imitation de Boccace. Il s'agit de récits généralement brefs, de construction dramatique, avec des personnages peu nombreux. Au XVI^e la nouvelle française est liée au nom de Marguerite de Navarre, sœur de François I^{er}. Dans son *Heptaméron* elle peint des situations simples et contemporaines et marque le début de l'étude psychologique en littérature. L'intrigue est toujours amoureuse, les personnages sont pris du réel.

Roman. Si le roman d'aventures continue à avoir le plus de succès, c'est l'œuvre de François Rabelais, à la fois homme d'Église et médecin, qui domine le siècle par sa truculence et son humanisme optimiste. Cette œuvre porte en elle toute la complexité du genre romanesque et, ce qui est plus important, de la réflexion humaniste de l'époque. C'est le roman de François Rabelais *Gargantua et Pantagruel*. Dans cinq livres publiés de 1532 à 1564, Rabelais, nourri de ses lectures et de ses souvenirs, reprend les légendes d'une famille de géants et, à travers les aventures de ses personnages Gargantua et Pantagruel, père et fils, exprime ses idées humanistes sur le bonheur, la guerre, l'Église, l'éducation, la politique d'un roi, l'ordre social. Son idée maîtresse est la foi enthousiaste dans la raison et les possibilités humaines. Ses personnages principaux ont l'esprit large, l'âme magnanime, le bon sens, l'avidité du savoir, l'amour de l'action, la haine du fanatisme religieux et politique, la volonté de chercher la vérité sans arrêt. Ce sont, en effet, les traits de l'Homme de la Renaissance. L'idée de l'homme fidèle à sa nature, qui reste lui-même, sans masque, trouve son incarnation dans le personnage de Pantagruel et s'exprime aujourd'hui par la notion de « pantagruélisme ».

Les cinq livres de Rabelais constituent une œuvre continue, comportant des « genres » différents : légendes antiques parodiées, récits épiques, scènes de lamentation ou de la comédie, dialogues, enquêtes. Rabelais se sert de l'allégorie, du grotesque, de la caricature, de la bouffonnade, de tous les moyens traditionnels médiévaux, pour revêtir le fond humaniste de son œuvre. L'unité est assurée par sa langue prodigieuse, extrêmement riche, abondante. On dit souvent que le vrai géant de l'œuvre, c'est la parole. Une autre caractéristique importante en est le rire : tout est dit dans le rire et par le rire, ce qui, d'après Rabelais est le propre de l'homme.

Essais. Ce titre créé par Montaigne est sans précédent dans la littérature française. Les *Essais* paraissent en trois éditions qui sont tour à tour inspirés par la lecture des Anciens. Deux choses attirent l'intérêt : la réflexion générale sur l'homme et le monde et la réflexion sur ce que lui, Montaigne, représente en tant qu'homme. La façon dont il parle de lui sans la moindre gêne, avec une sincérité mêlée de modestie et d'orgueil à la fois, reste unique. Partant de son cas individuel, il s'engage à réfléchir et à donner des jugements sur tout ce qui l'impressionne : la vie et la mort, la vérité et le mensonge de certaines sciences, les possibilités de comprendre le monde, les faiblesses de l'homme et de la religion, l'amitié, l'instruction des enfants, les voyages, les affaires, la politique. Il enseigne l'art de vivre aisément, même avec un certain égoïsme, en prenant la nature pour guide. Son humanisme n'est pas enthousiaste comme celui de Rabelais : il doute de la force humaine et conseille de former le jugement de l'homme pour qu'il puisse mieux organiser sa vie. Quant à ses idées politiques, il est pour l'entière soumission au pouvoir du roi.

Les critiques cherchent dans l'œuvre de Montaigne très riche et très complexe, la sagesse, le stoïcisme, l'épicurisme, le scepticisme. Mais son grand mérite réside d'abord dans l'intelligence et

l'habileté avec lesquelles, à travers sa personnalité, il peint l'homme de la deuxième moitié du siècle, et dans sa volonté de trouver une méthode, un art personnel de vivre .

Poésie. La poésie lyrique occupe de loin la première place avec le rôle majeur joué par la Pléiade, un groupe de poètes humanistes qui veulent égaler les auteurs latins en versifiant en français⁵. Il réunit sept personnes : Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jean Dorat (leur professeur de grec), Rémy Belleau (lequel remplaça, en 1554, Jean de La Péruse, décédé), Étienne Jodelle, Pontus de Tyard et Jean-Antoine de Baïf.

En 1549 un manifeste est publié, *Défense et Illustration de la langue française*. Il proclame avec enthousiasme les principes esthétiques d'un groupe d'humanistes, la Pléiade. Ils sont nouveaux par rapport au Moyen Âge : enrichissement de la langue poétique nationale par des emprunts aux dialectes ou aux langues antiques et étrangères ou bien par la création de mots nouveaux ; imitation des Anciens et des Italiens ; conception du poète comme un démiurge et de la poésie comme un art sacré. Les humanistes de la Pléiade défendent la poésie du latin et veulent l'illustrer par des genres imités ou empruntés. L'imitation et les emprunts sont conçus à l'époque comme un moyen de dérober les secrets des étrangers pour créer une poésie française infiniment plus belle. Le chef incontestable de ce groupe est Pierre de Ronsard. Poète de cour, il connaît la gloire de son vivant. Il pratique quatre grandes formes : l'ode, le sonnet, l'hymne, le discours. Ses premières œuvres sont marquées par l'imitation des poètes antiques et italiens, mais son imagination et sa sensibilité prennent le dessus pour les imprégner d'un lyrisme personnel. Il fait l'éloge de la beauté physique et de la perfection morale de quelques personnages féminins, devenus célèbres grâce à la puissance évocatrice de ses images : Cassandre, Marie, Hélène. Recueils lyriques principaux : *Odes, les Amours de Cassandre, les Amours de Marie, Sonnets pour Hélène*.

Le poète Joachim du Bellay, auteur du manifeste *Défense et illustration de la langue française*, fait preuve d'un lyrisme profond et vrai. Il se traduit à travers quelques thèmes : la force destructrice du temps, la beauté et la gloire du passé, la nostalgie pour son pays et l'admiration de la nature. La sincérité est le trait caractéristique de sa poésie qu'illustrent *les Antiquités de Rome* et *les Regrets*.

La poésie engagée et philosophique, moins proche de nous, tient cependant une place notable à l'époque. Les prises de position religieuse au milieu des conflits de la seconde moitié du siècle se retrouvent dans des poèmes aux accents graves, à la fois tragiques et épiques comme dans *les Hymnes, Discours sur les misères de ce temps*, ou *la Franciade* (inachevée), œuvres de Ronsard le partisan catholique ou *les Tragiques* du combattant protestant Théodore Agrippa d'Aubigné.

Des poètes de moindre importance ont également participé à ce renouveau de l'expression poétique au XVI^e siècle, à commencer par Clément Marot qui s'inspire de la tradition du Moyen Âge avant de développer un art plus personnel, fait de lyrisme et de religiosité. Les poèmes de Maurice Scève et Louise Labé chantent, quant à eux, les sentiments amoureux avec beaucoup de sensibilité et de maîtrise de l'art poétique.

Théâtre. Si le début du siècle voit se perpétuer le théâtre religieux du Moyen Âge, la deuxième moitié du siècle est marquée par l'apparition d'un théâtre politique lié aux guerres de religion (par exemple *Le Guysien* de Simon Bélyard), aujourd'hui oublié. Mais, pour cette période, c'est essentiellement un genre nouveau que l'on nomme souvent (d'un terme maladroit) la tragédie antique qui mérite l'attention⁶.

Ce renouveau littéraire est porté par des auteurs comme Étienne Jodelle qui écrit la première tragédie en langue française et en alexandrins avec *Cléopâtre Captive* ou encore *Didon se sacrifiant*, avant de connaître disgrâce et misère. Jodelle fait également représenter la première comédie, *Eugène*: écrite en vers, la pièce suit des modèles italiens et ses traits amusants viennent de la farce.

Robert Garnier laissera lui aussi des œuvres à la manière antique : *Hippolyte* ou *Antigone* et surtout *les Juives* dont le sujet vient de l'Antiquité biblique mais dont l'esthétique est bien dans l'esprit d'Aristote. Il inventera également la tragédie à fin heureuse – la tragi-comédie – avec *Bradamante*.

D'autres noms méritent d'être cités même si leurs œuvres sont aujourd'hui presque oubliées : Antoine de Montchrestien ou encore Alexandre Hardy auteur prolifique dont on peut citer quelques titres évocateurs de leur sujet antique comme *Didon* ou *Lucrece*) ou encore Jean Mairet. Autant de créateurs qui assurent la transition avec le jeune Pierre Corneille dont la première tragédie, *Médée* date de 1635.

L'écriture de soi apparaît vraiment au XVI^e siècle avec certaines pages de Montaigne, mais elle enrichit aussi le genre traditionnel des récits de vie des grands acteurs de l'Histoire. C'est ainsi que Blaise de Monluc, chef des armées catholiques pendant les guerres de religion, a écrit, avec ses *Commentaires*, publiés en 1592 après sa mort, des mémoires qui constituent à la fois une mine d'informations pour les historiens et une forme intéressante d'autobiographie.

Les poètes et les écrivains du XVI^e siècle ont renouvelé la littérature française en se référant aux Anciens et aux Italiens et en faisant du français une vraie langue littéraire. Ils ont ainsi par leurs talents et leur diversité créé des œuvres importantes inscrites dans leur temps et fondatrices dans de nombreux genres littéraires mais toujours vivantes.

Joachim du Bellay

Joachim du Bellay naît aux alentours de 1522 à Liré (Anjou), dans le château de la Turmelière. Il est issu d'une famille noble (cardinaux, diplomates et gouverneurs en sont des membres éminents).

Orphelin très tôt, avant ses 10 ans, on le confie à son frère René. Mais son aîné le néglige; c'est l'une des raisons qui expliquent que le jeune Joachim passe une enfance solitaire et triste dans le manoir familial.

Adolescent, du Bellay est un jeune homme fragile et qui aime la solitude. Il passe du temps isolé en forêt ou près de la Loire, à rêver pendant des heures. Fréquemment, il se rend dans l'autre domaine appartenant à la famille du Bellay, le château de Gizeux, près de Bourgueil.

Par la suite, Du Bellay rencontre Pierre de Ronsard. Les deux hommes ont beaucoup de points communs, et d'amis ou de membres de la famille qui se connaissent. En tout cas, si on ignore encore les circonstances exactes de leur rencontre, on sait que leur lien d'amitié va durer des années. En tout cas, ils étudieront ensemble.

Ronsard vise à devenir un grand poète et annonce à Joachim du Bellay qu'il va intégrer le collège de Coqueret à Paris. Il le convainc apparemment de venir avec lui, où tout deux ont Jean Dorat comme professeur. Ils étudient la poésie italienne, le grec, les auteurs antiques..

Ensemble avec les sonnets de l'*Olive* et des *Vers Lyriques* qui imitent Horace, *La Défense et l'Illustration de la Langue Française* sera publiée en 1549. Ce dernier document est un véritable manifeste d'école de la Pléiade, un groupe de sept poètes rassemblé par Ronsard vers 1547 et fleurissant jusqu'à 1560 environ. Le message: il faut écrire en français, non pas en latin; et il faut rendre cette langue maternelle longtemps négligée "illustre," en prouvant qu'elle puisse créer autant de chef-d'oeuvres que les langues anciennes, ou la langue moderne la plus en mode, l'italien. Malgré l'affirmation d'introduire des nouvelles spectacles, et de rompre avec les poètes (anciens ou français) du passé, il s'agit en fait d'un pillage des sources antiques (surtout: Horace, Pindare, Anacréon), italiens (Pétrarque, Arioste, Bembo), et françaises, notamment, de Marot et Scève qu'on déclare de mépriser...

Joachim est aussi, à cette période, devenu chanoine de Notre-Dame de Paris, ce qui n'entrave en rien son rythme de vie mondain. On le surnomme l'Ovide français. En 1549 du Bellay publie un recueil *L'Olive*. L'ouvrage rassemble de nombreux sonnets écrits « à la manière » de Pétrarque.

Vers 1550, la surdité se manifeste; néanmoins, Du Bellay suit son oncle à Rome, où il s'inspire de la décadence d'un grand passé historique, de la corruption générale contemporaine (souvent satirique), et de la nostalgie d'une vie simple dans sa campagne natale; tous ces thèmes sont reflétés dans ses *Regrets*, *Les antiquités de Rome*, et ses *Jeux rustiques*. Il devient poète à la cour d'Henri II. Après la mort accidentelle du roi (une lance lui perce l'oeil pendant un tournoi), Du Bellay essaie de plaire à François II, âgé de quinze ans et l'époux de Maria Stuart. Mais le poète est de plus en plus troublé par des disputes de famille et par sa santé. Du Bellay meurt le premier janvier 1560 à 37 ans. Le jeune roi aussi meurt dans la même année, cédant le trône à son frère Charles IX.

De 1553 à 1557, Du Bellay voit sa santé se dégrader, mais il devient quand même secrétaire du cardinal Jean du Bellay, à Rome, son oncle étant un diplomate important.

Ces quatre années lui permettent de découvrir la ville, écrit *Les Antiquités de Rome*, mais finit par développer un véritable dégoût pour la ville qui n'est plus faite que de ruines, selon lui. Or le poète a tellement rêvé et magnifié Rome que c'est une véritable déception pour lui.

Son ouvrage est publié à Paris en 1558, ainsi que *Divers Jeux rustiques* et *Les Regrets*, qui comportent notamment le célèbre sonnet « Heureux qui comme Ulysse ». Ces publications assurent une notoriété certaine à Du Bellay. Il s'inscrit toujours plus dans les cercles intellectuels de Paris.

Rapidement toutefois, des ennemis anonymes lancent contre lui des accusations d'irrégion, et son avancement s'en trouve fortement compromis. Par conséquent, cela impacte directement sa santé qui se dégrade.

Désormais malade, affaibli et sourd, Joachim du Bellay décède sur sa table de travail durant la nuit du 1er janvier 1560. La syphilis est peut-être la raison de son décès, bien que cela ne soit pas certifié. Quant à son corps, on ignore aussi où il repose: a-t-il été enterré à Notre-Dame de Paris, ou dans l'Anjou?

Marguerite de Navarre

Marguerite de Navarre est la fille de Charles d'Angoulême, et la sœur de celui qui deviendra François 1er quand il accédera au trône de France, en 1515. Son père meurt en 1496 alors qu'elle n'a que quatre ans. Elle sera élevée hors de la maison d'Angoulême, et épousera Charles d'Alençon en 1509. Elle est veuve en 1525. Quatre années plus tard, celle que François 1^{er} avait faite Duchesse du Berry se remarie avec Henri d'Albret et devient Reine de Navarre. François s'éteint en 1547 et Marguerite deux ans plus tard, laissant à la postérité une œuvre littéraire de premier plan.

Sa fille unique, Jeanne d'Albret, n'était jamais très proche d'elle, et fut mariée contre la volonté de sa mère à deux reprises avec le duc de Clèves en 1541 ce qui amena une brouille avec son frère François I, et avec Antoine de Bourbon en 1547; son fils Henri de Navarre accédera au trône comme Henri IV en 1589.

Orpheline de père très jeune, l'éducation qu'elle reçoit s'articule autour de trois grands axes. Il y a d'abord tout ce qui touche au corps. Marguerite par exemple sait nager et monte à cheval, ce qui n'est pas chose si fréquente à cette époque. Ce thème du corps sera d'ailleurs récurrent dans son œuvre et nourrira sa sensibilité poétique. Mais Marguerite reçoit aussi l'éducation qui convient à une jeune fille de son temps et de son rang. Elle sait broder et prend même goût à cette activité. Enfin, troisième aspect - le plus important - de cette éducation, elle reçoit une formation intellectuelle de grande qualité, marquée par un humanisme italianisant structuré autour du latin, du grec et de la philosophie. De cette formation humaniste, elle gardera notamment un goût prononcé pour les études grecques. C'est par son entremise que Bourges voit arriver dans son Université le grand helléniste Jacques Amyot, qui séjournera dans la capitale du Berry de 1534 à 1546.

Elle fut influencée par l'humanisme et l'évangélisme pre-réformé de l'humaniste Lefèvre d'Étaples et de Briçonnet, l'évêque de Meaux qui tous deux avaient bonne connaissance du

platonisme italien propagé à Florence par Ficcin et Pic de la Mirandole. Inclivée vers le mysticisme et ouverte aux idées nouvelles, Marguerite pratiquait un examen de conscience perpétuel.

De 1521 à 1524, elle entretient une correspondance importante avec Guillaume Briçonnet, évêque de Meaux. Ces années sont celles où se dégage et s'affirme en elle un christianisme original, marqué par le renouveau qui aboutira bientôt à la Réforme. Marguerite vit sans doute à cette époque une période de désarroi spirituel et trouve un secours précieux auprès de Briçonnet. L'influence de l'évêque de Meaux demeurera persistante dans toute l'œuvre ultérieure de Marguerite de Navarre, en particulier dans le Dialogue en forme de vision nocturne, Prisons, Miroir de l'âme pécheresse. Il convient de noter aussi, à cette époque, la présence à ses côtés d'un personnage qui jouera un rôle important dans sa maturation spirituelle, l'aumônier et prédicateur Michel d'Arande.

La princesse est-elle demeurée catholique jusqu'à la fin de son existence, ou bien s'est-elle convertie au luthéranisme, comme le laisserait supposer la composition de son entourage à Nérac ? On sait qu'elle protégera Marot, Lefèvre d'Étaples et bien d'autres intellectuels qui prendront parti pour la Réforme. Certes, elle ne pouvait manquer, de par ses amitiés, d'être marquée par l'esprit d'examen qui soufflait sur l'époque. Mais elle ne poussera jamais l'audace jusqu'à rompre avec l'Église. Amoureuse inconditionnelle de la liberté, son attitude vis à vis des croyances religieuses est marquée avant tout par la tolérance. Pour celle qui a écrit « Où est l'esprit divin, là est la liberté parfaite », l'accès aux vérités divines ne pouvait passer que par un acte de liberté. Au reste, après avoir soutenu Calvin, elle condamnera son intransigeance avec la même vigueur qu'elle avait repoussé le fanatisme catholique.

Cet esprit de tolérance transparaît également dans le domaine moral. La considération d'une nature humaine pétrie de faiblesses - faiblesses du corps, de la chair, et de l'esprit - devrait nous incliner à tolérer les manquements d'autrui. La première des vertus pourrait bien être la charité, cette disposition du cœur qui nous commande d'aimer notre prochain en dépit de sa faiblesse. D'ailleurs, quand bien même nous ne défailirions point, toute chose humaine étant marquée par la finitude, il est certain qu'au bout du compte, nous ne pouvons qu'être déçus et par nous-mêmes, et par nos semblables. Cette vision sombre de notre condition pourrait déboucher sur la mélancolie si ne s'y superposait ce que l'on pourrait qualifier, à la manière moderne, une éthique de la communication bien visible en particulier dans *l'Heptaméron*, son œuvre la plus connue. Dans ce recueil de récits inspirés de Boccace et encadrés de conversations, compte moins la morale qui se dégage de chaque nouvelle que l'occasion qui est donnée à ceux qui l'entendent de rompre leur solitude en échangeant divers points de vues sur les situations décrites et sur les problèmes qui s'en dégagent.

En somme, pour Marguerite de Navarre, la règle d'or qui devrait inspirer aussi bien nos rapports avec nos semblables que notre relation aux croyances diverses, est d'accepter les autres tout en restant nous-mêmes. Tolérance et ouverture à l'autre, mais aussi sincérité (« Sans regarder derrière, vient avant »), le message de cette grande dame humaniste vaut sans doute encore pour notre temps.

Dans son oeuvre, elle s'essaie dans la poésie, la dramaturgie, et la prose narrative. Les thèmes sont soit religieux, soit profanes, et souvent entre-mêlés. -- *Le Miroir de l'âme pécheresse*, 1531, fut censuré par la Sorbonne, mais défendu par le roi, son frère. Il comportait de longues poèmes décasyllabiques où Marguerite méditait sur l'insignifiance de l'homme, la toute-puissance de Dieu, la vanité humaine, et le salut de la foi. -- tous sujets préférés de l'évangélisme. Après l'Affaire des Placards en octobre 1534, et la réaction répressive qui s'ensuivit pendant presque dix ans, elle se retire à sa cour de Nérac où elle donne l'abri à une multitude de poètes, écrivains, humanistes et théologiens en risqué, y inclus Marot et Rabelais.

À partir de 1541, elle compose *L'Heptaméron* qui n'est publié qu'après sa mort (en 1559). Comportant soixante-douze nouvelles, il est probable que l'oeuvre restait inachevée à la mort de son auteur en 1549: s'inspirant explicitement du fameux *Décaméron* de l'humaniste italien Boccaccio, ami de Petrarca et biographe de Dante, le plan envisageait sans doute également cent nouvelles.

Dans le *Décaméron*, sept hommes et trois femmes de la nouvelle bourgeoisie riche de commerçants et banquiers fuient Florence, ville alors accablée par la peste. Ils passent leur temps en se racontant dix histoires pendant les dix jours de leur retraite (donc: cent nouvelles). Dans *L'Heptaméron*, il s'agit de cinq femmes et cinq hommes nobles qui se trouvent détenu dans un endroit perdu des Pyrénées par une pluie abondante. Le thème dans les deux recueils est l'Amour dans toutes ses manifestations, du charnel le plus bas au sublime le plus haut.

Le cadre, la narration comme passe-temps, et le thème central de l'amour étant identiques, le texte de Marguerite se distingue par la fonction des dialogues qui ajoutent un commentaire sur chaque nouvelle présentée par un des dix participants. Ces échanges d'idées morales font ressembler *L'Heptaméron* à un genre médiéval, l'exemplum, et par là, il révèle un caractère étrangement ancien bien qu'il soit trois siècles plus jeune que le modèle pris de Boccace.

Sans le cadre, les histoires et historiettes narrées se rapprocheraient aux genres de la prose courte comme l'anecdote, aphorisme, ou même la maxime.

À -peu-près la moitié des nouvelles ont sans doute été contribuées par des personnages historiques qui se cachent derrière les noms fictifs des dix narrateurs (on croit que: Oisille est la mère de Marguerite, Louise de Savoie; Parlamente est Marguerite elle-même; Hiran est son mari, Henri d'Albret; Ennasuite, Longarine et Saffredent sont de son entourage, etc.). Par rapport à l'amour, Dagousin représente une position rêveuse, platonisante; Hircon est un séducteur épicurien et bon-vivant; et Parlamente, loin d'embrasser un idéal stylisé courtois, adopte une vue marquée par le sens commun et la croyance d'un lien sacré établi par le mariage (bien qu'elle soit quelque peu résignée et déçue par ses propres expériences avec deux maris peu idéales).

Michel de Montaigne

Écrivain et philosophe moraliste, Montaigne est le fils aîné d'un marchand de vins et de poissons annobli (noblesse de robe); il reçoit une éducation humaniste au collège de Guyenne à Bordeaux, après avoir appris le latin de façon naturelle à la maison. Sa culture est presque entièrement latine, le grec y jouant un rôle mineur.

Montaigne il étudie le droit (sans doute à Toulouse); ensuite, son père assure à Montaigne une charge de conseiller à Périgeux, puis il devient parlementaire à Bordeaux (trois ans dans la première de ces deux positions, et treize dans la deuxième, donc seize ans entre 1554-1570, lui apprennent les faiblesses du système légal dans la pratique).

À Bordeaux, il se lie, dès 1558, d'amitié avec son collègue Étienne de la Boétie (né en 1530) qui meurt en 1563. Dans son fameux Essai I, 28, Montaigne rend hommage à cette amitié, et il y publie les sonnets d'adolescence de son ami.

En 1571, Montaigne sort encore quelque fragments de l'oeuvre de celui-ci, y inclus une traduction de la *Ménagerie* de Xénophone. Le pamphlet politique "Discours de la servitude volontaire" (1548), inspiré du stoïcisme de Sénèque, exerce assez d'influence jusqu'aux révolutions de 1789 et 1830. Il est revendiqué, malgré les objections de Montaigne, par les protestants sous le titre "Le Contr' Un" en 1576.

En 1565, il se marie avec Françoise de La Chassaingne, fille d'un autre collègue; le couple a plusieurs filles dont seulement une vivra (Éléonore). Le mariage semble avoir eu peu d'importance affective dans la vie de Montaigne; les époux faisaient chambre-apart (fait commun à l'époque), et Montaigne laissait la gérance de ses propriétés à sa femme pendant qu'il s'occupait de ses intérêts personnels.

Loin de mener une vie repliée et solitaire, Montaigne joue un rôle politique à plusieurs reprises. Vers 1585, il est en relations avec les rois Henri III (le dernier de la dynastie des Valois) et Henri de Navarre, le future Henr IV; de ce dernier, il refuse d'accepter une fonction payée en 1590 (par lettre).

Cinq ans après la perte de son ami, le père de Montaigne meurt en 1568. L'attachement de Montaigne pour lui s'est souvent exprimé dans ses écrits (nulle part y a-t-il mention de sa mère), et aussi par la publication d'une traduction de Sébond en 1569, commandé par son père quelque temps avant sa mort. Dans un des plus célèbres essais (L'apologie, II, 12), Montaigne finit par nier la possibilité de connaître Dieu par la raison, bien qu'il avait l'intention de défendre justement cette position prise par Sébond dans son gros traité *Theologie naturelle*.

À l'âge de 38 ans, Montaigne prend sa retraite. Il quitte Bordeaux et se retire à son château sur la Dordogne. Dans sa fameuse tour, il s'adonne surtout à la lecture (sa belle bibliothèque de mille livres lui venait principalement de La Boétie), aux voyages, et à la composition des Essais dont la première édition date de 1580.

Montaigne fait un grand voyage pour prendre les eaux (il souffre de la gravelle), et pour trouver l'accord des autorités ecclésiastes à Rome; en revenant, il devient maire de Bordeaux. Il est réélu en 1583. La tâche est difficile, puisqu'il faut naviguer entre le roi Henri III, et le rival de celui-ci, le futur roi Henri IV. Henri Roi de Navarre est le fils de Jeanne d'Albret, petit-fils de Marguerite de Navarre, et le premier de la dynastie des Bourbons. Toujours sympathisant avec les protestants, c'est lui qui embrassa la foi catholique pour accéder au trône de la France en disant "Paris vaut bien une messe." Mais c'est aussi lui qui passa l'Édit de Nantes en 1598, qui garantissait la tolérance religieuse, et mettait fin à des décades de guerres civiles. Il fut assassiné en 1610.

Quand il fallait remettre les clés à la ville de Bordeaux en 1585, Montaigne se tenait prudemment à l'écart à cause de la peste qui ravageait la région à ce moment - cela lui a toujours été reproché par la postérité.

Les Essais: genèse, forme, réception. Au début, ses "essais" ne sont guère plus qu'une compilation imitant la mode du temps: des anecdotes, des réflexions de lecture, des exemples pris de toutes sortes de sources, le tout garni de très peu de commentaire original ou personnel. L'ensemble reflète ce qu'on appelle la phase stoïque de Montaigne: position maintenue sous l'influence de La Boétie, les héros en sont Caton, Sénèque, admirateur de ce même Cato, et d'autres stoïciens de l'époque romaine (Épictète, Marc Aurèle). Le but ancien, l'ataraxie (littéralement: un état d'âme non-perturbé), y est clairement envisagé, puisqu'il faut bravement accepter toutes les adversités de la vie, y inclus la mort. Ce sont les effets de la Fortune, imprévisible et capricieuse par définition, et seulement l'attitude mentale peut accomplir l'affranchissement de ces faits souvent matériels (maladie, pauvreté, accidents, manque d'essentiels besoins physiques, comme la nourriture, le sommeil, et aussi les aggravations émotionales comme le deuil, etc.). Le stoïcisme met donc un fort accent sur le pouvoir de la raison!

Cette tendance philosophique change assez vite au contact avec la réalité comme la perte de son ami et son père à cinq ans d'interval. On parle alors d'une véritable crise sceptique vers 1576 qui est reflétée dans L'Apologie. Cet essai démontre effectivement l'impacte de la lecture de Sextus Empiricus, philosophe grec d'Alexandrie et de Rome au 2^e siècle av. JC. C'est un véritable vertige du doute radical à la Pyrrho. C'est à cette époque que Montaigne fait frapper une médaille avec l'inscription célèbre "Que sais-je?" Notez que cette maxime est formulée comme une question! Une affirmation comme "je ne sais rien" serait trop dogmatique malgré la négation.

Le scepticisme dans ses manifestations plus modérées et tempéré par un épicurisme éclairé restera l'élément principal de la pensée et de la sagesse accomplie du moraliste Montaigne comme démontré dans les treize essai du Livre III.

Vers 1578, Montaigne connaît les premières attaques de la gravelle, maladie des reins très douloureuse; peu après, il commence à se "peindre" lui-même comme il est: donc, il donne libre cours à l'individualité, à la subjectivité, aux expériences et réflexions personnelles, sans esclavage de

modèles formels anciens ou modernes, sans obéir aux règles prescrites par une doctrine philosophique ou religieuse particulière. Par conséquent, ses Essais deviennent de plus en plus originaux et individuels.

Après neuf ans de retraite, Montaigne publie Les Essais en deux volumes en 1580. Il y en a 57 essais dans le premier, et 37 dans le deuxième. Seulement un des 57 essais, et quatre des 37 parlent de lui. L'avis au lecteur, où l'auteur déclare qu'il est lui-même la matière de son livre, et le titre datent donc de peu avant la publication.

La quatrième édition de 1588 comprend un troisième volume de seulement treize essais, qui sont fort longs et réalisent enfin le dessin de se peindre annoncé déjà dans la première édition de 1580. Il y a aussi six cents additions aux autres essais; souvent, Montaigne s'y contredit sans gêne, ce qui donne parfois une impression bizarre, mais indique aussi son évolution. Comme il dit: il ajoute, il ne corrige pas.

Le style de Montaigne se sert de tous les registres, et se refuse à toute règle rhétorique. Montaigne se sert souvent de son patois gascon, et il utilise toute sorte d'expressions ou d'images aptes à rendre ses idées concrètes. Donc: le style libre et la forme ouverte dans son oeuvre correspondent à l'esprit curieux et tolérant de l'auteur.

Comme précurseurs d'une forme ouverte, la lettre et le dialogue doivent être mentionnés; pour Montaigne, le contact avec des modèles épistolaires classiques comme Cicéron, Sénèque, Pline le Jeune, et Plutarque, ou modernes comme Pétrarque, Bembo, Aretine, Guevara (Épîtres dorées) et Pasquier l'a préparé à s'exprimer avec franchise. Il a même dit qu'il aurait écrit des lettres "si je eusse à qui parler", montrant qu'il répugnait à s'inventer un partenaire. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que la plupart des auteurs cités sont aussi des moralistes dans le sens qu'ils se préoccupent surtout de la condition humaine.

Quant au dialogue, le modèle en est Platon, et la Renaissance s'est servie de cette forme pour tous les sujets, même scientifiques (Copernic, Giordano Bruno, Galilée). Montaigne, qui prenait Platon pour un sceptique, voyait dans ses dialogues une méthode qui réussissait parfaitement à illustrer l'idée fondamentale du scepticisme, notamment, de tenir le jugement en suspens, le pour et le contre ayant valeur égale. C'est aussi une méthode foncièrement dialectique. Comme la lettre permettait l'expression de la subjectivité, le dialogue permettait la multiplicité de perspectives individuelles, et les Essais ont des affinités très nettes avec ces deux techniques d'écrire en prose.

Après une expérience mystique en 1654, Pascal, fortement influencé par Montaigne, lui reproche son scepticisme et son manque de foi. Apart les philosophes Bayle et Fontenelle, Montaigne n'est guère apprécié entre 1670 et 1724, quand Voltaire, Rousseau et Diderot le redécouvrent. Sainte-Beuve, Anatole France et Gide sont parmi ses admirateurs plus modernes. Son influence était particulièrement forte en Angleterre (Bacon, Shakespeare, Hume, Shaftesbury, Macauley) et en Allemagne (Goethe, Schopenhauer, Nietzsche).

Cours 8.

François Rabelais

Témoignant d'un don prodigieux pour l'invention verbale dans ses romans parodiques *Gargantua* et *Pantagruel*, François Rabelais a donné à la langue française ses lettres de noblesse. «Guerre picrocholine», «moutons de Panurge», «abbaye de Thélème», «Dive Bouteille» et «substantifique moelle» sont autant de traces que les aventures de ses géants ont laissées dans la langue. Contemporain de François I^{er}, premier monarque de la Renaissance française, et des premières tensions avec la religion réformée naissante, Rabelais est un écrivain humaniste à la curiosité pétillante. Son rire paillard d'érudit bon vivant résonne encore.

François Rabelais est né en 1494 à Chinon. La vie de Rabelais est mal connue ; documents et témoignages laissent de vastes zones d'ombre (sa date de naissance elle-même reste incertaine). Il est sans doute novice au couvent des cordeliers (franciscains) de la Baumette, près d'Angers. Plus tard (1520), il prend l'habit au couvent de Fontenay-le-Comte, en Poitou. Passionné par le grec, il entame une correspondance (en latin et en grec) avec Guillaume Budé. Il fréquente les érudits de la région, notamment André Tiraqueau. Premiers démêlés avec la Sorbonne : ses livres grecs sont temporairement confisqués en 1523.

Tout au long de sa carrière, il saura néanmoins conserver des protecteurs puissants. Grâce à Geoffroy d'Estissac, le prieur qui l'attache à sa personne en qualité de secrétaire, il passe, en 1524, chez les bénédictins de Maillezais (en Vendée), où il peut poursuivre plus librement ses études. Il se lie alors avec le rhétoricien Jean Bouchet, de Poitiers, et Antoine Ardillon, abbé de Fontenay-le-Comte. Dans ce monde provincial et rural, Rabelais découvre les cercles de lettrés, juristes et philologues, religieux ou laïcs.

En 1527, il renonce à la vie monacale et parcourt la France, s'arrêtant, comme l'attestent quelques épisodes de son œuvre, dans plusieurs villes universitaires de renom (Orléans, Paris, Toulouse...). En 1530, on le retrouve à Montpellier, où il s'inscrit à l'école de médecine et donne des cours sur Hippocrate et Galien, qu'en bon humaniste il commente en s'appuyant sur le texte grec, l'original, et non sur une mauvaise traduction latine. Il est très vite admis au grade de bachelier et entame une licence. À Montpellier s'achève sa formation intellectuelle : il y noue une solide amitié avec un autre étudiant en médecine et joyeux compagnon, Guillaume Rondelet ; il prend conscience que tout le savoir humain n'est pas dans les livres.

Nommé ensuite médecin de l'hôtel-Dieu, il s'installe à Lyon, et c'est dans cette cité alors débordante d'activité littéraire qu'il connaît la période la plus féconde de son existence. Non seulement son cercle de relations s'élargit (Étienne Dolet, Mellin de Saint-Gelais, Jean Salmon,), mais il correspond aussi avec Érasme, qu'il vénère comme son père spirituel. Il a 38 ans lorsqu'il publie la première histoire de *Pantagruel*, sous le pseudonyme d'Alcofribas Nasier.

Après l'affaire des Placards (1534), Jean Du Bellay, nommé cardinal, l'emmène de nouveau en Italie. Rabelais voit alors à Ferrare la cour d'Hercule II d'Este et de Renée de France (où il rencontre Clément Marot), à Rome la cour du nouveau pape Paul III (il obtient d'être dûment relevé de ses vœux monastiques). Il parcourt Florence, où règne le duc Alexandre de Médicis. Par ses lettres à Geoffroy d'Estissac, nous possédons une chronique variée de la vie romaine.

En 1536, pourvu d'une prébende (des revenus) de chanoine grâce au cardinal, il se consacre à l'exercice de la médecine au monastère de Saint-Maur-des-Fossés. De retour à Montpellier pour achever ses études, il est licencié le 3 avril 1537 et docteur en médecine le 22 mai. Il pratique son art à Lyon et il fait, à Montpellier, des leçons sur les traités d'Hippocrate.

En 1540, il se rend en Italie aux côtés de Guillaume Du Bellay (autre cousin du poète), seigneur de Langey, mais il a la douleur de le perdre en 1543. Il voit également disparaître cette même année son premier protecteur, Geoffroy d'Estissac. Après la mort de Langey, qui fit sur lui une impression profonde, on perd sa trace pendant deux ans.

En 1546, le *Tiers Livre*, pourtant moins irrévérencieux que ses devanciers, est lui aussi condamné par la Sorbonne [faculté de théologie]. Cela justifie-t-il la retraite de l'auteur à Metz, hors de portée de la justice du roi de France (→ Trois-Évêchés), en un temps où l'on risque encore le bûcher pour hérésie? À l'occasion de son troisième voyage à Rome, où Jean Du Bellay l'appelle, Rabelais écrit une « Relation des fêtes données à l'occasion de la naissance de Louis, duc d'Orléans », qu'il fera imprimer à son retour sous le titre de *Sciomachie*. Il fait imprimer à Lyon quelques chapitres du *Quart Livre* (1548), qui sera publié dans son intégralité en 1552 et immédiatement censuré par les théologiens.

Grâce à son protecteur, il obtient les cures de Saint-Martin de Meudon et de Saint-Christophe-du-Jambet, dans la Sarthe ; par la recommandation du cardinal de Châtillon, Odet de Coligny, il reçoit un privilège pour faire imprimer librement tous ses ouvrages. Que devient-il ensuite ? En janvier 1553, il renonce à ses cures. Il s'éteint à Paris en 1553.

La légende d'un Rabelais ivrogne et bouffon s'est formée du vivant même de l'écrivain. Il apparaît ainsi dans l'épithète que Ronsard compose pour lui en 1554 ; l'historien Jacques de Thou, son contemporain, assure qu'« il se livra tout entier à une vie dissolue et à la goinfrerie ». L'imagination des lecteurs n'a jamais cessé de broder sur ces thèmes.

La Bruyère écrira que le livre de Rabelais est incompréhensible, que c'est « une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable ». Pour d'autres, qui s'efforceront de percer son secret, il est une sorte de philosophe et de mage : Voltaire voit en lui « un philosophe ivre » ; Chateaubriand le range parmi les « génies-mères » de l'humanité, et Victor Hugo le qualifie de « gouffre de l'esprit » pour son « rire énorme ». Silène contrefait dissimulant une fine drogue ? Sa figure et son œuvre présentent l'ambiguïté du prologue de Gargantua.

Rabelais fut essentiellement un homme de la Renaissance. S'il nous invite à rechercher la « substantifique moelle » de la connaissance, il apporte aussi la guérison par le rire. Il goûta tous les plaisirs de la vie ; il apprécia la grandeur de Rome, le charme des jardins de Saint-Maur, les châteaux de la Loire et les tavernes de Chinon et de Paris, sans parler du « bon vin de Languedoc qui croît à Mirevaux, Cantepedrix et Frontignan ».

« [A]mateur de pérégrinité » comme son Pantagruel, il rechercha toujours un savoir nouveau. Il aima par-dessus tout l'indépendance, la liberté, et il fit une entière confiance en la bonté de la nature. Mais il demeure pour nous l'immortel conteur des aventures de Pantagruel. Délassement d'érudit ou « repos de plus grand travail » que savent s'accorder les humanistes de la Renaissance ?

Rabelais est le continuateur de la littérature profane du Moyen Âge : il connaît fort bien la farce et en particulier la *sotie*. Il leur emprunte non seulement certaines formes du comique de situation, mais encore le naturel du langage parlé, le sens du dialogue de théâtre, le rire qui défie la mort, qui libère de l'angoisse dans une atmosphère populaire de fête, de banquet, de jeu et de carnaval.

Le cycle pantagruélique commence par *Horribles et Épouvantables Faits et Prouesses du très renommé Pantagruel* (Lyon, 1532), qui contient l'histoire du fils avant celle du père, et qui deviendra plus tard le *Second Livre*. Rabelais reconnaît s'inspirer des *Grandes et Inestimables Chroniques du grand et énorme géant Gargantua*, ouvrage anonyme à succès, publié à Lyon en 1532, déclarant qu'il se propose d'écrire « un autre livre de même billon ». Ce livret populaire narrait les exploits de Gargantua et il en fut vendu, nous dit-il, plus d'exemplaires en deux mois « qu'il ne sera acheté de Bibles en neuf ans ».

Adoptant le plan traditionnel des romans de chevalerie : naissance, « enfances », prouesses, Rabelais ajoute à ces aventures fabuleuses quelques éléments facétieux qui reflètent les mœurs et les usages de l'époque. Mais ce roman comique porte, dans sa parodie même, une pensée : on y remarque notamment la critique des vieilles disciplines, des lectures scolastiques de l'abbaye de Saint-Victor, des excès pédants de l'écolier limousin, des pratiques de procédure judiciaire (argumentation par signes, débat des deux gros seigneurs).

La conception rabelaisienne s'inscrit d'autre part à la suite des *Maccheronee* de Teofilo Folengo et du *Morgante maggiore* de Luigi Pulci, qui présentent la force, l'appétit et la bonhomie d'un géant entouré de compagnons aux noms symboliques. Pantagruel doit le sien au petit démon qui, dans la littérature des *Mystères*, avait le don de faire naître la soif ; il sera roi des Dipsodes, des assoiffés.

La geste fabuleuse des géants avait permis à Rabelais de dénoncer les abus du monde dans une épopée satirique et dans la parodie caricaturale. Après le *Gargantua*, il reste douze ans sans rien publier. Ce long silence est significatif de la prudence dans laquelle, par crainte des foudres de la Sorbonne, doivent se retrancher les humanistes épris d'idées nouvelles. En 1546, il fait imprimer le *Tiers Livre des faits et dits héroïques du noble Pantagruel*, qui, après un prologue vibrant des

préparatifs de défense contre les entreprises de Charles Quint, se développe comme une enquête sur le mariage et une satire de la justice.

Pourtant, le roman connaît une inflexion nouvelle : il n'est plus question de prouesses guerrières ; l'intérêt se concentre sur les discussions suscitées par les consultations de Panurge, qui se demande s'il doit ou non se marier. Réduit à s'endetter, il lance une prestigieuse apologie de la dilapidation et des dettes. Après avoir interrogé les « sorts virgiliens » et les songes, il prend conseil auprès de la sibylle de Panzoust, du muet Nazdecabre, du vieux poète Raminagrobis, de l'occultiste Her Trippa, du théologien Hippothadée, du médecin Rondibilis, du philosophe Trouillogan et du juge Bridioie. Peu satisfait de leurs réponses, il se tourne vers le bouffon Triboulet. Le sage Pantagruel l'engage à s'embarquer pour consulter l'oracle de la Dive Bouteille.

Faut-il voir dans le *Tiers Livre* un simple réquisitoire contre les femmes, dans la tradition satirique, ou même un reflet de la fameuse « querelle des femmes » qui passionna les esprits de 1542 à 1550 et qui opposa *l'Amie de court*, de Bertrand de La Borderie, à *la Parfaite Amie*, du platonicien Antoine Héroët ? Le dessein misogyne de Rabelais n'explique pas toute la portée du livre. Apportant des constatations de bon sens sur la vanité des conseils, le *Tiers Livre* nous montre que Panurge est amené à se décider seul. L'aspect philosophique de l'œuvre est clair : l'apologie des dettes laisse espérer un monde de solidarité dans l'harmonie d'un perpétuel échange ; la plante merveilleuse du « pantagruélien », dont la nature et les vertus sont longuement détaillées, symbolise l'énergie et les progrès possibles de l'humanité ; l'enquête sur le mariage de Panurge attestant l'inutilité des paroles, le voyage permettra de « toujours voir et toujours apprendre » et d'atteindre la vérité.

Le récit de la navigation, annoncé à la fin du *Tiers Livre*, est mis en œuvre dans le *Quart Livre des faits et dits héroïques du noble Pantagruel*. Nous sommes témoins de l'odyssée de Pantagruel et de ses amis en quête de la Dive Bouteille : son oracle devrait mettre un terme aux incertitudes de Panurge. C'est donc le récit d'un voyage avec escales, descriptions de pays étrangers, tempête, au cours de laquelle le géant retrouve sa force prodigieuse.

L'originalité de Rabelais tient surtout à la création de personnages et de lieux allégoriques d'un étonnant relief, tels l'île des Chicanous, pour les gens de justice, ou celle de Messer Gaster (l'estomac), entouré de ses Gastrolâtres qui, comme leur nom l'indique, ont pour dieu leur ventre. Autant de condamnations de la contrainte et des aberrations humaines ! Chaque personnage incarne une attitude : Panurge, la peur devant le danger ; frère Jean, l'excès de témérité ; Pantagruel, un juste équilibre d'espoir et de prudence.

Aux souvenirs traditionnels des récits de navigation dans les épopées et les romans d'aventures, le *Quart Livre* ajoute probablement quelques traits empruntés aux voyages de Jacques Cartier au Canada; on y remarque, d'autre part, de vives attaques contre la papauté, au moment où le concile de Trente suscite une certaine défiance. Mais, encore une fois, le réel sert de support au mythe de la recherche de la Vérité.

En 1562 paraissent sous le titre de *L'Isle sonante* les premiers chapitres du *Cinquième Livre* (dont l'édition définitive paraît en 1564) des aventures de Pantagruel. Cette suite tardive de la « navigation faite par Pantagruel, Panurge et autres ses officiers » n'est peut-être pas entièrement de la main de Rabelais. La navigation narrée dans le *Cinquième Livre* aboutit au temple de la Dive Bouteille, dont l'oracle : « Trink ! » (« Bois ! »), semble inviter les pantagruélistes à boire aux sources du savoir. Est-ce la révélation des « mystères horribles » que promettait le prologue de *Gargantua* ?

Rabelais nous présente dans une foisonnante galerie de personnages, la plupart des classes et des institutions sociales. Il parle avec complaisance du peuple et des humbles : fouacier [marchand de galettes], berger, laboureur, bûcheron, marchand de moutons, sorcière de village. De la bourgeoisie et des élites il retient le professeur d'université, et surtout les nobles et les princes, « monde palatin », largement représenté. Il s'en prend avec une raillerie parfois féroce, aux juges, avocats, procureurs, plaideurs, dont il tourne en dérision la sottise, les « ineptes opinions » ou le pédantisme.

S'il se plaît à des tableaux colorés de la vie universitaire de son temps, il exècre les théologiens de Sorbonne (« sorbonagres » et « sorbonicoles »). Il condamne les moines pour leur saleté, leur oisiveté, leur inutilité sociale, et, pensant à l'activité de frère Jean, il s'emporte en âpres invectives. Il sait, à l'occasion, critiquer les vices des citadins, et ses portraits de femmes rusées, curieuses ou lascives ne manquent pas de relief. Mais il est surtout attentif aux problèmes relatifs à l'éducation, à la politique et à la religion.

Rabelais dénonce l'obscurantisme pédant qui passe par une langue hermétique, un jargon pour le profane. La langue de Rabelais est d'une confondante invention verbale, d'exubérance et de verve. Il lance son vocabulaire, d'une surprenante richesse, dans de foisonnantes assonances et litanies fantaisistes. La truculence rabelaisienne ne s'interdit ni les détails scatologiques, ni les obscénités. L'écrivain multiplie avec virtuosité les jeux de mots, les galimatias, les jurons, l'allégorie et le symbole. Panurge demande à manger en une douzaine de langues ; Rabelais forge les mots, les déforme, les combine : la langue française, sous sa plume, explose en liberté.

Rabelais critique l'instruction selon les méthodes scolastiques. À l'exercice fastidieux de la mémoire et au formalisme stérile, qui ne forme qu'une « tête bien pleine » et un pédant intolérant, il préfère la curiosité d'un esprit toujours en éveil et une instruction par l'expérience, par le voyage, par les incertitudes de l'existence. Il prône le développement harmonieux du corps et de l'esprit, dans l'abandon d'une discipline de contrainte imposée de l'extérieur.

Touchant la politique, l'œuvre est une méditation sur le pouvoir royal ; elle exalte l'idéal du prince chrétien. Les bons rois, Grandgousier, Gargantua, Pantagruel, excellent par leur piété, leur sagesse et leur désir de paix.

Catholique moquant les prétentions des clercs qui se jugent meilleurs chrétiens que les laïques, critique envers les institutions, fondées par des hommes faillibles et intransigeants, railleur envers des croyances comme la vénération des reliques, le culte des saints ou les pèlerinages, Rabelais

cherche à concilier un retour aux sources du christianisme, nourri d'une lecture moins indirecte des Écritures (dans le texte en hébreu et en grec), et sa foi humaniste en la noblesse de la nature humaine.

Pierre de Ronsard

Pierre de Ronsard est un des poètes français les plus importants du XVI^e siècle. « Prince des poètes et poète des princes », Pierre de Ronsard, adepte de l'épicurisme, est une figure majeure de la littérature poétique de la Renaissance. Auteur d'une œuvre vaste qui, en plus de trente ans, a touché aussi bien la poésie engagée et « officielle » dans le contexte des guerres de religions avec les Hymnes et les Discours, que l'épopée avec La Franciade ou la poésie lyrique avec les recueils des Les Odes et des Amours (Les Amours de Cassandre; Les Amours de Marie; Sonnets pour Hélène).

Pierre de Ronsard, né en septembre 1524 au manoir de la Possonnière, près du village de Couture-sur-Loir en Vendômois, est le fils cadet de Louis de Ronsard (chevalier qui accompagna les enfants de François Ier lors de leur captivité en Espagne en qualité de maître d'hôtel) et de Jeanne de Chauldrier. Il a étudié au Collège de Navarre à Paris en 1533. Il semblerait qu'il n'ait pas apprécié la vie rude de l'école médiévale.

Il est page auprès du dauphin, François, puis de son frère Charles, duc d'Orléans. Quand Madeleine de France épousa le roi Jacques V d'Écosse, en 1537, Ronsard fut attaché au service du roi et passa trois années en Grande-Bretagne. En 1539, il retourna en France et entra à l'Écurie royale. Il est dans la compagnie du duc d'Orléans. Cette fonction lui offrit l'occasion de voyager : il fut envoyé en Flandre puis de nouveau en Écosse. Bientôt une fonction plus importante lui fut offerte et il devint le secrétaire de la suite de Lazare de Baïf, le père de son futur collègue de Pléiade et compagnon à cette occasion, Antoine de Baïf. Il a été attaché de la même manière à la suite du cardinal du Bellay-Langey et sa querelle mythique avec François Rabelais date de cette époque. Cette carrière diplomatique prometteuse fut cependant subitement interrompue, une otite chronique qu'aucun médecin ne put guérir le laissa à moitié sourd. Pierre de Ronsard décida alors de se consacrer à l'étude.

Il choisit le Collège de Coqueret dont le principal était Jean Dorat, aussi professeur de grec et helléniste convaincu (qui fera partie de la Pléiade) qu'il connaissait puisqu'il avait été le tuteur de Baïf. Antoine de Baïf accompagna Ronsard ; Joachim du Bellay, le second des sept, les rejoignit bientôt. Muretus (Marc-Lavoine), passionné de latin, qui jouera un rôle important sur la création de la tragédie française, y était aussi étudiant à la même époque.

La période d'étude de Ronsard dura sept années et demie et le premier manifeste de ce nouveau mouvement littéraire prônant l'application des principes de la Pléiade a été écrit par Du Bellay. Défense et illustration de la langue française parut en 1549 : la Pléiade (ou Brigade, comme elle s'appelait à ses débuts) était alors lancée. Elle comprenait sept écrivains : Ronsard, Du Bellay, Baïf,

Rémy Belleau, Pontus de Tyard, Jodelle et Jean Dorat. Un peu plus tard, Ronsard publia ses premières œuvres en 1550 dans ses quatre premiers recueils Odes.

En 1552, le cinquième livre des Odes fut publié en même temps que Les Amours de Cassandre. Ces recueils déclenchèrent une véritable polémique dans le monde littéraire. Une histoire illustre les rivalités et critiques qui existaient alors : on dit que Mellin de Saint-Gelais, chef de file de l'École marotique, lisait des poèmes de Ronsard de façon burlesque devant le roi afin de le dévaloriser. Cependant, Marguerite de France, la sœur du roi (plus tard duchesse de Savoie), prit à un moment le recueil des mains de Mellin et se mit à le lire, rendant aux poèmes toute leur splendeur : à la fin de la lecture, la salle était sous le charme et applaudit chaleureusement. Ronsard était accepté comme poète. Les deux poètes se réconcilièrent, comme l'indique le sonnet de M. de S. G. En faveur de P. de Ronsard.

Sa gloire fut subite et hors mesure. Sa popularité ne faillit jamais. En 1555, il publia ses Hymnes. Il termina ses Amours en 1556 puis il donna une édition collective de ses œuvres, selon la légende à la demande de Marie Stuart, épouse du roi François II en 1560. En 1565, ce sont Élégies, mascarades et bergeries qui parurent en même temps que son intéressant Abrégé de l'art poétique français.

L'Académie des Jeux floraux de Toulouse le récompense, en 1580, pour une pièce dans laquelle il chantait son aïeul Banul Maracine, accouru des bords du Danube pour porter secours à « France, mère des arts, des armes et des lois. » Le peuple de Toulouse, estimant l'églantine, prix des Jeux floraux, trop modeste pour honorer « le poète français », lui envoya une Minerve d'argent massif de grand prix. Ronsard remercia le cardinal de Chastillon, archevêque de Toulouse, qui l'avait toujours admiré, en lui adressant l'« Hymne de l'Hercule chrétien ».

Le changement rapide de souverains n'altéra pas les traitements auxquels a droit Ronsard. Après Henri et François, c'est Charles IX qui tomba sous son charme. Il lui mit même des pièces à disposition dans le palais. Ce parrainage royal a eu quelques effets négatifs et l'œuvre demandée par Charles IX, La Franciade, n'égale pas le reste de l'œuvre de Ronsard, le choix fait par le roi (le décasyllabe plutôt que l'alexandrin) étant regrettable.

La mort de Charles IX ne sembla pas avoir changé les faveurs auxquelles il avait droit à la cour royale. Mais Ronsard, ses infirmités augmentant, choisit de passer ses dernières années loin de la cour, alternant ses séjours dans une maison lui appartenant à Vendôme, dans une abbaye à Croix-Val non loin de là ou encore à Paris où il était l'invité de Jean Galland, intellectuel du Collège de Boncourt. Il avait peut-être aussi une maison en propre au Faubourg Saint-Marcel. Il voyagea en Andalousie pendant trois mois, à Cordoue, où il trouva l'inspiration pour son poème Ode à l'Antiquité.

Ses dernières années furent marquées par la perte de nombreux de ses amis et son état de santé s'aggrava. Des souverains étrangers, dont la reine Élisabeth Ire d'Angleterre, lui envoyaient des présents. Malgré la maladie, ses créations littéraires restèrent toujours d'aussi bonne qualité et

quelques-uns de ses derniers écrits sont parmi les meilleurs. Ronsard ne fit pas l'unanimité et on trouve des poèmes contre Ronsard dans la collection de manuscrits rassemblés par François Rasse des Nœux.

Ronsard meurt dans la nuit du 27 au 28 décembre 1585 au prieuré de Saint-Cosme, dont il était le prieur, et y est enseveli dans la crypte de l'église, aujourd'hui en ruine. Ronsard était également titulaire de Croix-Val en Vaudomois (paroisse de Ternay) et de Bellozane dans le diocèse de Rouen. Deux mois plus tard, il reçoit un hommage officiel au collège de Boncourt où ses funérailles solennelles sont célébrées à Paris le 25 février 1586, date anniversaire de la bataille de Pavie. Toute la cour s'y presse, à telle enseigne que plusieurs dignitaires devront renoncer à y assister, et l'oraison est prononcée par son ami Jacques Du Perron et un Requiem de Jacques Mauduit composé pour l'occasion est exécuté par l'orchestre particulier du roi.

Cours 9.

Littérature française du XVII^e siècle

Le Classicisme. Le Baroque

La littérature française du XVII^e siècle est liée aux évolutions politiques, intellectuelles et artistiques qui se font entre 1598 – promulgation de l'édit de Nantes d'Henri IV qui met fin aux guerres de religions du XVI^e siècle – et 1715, date de la mort de Louis XIV, le Roi-Soleil qui a imposé la monarchie absolue au royaume.

L'un des faits dominants dans le domaine culturel est la forte consolidation du pouvoir royal qui fait, à la fin du XVII^e siècle, de la Cour et du roi, à Versailles, les maîtres du bon goût, même si la « ville » et sa bourgeoisie commencent à jouer un rôle dans le domaine des arts et de la littérature avec une diffusion plus large des œuvres et un développement de la lecture.

Le XVII^e siècle est un siècle majeur pour la langue et la littérature française en particulier pour les œuvres du théâtre classique avec les comédies de Molière et les tragédies de Corneille et Racine. Mais si le classicisme s'impose dans la seconde moitié du siècle sous le règne de Louis XIV, les chefs-d'œuvre qu'il a produits ne doivent pas éclipser d'autres genres comme les textes des moralistes et des fabulistes (Jean de La Fontaine) et le genre du roman qui s'invente au cours de cette période avec les romans précieux, les histoires comiques et les premiers romans psychologiques comme *la Princesse de Clèves*, ou encore la poésie baroque de la période Louis XIII.

Pour la France, le XVII^e siècle en tant qu'unité historique peut être défini par deux dates : 1598 et l'édit de Nantes d'Henri IV qui met fin aux guerres de religions du XVI^e siècle, et 1715, date de la mort de Louis XIV qui a imposé au cours de son très long règne la monarchie absolue au royaume qu'il a agrandi par de nombreuses conquêtes. Entre ces deux dates le pouvoir royal s'affermi par l'œuvre de Louis XIII secondé par Richelieu et durant la régence d'Anne d'Autriche grâce à Mazarin.

Ce pouvoir royal intervient dans le monde des arts par le soutien qu'il apporte aux artistes instituant ainsi ce qu'on a appelé le « classicisme français » et par la création de l'Académie française qui établit une norme pour le vocabulaire, la syntaxe ou la poétique comme le montre en 1637 la querelle du *Cid*. Ce souci de la codification du langage anime aussi les salons et les cercles littéraires : c'est par exemple la Grammaire de Port-Royal, élaborée par les Solitaires de Port-Royal des Champs, qui fixe pour la première fois les règles grammaticales et sert de base, jusqu'à nos jours, à la grammaire française. Si le XVI^e siècle s'était occupé d'enrichir la langue française pour la rendre rivale des autres langues anciennes et si les auteurs accueillaient volontiers toute invention, le XVII^e siècle se charge de l'épurer et d'établir des règles comme avec Vaugelas, et c'est à la fin du XVII^e siècle qu'apparaissent les premiers dictionnaires de la langue française avec Richelet (en 1680), Furetière (posthume, en 1690) et un peu plus tard l'Académie française (1698).

En même temps, l'idéal social évolue avec le type de l'honnête homme, cultivé, sociable et ouvert, et le monde des idées poursuit son évolution avec le cartésianisme qui modifie les démarches intellectuelles en donnant une place primordiale à la Raison (*Cogito ergo sum*) et qui influera sur l'idéal classique par son souci d'ordre et de discipline. La philosophie de René Descartes, en érigeant le doute comme principe de son système métaphysique, débouchera à la fin du siècle sur les prémices des Lumières avec les remises en cause d'esprits novateurs comme Bayle ou Fontenelle en même temps que s'affirmeront, en Europe, les démarches scientifiques avec Kepler, Harvey, Blaise Pascal ou Newton. Le libertinage intellectuel, bien que sévèrement combattu par l'Église, pèse aussi peu à peu sur les esprits dans le sillage de Pierre Gassendi, matérialiste sensualiste qui ouvre des brèches encore timides à l'athéisme.

En effet les considérations et les pratiques religieuses marquent aussi fortement le siècle avec la révocation de l'édit de Nantes par Louis XIV en 1685, qui met fin à la tolérance vis-à-vis des protestants, et le poids des Jésuites et des Jansénistes. En effet les Jésuites, en plus de leur influence politique, critiquée par les tenants du gallicanisme, contribuent à la formation de la pensée du siècle et à l'élaboration du style classique. Les écoles jésuites apportent deux éléments essentiels dans la formation du classicisme : le goût humaniste pour les Anciens reconnus comme modèle de beauté et de sagesse, et la psychologie, qui vise à connaître l'homme, à discuter sur lui, mesurer la puissance de ses passions et de sa volonté. Le jansénisme exerce quant à lui une influence plutôt indirecte et morale avec leur idéal austère lié à une théologie de la prédestination.

Tous ces éléments vont peser dans le domaine esthétique et dans l'importance relative des deux courants qui dominent le siècle : d'abord le mouvement baroque, plus long et paneuropéen, puis le classicisme, plus spécifiquement français et moins long, lié au « siècle de Louis XIV ». Si le baroque est une esthétique de l'incertain, du flou et de la surabondance, le classicisme est fait de retenue, d'ordre et d'ambition morale : c'est ce courant qui s'imposera en France dans la deuxième moitié du siècle avec l'intervention du monarque absolu et centralisateur qui encouragera la fondation de nombreuses Académies pour veiller aux principes et aux usages admis de la pensée et des arts (l'Académie française en 1635, l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1665, l'Académie des sciences en 1666). La Cour et le roi, à Versailles, sont bien, à la fin du XVII^e siècle, en France, les maîtres du bon goût même si la « ville » et sa bourgeoisie commencent à jouer un rôle dans le domaine des arts et de la littérature avec une diffusion plus large des œuvres et un développement de la lecture.

Pour avoir un panorama littéraire du siècle précédent on se reportera à Littérature française du XVI^e siècle. En relation avec les salons et les cercles littéraires, commence très tôt un mouvement de codification du langage. Le XVI^e siècle s'était occupé d'enrichir la langue française pour la rendre rivale des autres langues anciennes. Les auteurs accueillaient volontiers toute invention. Le XVII^e siècle se charge de la rendre plus précieuse, de l'épurer. Il est plus exigeant et fait la différence

entre l'exercice de la pensée et la pratique littéraire ainsi que l'écriture à des fins non esthétiques. L'Académie française se propose de codifier le vocabulaire, la syntaxe, la poétique.

Bien que la culture subisse les conséquences du centralisme politique, à la fin de la période commence à se sentir la contestation de l'imitation des Anciens et en même temps apparaissent une volonté de modernité et un désir qui tient davantage compte de l'évolution historique.

Les deux courants qui dominent le siècle sont le baroque et le classicisme, mais ces notions ne seront systématisées que bien plus tard et s'il y a débat et opposition esthétiques, il y a aussi souvent cohabitation des deux approches dans une œuvre ou chez un auteur. D'autres orientations, plus mineures, sont également identifiables, ce qui interdit une approche trop simpliste ou simplifiée des créations littéraires du temps.

Le Baroque. C'est un mouvement qui dominera l'Europe du XVII^e siècle. Peu agressif en France, il se développe sous l'influence avant tout de l'Italie et représente souvent la tendance principale des années 1598 - 1630. Le baroque est né en réaction contre l'austérité protestante. Il est attaché à une conception d'un monde instable, d'un monde en transformation incessante. Ce courant est avide de liberté et ouvert à la complexité de la vie. En littérature il comporte une multitude de tendances contradictoires mais peut se concentrer autour de quelques principes communs : goût de la sensualité, des extrêmes, de l'ornementation, du langage à effets. Les genres privilégiés du baroque sont la poésie avec Théophile de Viau, Pierre de Marbeuf ou Saint-Amant, et le théâtre, influencé par les auteurs espagnols (par exemple *l'Illusion comique* de Pierre Corneille).

Durant la période de transition qui va de 1630 à 1660, le baroque, bien que peu à peu supplanté déjà par le classicisme, continue encore à jouer son rôle. Il est présent dans le courant précieux, le courant burlesque et le courant libertin. Cependant ces trois courants ne se confondent pas avec le baroque, mais chacun développe, de façon privilégiée, un de ses aspects.

Le Courant précieux. La préciosité est un mouvement européen des lettres qui atteint son apogée en France dans les années 1650-1660. C'est un courant esthétique d'affirmation aristocratique marqué par un désir de se distinguer du commun. Cette volonté d'élégance et de raffinement se manifeste dans le domaine du comportement, des manières, du goût aussi bien que dans celui du langage. Ce courant est également associé à une revendication féministe soucieuse de faire reconnaître la femme dans le monde des intellectuels et des artistes mais aussi dans une fonction sociale nouvelle.

La société précieuse s'épanouit dans les salons dont les plus célèbres sont ceux de la marquise de Rambouillet et de Madeleine de Scudéry. D'abord aristocratiques, après l'échec de la Fronde (histoire), ces salons s'ouvrent peu à peu à des écrivains bourgeois. La volonté d'élégance dans la conversation, la recherche de pureté du vocabulaire en proscrivant les jargons, les archaïsmes, le langage populaire et l'invention de termes nouveaux ou de périphrase remplaçant des noms d'objets

réputés bas ou seulement trop ordinaires, conduisent à des abus dont se moquera Molière dans *Les Précieuses ridicules*.

La littérature est un des sujets privilégiés de ces salons et les auteurs transposent dans leurs romans-fleuves ce monde raffiné qui revendique aussi une place centrale pour l'amour idéalisé.

Avec précaution, on peut repérer une évolution du genre romanesque lié à cette esthétique particulière avec d'abord, au début du siècle, le roman pastoral et sentimental d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, puis les romans héroïques dont les traits communs sont la peinture des mœurs aristocratiques, les nombreuses aventures et l'étude des personnages en particulier dans la relation amoureuse. Les principaux auteurs sont Marin Le Roy de Gomberville avec *Carithée* ou *Polexandre* (5 volumes), et Gautier de Costes de La Calprenède, avec *Cassandre* en 10 volumes, *Cléopâtre, la belle Égyptienne*, 12 volumes, ou *Faramond ou l'Histoire de France dédiée au Roy*, 7 volumes - inachevé).

On placerait à part, sous l'étiquette étroite de romans précieux à cause de la place faite aux femmes et à l'étude de l'amour, les romans de Madeleine et Georges de Scudéry, en particulier les volumes dus à Madeleine de Scudéry. On citera *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* et surtout *Artamène ou le Grand Cyrus*, 10 volumes, et plus encore *La Clélie* avec sa célèbre carte de Tendre (dix volumes dont les premiers ont été signés par Georges de Scudéry).

Les excès du roman « héroïque et précieux » lui attireront des condamnations comme celle de Le noble qui rejette « les longs Romans pleins de paroles et d'aventures fabuleuses, et vides des choses qui doivent rester dans l'esprit du Lecteur et y faire fruit ». Par réaction s'élaboreront le roman psychologique dit « classique » comme *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette mais aussi des formes parodiques et comiques comme les romans de Scarron et de Francion.

Le Libertinage. Ce courant idéologique part de la philosophie matérialiste de Gassendi. Les libertins (libres penseurs) se détachent de la religion officielle, le christianisme, raillent les pratiques religieuses, manifestent leur indépendance de pensée et tendent à donner à l'existence humaine un sens uniquement terrestre. Ce courant assure ainsi la transition entre l'humanisme de la Renaissance et la philosophie du siècle suivant, celui des Lumières. Cyrano de Bergerac, disciple de Pierre Gassendi, est le représentant le plus éminent de la pensée libertine. Le personnage éponyme de la pièce de Molière, Dom Juan, est emblématique de cette attitude.

Le registre comique et satirique. Le registre satirique et familier qui caractérise certaines œuvres narratives du XVII^e siècle est l'héritier d'un certain esprit « gaulois » présent dans les nouvelles (ou les « histoires ») du siècle précédent (comme celles de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre) qui cherchent à s'ancrer dans le réel pour créer à la fois le rire et la mise en cause. Influencé par le roman picaresque espagnol, ce courant non aristocratique est aussi produit par la réaction contre les excès idéalistes et sentimentaux des romans héroïco-précieux dont se moquent les auteurs satiriques avec des sortes de parodies comiques.

C'est essentiellement dans le genre encore flou du roman que ce courant réaliste et plutôt burlesque sera productif en privilégiant un récit enjoué, parfois embrouillé cependant, avec des personnages communs placés dans des situations souvent plaisantes et quotidiennes. Ils relèvent parfois du peuple ou de la bourgeoisie mais les histoires comiques françaises se distinguent des romans picaresques par des rôles moins populaires. Les héros de *Histoire comique de Francion* et du *Page Disgracié* sont des gentilshommes. Le personnage principal du *Roman comique* est certes théoriquement dans le peuple mais tout laisse à penser que ses véritables origines pourraient être nobles. Il en a du moins les caractéristiques morales.

Les œuvres les plus notables sont *Histoire comique de Francion* de Charles Sorel, publié en 1626, *Le Roman comique* de Paul Scarron et *Le Roman bourgeois* d'Antoine Furetière, les romans de Cyrano de Bergerac occupant une place à part avec leur mélange d'imagination, de réflexion mais aussi de drôlerie.

Jean de Lannel ouvre la voie avec son *Romant satirique*, où il essaie de présenter le tableau des désordres et de la corruption qui règnent en France au commencement du règne de Louis XIII.

Le roman de Charles Sorel *Histoire comique de Francion* constitue l'une des œuvres majeures du genre. L'immortalité de l'âme est raillée dans le roman, la hiérarchie sociale, le culte de l'argent et de la puissance sont dénoncés dans un langage savoureux, riche en tournures populaires, en termes colorés, en proverbes.

Le Roman comique de Paul Scarron reprend des caractéristiques du travail de Sorel tout en le polissant un peu pour le rendre plus acceptable dans une époque moins libre que celle de l'apparition du *Francion*. À travers le récit d'une troupe de comédiens sous Louis XIII l'auteur peint avec un réalisme saisissant et beaucoup d'humour les mœurs provinciales.

En 1666, Furetière peint en action les mœurs de la bourgeoisie du temps dans le *Roman bourgeois*.

Le Courant classique. Le classicisme, une des époques culturelles les plus brillantes de l'histoire de la France, est une expression idéologique et esthétique de la monarchie absolue. Il se développe pendant toute la première partie du siècle et atteint son apogée vers les années soixante. Le classicisme est en liaison étroite avec les courants philosophiques de l'époque, en premier lieu celui du rationalisme de Descartes dont il subit l'influence.

Esthétique classique. Elle s'est élaborée au cours des années 1630-1660. L'esthétique classique est fondée sur trois principes essentiels : rationalisme, imitation de la nature, imitation de l'Antiquité. Plus tard, en 1674, dans son *Art poétique* Nicolas Boileau fait une synthèse de tout ce qui constitue le style classique.

Le classicisme établit la suprématie de la raison qui s'exerce par des règles. Peindre le beau et le vrai demeure la grande préoccupation des écrivains. Mais comme les créateurs s'adressent à un public précis, la Cour, l'idéal est d'inspirer le respect du régime royal, le beau est ce qui est

conforme à la morale chrétienne. Pour eux, peindre le vrai c'est peindre la nature humaine, peindre l'homme. La peinture des passions humaines, leur analyse, confèrent un caractère psychologique à la littérature classique. Le classicisme répugne à introduire le laid, le bizarre, le fantastique et réduit par là son domaine d'observation. Le beau seul devait être imitable.

Pour leur imitation les écrivains ont besoin de modèles et de maîtres. Pour eux ce sont les Anciens. Et là, tous les grands classiques sont solidaires, tous affirment la nécessité de s'inspirer de leur exemple, de suivre leurs préceptes et même de puiser des sujets et des images dans leurs œuvres, dans l'histoire antique. Mais comme tout chez les Anciens n'était pas imitable, les écrivains adaptent les sujets empruntés au goût de l'époque, aux exigences théoriques du classicisme.

Le théâtre classique. Au XVII^e siècle les doctes de l'âge classique comme Nicolas Boileau dans son *Art poétique* ont cherché à renforcer la codification formelle entre tragédie et comédie en se référant à Aristote. L'esthétique classique, originalité française qui contrebat le foisonnement baroque, définira des règles qui feront d'ailleurs débat comme en témoignent la « querelle du *Cid* » avec les remontrances de l'Académie française et les préfaces des dramaturges comme celle de *Bajazet* de Jean Racine qui justifiera le remplacement de l'éloignement temporel par l'éloignement géographique. « La grande règle » étant de « plaire » aux esprits éclairés, l'art classique va recommander des conventions qui doivent conduire à la réussite et à la grandeur de l'œuvre de théâtre, celui-ci étant considéré alors comme un art littéraire majeur.

Pour l'âge classique l'art a une fonction morale : le théâtre doit donc respecter la règle de bienséance en exclusion de tout ce qui irait contre la morale, la violence « obscène » ne doit par exemple pas être montrée sur scène, et les comportements déviants doivent être châtiés comme Don Juan à la fin de la pièce de Molière ou Phèdre dans l'œuvre de Racine. L'art doit « purger les passions (la catharsis aristotélicienne) avec la tragédie et corriger les mœurs en riant avec la comédie ». Cette bienséance et cette volonté morale s'accompagnent de la bienséance langagière, même si la comédie est plus libre dans ce domaine. La volonté d'exemplarité impose aussi un souci du naturel et du vraisemblable, parfois en conflit avec le vrai. Les auteurs doivent ainsi défendre la cohérence des personnages et rechercher l'universalité en se plaçant dans la continuité des Anciens dont la survie littéraire démontre qu'ils avaient su parler de l'homme avec justesse, ce qui demeure le but d'un théâtre moraliste et non de « pur divertissement ».

L'esprit classique a aussi le goût de l'équilibre, de la mesure, de l'ordre, de la raison, et un souci d'efficacité d'où découle le principe d'unité que résume Boileau dans deux vers célèbres de son *Art poétique* : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli // Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ». On définit donc la règle des trois unités :

« L'unité d'action » évite la dispersion et l'anecdotique en renforçant la cohérence. « L'unité de temps » resserre l'action et la rapproche du temps de la représentation. « L'unité de lieu » cherche à

faire correspondre le lieu de l'action et le lieu scénique : il s'agira donc d'un lieu accessible à tous les personnages (entrée, antichambre, salle du trône...)

Une quatrième unité est également mise en avant : « l'unité de ton » liée à la séparation des genres (tragédie et comédie) avec des sujets propres, des types de personnages spécifiques, des niveaux de langue et de ton dans un objectif différent : divertir et donner une leçon avec la comédie, et purger les passions (catharsis) par l'émotion (terreur et pitié) avec la tragédie.

La tragédie. Nombreux sont les auteurs de tragédies mais deux d'entre eux la conduisent à sa perfection : Pierre Corneille et Jean Racine. Corneille prête un grand intérêt aux affaires d'État : le salut de Rome (*Horace*), le sort de la ville de Séville, menacée par les Maures (*le Cid*). *Le Cid* fait date dans l'histoire du théâtre. C'est la première véritable œuvre classique. L'action des pièces de Corneille, pour la plupart historiques, est complexe et parfois chargée d'événements. L'auteur ne se lasse pas de peindre des individualités fortes et volontaires telles Rodrigue, Chimène, Horace, Auguste, Polyeucte pour qui l'appel de l'honneur est irrésistible. En choisissant ces exemples d'énergie humaine, Corneille donne des modèles de conduite dont la politique de la monarchie absolue avait besoin.

Racine quant à lui appartient à la génération suivante, plus strictement « classique » et peint la passion comme une force fatale qui détruit celui qui en est possédé. Réalisant l'idéal de la tragédie classique, il présente une action simple, claire, dont les péripéties naissent de la passion même des personnages. Les tragédies profanes (c'est-à-dire *Esther* et *Athalie* exclues) présentent un couple de jeunes gens innocents, à la fois unis et séparés par un amour impossible parce que la femme est dominée par le roi (*Andromaque*, *Britannicus*, *Bajazet*, *Mithridate*) ou parce qu'elle appartient à un clan rival (Aricie dans *Phèdre*). Cette rivalité se double souvent d'une rivalité politique, sur laquelle Racine n'insiste guère.

Les comédies de Molière. Le génie de Molière est inséparable de l'histoire du théâtre classique français. Ses comédies de mœurs et de caractère représentent une véritable galerie de la société du XVII^e siècle. Son premier souci est de « plaire ». Pour lui plaire voulait dire rire. Et le rire est son arme. Son comique est toujours significatif. Molière cherche le réel des situations et excelle dans la peinture de la nature humaine.

Le roman psychologique. Madame de La Fayette, avec *La Princesse de Clèves* inaugure avec la maîtrise de la forme et le souci de la peinture des sentiments dans un contexte réel, un genre appelé à une spectaculaire postérité.

La poésie. François Malherbe codifie au début du siècle les règles de la versification et est salué par Boileau qui brille dans la poésie d'idées avec son *Art poétique* ou ses *Satires*.

Les moralistes. On nomme ainsi les auteurs qui dans des genres divers ont exploré le comportement des hommes avec des approches souvent pessimistes comme Blaise Pascal, Bossuet, François de La Rochefoucauld, et les mémorialistes comme le cardinal de Retz et Saint-Simon ; ce

dernier, né à la fin du XVII^e siècle, a écrit ses « mémoires » au cours de la première moitié du XVIII^e siècle et est classé par certains pour un écrivain classique du XVII^e siècle alors que son style, en réalité très novateur, a inspiré par la suite de grands écrivains (François-René de Chateaubriand, Marcel Proust). Ces « analyses de l'âme » se retrouvent avec Madame de Sévigné et ses fameuses *Lettres* ou avec La Bruyère et ses *Caractères*.

Une œuvre singulière : Les *Fables* de La Fontaine. À travers un genre mineur et non codifié, La Fontaine s'inspire, comme les autres classiques, dans ses fables, des Anciens mais aussi du folklore français et du folklore étranger. Il imite ses maîtres avec une grande liberté. Tout comme les personnages de Molière, ses personnages représentent toutes les couches sociales. En moraliste La Fontaine dépeint toute la société française de la seconde moitié du siècle. La recherche du bonheur, l'homme et le pouvoir sont les deux thèmes chers à La Fontaine qu'on retrouve dans ses «*Fables*». La fable qui était avant La Fontaine, un genre bref où l'anecdote se hâtait vers la morale, devient chez lui une ample comédie où tout est mis à sa place : le décor, les personnages, le dialogue⁹.

Vers le XVIII^e siècle. À la fin du siècle, la littérature perd de son éclat. La querelle des Anciens et des Modernes s'engage. Ce sont des discussions à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle qui portent sur la notion du progrès dans le domaine artistique. Les Anciens dont La Fontaine, Nicolas Boileau, La Bruyère, prétendent que tout est découvert, tout est inventé, donc il n'y a pas de progrès dans l'art. Les Modernes de leur côté et surtout Charles Perrault, l'auteur des *Contes de la mère l'Oye*, affirment qu'il reste beaucoup à trouver et à améliorer.

Par ailleurs avec prudence mais fermeté, une littérature d'idées novatrice apparaît avec Bernard de Fontenelle et Pierre Bayle qui préfigurent les philosophes du siècle des Lumières et leurs remises en cause intellectuelles.

Cours 10.

La dramaturgie du XVII^e siècle

Grand dramaturge français du XVII^e siècle, Pierre Corneille s'est démarqué de ses contemporains par une œuvre théâtrale riche et particulièrement moderne. D'abord fortement inspiré par la comédie, il glissera peu à peu dans la tragédie, toujours avec talent, grandeur, liberté et générosité.

Pierre Corneille naquit à Rouen le 6 juin 1606. Son père, Pierre Corneille, était avocat du Roi à la table de marbre de Normandie et maître particulier des eaux et forêts du Vicomté de Rouen. Sa mère, Marthe Le Pesant de Bois-Guilbert était également de noble famille. Ils eurent sept enfants et Pierre Corneille en était l'aîné, le cadet ayant vingt-trois ans de moins que lui. Dans la famille Corneille, trois devinrent auteurs célèbres, Pierre Corneille, Thomas Corneille, un de ses petits frères qui composa la pièce à grand succès "*La Devineresse*" et leur neveu, le célèbre Fontenelle, fils de l'une de leurs petites soeurs, Marthe, Madame de Fontenelle. Pierre Corneille fut élevé chez les Jésuites de Rouen, et devint avocat, non par vocation mais surtout pour ne pas déplaire à son père. Il prêta serment le 18 juin 1624 au Parlement de Rouen.

Corneille fut secrètement amoureux d'une grande dame de Rouen, appelé Madame du Pont, épouse d'un des maîtres des comptes de la ville. Ils se connaissaient depuis l'enfance, et sa passion pour elle, lui fit écrire ses premiers vers et sa première pièce, "*Mélite*", décrivant ainsi son premier et grand amour. D'après Fontenelle, son neveu, Mélite aurait été une jeune dame de Rouen, maîtresse d'un ami de Corneille, qui en était secrètement amoureux lui-même, et qui devint le nouvel amant de cette jeune dame au détriment de son ami. Mais d'après de nombreux biographes de Pierre Corneille, la première version serait la plus juste et les vers de "*Mélite*" y correspondraient le mieux également. Une chose est sûre, Corneille développa à ce moment-là sa passion pour la poésie et commença à délaisser le droit.

En 1628, il obtient les charges d'avocat du Roi aux sièges généraux de l'Amirauté et des eaux et forêts de la Normandie. Corneille remit sa première pièce, la comédie "*Mélite*" à Mondory et sa troupe de comédiens de Rouen. Adorant la pièce, ils se rendirent avec à Paris pour une première représentation. Ce fut un succès et la cour commença à faire les éloges de Corneille. En 1632, il fit imprimer sa deuxième pièce, la tragi-comédie "*Clitandre*" juste après les premières représentations de celle-ci. En 1633, il fit imprimer sa première pièce, "*Mélite ou les fausses lettres*". Sa troisième pièce, la comédie, "*La Veuve, ou le Traître*" fut représentée également et obtint un franc succès, assurant ainsi à Corneille sa notoriété.

En 1634, l'archevêque de Rouen, M. de Harlay, demanda à Pierre Corneille de composer un poème élogieux en l'honneur du Roi Louis XIII et du Cardinal de Richelieu, de passage à Rouen. En cette même année, Corneille fit imprimer "*La Veuve, ou le Traître*" et deux nouvelles comédies furent représentées "*La Galerie du Palais, ou l'Amie Rivale*" et "*La Suivante*". En 1635, première

représentation de sa nouvelle pièce, la comédie " *La Place Royale* ", qui fut très bien reçue. Pierre Corneille aimait donner comme titres, les noms des endroits les plus fréquentés de l'époque, ce qui plaisait bien au public.

En cette même année 1635, le Cardinal de Richelieu ayant apprécié les louanges de Corneille, demanda à celui-ci de se joindre à ses quatre auteurs, M. Boisrobert (*abbé de Châtillon-sur-Seine, l'aumônier du Roi et Conseiller d'État*), M. Collelet, M. de L'Estoile (*fils du grand audencier qui écrivit ses mémoires*) et M. Rotrou, pour composer les pièces qu'il demandait, car Richelieu était un passionné de théâtre. Ce fut appelé " *Les Pièces des Cinq Auteurs* ". Pierre Corneille, étant dans le besoin financièrement, accepta vivement l'offre du Cardinal. Le Cardinal de Richelieu commanda les pièces et les fit représenter devant le Roi, Louis XIII et la cour. Une des plus grande pièce fut la comédie " *Thuilleries* ", et sa première représentation fut le 4 mars 1635 devant la Reine Anne d'Autriche à l'Arsenal. Ce fut sur la pièce " *Thuilleries* " que Corneille eut l'audace de changer le troisième acte, ce qui déplut à Richelieu qui lui fit rappeler qu'il lui devait soumission. Corneille déçu de cette remarque et étant moins payé que les autres auteurs, démissionna en prétextant son devoir de famille à Rouen. Dans le courant de la même année, la représentation de sa nouvelle tragédie " *Médée* " fut accueillie assez froidement.

En 1636, eut lieu la première représentation de la tragédie " *L'Illusion* ". Il faillit abandonner sa vocation de poète mais une nouvelle rencontre sur Rouen, M. de Chalon, l'ancien secrétaire des commandements de la Reine-mère, Marie de Médicis, l'en dissuada. M. de Chalon lui souffla l'idée de s'inspirer du théâtre espagnol en traduisant des oeuvres de Guillen de Castro. C'est ainsi qu'il composa sa plus grande oeuvre " *Le Cid* ". Sa nouvelle tragédie reçut de nombreuses éloges et les félicitations du Roi et de la Reine. La Reine Anne d'Autriche en fut si touchée qu'elle demanda à Richelieu d'anoblir le père de Pierre Corneille, ce qui fut fait en janvier 1637.

Sa pièce " *Le Cid* " fut représentée trois fois au Louvre. Le Cardinal de Richelieu, ne voulant pas désapprouver le Roi, demanda qu'elle soit jouée par deux fois en son hôtel particulier, mais jaloux de ce succès, qui faisait de l'ombre à ses propres oeuvres écrites par ses " *quatre auteurs* " restants, s'allia avec " *un ami* " de Corneille, Scudéry, devenu jaloux également, pour calomnier et attaquer Corneille. Bientôt, d'autres amis de Corneille, Mairet et Claveret, se joignirent à Richelieu et Scudéry.

En 1637, Pierre Corneille décida de répondre à ces détracteurs par l'intermédiaire d'une nouvelle pièce " *L'Excuse à Ariste* ", montrant ainsi son mépris pour la jalousie et les intrigants. Mais le succès du " *Cid* " continuant toujours et devenant de plus en plus populaire, fit augmenter la volonté de ces anciens amis à assombrir sa belle réputation. La nouvelle " *guerre* " entre auteurs persistait et commençait à prendre une telle ampleur, que le Cardinal décida d'y mettre un terme en demandant à un de ses auteurs, Boisrobert, d'écrire à Mairet, le 5 octobre 1637, pour lui insuffler de cesser injures et calomnies. Mais ce fut l'Académie qui y mit un véritable terme en 1638. Pourtant, dans le courant

de l'année 1637, Richelieu et Scudéry avaient essayé de forcer l'Académie à condamner le "*Cid*" et Corneille, mais celle-ci, reconnaissant la richesse du texte et les talents de l'auteur, fit de bonnes critiques à la pièce et maintint ainsi la bonne réputation de Corneille.

Le 12 janvier 1639, Corneille revient sur Paris. Pendant la "*guerre*" des auteurs, Corneille avait décidé de partir à Rouen. Le 12 février 1639, le père de Corneille, Pierre Corneille, mourut à Rouen. Corneille en fut profondément touché et devint le nouveau chef de famille, soutenant ainsi sa mère et ses frères et soeurs.

En 1640, Pierre Corneille tomba passionnément amoureux d'une jeune fille, nommée Marie, fille de Mathieu de Lamperrière, Lieutenant Général des Andelys, en Normandie. Pensant qu'il ne pourrait jamais l'épouser, il commença à se morfondre. Le Cardinal de Richelieu le voyant ainsi, lui demanda ce qu'il le tourmentait autant. Étrange retournement de Richelieu qui ordonna à Mathieu de Lamperrière de se présenter à Paris. La demande en mariage fut acceptée et célébrée la même année. Mathieu de Lamperrière avait une seconde fille, Marguerite, et le frère de Pierre Corneille, Thomas Corneille, en tomba passionnément amoureux et le père de celle-ci du accepter une deuxième demande en mariage.

Dans la même année 1640, la tragédie "*d'Horace*" fut pour la première fois représentée, imprimée et dédiée à Richelieu. Cette nouvelle tragédie fut très bien accueillie mais quelques critiques commencèrent à revenir. Toujours dans cette même année, lui succéda une deuxième pièce "*Cinna*" qui devint un nouveau grand succès, unanime cette fois-ci. Une troisième pièce, "*Polyeucte*", écrite sous le joug de l'amour qu'il venait de connaître, fut également interprétée. Mais cette dernière pièce fut quelque peu controversée, et Corneille voulut arrêter les représentations, mais celles-ci ayant un succès grandissant, ne pu s'y résoudre.

Pierre Corneille et son épouse, Marie de Lamperrière, partirent pour Rouen pour y passer leurs nuits de noces et leur vie. Ils vécurent dans la maison familiale de Pierre Corneille ayant comme voisin mitoyen, le jeune couple, Thomas, son frère, et son épouse Marguerite de Lamperrière. Les deux frères devinrent de plus en plus liés suite à leur mariage avec les deux soeurs. De son mariage, Pierre Corneille eut six enfants, deux filles et quatre garçons dont deux garçons mourront prématurément.

En 1647, Pierre Corneille reçut sa place à l'Académie, sa candidature fut admise suite à l'annonce de Corneille, qu'il passerait une partie de l'année sur Paris. Cette même année, il fit la première représentation et la publication de sa tragédie "*Héraclius*" et l'impression de "*Rodogune*".

En 1650, Pierre Corneille fit représenter ses trois nouvelles pièces, "*Andromède*", qui fut un grand succès, la tragi-comédie "*Don Sanche d'Aragon*", qui fut un petit succès éphémère, et la tragédie "*Nicomède*". Dans le courant de la même année, Corneille décida de vendre ses charges de magistrature.

En 1651, Corneille essuya un échec suite à la représentation de "*Pertharite*", et son humeur mélancolique et brusque le fit se décourager et penser qu'il était trop âgé pour le théâtre et voulant l'abandonner, il se tourna donc vers la religion. Ainsi, les jésuites lui demandèrent de traduire "*L'Imitation de Jésus-Christ*". Une autre version indiquerait que le Chancelier Séguier, indigné par la pièce de Corneille, "*L'Occasion perdue et recouvrée*", pièce qui fit scandale, lui aurait demandé de se confesser au Révérend Père du couvent de Nazareth dont le Chancelier Séguier était fondateur. Le Révérend ayant absous Corneille, lui aurait donné comme pénitence de traduire "*L'Imitation de Jésus-Christ*". Courant de l'année 1651, Pierre Corneille fit publier sa traduction des vingt premiers chapitres de "*L'Imitation de Jésus-Christ*". Cette première partie ayant un tel succès, fut réimprimée trente-deux fois et incita Corneille à continuer. Sa pièce "*Andromède*" fut également imprimée au cours de cette même année.

En 1658, la mère de Corneille, Marthe Le Pesant de Bois-Guilbert, mourut à Rouen. En cette même année, Pierre Corneille composa des stances "*Marquise*", dédiés à la Marquise du Parc, qui refusa ses avances. Il nommait de temps à autre ses stances "*Iris*" au lieu de "*Marquise*". Le 24 janvier 1659, Pierre Corneille célébra la première représentation de sa nouvelle tragédie "*Œdipe*", au Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, celle-ci fut un nouveau grand succès.

En 1660, Corneille s'allia avec le Marquis de Sourdéac pour composer une tragédie "*La Toison d'Or*" en célébration du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche. Le Marquis de Sourdéac organisa une somptueuse fête en son château de Neubourg en Normandie et la tragédie y fut interprétée par les Comédiens du Marais. Le 25 février 1662, première représentation de la nouvelle pièce de Corneille, "*Sertorius*", interprétée par les Comédiens du Marais. Elle fut imprimée la même année et ayant un tel succès que la Troupe de Molière l'interpréta également, à partir du 23 juin 1662.

Pierre Corneille, suite aux grands succès de ses dernières pièces, et ayant de plus en plus de responsabilités sur Paris, décida dans le courant de l'année 1662, de rester dans la capitale et de faire venir son frère Thomas auprès de lui. À la fin de cette année, Thomas arriva donc à Paris.

En janvier 1663, Corneille fit représenter sa nouvelle tragédie "*Sophonisbe*" par la troupe royale. En juillet 1664, la tragédie "*Othon*" fut représentée pour la première fois devant la cour de Fontainebleau. En 1665, Pierre Corneille fit imprimer "*Les Louanges de la Sainte Vierge*". En 1666, la tragédie "*Agésilas*" représentée à l'Hôtel de Bourgogne, fut reçue assez froidement par le public. En 1667, Charles Corneille, le troisième fils de Pierre Corneille, page de la Duchesse de Nemours et Lieutenant de Cavalerie, mourut à l'âge de quatorze ans, au siège de Grave. Cette mort brutale mit Pierre Corneille et sa femme, Marie, dans une profonde tristesse. Au mois de juillet de la même année, les époux Corneille virent leur fils aîné, Pierre Corneille, Sieur de Danville, Capitaine de Cavalerie, alors âgé de vingt-quatre ans, blessé et rentrer en brancard à Paris, suite au siège de

Douai. Le 4 mars 1667, fut représentée par la Troupe de Molière, la nouvelle tragédie " *Attila* " de Corneille, celle-ci fut assez bien accueillie.

En 1670, la Princesse Henriette d'Angleterre, épouse de Philippe d'Orléans, frère de Louis XIV, demanda aux deux auteurs, Jean Racine et Pierre Corneille, d'écrire séparément des vers sur les amours de Bérénice. La Princesse Henriette d'Angleterre choisit et préféra la célèbre tragédie, " *Bérénice* " composée par Jean Racine, à celle de Corneille " *Tite et Bérénice* ". Molière décida d'interpréter le 28 novembre, " *Tite et Bérénice* ", de son grand ami Corneille, malgré les éloges et le grand succès pour la " *Bérénice* " de Jean Racine. Le succès et la notoriété montante de Jean Racine, commencèrent à faire de l'ombre à Corneille. À la fin de cette même année, Molière ayant reçu la responsabilité des fêtes du carnaval de 1671, eut l'idée d'écrire une pièce sur Psyché et l'Amour, pour cela il demanda à son ami Pierre Corneille de collaborer avec lui, Quinault se joignant également à eux.

En 1671, la cour découvrit une nouvelle tragédie " *Psyché* " au théâtre des Tuileries. La pièce y fut reçut avec succès. En 1672, Corneille composa une comédie " *Pulchérie* ". En fin d'année 1674, fut représentée la pièce " *Suréna* ", qui reçut un accueil mitigé. En avril 1680, le quatrième et dernier fils de Pierre Corneille, Thomas Corneille, rentré précédemment dans les ordres, fut pourvu de l'Abbaye d'Aiguevive en Touraine.

Des deux filles du couple Corneille, Marie, l'aînée des six enfants, épousa en premières noces, le Sieur de Guénébault et, devenue veuve, elle épousa en secondes noces, Jacques de Farcy. La deuxième fille de Pierre Corneille, Marguerite, devint religieuse sous le nom de Soeur de la Trinité dans l'ordre des Dominicains, au couvent du faubourg Cauchoise de Rouen. Le fils aîné, Charles Corneille, capitaine de cavalerie, devint gentilhomme de la maison du Roi et épousa Marie Cochois, fille d'un marchand de Paris.

Vers la fin de sa vie, Pierre Corneille malgré la gloire grandissante, vécut pauvrement. Il vécut de la pension Royal qu'il obtint de Louis XIV. Durant sa vie, il vécut sur les ventes de ses tragédies et quelques minces rentes qui furent vite utilisées pour l'éducation de ses enfants. La vieillesse se faisant sentir, Corneille commença à faiblir, sentant la mort approcher, il brûla quelques papiers personnels et vendit sa maison de Rouen, le 10 novembre 1683. Boileau, qui fut un illustre critique opposant de Corneille, voyant la pauvreté dans laquelle Corneille vivait, fut profondément touché et demanda au Roi, Louis XIV, de réparer cette injustice en versant sa propre pension à Corneille. Louis XIV fit remettre à Pierre Corneille, par l'intermédiaire de La Chapelle, parent de Boileau, la somme de 200 Louis.

Pierre Corneille, entouré de sa famille, mourut dans la nuit du 30 septembre au 1er Octobre 1684, dans sa maison, rue d'Argenteuil à Paris.

Jean Racine

Jean Racine, fils de Jean Racine, procureur au bailliage et de Jeanne Sconin, naquit le 22 décembre 1639 à la Ferté-Milon. Sa mère, Jeanne Sconin mourut le 28 janvier 1641. Jean Racine, fut alors élevé par ses grands-parents paternels, Jean Racine et son épouse Marie des Moulins.

En septembre 1649, Jean Racine, le grand-père tant aimé de Racine, mourut. Quelques temps après, sa veuve, Marie des Moulins partit pour l'Abbaye de Port Royal, où se trouvait déjà sa fille, Agnès de Sainte Thècle, qui en devenait l'abbesse le 6 août 1689 et y mourait le 19 mai 1700. Par la suite, Marie des Moulins rentra au monastère des Champs en 1652.

De son côté, Jean Racine rentra au collège de Beauvais jusqu'au 1er octobre 1655. Par la suite, incité par sa tante, Agnès de Sainte-Thècle, il alla à l'école des Granges, dirigée par MM. Lancelot et Pierre Nicole. M. Lancelot y professait le grec, et M. Nicole, le latin. Ils furent avec Antoine Le Maître et M. Hamon, les maîtres de Jean Racine et lui donnèrent le goût de l'écriture. MM. Le Maître et Hamon furent tout particulièrement admiratifs et paternels avec Jean Racine. À la mort de Le Maître en 1656, ce fut principalement Hamon qui éduqua Racine.

De 1655 à 1658, Jean Racine composa de nombreuses poésies regroupées dans un manuscrit "*Brouillons et extraits faits presque à la sortie du collège*". Jean Racine inspiré par la dispersion des solitaires et des persécutions, écrivit sa première élégie latine "*Ad Christum*". Il composa aussi un poème en l'honneur de Port Royal, "*Sacrés Palais de l'Innocence*".

Se sentant une âme de poète, Racine commença à écrire de plus en plus de vers, et correspondit ainsi, avec un de ses cousins, Antoine Vitard, un étudiant en philosophie au collège d'Harcourt à Paris.

En octobre 1658, Jean Racine quitta Port Royal pour le collège d'Harcourt à Paris où il prit des cours de logique et de philosophie. Il ne vivait pas très loin de ses cousins Antoine Vitard, Sieur de Breteuil et le frère de celui-ci, Nicolas Vitard, intendant du Duc de Luynes.

Dès 1660, il quitta le collège d'Harcourt pour l'Hôtel de Luynes où il reçut de son oncle, Nicolas Vitard, lui-même ancien élève de Le Maître, et du jeune Abbé François le Vasseur, un tout autre enseignement, celui de la vie de société. Il faisait bon vivre à l'Hôtel de Luynes où on lisait les dernières comédies antique et à la mode et où on y courtisait les jeunes dames. Racine y commença ainsi ses premiers essais de dramaturge. Dans le courant cette même année, il y composa une Ode sur la Paix des Pyrénées en l'honneur du Cardinal Mazarin, et pour célébrer cette victoire, il eut un concurrent de renom, Jean de La Fontaine. Jean de La Fontaine, étant marié avec la fille du Lieutenant au bailliage de la Ferté-Milon, côtoyait les mêmes amis que Jean Racine, et leur passion commune pour l'écriture, les lia ainsi à une solide amitié.

Dans le courant de cette même année 1660, il composa une nouvelle Ode "*La Nymphe de la Seine*", en l'honneur du mariage du Roi Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche. Ce fut son

premier grand succès et elle fut imprimée de suite. Cette Ode lui attira la bienveillance de deux grands auteurs, Chapelain et Charles Perrault, qui le guidèrent dans la voie de l'écriture.

Jean Racine s'essaya à d'autres essais mais qui, malheureusement, ne furent pas à la hauteur de son premier succès. Dans le courant de cette année 1660, attiré par le théâtre et encouragé par une comédienne du Marais, Mlle Roste, il composa une pièce "*l'Amasie*". Elle devait être interprétée par les Comédiens du Marais, mais ceux-ci s'y refusèrent au dernier moment, ne trouvant plus la pièce à leur goût.

En 1661, inspiré par Mlle de Beauchâteau, il composa une pièce sur les Amours d'Ovide "*La Seconde Julie d'Ovide*". Elle devait être interprétée cette fois par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne mais, une fois de plus, ses illusions s'envolèrent.

Au mois de novembre de l'année 1661, l'oncle de Jean Racine, Antoine Sconin, vicaire général d'Uzès, fit venir Racine auprès de lui en Languedoc, pour y étudier la Théologie. Racine ne s'arrêta pas pour autant de composer, et envoya à Paris sa nouvelle composition "*Les Bains de Vénus*". Toujours attiré par le théâtre, il commença une nouvelle composition dans le courant de l'année 1662, la tragédie "*La Thébàïde*".

En 1663, lassé des tractations infructueuses de son oncle pour lui obtenir un maigre prieuré, Jean Racine quitta Uzès pour revenir à l'Hôtel de Luynes à Paris. Quelques années plus tard, les leçons de son oncle s'avèrent fructifiantes puisqu'il obtint les titres de prieur de Sainte-Madeleine de l'Épinay et prieur de Saint-Jacques de la Ferté.

Dans le courant du mois de juin 1663, le Roi Louis XIV tomba gravement malade des suites d'une rougeole qui faillit l'emporter. A sa guérison, Jean Racine s'en inspira et fit imprimer une Ode sur sa convalescence. Elle plut au Roi, et celui-ci lui fit, en 1664, obtenir une pension de 600 livres, versée par Colbert. Mais Racine ne s'arrêta pas en si bon chemin et composa une nouvelle Ode en l'honneur du Roi, "*La Renommée aux Muses*", qui fut accueillie chaleureusement. Le Comte de Saint-Aignan, appréciant cette nouvelle Ode tout particulièrement, devint son protecteur et le fit entrer dans le cercle fermé de la cour. Ainsi Jean Racine put assister au si prisé lever du Roi.

Le 12 août 1663, Jean Racine se trouva dans une profonde tristesse, suite au décès de sa tant aimée grand-mère paternelle, Marie des Moulins, qui l'avait élevé. Ayant terminé d'écrire sa tragédie "*La Thébàïde*", à la fin de cette même année 1663, il voulut la faire interpréter par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, mais celle-ci s'y refusa une nouvelle fois. Ce fut en été de l'année 1664, que Molière et sa troupe interprétèrent cette tragédie. Nicolas Boileau ayant reçu cette nouvelle pièce par un ami de Racine, l'Abbé le Vasseur, donna à Jean Racine quelques conseils d'écriture. De nouveau, par l'intermédiaire de l'Abbé le Vasseur, Boileau et Racine se rencontrèrent, et Nicolas Boileau rentra ainsi dans le cercle d'amis de Jean Racine. Le Quatuor, Jean Racine, Jean de La Fontaine, Molière et Nicolas Boileau, se retrouvait de plus en plus souvent à s'échanger des idées aussi bien en salons privés que dans des cabarets, formant un cercle intime de grands poètes et d'amitiés.

En 1665, Jean Racine composa une nouvelle oeuvre "*Alexandre le Grand*", qui fut interprétée vers la fin de l'année par la Troupe de Molière du Palais-Royal et, pour la première fois, par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Cette nouvelle tragédie obtint un très grand succès. Mais ce succès fut le départ d'une brouille entre Racine et Molière, celui-ci n'acceptant pas que la tragédie "*Alexandre*" fût également représentée chez son concurrent direct en même temps que par lui et sa troupe. Mais ce ne fut pas la seule raison. Une actrice de la Troupe de Molière, Mlle du Parc, veuve depuis le 4 novembre 1664 de René Barthelot, Sieur du Parc, et maîtresse de Jean Racine, fut incitée par celui-ci à quitter sa troupe pour rentrer dans celle de l'Hôtel de Bourgogne, ce qui se concrétisa en 1667, à Pâques. Cette brouille cassa le quatuor et malgré les essais de réconciliation de leurs deux autres amis, Boileau et La Fontaine, Molière ne fit plus partie de ce cercle intime.

En 1666, suite aux succès montant que connaissait Racine, les critiques ne mirent pas longtemps à venir pour essayer de le dépeindre. Racine eut la déception d'apprendre que M. Nicole, son ancien directeur et professeur de Port Royal, faisait parti de ses plus fervents détracteurs et calomniateurs. Ce fut le début d'une "*guerre*" assidue entre les deux hommes. Pierre Nicole publiait ses attaques à l'encontre du poète en indiquant que Racine déshonorait son éducation de Port Royal et outrageait la mémoire de ceux qui l'avaient élevé, vu les pièces qu'il composait et sa vie de profane. Racine se défendit par la publication de ses réponses très satiriques et ironiques. Racine fut encore plus profondément blessé quand sa tante, Agnès de Sainte-Thècle, se mit elle aussi à le critiquer, qualifiant son travail "*d'hérésie*". Mais l'amour filial ne fut jamais rejeté. Ce fut Jacques Boileau, Docteur en Sorbonne, qui permit à Racine de s'exprimer sur son art devant un conseil et prouver ainsi qu'il était homme d'esprit, mettant enfin un terme à toute cette polémique. Par la suite, Nicole et Racine, se réconcilièrent complètement et devinrent de très bons confidents l'un pour l'autre.

Le 20 avril 1667, son grand-père maternel, Pierre Sconin, qui éleva Marie, la soeur de Jean Racine, mourut à la Ferté-Milon, à l'âge de quatre-vingt onze ans. Dans le courant de cette même année, il composa pour celle qui aimait, Mlle du Parc, une nouvelle tragédie "*Andromaque*", qui fut interprétée au mois de novembre par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Mlle du Parc y tint le rôle d'Andromaque. Cette nouvelle tragédie connut un immense succès, le plaçant ainsi parmi les plus grands auteurs.

En 1668, il composa "*Les Plaideurs*". Cette pièce n'ayant pas le succès escompté, eut tout de même un regain de notoriété grâce aux applaudissements de Louis XIV, qui aimait les oeuvres de Racine. Le 11 novembre de cette même année, Mlle du Parc, mourut en couches, ce qui plongea Jean Racine dans une profonde tristesse, le rapprochant de Jean de La Fontaine pour y trouver un peu de réconfort. En 1669, il composa "*Britannicus*". En 1670, il composa la grande tragédie "*Bérénice*" à la demande de la Princesse Henriette d'Angleterre, épouse de Philippe d'Orléans, frère de Louis XIV. Elle avait mis en concurrence Jean Racine et Pierre Corneille pour écrire séparément des vers sur les amours de Bérénice. La Princesse Henriette d'Angleterre qui avait adoré la tragédie "*Andromaque*"

de Racine, choisit et préféra facilement la tragédie "*Bérénice*" de Jean Racine à celle de Corneille, "*Tite et Bérénice*". Jean Racine obtint en plus du succès, une élogieuse réputation. Une nouvelle actrice de l'Hôtel de Bourgogne, Mlle de Champmeslé, âgée de vingt-six ans et mariée à l'acteur M. de Champmeslé, entra dans le coeur de Racine en cette même année. Jean Racine fut charmé par la performance de la nouvelle actrice pour son rôle d'Hermione, et ainsi lui offrit le rôle de Bérénice dans sa nouvelle tragédie. Il en tomba amoureux et devint son amant lors des cours qu'il lui faisait pour perfectionner le rôle de Bérénice. Mlle de Champmeslé fut la vedette principale de toutes ses futures pièces.

En 1672, il composa "*Bajazet*". En 1673, Racine composa "*Mithridate*" qui reçut un bon succès. Le 12 juillet de cette même année, il entra à l'Académie française pour succéder à la Mothe le Vayer. En 1674, il composa la tragédie à grand succès "*Iphigénie*". Jean-Baptiste Colbert, fervent protecteur de Jean Racine, offrit à celui-ci en récompenses de ses belles oeuvres, les charges de conseiller du Roi et de trésorier de France de la ville de Moulins.

En 1677, il composa la célèbre tragédie "*Phèdre*", qui reçut un accueil chaleureux mais son triomphe amena de nouvelles calomnies montantes de l'Hôtel de Bouillon. Racine fut lassé de ces nouvelles attaques et voulut se retirer du monde du théâtre pour celui de la dévotion. Sentant le besoin d'une recherche spirituelle, il se tourna vers la religion et voulut être chartreux mais son confesseur l'en dissuada et l'incita à prendre la voie du mariage. Le 1er juin de cette année 1677, il épousa Catherine de Romanet, âgée de vingt-cinq ans, orpheline de Jean-André de Romanet qui fut maire de Paris en 1654-1655 et trésorier de France à Amiens. Catherine de Romanet était bien connu de la famille de Racine du côté des Vitard, ayant par alliance un parent commun. Le mariage de Jean Racine fut heureux et avec son épouse, ils entretenirent une forte tendresse l'un pour l'autre. Ils eurent sept enfants, dont deux fils et cinq filles. Jean Racine donna à ses enfants une éducation austère et leur favorisa une grande érudition.

En octobre 1677, il fut nommé, ainsi que son ami Boileau, historiographe du Roi. En 1678, Racine et Boileau durent suivre pour la première fois Louis XIV, lors de ses campagnes militaires. Ils arrivèrent le 4 mars au camp de Gand qui capitula cinq jours plus tard et finirent par le siège d'Ypres qui capitula le 24 mars. Le 8 avril, le Roi et ses deux historiographes étaient de retour à Saint-Germain.

Le 26 janvier 1689, fut représentée pour la première fois à Saint-Cyr, la nouvelle tragédie "*Esther*" de Racine. Madame de Maintenon, fondatrice de Saint-Cyr et grande protectrice de Racine, lui avait demandé de composer la nouvelle pièce pour ses filles de Saint-Cyr. La pièce obtint un très grand succès, renouant ainsi avec le théâtre, mais pieux cette fois-ci.

À la fin de l'année 1690, Jean Racine fut anobli par Louis XIV, et devint Gentilhomme Ordinaire du Roi. En cette même fin d'année, Madame de Maintenon demanda de nouveau à Racine de composer une nouvelle oeuvre biblique pour Saint-Cyr. Il écrivit la tragédie "*Athalie*" et au

moment de la représentation en 1691, celle-ci fut interprétée à l'abri des regards, sans décor, ni costume. Le succès de la tragédie précédente, "*Esther*", avait décidé Madame de Maintenon à calmer l'enthousiasme et les débordements que cela entraînait. "*Athalie*" obtint un bon succès auprès du Roi et des quelques personnes ayant eu l'honneur de la voir. Mais dans le courant de cette même année, la tragédie fut imprimée et devint sujette aux mauvaises critiques. Racine en fut profondément blessé et comme à la suite de l'échec de "*Phèdre*", abandonna sa nouvelle carrière au "*théâtre*" de Saint-Cyr.

En 1699, les douleurs hépatiques de Racine s'aggravèrent et une tumeur y fut décelée. Sa famille et ses amis, dont Nicolas Boileau, assistèrent à ses derniers moments de grandes souffrances. Il mourut chez lui, le 21 avril 1699. Il fut inhumé à sa demande au cimetière de l'Abbaye de Port Royal des Champs. À la destruction de l'Abbaye, la famille de Jean Racine dut exhumer son corps le 2 décembre 1711, pour le transporter dans sa dernière demeure, l'église de Saint-Étienne du Mont. Son épouse, Catherine de Romanet, devenue veuve, mourut dans des conditions assez précaires, le 15 novembre 1735.

Cours 11.

La dramaturgie de Molière

Molière Pseudonyme de Jean-Baptiste Poquelin auteur, metteur en scène et acteur français, dont l'influence sur la dramaturgie contemporaine et postérieure est sans commune mesure avec celle de n'importe quel autre auteur, au point que son œuvre est aujourd'hui encore la plus représentée. Une vie vouée au théâtre.

Rien ne prédispose Jean-Baptiste Poquelin, fils d'un bon bourgeois, tapissier ordinaire du roi, à monter sur les planches, après avoir fait ses humanités au collège des jésuites de Clermont (l'actuel lycée Louis-le-Grand) et obtenu une licence en droit à Orléans. Il renonce au barreau et à la charge de son père pour fonder avec Madeleine Béjart l'Illustre-Théâtre, entreprise vouée à l'échec face aux deux puissantes troupes de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais, ce qui le mène tout droit en prison pour dettes. La troupe entreprend une tournée de plusieurs années en province, notamment dans le sud de la France - c'est durant cette période que Molière se forme et reçoit la protection successive de plusieurs grands personnages du royaume dont Monsieur, frère du roi ; cela lui permet de jouer à Paris en 1658 devant le souverain, plus sensible à son interprétation d'une simple farce, le *Docteur amoureux*, qu'à celle de *Nicomède* du grand Corneille, et d'obtenir, en alternance avec les comédiens-italiens, la jouissance de la salle du Petit-Molière n'a alors écrit que des farces aujourd'hui perdues, à l'exception du *Médecin volant* et de *la jalouse du barbouillé*, ainsi que deux comédies, *l'étourdi* joué à Lyon en 1655 et *le Dépit amoureux* joué à Béziers en 1656 qui ne lui ressemblent guère. Il commence à se trouver avec *les Précieuses ridicules*, où s'allie à la tradition de la farce (déguisements, soufflets et bastonnades) la satire aiguë d'une mode contemporaine.

Il continue de s'affirmer, non sans tâtonnements, avec *Sganarelle* ou *le Cocu imaginaire*, *l'école des maris*, les *Fâcheux*, une comédie-ballet, et une tentative malheureuse vers le genre plus sérieux de la comédie héroïque avec *Dom Garcie de Navarre*, qui trahit sans aucun doute sa volonté d'échapper à la réputation de " farceur " que ses premiers ennemis lui font. Il réussit son coup de maître, quelques mois après son mariage avec Armande Béjart, en écrivant *l'école des femmes*, la première des comédies de la maturité en cinq actes et en vers : sur fond d'intrigue rebattue (la précaution inutile), il réussit la peinture d'un Arnolphe, barbon profond et tourmenté par la peur d'être trompé, un obsédé en somme - le premier d'une lignée à venir qui fait le malheur de ses proches, de sorte que la pièce oscille entre le comique et le pathétique. Avec une telle matrice dramatique, qu'il réutilisera souvent, Molière a trouvé là sa voie propre. Infatigable, Molière est à la fois le directeur, l'auteur, le metteur en scène, et l'un des tout premiers acteurs de la troupe à laquelle le roi accorde protection et pension, ce qui n'est pas sans susciter des jalousies. Molière y répond au moyen de deux courtes pièces, *la Critique de l'école des femmes* et *l'impromptu de Versailles*, dans lesquelles il se défend et surtout entreprend la réhabilitation du genre comique, peu goûté des doctes

en regard de la tragédie, et qui ne s'ennoblit que dans les années 1650. En 1664, au moment des somptueuses réjouissances organisées à Versailles, " les Plaisirs de l'Ile enchantée ", Molière, sur qui repose l'organisation de la fête, jouit du plus grand crédit : pour satisfaire le goût du monarque pour la danse, il conçoit le genre nouveau de la comédie-ballet ; Louis XIV, de son côté, accepte d'être le parrain de son premier enfant et lui suggère amicalement de rajouter à sa galerie d'importuns des Fâcheux le portrait du chasseur. A cette occasion, il donne entre autres une première version en trois actes du *Tartuffe*, dont la représentation publique ne sera autorisée par le souverain que cinq ans plus tard, en raison de la hardiesse du sujet traité : non seulement la mise en garde contre l'hypocrisie religieuse risque de discréditer les vrais chrétiens, mais le héros, déplaisant bien que lucide et intelligent, n'est rien moins qu'ambigu.

En butte à toutes sortes d'ennuis et de tourments, mais fort de la bienveillance royale - en 1665, la troupe devient la Troupe du roi - Molière va plus loin encore avec *Dom Juan ou le Festin de pierre*, thème à la mode, dont il achève rapidement la rédaction et qu'il fait jouer en 1665, pour remplacer à l'affiche le *Tartuffe* que la cabale des dévots a réussi à faire interdire. Il crée un protagoniste révolté qui défie toute forme d'autorité ; aucun personnage de notre théâtre n'exerce autant de fascination sur les foules que ce héros complexe et mythique, qui se prête à des interprétations dramatiques sans cesse renouvelées.

L'amitié du roi manque de constance et le conflit avec Lully jette Molière dans une sorte d'oubli, sinon de semi-disgrâce, qui l'afflige. Il innove encore avec *le Misanthrope*, œuvre profonde dans laquelle on rit peu, malgré la satire de certains usages mondains, car le personnage d'Alceste n'a que les défauts de sa qualité, l'exigence morale. Après cet échec, qui nous étonne aujourd'hui, Molière écrit beaucoup : une farce, *le Médecin malgré lui*, une comédie mythologique, *Amphitryon*, une comédie d'inspiration bien sombre, *George Dandin*, et enfin une franche comédie, *l'avare*.

Les dernières années de sa vie voient se succéder quelques chefs-d'œuvre : *le Bourgeois gentilhomme*, une comédie-ballet dont Lully compose la musique et qui fustige le snobisme d'un maladroit imitateur des usages de la noblesse, *les Fourberies de Scapin*, une comédie d'intrigue dont le mouvement et les effets témoignent d'une exceptionnelle maîtrise scénique, *les Femmes savantes*, une sévère condamnation des " femmes-docteurs " et du pédantisme, et enfin *le Malade imaginaire*, œuvre comique mais hantée par la présence obsédante de la mort. Au cours de la quatrième représentation de cette dernière comédie, où il raille non plus seulement les médecins mais la médecine même, il est pris de convulsions et s'éteint quelques heures plus tard. Grâce à l'intervention de Louis XIV, dont il n'avait pourtant plus la faveur, il échappe à la fosse commune où finissent les comédiens qui n'ont pu abjurer, et il est enterré de nuit, sans aucune pompe.

La puissance du théâtre moliéresque tient non seulement à la qualité de sa visée - satire des manies éphémères et des hantises profondes de l'homme , mais à la nature proprement dramatique de son écriture, car Molière est avant tout homme de théâtre.

Dans l'élaboration progressive de sa dramaturgie, son génie éclectique recueille le meilleur de la tradition antérieure : certains types de la comédie latine, perpétuée par les auteurs du XVI^e siècle, quelques imbroglios de la comédie italienne, caractérisée par l'ingéniosité de ses intrigues, l'invention thématique de la *comedia* espagnole dont l'abondante production inspire nos créateurs tout au long du siècle, et surtout la conception du jeu théâtral de la *commedia dell'arte*, théâtre semi-improvisé, qui laisse une grande part au jeu gestuel de l'acteur, Molière intègre parfaitement ces divers éléments dans une perspective neuve. L'originalité majeure de son théâtre tient au fait qu'il repose essentiellement sur un élément de nature psychologique : le travers d'un héros, isolé dans son idée fixe (maladie imaginaire, avarice, dévotion, snobisme), qui devient la cause d'une perturbation et, convention oblige, l'obstacle au mariage des amoureux. Ces personnages, prisonniers de leur obsession, et grossis par nécessité, sont cependant soigneusement individualisés : ils possèdent à la fois un vice majeur et un trait secondaire. *Tartuffe* est, certes, hypocrite, mais également gourmand et sensuel ; Alceste, héros du *Misanthrope*, est excessivement rigoureux, mais amoureux d'une coquette. De sorte qu'ils jouissent tous d'une certaine ambiguïté psychologique et aussi d'une remarquable plasticité dramatique.

Enfin, Molière conçoit la peinture de types moraux dans une société donnée, qui possède elle-même ses propres travers, de sorte que la peinture psychologique se complète d'une satire sociale : il fustige tantôt l'attitude intéressée d'une noblesse ruinée, tantôt le pédantisme des beaux esprits, tantôt encore le matérialisme borné de certains bourgeois. Il va sans dire que, dans cette perspective, le comique qui en résulte est pour le moins sujet à caution et que le ton des pièces - pensons au *Misanthrope*, au *Tartuffe* ou à *George Dandin* - frise souvent le pathétique ou même le tragique. La virtuosité de l'auteur consiste d'ailleurs à faire alterner ces tons, en ramenant toujours la pièce sur le terrain comique lorsqu'elle risque de tourner au drame, et seule la loi du genre réussit à faire admettre les fins de convention sans lesquelles *Tartuffe* et *Dom Juan* seraient victorieux.

Une telle équivoque explique, entre autres, que l'on ait tant débattu sur la morale de Molière. La nature même du genre comique, qui se fonde toujours sur un consensus social, astreint le dramaturge à adopter la morale moyenne de la société, qui condamne les affectations et consacre l'ordre

établi, comme on le voit dans *George Dandin* ou *le Bourgeois gentilhomme*. Après tout, un dramaturge n'a pas à faire bannière, par la bouche d'un "raisonneur", de tel credo moral, mais à éclairer un problème de manière contradictoire, à exprimer les tensions qu'il suscite ; c'est à ce prix qu'une œuvre résiste au vieillissement. Ainsi, aux côtés d'Alceste, Molière crée Philinte, et, face à *Dom Juan*, il imagine Sganarelle. Quant à l'homme même, nous ignorons tout de ce qu'il pensait, et, s'il a pu se lier aux libertins de son temps, rien ne le montre en tout cas comme un ennemi acharné de la religion.

Cependant, la qualité exceptionnelle de ce théâtre ne saurait s'expliquer par son seul contenu satirique, quelle qu'en soit la nature. Molière s'est formé sur les planches et il a conscience de la

nécessaire stylisation du langage qu'imposent les conditions mêmes de la représentation. Il sait d'expérience que le dialogue dramatique n'a rien de naturel ni de spontané - même s'il doit le paraître - et que le jeu comique demande de la variété et du dynamisme. C'est pourquoi on le voit veiller soigneusement à l'attaque d'une réplique et à l'enchaînement des propos, ou encore ménager des séries de répliques parfaitement mécanisées, où ce qui se dit a bien moins d'importance que la manière dont cela se dit, car c'est la forme même de l'échange qui traduit métaphoriquement le conflit. C'est pourquoi Molière se montre également si attentif aux effets rythmiques qui sous-tendent son dialogue, à ses variations de tempo, ou encore à la distribution des répliques. En un mot, il trouve son style propre en élaborant une écriture essentiellement dramatique, qui transcende le parler individualisé de ses personnages, et qui confère à son théâtre toute son efficacité scénique.

Enfin, sa création théâtrale est nécessairement marquée par sa formation d'acteur et donc par l'enseignement du prestigieux Scaramouche, dont il a été l'élève. Ses dons d'acteur comique et surtout de mime ont frappé ses contemporains. " Il était tout comédien depuis les pieds jusqu'à la tête; il semblait qu'il eût plusieurs voix ; tout parlait en lui et d'un pas, d'un sourire, d'un clin d'œil et d'un remuement de tête, il faisait concevoir plus de choses qu'un grand parleur n'aurait pu dire en une heure ", écrit Donneau de Visé. De sorte que Molière se réserve souvent non pas le premier rôle d'une pièce, mais le rôle comique : il choisit d'interpréter Arnolphe dans *l'école des femmes*, Orgon dans le *Tartuffe*, ou encore Sganarelle dans *Dom Juan*. D'autre part, Molière chef de troupe "invente" la mise en scène, en prenant soin d'indiquer à ses comédiens les intonations exactes et les gestes précis qu'il attend d'eux, ou en réglant les mouvements scéniques d'ensemble, comme le montre *l'impromptu de Versailles*. Ainsi, c'est à une longue pratique et à une réflexion profonde sur les lois propres du genre dramatique que l'œuvre de Molière doit sa théâtralité et par là son exceptionnelle vitalité.

Jean de La Fontaine

Poète et conteur, Jean de la Fontaine a surtout marqué l'histoire par ses Fables. Auteur prolifique, il a vécu de sa plume grâce à la vente de ses recueils mais également en se plaçant toute sa vie sous la protection financière de plusieurs protecteurs. Son œuvre fut alors très appréciée de la Cour de Louis XIV. Elle occupe aujourd'hui une place de choix dans le patrimoine culturel français et certains préceptes des fables font même partie de la sagesse populaire.

Né à Château-Thierry, dans la campagne picarde, le 8 juillet 1621, Jean de La Fontaine grandit en se passionnant pour la lecture d'œuvres antiques. Après le collège, il passe 18 mois à l'Oratoire à partir de 1641. Cependant, ne se passionnant pas pour les études religieuses, il préfère aller étudier le droit à Paris et obtiendra son diplôme d'avocat en 1649. Parallèlement à ses études, il fréquente un

salon de jeunes passionnés de littérature, les "chevaliers de la table ronde" et compose ses premiers vers.

En 1653, sa femme Marie Héricart, qu'il avait épousée en 1647, lui donne un fils, Charles. Mademoiselle de La Fontaine est une femme cultivée qui, à l'instar de son mari, fréquente un salon littéraire.

En 1654, La Fontaine publie sa première comédie : l'*Eunuque*, adaptée du poète latin Térence. La mort de son père, en 1658, le laisse dans une situation financière inconfortable qui le conduit à chercher un protecteur. Il le trouve alors en la personne de Nicolas Fouquet, surintendant des finances pour qui il compose plusieurs œuvres dont des ballades, des sonnets et le poème héroïque *Adonis* en 1658. Le poète fréquente alors les sociétés précieuses et rencontre d'autres grands artistes dont Charles Perrault et Molière. Il vit entre Paris et Château-Thierry, sa ville natale, où il exerce notamment la charge de maître particulier des eaux et forêts.

Lorsque Fouquet tombe en disgrâce en 1661, La Fontaine lui reste fidèle et prend sa défense dans l'*Élégie aux nymphes de Vaux* en 1662 et l'*Ode au roi* l'année suivante. Suite à ces publications, le poète préfère s'exiler quelques temps à Limoges. Pendant ce voyage, il écrit à sa femme une série de lettres qui seront publiées en 1663 sous le titre *la Relation d'un Voyage de Paris en Limousin* et qui rassemblent des descriptions des paysages et villes traversés.

A son retour à Château-Thierry quelques mois plus tard, La Fontaine courtise la duchesse de Bouillon et la persuade de devenir sa nouvelle protectrice. Elle lui permet en 1664 d'obtenir à Paris le poste de gentilhomme servant chez sa nouvelle bienfaitrice, la duchesse d'Orléans. Il connaît alors le succès dans les salons et publie de nombreuses œuvres, dont les trois recueils de *Contes et Nouvelles en Vers* publiés en 1665, 1666 et 1671.

En 1668, La Fontaine publie son premier recueil de *Fables* qui connaît un immense succès. Il rassemble 124 fables dédiées au dauphin. Le poète y met en scène des animaux pour critiquer les hommes et dénoncer les grands problèmes de son époque.

Après la mort de la duchesse d'Orléans en 1672, La Fontaine se place sous la protection de Madame de La Sablière. Il publie alors des œuvres variées, notamment un recueil de contes licencieux qui sera interdit (*les Nouveaux Contes*, 1674) et des poèmes religieux (*Daphné*, 1674).

En 1678 et 1679 paraissent deux autres recueils de *Fables*, contenant 87 fables supplémentaires. La Fontaine, poète célèbre, est alors élu à l'Académie française en 1683, succédant à Colbert. Il y prend la défense de la littérature latine et grecque en 1687, lors de la "Querelle des anciens et des modernes".

A la fin de sa vie, La Fontaine est contraint par son confesseur à renier ses écrits licencieux. Le poète s'éteint le 13 avril 1695, dans la maison des Hervart, une famille de banquier qui l'avait pris sous sa protection en 1693, à la mort de Madame de la Sablière.

Ses *Fables*, appréciées des petits comme des grands, restent actuelles grâce à la simplicité de leur langue et à leur forme imagée. En effet, même si de nos jours la censure a disparu, la stratégie narrative adoptée par La Fontaine - utiliser des animaux pour représenter les grands traits moraux des êtres humains - reste toujours aussi astucieuse et drôle.

Le poète a souvent puisé son inspiration dans des fables plus anciennes, écrites par Esope, Horace ou encore Pilpay, et il a renouvelé ce genre en réinventant totalement la forme : le court récit devient alors un élément essentiel, au même titre que l'est la morale didactique qui le conclut.

Nicolas Boileau

Homme de lettres français, Nicolas Boileau, fut le principal théoricien de l'esthétique classique. Né à Paris le 1^{er} novembre 1636, Nicolas Boileau était le quinzième enfant d'une famille bourgeoise. Orphelin de mère, il fut élevé par son père, qui occupait la fonction de greffier au parlement; lui-même étudia la théologie, puis le droit, et devint avocat en 1656. Issu d'une longue lignée de juristes, le jeune Boileau-Despréaux (ce nom lui vient d'une terre qui appartenait à sa famille) ne se sentait pourtant aucun goût pour la carrière juridique. Dès 1657, la mort de son père lui permit, grâce au revenu que lui procura sa part d'héritage, de se sentir à l'abri du besoin : il décida alors de se consacrer à la poésie. Dès 1653 en effet, il avait écrit des vers, et grâce à son frère, Gilles Boileau, il fut introduit dans des cercles mondains et distingués, où il put faire ses premières armes en littérature.

Il s'illustra d'abord dans le genre satirique : ses premières *Satires* (I à VII), composées de 1657 à 1665, furent publiées en 1666. Il y attaquait les gens en vue dans la société de son temps - souvent des auteurs, qu'il considérait comme ses concurrents - et s'attira par sa verve à la fois le succès et l'inimitié. *Le Chapelain décoiffé*, parodie du *Cid* qu'il composa en collaboration avec son frère Gilles, Racine et l'auteur Antoine Furetière, s'inscrivait également dans cette veine d'inspiration satirique, puisqu'il prenait pour cible le poète Chapelain!; ce dernier avait commis le crime d'être nommé par Colbert responsable du choix des auteurs pensionnés par le roi. Les livres VIII et IX des *Satires* parurent en 1668. Dès 1669, cependant, Boileau évolua, sans doute sous l'influence des milieux qu'il fréquentait, en particulier le cercle de Lamoignon, qui était le premier président du parlement de Paris. Renonçant à la satire, il se mit alors à travailler à la composition d'un *Art poétique*, inspiré d'Horace. Cet ouvrage fut publié en 1674, la même année que les *Épîtres* (I à IV), que le *Lutrin* (chants I à IV), poème héroïcomique parodiant la tragédie et l'épopée, et que le *Traité du Sublime*, qui était la traduction d'un ouvrage de rhétorique attribué à Longin.

Ces années d'intense production littéraire furent couronnées par la reconnaissance officielle : en 1677, Boileau reçut, avec Racine, la charge honorifique et très lucrative d'historiographe du roi puis, en 1684, il fut élu à l'Académie française (*voir* Institut de France). Entre-temps, il avait publié les

Épîtres VI à IX, et les chants V et VI du *Lutrin*. Parvenu au faite des honneurs, Boileau devint également le chef de file des Anciens dans la célèbre querelle des Anciens et des Modernes qui l'opposa au Moderne Charles Perrault, de 1687 à 1694. Opposé aux thèses de Perrault, qui prétendait que le siècle de Louis XIV était supérieur à celui d'Auguste en matière littéraire, Boileau défendit âprement les écrivains de l'Antiquité, qu'il considérait comme des modèles indépassables.

Au cours de cette querelle, il donna tout d'abord deux épigrammes injurieuses en réponse au poème de Perrault intitulé *le Siècle de Louis le Grand*. En 1693, il composa l'*Ode pindarique sur la prise de Namur*, accompagnée d'un *Discours sur l'Ode*, qui développait sa doctrine de l'imitation ainsi que ses arguments pour affirmer la supériorité des Anciens. À ces textes s'ajoutèrent, en 1694, les *Réflexions sur Longin* et la dixième *Satire*, «!Contre les femmes!», où il accusait celles-ci de soutenir le parti des Modernes. Boileau et Perrault se réconcilièrent pourtant en 1694, grâce à l'entremise d'Antoine Arnauld.

La dernière *Épître*, «Sur l'amour de Dieu!», de Boileau, d'inspiration janséniste, attaquait les jésuites, leur reprochant leur casuistique, quarante ans après Pascal. Contrairement à une idée répandue, Boileau ne fut pas à proprement parler le chef de file et le censeur du classicisme : nettement plus jeune que Corneille, Molière ou La Fontaine et contemporain de Racine, il publia son *Art poétique* un an après la mort de l'auteur du *Misanthrope*, six ans après la publication du premier recueil des *Fables*, et à un moment où Racine avait déjà écrit la majorité de ses pièces. *L'Art poétique* ne fut donc pas, pour les contemporains, un ouvrage normatif, puisqu'il n'a pu influencer que la création des auteurs du XVIII^e siècle. Cet ouvrage, le plus célèbre de Boileau, est en revanche une excellente description des principes mis en pratique par les écrivains classiques.

Le génie de Boileau réside en effet dans son œuvre de critique et de théoricien. Imitation de la nature humaine, l'art tend, selon la doctrine classique, à réaliser un idéal de vérité, qu'il ne peut atteindre que par la voie de la raison et par l'imitation des Anciens. Justesse, clarté et naturel de l'expression, pureté de la langue, économie des moyens sont les principales valeurs esthétiques du classicisme, qui accorde par ailleurs une part importante au travail dans la création littéraire («vingt fois sur le métier, remettez votre ouvrage!», *Art Poétique*, chant I), même si Boileau ne nie pas tout ce que la réussite littéraire doit à l'inspiration. Nicolas Boileau mourut le 13 mars 1711, à Paris.

Cours 12.

Littérature française du XVIII^e siècle

La littérature française du XVIII^e siècle s'inscrit dans une période le plus souvent définie par deux dates repères : 1715, date de la mort de Louis XIV, et d'autre part, 1799, date du coup d'État de Bonaparte qui instaure le Consulat et met d'une certaine façon fin à la période révolutionnaire. Ce siècle de transformations économiques, sociales, intellectuelles et politiques est riche d'une multiplicité d'œuvres qui peuvent se rattacher, en simplifiant, à deux orientations majeures : **le mouvement des Lumières** et ses remises en cause des bases de la société et, par ailleurs, la naissance d'une sensibilité que l'on qualifiera postérieurement de préromantique.

La littérature d'idées est illustrée notamment par Montesquieu (*Lettres persanes*), Voltaire (romans philosophiques comme *Zadig*, ou *Candide*), Diderot ou Rousseau que l'on découvre aussi comme romanciers aux côtés de Prévost, Bernardin de Saint-Pierre, Laclos ou Sade alors que le théâtre retient en particulier Marivaux et Beaumarchais.

Le XVIII^e siècle voit se fragiliser progressivement la monarchie absolue avec la Régence de Philippe d'Orléans, puis avec le très long règne de Louis XV et ses guerres perdues (guerre de Sept Ans sur le continent européen et outre-mer, en Amérique et en Inde particulièrement, achevée par le traité de Paris de 1763 qui consacre la puissance de l'Angleterre et le poids de la Prusse). La monarchie mourra finalement de l'impuissance de Louis XVI : la Révolution de 1789 et ses soubresauts violents transformeront fondamentalement l'Histoire de la France qui deviendra une République le 21 septembre 1792. La naissance en 1776 de la République des États-Unis d'Amérique, soutenue par la France contre l'Angleterre, symbolise aussi l'entrée dans un monde nouveau à la veille du XIX^e siècle où apparaît le personnage de Bonaparte.

Par ailleurs, au cours du XVIII^e siècle, la société française change avec l'essor démographique et l'activité d'une bourgeoisie d'affaires et d'entreprises liée au progrès technologique (machine à vapeur – métallurgie) et au commerce avec « les Indes », fondé sur la traite négrière. En même temps se développent les villes avec leurs salons, leurs cafés et leurs académies qui affaiblissent le poids de l'aristocratie dans le domaine culturel comme dans le domaine social où s'affirme peu à peu le tiers état qui sera le vainqueur des luttes révolutionnaires à partir de 1789. Alors que la grande majorité des écrivains du XVII^e siècle étaient des courtisans à la recherche de mécènes et de protecteurs, le XVIII^e siècle et les siècles suivants voient l'émergence d'une nouvelle éthique de l'écrivain, exprimée à l'origine par Voltaire, consistant en son autonomisation progressive par rapport aux pouvoirs (politiques, religieux). Cette éthique se construit dans le cadre de la lutte pour la liberté d'expression avec en corollaire une responsabilité accrue de ces écrivains dont les pouvoirs veulent désormais qu'ils répondent de leurs œuvres.

Les mentalités évoluent elles aussi avec le développement de l'éducation et des sciences (Newton, Watt, Volta, Leibniz, Buffon, Lavoisier, Monge...) et la diffusion des œuvres de l'esprit,

par le colportage et par le théâtre. La foi dans le Progrès que symbolisera l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert correspond à une déchristianisation progressive de la société que révèlent les conflits entre le haut et le bas clergé, ou les tensions avec les Jésuites (expulsés du royaume en 1764) ou l'évolution du statut des protestants, admis à l'état-civil en 1787. Mais l'Église catholique reste un pouvoir dominant qui lutte contre les Lumières en faisant interdire leurs œuvres et en obtenant, par exemple, la condamnation à mort du huguenot Jean Calas en 1762 ou, pour blasphème, celle du chevalier de La Barre en 1766, barbaries qui susciteront l'indignation de Voltaire.

À la même période, les conquêtes coloniales intéressent toutes les puissances européennes (voir Guerre de Sept Ans) et introduisent l'exotisme et le thème du bon sauvage qui nourriront les arts et la littérature, de *Robinson Crusoé* à *Paul et Virginie* par exemple. Les échanges se multiplient et les influences étrangères sont importantes autant pour la marche des idées que pour l'évolution des genres littéraires : c'est vrai en particulier pour l'influence anglaise avec ses avancées démocratiques (monarchie constitutionnelle) et la création romanesque ou poétique que découvrent beaucoup d'écrivains qui séjournent en Angleterre tout au long du siècle. L'influence allemande est aussi importante : elle nourrit le changement préromantique des sensibilités avec un apport marqué dans le domaine du fantastique et du sentiment national qui s'accroîtra au siècle suivant.

En ce qui concerne l'art, le XVIII^e siècle présente longtemps un art tourné vers la décoration avec le style Régence et le style Louis XV et ceux qu'on a appelés les « peintres du bonheur » comme Boucher, Fragonard, Watteau ou Chardin, ou les portraitistes Quentin de La Tour, Nattier ou Van Loo, avant de valoriser, dans la deuxième partie du siècle, un art sensible et moral avec Greuze, Hubert Robert ou Claude Joseph Vernet. La musique française est illustrée par François Couperin et Jean-Philippe Rameau, mais d'autres compositeurs européens dominent le siècle, de Vivaldi à Mozart en passant par Haendel, Bach, Haydn...

Continuateurs des libertins du XVII^e siècle et d'esprits critiques comme Bayle et Fontenelle, ceux que l'on appellera les Lumières dénoncent au nom de la Raison et de valeurs morales les oppressions qui perdurent à leur époque. Ils contestent la monarchie absolue en revendiquant un contrat social comme fondement de l'autorité politique et une organisation plus démocratique des pouvoirs dans une monarchie constitutionnelle avec une séparation des pouvoirs exécutifs, législatif et judiciaire et militaire (Montesquieu, Diderot, Rousseau entre autres). Voltaire combat particulièrement les abus du pouvoir (censure, lettre de cachet, collusion avec l'Église) et rêve d'un despote éclairé, conseillé par des philosophes. Par ailleurs, les « philosophes » eux-mêmes, bien que n'étant pas tous issus du Tiers état, défendent une société fondée sur les talents et sur le mérite qui s'oppose à une société de classes (ou de castes) héréditaires, introduisant ainsi les valeurs de liberté et d'égalité qu'affirmera la République à la fin du siècle.

Ils défendent aussi la liberté de conscience et mettent en cause le rôle des institutions religieuses dans la société. La tolérance est une valeur fondamentale pour ceux qui « nous ont appris à vivre libres » comme le dit la Convention en honorant les cendres de Voltaire au Panthéon.

Bien sûr, le mouvement des philosophes n'est pas uniforme, mais tous fixent pour objectif à l'humanité et plus encore à l'individu, le bonheur, « idée neuve en Europe », hésitant entre le rêve d'un bon sauvage disparu (Rousseau) et une vie de mondain à la recherche du raffinement (Voltaire). L'optimisme n'est cependant pas triomphant et les auteurs restent lucides : le combat est constant et ils y jouent le rôle fondamental d'agitateurs d'idées.

Les œuvres importantes sont nombreuses et relèvent de différents genres comme le conte philosophique avec Voltaire *Candide*, *Zadig* ou la satire distanciée avec les *Lettres persanes* de Montesquieu et les essais comme *De l'esprit des lois* du même, les *Lettres anglaises* ou le *Traité sur la tolérance* de Voltaire, le *Contrat social* ou *Émile ou De l'éducation* de Rousseau, le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot ou l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Guillaume-Thomas Raynal.

Participent aussi à cette littérature d'idées certains aspects des comédies de Marivaux ou de Beaumarchais et bien sûr le grand œuvre de l'*Encyclopédie*, animé par Diderot et D'Alembert, et ses 35 volumes (textes et illustrations), ainsi qu'une grande diversité de textes de longueur et d'importance variables : essais, discours, dialogues, entretiens...

Le théâtre au XVIII^e siècle. L'influence des grands dramaturges du « siècle de Louis XIV » persiste sur la scène de la Comédie-Française mais des renouvellements apparaissent avec les tragédies de Voltaire (qui introduit des sujets modernes en gardant la structure classique et l'alexandrin (*Zaïre*, *Mahomet*) et qui obtient de grands succès. Néanmoins la censure est toujours active comme en témoignent, sous Louis XVI encore, les difficultés de Beaumarchais pour son *Mariage de Figaro*.

La libération des mœurs de la Régence apporte un autre renouvellement du théâtre avec le retour, dès 1716, des Comédiens-Italiens chassés par Louis XIV et le début d'une très grande vogue du spectacle théâtral : on se presse pour admirer des acteurs réputés (Lélio, Flaminia, Silvia...) et rire des lazzi et du dynamisme des personnages issus de la commedia dell'arte comme Arlequin, Colombine ou Pantalon. C'est dans cette lignée que trouve place Marivaux avec ses comédies qui associent la finesse de l'analyse du sentiment amoureux et la subtilité verbale du marivaudage aux problèmes de société en exploitant le thème emblématique du couple maître-valet. *Les Fausses Confidences*, *le Jeu de l'amour et du hasard*, ou *l'Île des esclaves* constituent quelques-unes de ses œuvres majeures.

Regnard et Lesage ont eux aussi marqué la comédie de mœurs avec le *Légataire universel* (Regnard) et *Turcaret* (Lesage), mais l'autre grand auteur de comédies du siècle est Beaumarchais qui se montre habile dans l'art du dialogue et de l'intrigue mais aussi dans la satire sociale et

politique à travers le personnage de Figaro, valet débrouillard qui conteste le pouvoir de son maître et qu'on retrouve dans deux œuvres majeures : *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*.

Le théâtre du XVIII^e siècle est marqué aussi par des genres nouveaux, aujourd'hui considérés comme mineurs mais que reprendra et transformera le XIX^e siècle, comme la comédie larmoyante et le drame bourgeois qui mettent en avant des situations pathétiques dans un contexte réaliste et dramatique qui touchent des familles bourgeoises. Quelques titres explicites : le *Fils naturel* (Diderot), le *Père de famille* (Diderot), le *Philosophe sans le savoir* (Sedaine), la *Brouette du vinaigrier* (Louis-Sébastien Mercier) ou encore la *Mère coupable* (Beaumarchais).

Mentionnons enfin le développement de genres qui associent texte et musique comme le vaudeville ou l'opéra comique ainsi que des textes de réflexion sur le théâtre avec Diderot et son *Paradoxe sur le comédien*, les écrits de Voltaire pour défendre la condition des gens de théâtre toujours au ban de l'Église et les condamnations du théâtre pour immoralité par Rousseau.

Le roman du XVIII^e siècle. Le roman du XVIII^e siècle est marqué par le renouvellement des formes et des contenus qui préfigurent le roman moderne considéré comme une œuvre de fiction en prose, racontant les aventures et l'évolution d'un ou de plusieurs personnages. Le genre, en pleine croissance avec un lectorat élargi, est marqué par le développement de la sensibilité, par le souci d'une apparente d'authenticité (avec le procédé du manuscrit trouvé, l'emploi de la première personne, de l'échange épistolaire ou des dialogues) et par l'esprit des Lumières en prenant en compte les valeurs nouvelles d'une société qui évolue. L'influence de la littérature anglaise est également sensible à travers la traduction des œuvres de Richardson, Swift ou Daniel Defoe. Néanmoins le roman restera, au cours du XVIII^e siècle, un genre en quête de légitimation et de définition, comme le montrent les nombreuses réflexions sur le roman au XVIII^e siècle.

Le roman de ce siècle très riche explore toutes les possibilités romanesques : question du narrateur, éclatement du récit, engagement, analyse psychologique minutieuse, peinture réaliste du monde, imagination et confiance, apprentissage, souci de la forme... et les textes sont difficilement réductibles à des catégories indiscutables ; on peut cependant risquer un regroupement par sous-genre.

- Les romans philosophiques : on peut discuter le genre des œuvres narratives de Voltaire comme *Zadig* ou *Candide* mais l'appellation la plus fréquente aujourd'hui est « contes philosophiques ». La discussion est plus pertinente pour *l'Ingénu*, plus tardif, qui s'éloigne du merveilleux et introduit une large part de réalisme social et psychologique.

- Les romans réalistes : l'association du réalisme social et du parcours amoureux s'installe au cours du siècle. Citons les romans-mémoires *la Vie de Marianne* le *Paysan parvenu* de Marivaux, *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, *le Paysan pervers* et son deuxième volet *la Paysanne perversie*, roman épistolaire de Restif de la Bretonne. On peut aussi déterminer un sous-genre né de l'influence

espagnole : le roman picaresque avec sa truculence satirique, sa variété des milieux sociaux et l'apprentissage de la vie et qu'illustre l'*Histoire de Gil Blas de Santillane* de Lesage.

- Le roman d'imagination est, pour sa part, représenté par des romans d'anticipation comme *l'An 2440* de Mercier, des romans fantastiques comme *le Diable amoureux* de Jacques Cazotte, ou encore par le sous-genre de l'utopie (*La Découverte australe par un homme volant, ou Le Dédale français, nouvelle très philosophique, suivie de la Lettre d'un singe*, de Restif de la Bretonne, Paris, 1781, ainsi que *L'Isle des Philosophes*, de l'Abbé Balthazard, Chartres).

- Les romans libertins associent grivoiserie, érotisme, manipulation et jeu social avec Crébillon fils (*le Sopha*), Diderot (*les Bijoux indiscrets ; la Religieuse*) ; Laclos (*les Liaisons dangereuses*) et finalement Sade (*Justine ou les Malheurs de la vertu*).

- Les romans du sentiment s'imposent dans la deuxième moitié du siècle avec *la Nouvelle Héloïse*, le roman par lettres de Jean-Jacques Rousseau (sur le modèle anglais du *Pamela* de Richardson) qui sera le plus gros tirage du siècle en séduisant par sa peinture préromantique du sentiment amoureux et de la nature, ou *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre.

- Les romans « éclatés » comme *Jacques le fataliste et son maître* ou *le Neveu de Rameau* de Diderot sont des œuvres assez inclassables mais porteuses de modernité.

La naissance de l'autobiographie moderne au XVIII^e siècle. Le goût des récits de vie est très fort tout au long du siècle avec des œuvres notables comme *la Vie de mon père* ou *Monsieur Nicolas* de Restif de la Bretonne, mais c'est l'apport essentiel de Jean-Jacques Rousseau qui fonde l'autobiographie moderne avec *les Confessions* et *les Rêveries du promeneur solitaire* dans lesquelles il nous offre un portrait exemplaire et approfondi de lui-même centré sur son « moi ».

La poésie du XVIII^e siècle. Si la forme versifiée est utilisée avec habileté par Voltaire dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne* ou dans *le Mondain*, la poésie, au sens commun du terme, ne se libère pas des influences du classicisme (en témoignent Jean-Baptiste Rousseau ou Lebrun Pindare) et l'histoire littéraire ne retient que quelques noms comme ceux de Jean-Jacques Lefranc de Pompignan (*Poésies sacrées*), Nicolas Gilbert (*Ode imitée de plusieurs psaumes*, dite *Adieux à la vie*), Jacques Delille (*les Jardins*) ou Évariste Parny (*Élégies*), ou bien encore, dans une moindre mesure, Lormeau de la Croix (*Poésies*), qui préparent modestement le romantisme en cultivant une certaine sensibilité à la nature et au temps qui passe. Mais c'est essentiellement André Chénier qui réussit une poésie expressive comme dans le poème célèbre de *la Jeune Tarentine* ou celui de *la Jeune Captive* (son œuvre ne sera publiée qu'en 1819, bien après sa mort tragique lors de la Terreur). On mentionnera aussi Fabre d'Églantine pour ses chansons (*Il pleut bergère*) et sa contribution onomastique pleine de poésie à l'élaboration du calendrier révolutionnaire.

Montesquieu

Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu, connu sous le nom de **Montesquieu**, est un penseur politique, précurseur de la sociologie, philosophe et écrivain français des Lumières. Jeune homme passionné par les sciences et à l'aise avec l'esprit de la Régence, Montesquieu publie anonymement *Lettres persanes*, un roman épistolaire qui fait la satire amusée de la société française vue par des Persans exotiques. Il voyage ensuite en Europe et séjourne un an en Angleterre où il observe la monarchie constitutionnelle et parlementaire qui a remplacé la monarchie autocratique. De retour dans son château de La Brède au sud de Bordeaux, il se consacre à ses grands ouvrages qui associent histoire et philosophie politique : *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* et *De l'esprit des lois* dans lequel il développe sa réflexion sur la répartition des fonctions de l'État entre ses différentes composantes, appelée postérieurement « principe de séparation des pouvoirs ».

Montesquieu, avec entre autres John Locke, est l'un des penseurs de l'organisation politique et sociale sur lesquels les sociétés modernes et politiquement libérales s'appuient. Fils de Jacques de Secondat, baron de Montesquieu — lui aussi appelé *Montesquieu* — et de Marie-Françoise de Pesnel, baronne de La Brède, Montesquieu naît le 18 janvier 1689 à La Brède dans une famille de magistrats de la bonne noblesse, au château de La Brède (près de Bordeaux, en Gironde), dont il porte d'abord le nom et auquel il sera toujours très attaché. Ses parents lui choisissent un parrain afin qu'il se souvienne toute sa vie que les pauvres sont ses frères¹.

Après une scolarité au collège de Juilly, au collège d'Harcourt à Paris et des études de droit, il devient conseiller au parlement de Bordeaux en 1714. Le 30 avril 1715 à Bordeaux, il épouse Jeanne de Lartigue, une protestante issue d'une riche famille et de noblesse récente, alors que le protestantisme restait interdit en France depuis la révocation de l'édit de Nantes en 1685, qui lui apporte une dot importante. C'est en 1716, à la mort de son oncle, que Montesquieu hérite d'une vraie fortune, de la charge de président à mortier du parlement de Bordeaux et de la baronnie de Montesquieu, dont il prend le nom. Délaissant sa charge dès qu'il le peut, il s'intéresse au monde et au plaisir.

À cette époque l'Angleterre s'est constituée en monarchie constitutionnelle à la suite de la Glorieuse Révolution (1688-1689) et s'est unie à l'Écosse en 1707 pour former la Grande-Bretagne. En 1715, le *Roi-Soleil* s'éteint après un très long règne, lui succède un monarque plus effacé. Ces transformations nationales influencent grandement Montesquieu ; il s'y référera souvent.

Il se passionne pour les sciences et mène des expériences scientifiques (anatomie, botanique, physique, etc.). Il écrit, à ce sujet, trois communications scientifiques qui donnent la mesure de la diversité de son talent et de sa curiosité : *Les causes de l'écho*, *Les glandes rénales* et *La cause de la*

pesanteur des corps. Il est reçu dans les salons littéraires de la duchesse du Maine, au château de Sceaux et aux fêtes des Grandes Nuits de Sceaux dans le cercle des chevaliers de la Mouche à Miel.

Puis il oriente sa curiosité vers la politique et l'analyse de la société à travers la littérature et la philosophie. Dans les *Lettres persanes*, qu'il publie anonymement (bien que personne ne s'y trompe) en 1721 à Amsterdam, il dépeint admirablement, sur un ton humoristique et satirique, la société française à travers le regard de visiteurs perses. Cette œuvre connaît un succès considérable : le côté exotique, parfois érotique, la veine satirique mais sur un ton spirituel et amusé sur lesquels joue Montesquieu, plaisent.

En 1726, Montesquieu vend sa charge pour payer ses dettes, tout en préservant prudemment les droits de ses héritiers sur celle-ci. Après son élection à l'Académie française (1728), il réalise une série de longs voyages à travers l'Europe, lors desquels il se rend en Autriche, en Hongrie, en Italie, en Allemagne, en Hollande et en Angleterre, où il séjourne plus d'un an. Lors de ces voyages, il observe attentivement la géographie, l'économie, la politique et les mœurs des pays qu'il visite. Il est initié à la franc-maçonnerie au sein de la loge londonienne *Horn* (le Cor) le 12 mai 1730. Par son appartenance à la franc-maçonnerie, Montesquieu sera inquiété par l'intendant de Guyenne Claude Boucher et le cardinal de Fleury en 1737. Il continuera néanmoins à fréquenter les loges bordelaises et parisiennes.

De retour au château de La Brède, en 1734, il publie une réflexion historique intitulée *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, monument dense, couronnement de ses années de voyages et il accumule de nombreux documents et témoignages pour préparer l'œuvre de sa vie, *De l'esprit des lois*. D'abord publié anonymement en 1748 grâce à l'aide de M^{me} de Tencin, le livre acquiert rapidement une influence majeure alors que Montesquieu est âgé de 59 ans. Ce maître-livre, qui rencontre un énorme succès, établit les principes fondamentaux des sciences économiques et sociales et concentre toute la substance de la pensée libérale. Il est cependant critiqué, attaqué et montré du doigt, ce qui conduit son auteur à publier en 1750 la *Défense de l'Esprit des lois*. L'Église catholique romaine interdit le livre — de même que de nombreux autres ouvrages de Montesquieu — en 1751 et l'inscrit à l'Index (la partie religion avait été écrite au même titre que les autres). Mais à travers l'Europe, et particulièrement en Grande-Bretagne, *De l'esprit des lois* est couvert d'éloges.

Dès la publication de ce monument, Montesquieu est entouré d'un véritable culte. Il continue de voyager, notamment en Hongrie, en Autriche, en Italie où il demeure un an, au Royaume-Uni où il reste 18 mois. Il poursuit sa vie de notable, mais reste affligé par la perte presque totale de la vue. Il trouve cependant le moyen de participer à l'Encyclopédie, que son statut permettra de faire connaître, et entame la rédaction de l'article « Goût » : il n'aura pas le temps de le terminer, c'est Voltaire qui s'en chargera.

C'est le 10 février 1755 qu'il meurt d'une fièvre jaune. Il est inhumé le 11 février 1755 dans la chapelle Sainte-Geneviève de l'église Saint-Sulpice à Paris

De l'esprit des lois. Dans cette œuvre capitale, qui rencontra un énorme succès, Montesquieu tente de dégager les principes fondamentaux et la logique des différentes institutions politiques par l'étude des lois considérées comme simples rapports entre les réalités sociales. Cependant après sa mort, ses idées furent souvent radicalisées et les principes de son gouvernement monarchique furent interprétés de façon détournée. Ce n'est qu'au moment de la Révolution française que les révolutionnaires monarchiens tenteront vainement de les faire adapter par l'Assemblée constituante pour contrer l'abbé Sieyès, partisan de la rupture avec tout héritage et tout modèle.

Son œuvre, qui inspira les auteurs de la constitution de 1791, mais également des constitutions suivantes, est à l'origine du principe de distinction des pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire, base de toute république. Il est aussi considéré comme l'un des pères de la sociologie.

L'Abbé Prévost

L'Abbé Prévost, écrivain français, naît le 1er avril 1697, sous le nom d'Antoine-François Prévost. Il est le deuxième fils d'un juge issu de la bourgeoisie aisée d'Hesdin, dans le Pas-de-Calais. À l'âge de 14 ans, il perd sa mère et sa sœur cadette. En 1712, les rapports avec son père se dégradent et il arrête prématurément ses études au collège jésuite de sa ville natale. Prévost s'engage alors comme soldat dans la guerre de Succession d'Espagne et ne quittera l'armée qu'en 1713, peu avant sa fin. Il termine ensuite sa scolarité au collège d'Harcourt, puis entre comme novice chez les Jésuites.

À partir de 1718, il s'engage à l'armée en tant qu'officier aspirant, participe à la guerre franco-espagnole, déserte en 1718 et décide en 1720 de se réfugier chez les Bénédictins où il fera ses vœux en 1721. Il vit par la suite dans différents monastères qui sont pour la plupart de tendance janséniste. Prévost se consacre alors à l'étude de la théologie, est ordonné prêtre et prononce des sermons. En 1727, il est envoyé au monastère parisien de Saint-Germain-des-Prés où il contribuera à la *Gallia christiana*, ouvrage historiographique collectif en plusieurs volumes des Bénédictins. C'est au cours de cette période que Prévost rédige ses "Mémoires et Aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde", un roman dont les deux premiers tomes seront publiés en 1728. Prévost se fâche avec son abbé, quitte le monastère parisien en catimini et continue, caché, à se consacrer à l'écriture. Frappé d'une lettre de cachet émis par l'abbé pour avoir quitté le monastère sans autorisation, il s'enfuit à Londres via la Hollande, grâce aux revenus que lui procurent les tomes III et IV des Mémoires.

À Londres, Prévost est employé comme professeur à domicile et se convertit à l'anglicanisme. Plus tard, en Hollande, il publie les tomes V et VI des Mémoires, ainsi que le tome VII intitulé

"L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut". En 1731 paraissent en outre à Utrecht quatre tomes de son roman "Histoire de Cleveland, fils naturel de Cromwell", et en 1733 les mémoires de François de Thou, conspirateur contre Richelieu. À Londres, il rédige des articles pour sa revue Le Pour et le Contre, publiée à Paris. Un an plus tard, il est brièvement emprisonné pour escroquerie puis expulsé.

De retour en France, caché, l'Abbé Prévost reprend contact avec les Bénédictins et obtient le pardon du pape pour son apostasie. En 1735, il obtient l'autorisation d'entamer un deuxième noviciat abrégé. L'ordre se satisfait des apparences pieuses ainsi sauvegardées, laissant Prévost se consacrer à l'écriture. Ainsi, il écrit en 1735 le roman "Le Doyen de Killérine", puis devient aumônier du prince de Conti et rédige en 1737 et 1738 les derniers tomes de "Cleveland". Après 1740, Prévost se consacre à la rédaction et à la traduction de livres d'histoire semi romancés, de biographies et de récits de voyage. En 1753, Prévost publie une version légèrement modifiée et moralisatrice de "Manon Lescaut", aujourd'hui considérée comme son chef d'œuvre.

L'Abbé Prévost écrit encore de nombreux ouvrages jusqu'à sa mort, le 23 novembre 1763 à Courteuil, près de Chantilly dans le département de l'Oise.

Beaumarchais

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais est né le 24 janvier 1732 à Paris en France, où il a travaillé toute sa vie. Fils d'horloger et frère de Vincent Caron, il est l'inventeur du mécanisme de l'échappement à hampe. Il l'a expliqué au sieur Lepaute, horloger du Roi, qui s'en prétend être alors à l'origine mais Pierre-Augustin le confond en cour. Beaumarchais est également l'inventeur d'un mécanisme de perfectionnement destiné aux pédales de harpes.

Il se marie en 1756 avec Madeleine-Catherine Aubertin, veuve Franquet, de presque dix ans son aînée ; celle-ci meurt un an plus tard. On le soupçonne de l'avoir tuée et c'est l'occasion du premier de la longue suite de procès et de scandales qui devaient marquer son existence. C'est en 1756 qu'il prend le nom de Beaumarchais, nom d'une terre qui appartenait à sa première épouse.

Son fort pouvoir de séduction lui permet de gagner les faveurs de la Cour. Il devient en 1759 professeur de harpe de *Mesdames*, filles de Louis XV, il se lie d'amitié avec le financier de la Cour, Joseph Paris Duverney qui lui permet d'acquérir la charge qui lui confère la noblesse et lui permet d'entrer dans le monde des finances et des affaires. Il se lance dans les spéculations commerciales et déploie un tel génie en ce genre qu'en peu d'années il acquiert une grande fortune et il achète une charge de secrétaire du roi. Il devient ensuite lieutenant général des chasses et commence à écrire des petites parades pour des théâtres privés (*Les Bottes de sept lieues*, *Zirzabelle*, *Jean Bête à la foire*) qui jouent sur un comique de mots et de corps proche de la farce. Il est aussi à l'époque patronné par le prince de Conti.

En 1768, il épouse Geneviève-Madeleine Wattebled, veuve de Lévêque, garde général des Menus-Plaisirs, qui meurt en 1770, à 39 ans, laissant une importante fortune. Beaumarchais est accusé de détournement d'héritage.

Les années 1770-1773 sont pour Beaumarchais des années de procès et de défaveur : outre ses démêlés avec le comte de la Blache, il est occupé par la succession testamentaire de Joseph Paris Duverney dont devait accoucher l'affaire Goëzman. Il y manifeste un art consommé des factums, allant jusqu'à renouveler le genre, mais il y perd fortune, alliés et droits civiques.

En 1774, il fait la connaissance de Marie-Thérèse Willermaulaz, qui devient sa troisième épouse en 1786. En mars de cette même année, il est une première fois envoyé à Londres pour négocier la suppression du libelle dirigé contre Madame Du Barry, les *Mémoires secrets d'une femme publique* de Théveneau de Morande, mission où il espère regagner les faveurs de la Cour.

Le 8 avril 1775, sous les conseils de Sartine, il est chargé par le nouveau souverain d'empêcher la publication d'un nouveau pamphlet, l'*Avis à la branche espagnole sur ses droits à la couronne de France à défaut d'héritiers*, d'un certain Angelucci, qui prétend que le roi a « l'aiguillette nouée ».

Cette mission, qui conduisit Beaumarchais en Angleterre, aux Pays-bas, dans les États allemands et en Autriche, où il fut pour un temps incarcéré sous motif d'espionnage, devient sous sa plume une aventure picaresque. La même année, il est chargé à Londres de récupérer des documents secrets détenus par le chevalier d'Éon.

À partir du mois de juin 1777, il se lance dans une nouvelle aventure et il se fait l'avocat d'une intervention française dans la guerre d'indépendance des États-Unis. Il entame alors une correspondance enflammée avec le comte de Vergennes, où il défend la cause des Insurgents. Dès le mois de septembre 1775, Beaumarchais joue un rôle politique en tant qu'intermédiaire entre les Insurgents et la France, et il rencontre fréquemment Arthur Lee, député secret des Insurgents.

Le 10 juin 1777, le secrétaire d'État aux affaires étrangères lui confie une somme importante pour soutenir secrètement les Américains¹. Initié secrètement par Louis XVI et Vergennes, Beaumarchais reçoit l'autorisation de vendre poudre et munitions pour près d'un million de livres tournois sous le couvert de la compagnie portugaise *Rodrigue Hortalez et Compagnie* qu'il monte de toutes pièces. La société Rodrigue Hortalez et Cie, devait lui permettre, pensait-t-il, de s'enrichir en vendant armes et munitions et en envoyant une flotte privée pour soutenir les Insurgés.

Cette péripétie, alors que Beaumarchais s'implique dans les grandes spéculations boursières sous Louis XVI, est le sujet central du roman historique de Lion Feuchtwanger intitulé *Beaumarchais, Benjamin Franklin et la naissance des États-Unis*, paru en 1946. En fin de compte, bien qu'il ait reçu plus tard les félicitations publiques du Congrès, il engagea dans cette opération une grosse somme (plus de cinq millions) dont, après d'interminables débats, ses héritiers ne purent recouvrer qu'une faible part³.

Il milite au sein de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, fondée en 1777 à son initiative, et obtient à la Révolution la reconnaissance des droits d'auteur. Ceux-ci sont automatiques à la création d'une œuvre. Ils garantissent à son auteur ses droits patrimoniaux et moraux (la reconnaissance de la paternité de l'œuvre notamment). Dans *De la littérature industrielle*, Sainte-Beuve présente l'action de Beaumarchais comme un tournant décisif de l'histoire de la littérature, car l'écrivain passe du statut de bénévole, de passionné ou de mendiant (dépendant de ses mécènes) à celui d'industriel et de gestionnaire : « Beaumarchais, le grand corrupteur, commença à spéculer avec génie sur les éditions et à combiner du Law dans l'écrivain ».

Il se lance dans l'édition des Œuvres de Voltaire, et, après avoir acquis les caractères de Baskerville, loue pour vingt ans le fort à Kehl en décembre 1780. En 1788, après d'importants travaux de reconstruction inachevés, il vend à Aimé Jacquot et Jean Hérisé la papeterie de Plombières-les-Bains qu'il avait acquise en 1780. En février 1789, il cède aux frères Claude Joseph et François Grégoire Léopold Desgranges les papeteries d'Arches et Archettes dont il était propriétaire.

En 1790, il se rallie à la Révolution française, et on le nomme membre provisoire de la Commune de Paris (1792). Mais il quitte bientôt les affaires publiques pour se livrer à de nouvelles spéculations ; moins heureux cette fois, il se ruine presque en voulant fournir des armes aux troupes de la République. Il devient suspect lors de la Convention et est emprisonné à l'Abbaye sous la Terreur. Il échappe cependant à l'échafaud et se tient quelques années caché. Il s'exile à Hambourg puis revient en France en 1796. Il écrit ses *Mémoires*, chef-d'œuvre de pamphlet, et meurt à Paris le 18 mai 1799 d'apoplexie. Il est enterré au cimetière du Père-Lachaise à Paris.

Beaumarchais est considéré aujourd'hui comme l'un des grands personnages du siècle des Lumières, en particulier grâce à sa production théâtrale, et plus précisément aux deux premières pièces de la trilogie que constituent *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable*. Mais la vie même de ce Caron fils d'horloger devenu grand affairiste mondain a contribué, tout autant que son œuvre, à faire de Beaumarchais un homme des Lumières. Si l'on veut tenter de cerner Beaumarchais, il faut, avant que de se plonger dans ses œuvres, se pencher sur sa vie, véritable tourbillon qui vaut la peine d'être évoqué, au moins dans ses grandes lignes. Quant aux productions littéraires, elles sont indissociables des conditions d'existence de Beaumarchais, et, à ce titre, elles ont souvent été une tribune pour cet écrivain soucieux de l'opinion, qui lutta ainsi contre les critiques plus ou moins légitimes dont il a fait l'objet tout au long de sa vie.

Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile est une comédie en quatre actes de Beaumarchais, représentée pour la première fois le 23 février 1775. C'est le premier volet d'une trilogie intitulée *Le roman de la famille Almaviva*. La comédie définitive comporte quatre actes, dont une grande partie est réservée à la chanson.

Le deuxième volet, *Le Mariage de Figaro*, est écrit en 1778 et mis à la scène en 1784 seulement. Le troisième, *L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable*, est achevé et joué en 1792.

En 1772, Beaumarchais présente aux comédiens italiens un premier *Barbier de Séville*, opéra comique, qui est refusé. La pièce, remaniée, est finalement jouée en 1775 par le Théâtre-Français. La première représentation déçoit par ses longueurs mais elle est élaguée en 5 jours et le *Barbier de Séville* connaît enfin un succès triomphal.

L'argument de la pièce est inspiré par la situation de *l'École des femmes* de Molière (elle-même inspirée d'une nouvelle de Paul Scarron, *La Précaution inutile*, incluse dans ses *Nouvelles tragico-comiques*, parues de 1655 à 1657), sinon que le récit est axé sur le point de vue du jeune homme et de son valet, et non sur celui du barbon.

Le comte Almaviva, tombé amoureux d'une jeune orpheline, Rosine, est prêt à tout pour l'arracher à Bartholo, son vieux tuteur, qui a depuis toujours pour projet de l'épouser. Tandis que, déguisé, il tente de mener son projet à bien, il tombe sur son ancien valet Figaro, persifleur mais entremetteur, qui l'aidera dans ses desseins.

Le Barbier de Séville fut adapté à deux reprises pour l'opéra, d'abord par Paisiello en 1782 sous le titre *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile*, puis par Gioachino Rossini en 1816 sous le titre *Il barbiere di Siviglia*.

Le Mariage de Figaro, inspira aussi un opéra, *Le nozze di Figaro (Les Noces de Figaro)* de Mozart, créé en 1786 à Vienne.

La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro est une comédie en cinq actes de Beaumarchais écrite en 1778, dont la première représentation officielle eut lieu le 27 avril 1784 au théâtre de l'Odéon, après plusieurs années de censure. Chef-d'œuvre du théâtre français et international, la pièce est considérée, par sa dénonciation des privilèges archaïques de la noblesse, comme l'un des signes avant-coureurs de la Révolution française.

Beaumarchais y remet en scène les principaux personnages de sa pièce *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* : le barbier, Figaro, le Comte Almaviva et Rosine, appelée maintenant *la Comtesse*. Bartholo, autre personnage essentiel du *Barbier*, joue un rôle beaucoup plus secondaire. Deux ans après sa première représentation, la pièce a été adaptée en opéra par Mozart et Lorenzo da Ponte sous le titre *Le nozze di Figaro (Les Noces de Figaro)*. Une troisième pièce viendra clore la trilogie en 1792 : *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable*.

Cours 13.

Denis Diderot

Denis Diderot est un écrivain, philosophe et encyclopédiste français. Diderot est reconnu pour son érudition, son esprit critique et un certain génie. Il laisse son empreinte dans l'histoire de tous les genres littéraires auxquels il s'est essayé : il pose les bases du drame bourgeois au théâtre, révolutionne le roman avec *Jacques le Fataliste*, invente la critique à travers ses Salons et supervise la rédaction d'un des ouvrages les plus marquants de son siècle, la célèbre *Encyclopédie*. En philosophie également, Diderot se démarque en proposant plus de matière à un raisonnement autonome du lecteur plutôt qu'un système complet, fermé et rigide. Rien en fait ne représente mieux le sens de son travail et son originalité que les premiers mots de ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*:

« Jeune homme, prends et lis. Si tu peux aller jusqu'à la fin de cet ouvrage, tu ne seras pas incapable d'en entendre un meilleur. Comme je me suis moins proposé de t'instruire que de t'exercer, il m'importe peu que tu adoptes mes idées ou que tu les rejettes, pourvu qu'elles emploient toute ton attention. Un plus habile t'apprendra à connaître les forces de la nature ; il me suffira de t'avoir fait essayer les tiennes. »

Mal connu de ses contemporains, tenu éloigné des polémiques de son temps, peu enclin à la vie des salons et mal reçu par la Révolution, Diderot devra attendre la fin du XIX^e siècle pour recevoir enfin tout l'intérêt et la reconnaissance de la postérité dans laquelle il avait placé une partie de ses espoirs.

Denis Diderot naît à Langres, dans une famille bourgeoise le 5 octobre 1713 et est baptisé le lendemain en l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Langres. Ses parents eurent six enfants dont seulement quatre atteignirent l'âge adulte. Diderot était l'aîné de cette fratrie dont chaque membre tint un rôle important dans la vie de l'écrivain. Angélique, ursuline, mourut jeune au couvent et inspira *La Religieuse* ; Didier-Pierre embrassera la carrière ecclésiastique et sera chanoine de la cathédrale de Langres. Les relations entre les deux frères seront toujours conflictuelles, au-delà même du décès de Denis. Denise, enfin, également restée au pays, sera le lien permanent et discret entre Diderot et sa région natale.

Ses premières années parisiennes sont mal connues. De 1728 à 1732, il suit sans doute des cours au collège d'Harcourt puis étudie la théologie à la Sorbonne. En tous cas, le 6 août 1735, il reçoit une attestation de l'université de Paris qui confirme qu'il a étudié avec succès la philosophie pendant deux ans et la théologie durant trois ans.

Les années 1737-1740 sont difficiles. Diderot donne des cours, compose des sermons, se fait clerc auprès d'un procureur d'origine langroise, invente des stratagèmes pour obtenir de l'argent de ses parents, au désespoir de son père.

Ses préoccupations prennent progressivement une tournure plus littéraire. Il fréquente les théâtres, apprend l'anglais et donne quelques articles au *Mercur de France* — le premier serait une épître à M. Basset, en janvier 1739. À la fin des années 1730, il annote une traduction d'Étienne de Silhouette de l'*Essay on man* d'Alexander Pope et se tourne vers la traduction.

Diderot rencontre Jean-Jacques Rousseau à la fin de 1742. Une forte amitié naît entre les deux hommes. C'est sur la route du Château de Vincennes, où est enfermé Diderot, que Rousseau a la fameuse illumination qui lui inspirera le *Discours sur les sciences et les arts*. Diderot lui-même n'est d'ailleurs pas étranger à certaines idées du texte. Par l'intermédiaire de Rousseau, Diderot rencontre Condillac en 1745. Ils forment à trois une petite compagnie qui se réunira souvent.

Entre 1740 et 1746, Diderot déménage fréquemment sans jamais s'éloigner du quartier latin. En 1740 on le trouve rue de l'Observance puis rue du Vieux-Colombier et rue des Deux-Ponts.

En 1742, il effectue un premier retour à Langres pour solliciter auprès de son père le droit de se marier. Il essuie un refus. Au début de l'année 1743, s'opposant au mariage qu'il projette malgré son refus et sans doute fatigué des frasques de son fils, son père le fait enfermer quelques semaines dans un monastère près de Troyes. Denis s'en échappe et ayant atteint sa majorité matrimoniale (30 ans à l'époque) en octobre, épouse secrètement en novembre Anne-Antoinette Champion en l'église Saint-Pierre-aux-Bœufs⁹ le 6 novembre 1743. Le jeune couple s'installe rue Saint-Victor.

La clandestinité du mariage peut laisser penser à un mariage d'amour, mais cette union ne sera pas heureuse longtemps. Diderot oublie rapidement son épouse très éloignée sans doute de ses considérations littéraires ; sa première liaison connue, avec Madeleine de Puisieux, est attestée en 1745. Mais, en dépit de ses écarts conjugaux, Diderot aura toujours soin de protéger les siens ; et, de son couple, naîtront quatre enfants dont seule la cadette, Marie-Angélique, atteindra l'âge adulte.

L'année 1743 marque le début de la carrière littéraire de Diderot, par le biais de la traduction. Il traduit *The Grecian history* de Temple Stanyan, puis, surtout en 1745 paraît sa traduction, largement augmentée de ses réflexions personnelles, de *An inquiry concerning virtue or merit* de Shaftesbury, sous le titre *Essai sur le mérite et la vertu*, premier manifeste du glissement de Diderot de la foi chrétienne vers le déisme.

En 1746, le couple se trouve rue Traversière puis, en avril, rue Mouffetard, C'est l'époque de la publication de sa première œuvre originale, les *Pensées philosophiques* en 1746.

De 1746 à 1748, il collabore avec Marc-Antoine Eidous et François-Vincent Toussaint à la traduction du *Medicinal dictionary* de Robert James. En 1748 il publie *Les Bijoux indiscrets*, conte orientalisant parodiant entre autres la vie à la cour et des *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, ces derniers jetant les bases de sa notoriété, comme mathématicien...

Il rencontre à cette époque Jean-Philippe Rameau et collabore à la rédaction de sa *Démonstration du principe de l'harmonie*.

Les positions matérialistes de sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, qui paraît en 1749, achèvent de convaincre la censure que leur auteur, surveillé depuis quelque temps, est un individu dangereux. L'œuvre est condamnée et Diderot est arrêté chez lui, rue de l'Estrapade et emmené au château de Vincennes où il sera incarcéré trois mois sur ordre de Berryer..

À son domicile on saisit le manuscrit de *La Promenade du sceptique* et on cherche vainement le manuscrit de *L'Oiseau blanc : conte bleu*.

Durant sa détention, Diderot reçoit la visite de son ami Jean-Jacques Rousseau qui, en chemin, a eu la fameuse illumination qui l'amènera à écrire, sans doute avec l'aide de Diderot son *Discours sur les sciences et les arts*. Sa pénible détention traumatise Diderot et l'incite à une grande prudence dans ses publications, préférant même réserver certains de ses textes à la postérité.

L'année 1747 marque le début des pleines responsabilités de Diderot dans le vaste projet éditorial de l'*Encyclopédie*. Il s'installe alors rue de l'Estrapade sur la montagne Sainte-Genève. Le *Prospectus* paraît en 1750 et le premier volume l'année suivante. Il consacra 20 ans de sa vie à ce projet qu'il n'achève qu'en juillet 1765, rempli de l'amertume due au manque de reconnaissance, aux errements de l'édition et au comportement des éditeurs (Le Breton en particulier).

Cette période de travail intense, avec ses charges, ses menaces, ses satisfactions et ses déceptions est également marquée par quelques événements privés importants. En 1750, il est nommé à l'Académie de Berlin. Et en 1753 naît Marie-Angélique, seul de ses enfants qui lui survivra.

Les finances s'améliorent, et, en 1754, la famille Diderot s'installe aux 4^e et 5^e étage d'un logis de la rue Taranne et n'en bougera plus. Cette maison a disparu à la fin du XIX^e siècle, mais une statue de Jean Gautherin rappelle son emplacement approximatif au niveau du numéro 145 du boulevard Saint-Germain. En 1755 il rencontre Sophie Volland, peut-être par l'intermédiaire de Rousseau. Cette liaison, clandestine, qui se prolongera jusqu'à la mort de celle-ci, est à l'origine d'une abondante correspondance qui apparaît aujourd'hui comme essentielle pour la connaissance de l'écrivain.

À partir de 1757 ses idées commencent à diverger de celles de Rousseau, entre autres sur la question de la valeur de l'homme dans la société. Diderot en effet comprend mal le principe de solitude exprimé par Rousseau et écrit dans *Le Fils naturel*, que « l'homme de bien est dans la société, et qu'il n'y a que le méchant qui soit seul ». Rousseau se sent attaqué et s'offusque. C'est le début d'un éloignement qui ne fera plus que se marquer davantage.

Le décès de son père, en 1759, impose un voyage à Langres pour régler la succession. C'est l'occasion pour Diderot de retrouver sa terre natale et de repenser à l'intégrité de son père. Il en sortira des textes importants, comme le *Voyage à Langres* et l'*Entretien d'un père avec ses enfants*.

Dès 1761, Diderot pense à vendre sa bibliothèque pour doter correctement sa fille – qui n'a alors que 8 ans. Catherine II intervient et achète le bien. Non seulement elle l'achète "en viager" pour permettre au philosophe d'en garder l'usage jusqu'à sa mort mais en plus elle le nomme bibliothécaire de ce fond et le rétribue en tant que tel. Suite à un retard de paiement, l'impératrice lui paye même 50

années d'avance. Cette vente et ces largesses permettront au philosophe de mettre sa fille et ses vieux jours à l'abri du besoin, mais aura un impact important sur la réception de son œuvre.

Depuis plus de 10 ans, Diderot était invité par Catherine II dont les largesses imposaient la reconnaissance. Peu enclin aux mondanités et d'un caractère casanier, ses obligations éditoriales et familiales incitaient Diderot à reporter le déplacement. Ce n'est qu'en 1773, après avoir terminé l'*Encyclopédie* et conclu le mariage de sa fille qu'il entreprend enfin ce voyage. Diderot effectue ainsi l'unique voyage hors de France de sa vie du 11 juin 1773 au 21 octobre 1774. Ce voyage sera marqué d'un séjour à Saint-Pétersbourg, de ses entretiens avec Catherine II et deux longs séjours à La Haye, dans les Provinces-Unies de l'époque.

Diderot avait pris avant son départ les dispositions nécessaires en prévision de son décès éventuel avec un certain Jacques-André Naigeon. Il revint indemne, des projets plein la tête, mais très affaibli ; les conditions du voyage et les rigueurs de l'hiver russe ont certainement écourté sa vie de quelques années... À l'aller et au retour de son voyage, Diderot passe deux longs séjours à La Haye, dans les Provinces-Unies. Son *Voyage en Hollande* est une synthèse de ses observations et de ses lectures sur le pays. En 1774, Diderot rencontre l'éditeur Marc-Michel Rey. Il envisage avec lui une édition complète de ses œuvres qui ne verra pas le jour.

Dès son retour, il ralentit progressivement sa vie sociale, sa santé se dégrade et il l'accepte mal. Il multiplie et allonge les séjours à Sèvres, dans la maison de son ami le joaillier Étienne-Benjamin Belle où il vient régulièrement pendant les dix dernières années de sa vie et au château du Grandval¹⁹ (Sucy-en-Brie), chez d'Holbach, parfois en famille. En 1781, il collabore un peu à l'*Encyclopédie méthodique* de Charles-Joseph Panckoucke et Jacques-André Naigeon.

À partir de 1783, Diderot met de l'ordre dans ses textes et travaille avec Naigeon à établir trois copies de ses œuvres : une pour lui, une pour sa fille et la dernière pour Catherine II. Sophie Volland décède le 22 février 1784. Le 15 mars 1784, le décès prématuré de sa petite-fille lui est peut-être caché pour le ménager.

Le 1^{er} juin 1784, il déménage au 39 de la rue de Richelieu à Paris, dans l'hôtel dit *de Bezons*, grâce aux bons soins de Melchior Grimm et de Catherine II qui souhaitent lui éviter les 4 étages d'escalier de son logis de la rue Taranne. Il ne profite que deux mois de ce confort et y décède, le 31 juillet 1784. Il est autopsié, à sa demande et inhumé à l'église Saint-Roch, dans la chapelle de la Vierge, le 1^{er} août 1784.

Le Neveu de Rameau ou *La Satire seconde* est un dialogue écrit par Denis Diderot sans doute entre 1762 et 1773. Il s'agit d'une discussion à bâtons rompus entre Moi, le narrateur, philosophe, et Lui, Jean-François Rameau, neveu du célèbre compositeur Jean-Philippe Rameau.

L'épigraphe du livre, « *Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis* » (« né sous l'influence maligne de tous les Vertumnes réunis ») est à rapprocher du sous-titre de *satire seconde*, du latin *satura* (mélange).

Moi est à la fois un intervenant du dialogue et le narrateur qui relate l'entrevue. C'est Rameau, quand il apparaît qui l'interpelle comme philosophe : « *Ah, vous voilà, monsieur le philosophe !* ». Moi joue surtout un rôle maïeutique : il fait parler Rameau, le pousse à approfondir ses réflexions et recentre par moment la conversation. Il semble regarder Rameau avec indulgence ou amusement mais c'est néanmoins Lui qui impose sa vision immorale mais cynique de la vérité.

Lui est clairement identifié à Jean-François Rameau, neveu du célèbre compositeur Jean-Philippe Rameau. Dans sa brève introduction à l'entretien, Moi le présente comme un original, excentrique et extravagant, amoral, provocateur, rempli de contradictions, « *composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison* ». Il présente surtout une vision matérialiste et cynique de la vie.

En fait, Lui et Moi sont surtout allégoriques et le dialogue est surtout celui de Diderot avec lui-même et plus exactement entre deux facettes inconciliables de ses considérations morales. Plus généralement encore, *Le Neveu de Rameau* manifeste l'écart entre la réflexion philosophique et la réalité quotidienne.

Le neveu de Rameau est à la fois artiste, philosophe, fantasque et cynique. Comparé au « Neveu », le philosophe incarne en lui la réflexion. Il a surtout pour but de donner la réplique au Neveu. Rameau réfute les valeurs morales imposées par la société : vertu, amitié. Il pense qu'il faut être immoral pour pouvoir réussir. Le philosophe tente de le persuader que l'honnêteté seule peut rendre heureux. Les deux hommes discutent ainsi dans un café du Palais-Royal. Ils se demandent à quelle personne il faut ressembler pour devenir le citoyen idéal.

Prenant l'apparence d'une conversation à bâtons rompus, cette discussion est centrée sur le thème de la *morale* - thème important dans l'œuvre de Diderot. Il est approché par différents biais, comme l'éducation, la place de l'homme de génie dans la société, la musique...

Les hommes, pour satisfaire leurs besoins, se soumettent et s'éloignent des valeurs défendues par le philosophe car la philosophie serait irréaliste. Cependant, la vie de *Lui* paraît vide et improductive, inutile et vaine. Il n'aurait rien produit là où le philosophe travaille pour le bien de l'humanité.

Pour illustrer son propos, ajouter du réalisme à la scène - trait courant dans les fictions de Diderot -, régler ses comptes ou introduire de l'humour ou une digression, Diderot évoque des personnages, des œuvres ou des événements de son temps et égratigne quelques-uns de ses adversaires⁴. Ces évocations comptent parmi les rares indices qui permettent de dater la rédaction du dialogue et l'associe au genre de la satire.

On ne peut parler de Neveu de Rameau sans évoquer la querelle des Bouffons, qui met en opposition le parti du Roi (conduit par Rameau) et celui de la Reine (mené par Rousseau). Le parti du Roi luttait contre l'italianisation de la musique classique française.

La rédaction fut sans doute étalée entre 1762 et 1773 mais on sait peu de choses des circonstances qui présidèrent à cette création que Diderot cacha soigneusement. Deux raisons sont possibles à cette dissimulation :

la dimension satirique de l'ouvrage : des ennemis du parti philosophique sont cités et tournés en dérision. L'expérience de la prison et l'édition clandestine de l'*Encyclopédie* ont pu inciter Diderot à la discrétion.

Diderot pensait que cette œuvre était peu conventionnelle, trop hors de son temps et ne voulait la confier qu'à la postérité.

Au décès de Diderot, un exemplaire manuscrit part en Russie⁵ et un ou deux autres restent en France, dans la famille du philosophe. Quinze ou vingt ans après, un Russe, qui a lu et apprécié le livre, le fait découvrir à Schiller, qui le présente à son tour à Goethe. Ce dernier, admiratif, traduit le texte en allemand et le publie en 1805. Il est *traduit* en français en 1821. En 1891, Georges Monval trouve par hasard, dans un lot de documents acheté chez un bouquiniste parisien, un autre exemplaire du *Neveu*, manuscrit et autographe de Diderot qui constitue depuis lors le texte de référence des éditions récentes.

Cours 14.

Jean-Jacques Rousseau

Jean-Jacques Rousseau, écrivain et philosophe genevois de langue française, auteur des *Confessions*, qui fut l'une des principales figures du siècle des Lumières.

Né le 28 juin 1712 dans la république calviniste de Genève, Jean-Jacques Rousseau perdit sa mère quelques jours après sa naissance. Vers l'âge de douze ans, il commença un apprentissage de graveur mais, malheureux chez son maître, il prit la fuite au bout de quelques années et passa à pied en Savoie. À Annecy, il rencontra Mme de Warens, jeune dame pieuse qui devint sa protectrice et plus tard sa maîtresse. Entre 1736 et 1739, ils vécurent ensemble aux Charmettes, près de Chambéry.

En 1742, Jean-Jacques Rousseau se rendit à Paris pour y gagner sa vie comme maître de musique, copiste et secrétaire particulier. Il se lia d'amitié avec Denis Diderot et rédigea des articles sur la musique pour l'Encyclopédie. Son nouveau système de notation musicale n'ayant pas été admis par l'Académie, il se mit à composer un opéra, les *Muses galantes*, qui ne remporta pas le succès attendu. En 1745, il rencontra une jeune lingère, Thérèse Levasseur, qui allait être sa compagne jusqu'à sa mort. Ils eurent cinq enfants, tous placés par leur père à l'hospice des Enfants trouvés.

La vocation littéraire de Rousseau, il le raconta par la suite, survint un jour de 1749. En allant rendre visite à Diderot enfermé au donjon de Vincennes, il lut le sujet du concours de l'Académie de Dijon : «Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs.» Une foule d'idées se pressèrent alors à son esprit. Il prit la plume aussitôt et rédigea son *Discours sur les sciences et les arts*, soutenant que les «progrès» de la civilisation dénaturaient l'Homme; un an plus tard, il apprit qu'il avait remporté le prix. Paru en 1750, ce premier ouvrage provoqua immédiatement des réactions diverses et, en six mois, son auteur se trouva au centre de tous les cercles intellectuels et mondains.

Après le triomphe d'un nouvel opéra, le *Devin du village*, Rousseau composa coup sur coup ses grandes œuvres : le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *Du contrat social* et *l'Émile ou De l'éducation*.

En 1762, ce dernier ouvrage fut condamné par le parlement de Paris. Pour échapper à son arrestation, Rousseau dut mener une vie errante pendant huit années. Fuyant de refuge en refuge, notamment en Angleterre à la rencontre du philosophe David Hume, il composa divers écrits, parmi lesquels les *Lettres de la montagne* où il répondait à ses accusateurs. Les attaques de ses détracteurs et la solitude aggravèrent chez Rousseau un sentiment de persécution déjà latent et le persuadèrent peu à peu qu'il était la proie d'un complot, en particulier de la part des encyclopédistes avec qui il était brouillé. En 1770, il revint se fixer à Paris et s'engagea à ne plus rien publier de son vivant. Les *Confessions* (édition posthume), *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Dialogues* (posthume) et les

Rêveries du promeneur solitaire (posthume) ne parurent qu'après sa mort, survenue le 2 juillet 1778 à Ermenonville. Ses cendres furent transférées au Panthéon par la Convention en 1794.

Rousseau est, certes, un philosophe des Lumières, en raison du caractère révolutionnaire de ses idées, mais il est aussi à contre-courant de la confiance de son époque dans le progrès. Ce paradoxe qui anime l'ensemble de ses écrits s'applique à la morale, à la politique, à l'éducation et à la religion. Constant leitmotiv, la nature est le fondement et le principe auquel il ne cesse de se référer.

L'influence des idées de Rousseau sera très nette dans la doctrine politique révolutionnaire (voir Révolution française) mais elle perdurera également tout au long du XIXe siècle dans l'ensemble des sciences humaines. L'héritage de Rousseau n'est pourtant pas seulement d'ordre philosophique, puisqu'il est aussi à l'origine d'une nouvelle forme de sensibilité. Son univers hanté par la rêverie, la contemplation de la nature, le goût insulaire et la solitude a en effet marqué la littérature du siècle suivant, à tel point que Rousseau est généralement considéré comme l'un des précurseurs du romantisme.

Dans cet essai philosophique, Rousseau établit les bases de son système de pensée. Il explique comment l'Homme, naturellement bon, est corrompu par les institutions sociales. À partir de la description d'un état de nature plus ou moins mythique, Rousseau présente les différentes institutions telles qu'elles se sont organisées progressivement. La notion de propriété apparaît comme le point de départ de la société civile : elle génère chez l'Homme le besoin de défendre son territoire, de s'imposer en utilisant la force si nécessaire pour conserver les richesses accumulées. Le luxe et la séduction de la puissance viennent ensuite engendrer de nouveaux besoins : c'est alors que les lois deviennent nécessaires pour maintenir l'ordre, instaurant par là même un système inégalitaire.

Julie ou la Nouvelle Héloïse est un roman épistolaire de Jean-Jacques Rousseau paru en 1761 chez Marc-Michel Rey à Amsterdam. Maintes fois réédité, il a été l'un des plus grands succès de librairie de la fin du XVIII^e siècle, révélant ainsi la place faite à la sensibilité au temps des Lumières.

Ce long roman raconte la relation amoureuse de Julie d'Étanges et de son précepteur Saint-Preux eut un succès immense. À l'image du couple légendaire d'Abélard et Héloïse, les deux amants connaissent une passion réciproque mais contrariée par une succession d'obstacles; leur amour trouve enfin son véritable accomplissement à Clarens, campagne proche du lac de Genève. Julie, devenue Mme de Wolmar, son mari, ses enfants, sa cousine Claire et Saint-Preux vivent alors réunis dans une microsociété où dominant l'amitié, la vie champêtre, l'équité, etc. Roman philosophique, la Nouvelle Héloïse est aussi la rêverie sentimentale d'un Rousseau qui crée un monde et des êtres «selon son cœur».

Intitulé à l'origine *Lettres de deux amans, Habitans d'une petite ville au pied des Alpes*, *La Nouvelle Héloïse* s'inspire de l'histoire d'Héloïse et de Pierre Abélard, de plus de vingt ans son aîné, où la passion amoureuse est dépassée pour céder la place à la renonciation sublimée.

En dépit du genre romanesque sous lequel se présente *La Nouvelle Héloïse*, l'œuvre baigne dans une théorie philosophique où Rousseau explore les valeurs morales d'autonomie et d'authenticité pour accorder la préférence à l'éthique de l'authenticité contre les principes moraux rationnels : n'accomplir ce qu'exige la société que conformément à ses propres « principes secrets » et aux sentiments qui constituent l'identité profonde.

La Nouvelle Héloïse relate la passion amoureuse entre Julie d'Étange, une jeune noble, et son précepteur, Saint-Preux, un homme d'origine humble. Après avoir tenté de s'en défendre, ce dernier va tomber sous le charme de sa jeune élève. Saint-Preux et Julie vont alors s'aimer dans le décor du lac Léman, mais leur différence de classe sociale les force à garder leur relation secrète. En raison des conventions sociales qui empêchent cet amour de s'exprimer au grand jour, Saint-Preux quitte la Suisse pour Paris et Londres d'où il va écrire à Julie. Les deux personnages vont alors échanger de nombreuses lettres et billets amoureux délibératifs, cherchant une réponse au dilemme que leur pose leur amour et à la situation catastrophique qu'elle engendre, jusqu'à ce que la famille d'Étange, ayant découvert cette relation, persuade Julie d'épouser un autre homme, le vieux M. de Wolmar. Lorsque Saint-Preux rentre, des années plus tard, Julie a déjà choisi d'honorer ses vœux matrimoniaux et de remplir ses devoirs d'épouse et de mère. Incapable pourtant d'oublier Saint-Preux, Julie décide, par loyauté, d'avouer cet amour à son mari.

Du contrat social. Ce traité philosophique, considéré comme un des ouvrages les plus nettement pré-révolutionnaires, pose les fondements d'un État juste. Ceux-ci s'organisent autour d'un principe clé, le contrat social, qui garantit à chaque individu la sécurité tout en lui permettant de conserver sa liberté (voir Libertés publiques). Contracté délibérément par la communauté, le contrat ne peut pas apparaître comme une oppression. Le peuple est seul souverain et il appartient au législateur de traduire la volonté générale en proposant des lois, comme il appartient au gouvernement d'en assurer l'exécution. Dans la France de l'Ancien Régime, Rousseau rejette donc toute autorité reposant sur les privilèges et donne sa préférence à la démocratie. Voir Contrat social, théories du.

Émile ou De l'éducation. Dans l'Émile, l'un de ses ouvrages qui fit le plus de scandale en son temps, Rousseau raconte l'histoire d'un jeune orphelin, Émile, élevé par son précepteur. Chaque étape du récit pose une nouvelle fois la question de la nature de l'Homme, de la morale, d'autrui, de la justice, du bonheur, de la liberté, etc. Selon l'auteur, c'est par lui-même et en lui-même que l'enfant doit faire ses découvertes et le rôle du précepteur consiste seulement à organiser les conditions de cet apprentissage. L'Émile, qui donne souvent l'occasion à son auteur de rejeter les dogmes, est un écrit de caractère polémique, en particulier le chapitre consacré à l'éducation religieuse « la Profession de foi du vicaire savoyard », qui valut d'ailleurs à Rousseau d'être condamné. Voir aussi Déisme.

Les Confessions. Dans le préambule de l'ouvrage, Rousseau s'adresse à Dieu et précise en ces termes la nature de son projet : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi. [...] Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je

l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été [...] . Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : je fus meilleur que cet homme-là.»

Le projet des Confessions consistait donc pour Rousseau à dévoiler avec une sincérité totale la vérité de son être, mais cela dans le but de se justifier aux yeux de ses détracteurs, réels ou imaginaires. Si ce besoin de justification est sensible surtout dans la seconde partie de l'ouvrage, l'ensemble du récit se présente comme une exploration tout à fait nouvelle de la vie intime, des affections et des sentiments.

Certains épisodes des Confessions ont pris une importance emblématique, comme la scène de la fessée, l'épisode du ruban volé, la rencontre avec Mme de Warens, la journée des cerises, la rencontre avec Mme d'Houdetot, etc. L'œuvre, où l'imaginaire est délibérément mis à contribution lorsque la mémoire fait défaut, a d'ailleurs beaucoup contribué à faire de Rousseau un personnage quasi mythique au milieu de décors devenus légendaires : les Charmettes, l'Ermitage, l'île de Saint-Pierre, l'île des Peupliers. L'ouvrage, considéré comme le texte fondateur de l'autobiographie moderne, est devenu l'un des classiques de la littérature française. Voir *Autobiographie*; Lumières, siècle des.

Cours 15.

Voltaire

Au XVIII^e siècle, à une époque où la culture française dominait en Europe, Voltaire dominait la culture française. Son œuvre comprend un vaste ensemble d'écrits dans tous les genres littéraires, dont 56 pièces de théâtre, des dialogues, des ouvrages historiques, des romans et des contes, des vers et de la poésie épique, des essais, des articles scientifiques et culturels, des pamphlets, de la critique littéraire et plus de 20 000 lettres. Voltaire était né le 21 novembre 1694 et vécut jusqu'à l'âge de 83 ans. Il choisit la carrière des Lettres contre la volonté de son père, qui disait qu'il ne pourrait pas vivre de sa plume. Quoiqu'il en soit, à l'époque où il avait une quarantaine d'années, Voltaire était à la fois un écrivain renommé et un homme riche.

Voltaire est connu pour ses écrits philosophiques, pour sa grande ironie et pour sa lutte contre l'injustice, l'intolérance, la cruauté et la guerre. En France, dans les années 1700, il était l'écrivain menant le combat pour des réformes politiques et sociales dont on parlait le plus. Comme ses écrits critiquaient le roi et l'Église, il vécut la plus grande partie de sa vie dans la crainte constante d'être emprisonné. C'est pourquoi il passa relativement peu d'années à Paris: y séjourner était pour lui soit interdit, soit trop dangereux.

Né le 21 novembre 1694 à Paris dans une famille de commerçants enrichis (son père avait pu acheter une charge de receveur à la Cour des comptes), François Marie Arouet, dit Voltaire, fut élevé chez les jésuites du collège Louis-le-Grand, qui influencèrent profondément son esprit, en lui apportant une solide formation de rhétorique et en lui donnant le goût de la discussion et du théâtre. Son insolence et son indépendance d'esprit, à moins que ce ne fût une certaine forme d'inconscience, lui valurent d'être emprisonné onze mois à la Bastille pour avoir osé écrire des libelles contre le Régent. Dès sa sortie de prison, le jeune Arouet adopta le pseudonyme de Voltaire, obtenu par l'anagramme de son nom. Sous cette nouvelle identité, il fit représenter sa première tragédie, *Œdipe*, qui connut un honorable succès, et fut suivie de plusieurs autres pièces entre 1720 et 1725. Dans le même temps, il se consacrait à la composition d'une épopée, *la Ligue*, qu'il publia en 1723 et qu'il remania pour en faire *la Henriade*.

À la suite d'une altercation avec le chevalier de Rohan, Voltaire fut embastillé une nouvelle fois, et dut s'exiler dès sa libération. C'est ainsi qu'il passa deux ans et demi en Angleterre. Le contact avec la monarchie parlementaire et libérale anglaise exerça une grande influence sur son esprit, qu'il contribua sans doute à mûrir. Voltaire y découvrit en effet la tolérance, vertu qu'il ne cessera de défendre sa vie durant. Il rédigea en anglais les *Letters Concerning the English Nation*, où l'éloge des mœurs politiques anglaises était pour lui une façon de dénoncer les abus du despotisme monarchique français et le scandale de l'intolérance et de l'oppression qui régnaient dans la société française. De retour en France, Voltaire publia plusieurs pièces, telles que *Brutus* et *Zaïre* (1732), tragédie écrite en

trois semaines qui obtint un immense succès. En 1734, il traduisit et remania les *Lettres anglaises* pour les augmenter : elles furent publiées de nouveau, sous le titre de *Lettres philosophiques*.

L'ouvrage devint un véritable manifeste des Lumières, parce qu'il traitait de la liberté politique et religieuse, célébrait la prospérité et le progrès comme les avancées de la science, parce qu'il exposait la doctrine du matérialisme de Locke, tout en affirmant (à propos d'une lecture des *Pensées* de Pascal) une foi optimiste en la nature humaine. Le livre fut interdit pour ses idées réputées dangereuses. Voltaire décida de braver l'interdiction et, menacé d'être arrêté, il fut contraint de s'exiler en Lorraine, à Cirey, chez son amie Mme du Châtelet. La publication des *Lettres philosophiques* donna le coup d'envoi du combat que Voltaire mena sa vie durant pour ses idées.

Retiré à Cirey, Voltaire s'adonna à l'étude et à l'écriture. Il y composa plusieurs pièces de théâtre, *la Mort de Jules César*, *Alzire ou les Américains*, *Mahomet* ou encore *Mérope*, ainsi qu'un poème léger, épicurien et burlesque, à la gloire du bonheur terrestre : *le Mondain*. Il se passionna également pour des domaines de connaissances divers : les sciences, l'histoire, la philosophie, et écrivit ses *Éléments de la philosophie de Newton*, ouvrage de vulgarisation qui contribua largement à la diffusion des idées nouvelles. *Le Siècle de Louis XIV*, dont la rédaction commença ces années-là, est fondé sur une méthode originale, où domine le souci de rapporter des faits objectifs!; l'ensemble de cet ouvrage est néanmoins une célébration du monarque et de la civilisation sous son règne. Avec *l'Essai sur les mœurs*, Voltaire joua un rôle essentiel dans le renouveau des études historiques. Pendant son séjour à Cirey, Voltaire entretint également une correspondance avec Frédéric II de Prusse, dit "le roi philosophe!", qui voulait l'attirer à Potsdam. Mais une certaine libéralisation à la cour de France, sous le "règne" de Mme de Montespan, engagea Voltaire à revenir à Versailles, où il fut nommé historiographe du roi.

L'année suivante, Voltaire fut élu à l'Académie française. Il écrivit la tragédie *Sémiramis*. Il se mit à explorer la forme narrative du conte pour illustrer ses idées. *Zadig ou la Destinée*, qui pose le problème du bonheur et du destin, puis *Micromégas*, qui traite de la relativité des connaissances, sont deux de ses contes philosophiques. En 1749, le philosophe eut à subir une épreuve douloureuse : Mme du Châtelet, qui avait une liaison avec le jeune poète Saint-Lambert, mourut en couches. Voltaire décida alors de répondre à l'invitation de Frédéric II, et partit pour la Prusse.

Voltaire resta cinq ans au château de Sans-Souci. Voltaire dut quitter l'Allemagne, comme il s'était brouillé avec Frédéric II de Prusse et, la France lui refusant l'asile, il s'installa à Ferney, près de Genève. Là encore, Voltaire ne put jouir longtemps de son séjour en paix : en effet, les autorités genevoises n'apprécièrent pas son article "Genève!" de *l'Encyclopédie*, qui contenait des critiques sévères contre la République et la religion calviniste. À ce propos, puis au sujet de la providence, Voltaire fut pris à parti par un autre philosophe, Jean-Jacques Rousseau, avec lequel il entretint un échange de lettres assez virulent (dont *les Confessions* de Rousseau rendent compte de la manière la plus partisane).

La tragique nouvelle d'un tremblement de terre à Lisbonne, qui avait fait vingt-cinq mille morts, émut profondément Voltaire!; elle le poussa à attaquer les tenants de l'optimisme dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne*. Dans la même lignée, *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756) puis, dans un registre narratif, *Candide* sont portés par son indignation devant l'intolérance, les crimes, les guerres et l'oppression dont l'humanité souffre.

Retiré sur sa terre de Ferney, Voltaire y poursuivit son œuvre de réflexion avec le *Dictionnaire philosophique*. Défenseur de la justice dans ses textes, Voltaire le fut aussi dans ses actes, puisqu'il intervint publiquement dans toutes les affaires où sévissaient la force de l'injustice et la violence des préjugés. Déjà, en 1756, il avait pris fait et cause pour l'amiral anglais Byng, exécuté pour avoir perdu une bataille. De 1762 à 1765, il défendit Calas, un huguenot condamné sans preuves pour avoir tué son fils, qu'il soupçonnait de vouloir se convertir au catholicisme. Le *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas* est une protestation contre l'injustice faite à l'accusé et contre le fanatisme d'une accusation née de la rumeur et de la haine. Ce texte de Voltaire eut d'ailleurs une influence décisive sur la révision du procès et la réhabilitation de Calas.

La réputation du philosophe était alors immense et internationale. Des écrivains, des philosophes, des savants venaient lui rendre visite à Ferney, ou entretenaient une importante correspondance avec lui. Pourtant, son retour à Paris en 1778, l'année de sa mort, ne lui permit pas d'être reçu à Versailles. Il mourut le 30 mai 1778 et fut enterré presque clandestinement, l'Église lui ayant refusé des obsèques. Treize ans plus tard, sa dépouille fut transférée au Panthéon.

Pour en savoir plus sur Voltaire allez sur le site du ministère des Affaires Étrangères où une étude est consacrée à la vie et l'oeuvre du philosophe. "Voltaire, entre la légende et l'histoire", tel est le titre de l'essai rédigé par Stéphane Poujol que publie l'Espace culturel du ministère des Affaires étrangères. Il trace le portrait d'un "génie face à la société", en s'intéressant aux multiples talents de celui qui fut tout à la fois homme de lettre, philosophe, conteur et historien.

Candide est un conte philosophique de Voltaire paru à Genève en janvier 1759. Il a été réédité vingt fois du vivant de l'auteur (plus de cinquante aujourd'hui), ce qui en fait un des plus grands succès littéraires français.

Candide porte le titre complet de *Candide ou l'Optimisme*, soi-disant traduit des additions du Docteur Ralph qui, en réalité, n'est que le pseudonyme utilisé par Voltaire pour éviter la censure. Cette œuvre, ironique dès les premières lignes, ne laisse aucun doute sur l'origine de l'auteur, qui ne pouvait qu'être du parti des philosophes : « *Les anciens domestiques soupçonnaient que [Candide] était fils de la sœur de Monsieur le Baron et d'un bon et honnête gentilhomme du voisinage, que cette demoiselle ne voulut jamais épouser parce qu'il n'avait pu prouver que soixante et onze quartiers, et que le reste de son arbre généalogique avait été perdu par l'injure du temps.* »

On perçoit immédiatement, dans la fin de ce premier paragraphe de l'œuvre, le sarcasme moquant le conservatisme social de la noblesse arrogante, certes tel que Molière un siècle plus tôt le pratiquait

aux dépens de la petite aristocratie provinciale, mais surtout annonçant le Figaro de Beaumarchais : « Si le Ciel l'eût voulu, je serais fils d'un prince. » *Candide* est également un récit de formation, récit d'un voyage qui transformera son héros éponyme en philosophe, un Télémaque d'un genre nouveau.

L'onomastique, en matière d'interprétation des textes voltairiens, se révèle souvent féconde. Le mot « candide » vient du latin *candide* ou *candidus* qui signifie blanc et a pour second sens « de bonne foi, avec candeur, simplement ». Le choix d'un tel nom indiquerait l'innocence du héros, voire sa naïveté. C'est un jeune homme sur lequel on marque en apparence tout, il s'étonnera de ce qu'il observera au fil de ses tribulations, à la façon apparemment enfantine de Socrate dans les dialogues platoniciens, personnifiant ainsi, selon l'étymologie du mot, l'*ironie* — εἰρωνεία (eironeia) —, l'ignorance feinte.

Cet ouvrage s'inscrit dans un débat important du XVIII^e siècle sur le fatalisme et l'existence du mal. Depuis longtemps déjà, Voltaire est farouchement opposé aux idées du philosophe Leibniz au sujet de Dieu, du « principe de raison suffisante » et son idée d'« harmonie préétablie ». Il est d'autant plus véhément que sa maîtresse, pour laquelle il éprouve beaucoup d'admiration, Émilie du Châtelet est une leibnizienne convaincue.

Pour Leibniz, Dieu est parfait, le monde ne peut pas l'être mais Dieu l'a créé le meilleur possible. Le mal existe ponctuellement, mais il est compensé ailleurs par un bien infiniment grand. De plus, selon Leibniz, rien n'arrive sans qu'il n'y ait à cela une cause nécessaire. Cette croyance est ce que l'on appelle l'optimisme leibnizien.

Voltaire voit dans cette philosophie un encouragement au fatalisme. Il oppose à cet optimisme qu'il juge béat, une vision lucide sur le monde et ses imperfections et il affiche, notamment dans ses lettres philosophiques une foi optimiste envers l'homme qui est capable d'améliorer sa condition. C'est le sens de la conclusion de *Candide* : « Il faut cultiver notre jardin. »

Dans *Candide ou l'optimisme*, il s'attaque ouvertement à l'optimisme leibnizien et fait de Pangloss un défenseur ridicule de cette philosophie. La critique de l'optimisme est le principal thème du conte: chacune des aventures du héros tend à prouver que l'on a tort de croire que notre monde est le meilleur des mondes possibles. C'est ainsi que les épisodes s'achèvent souvent par une réflexion de *Candide* à propos de la théorie de Pangloss.

Lors de la parution, Voltaire vit dans la propriété des *Délices* à Genève, véritable « palais d'un philosophe avec les jardins d'Épicure ». Deux événements l'ont récemment bouleversé : le tremblement de terre de Lisbonne du 1^{er} novembre 1755 et le début de la guerre de Sept Ans (1756) qui lui inspirent cette réflexion : « Presque toute l'histoire est une suite d'atrocités inutiles » (*Essai sur l'histoire générale*, 1756).

Ayant envoyé son *Poème sur le désastre de Lisbonne* à Jean-Jacques Rousseau, celui-ci lui répond par une lettre dans laquelle il cherche à justifier la divine providence, dont Voltaire doute fortement après ces événements. Il prétend, dans le neuvième livre de ses *Confessions*, que le roman

philosophique *Candide* serait la réponse à cette lettre, réponse que Voltaire avait promise, tout en l'ajournant.

L'année précédant la publication de cet ouvrage, l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, à laquelle participait Voltaire, connaît un coup d'arrêt par le retrait du privilège royal et la condamnation prononcée par le Parlement de Paris. Voltaire aurait donc trouvé, avec *Candide*, un moyen de continuer à transmettre les idées des Lumières. But d'ailleurs amplement atteint, vu le succès de ce livre qui, au lieu de ne toucher qu'une élite fortunée et cultivée comme le faisait l'*Encyclopédie*, a touché presque tous les lettrés.

Depuis sa retraite suisse, Voltaire parcourt la planète en imagination. Peu à peu, il dessine certains axes dans un espace symbolique : Berlin et l'Allemagne au Nord ; le Pérou à l'Ouest, Venise au Sud, Constantinople à l'Est. Ce seront les lieux principaux du conte, les grandes étapes du voyage initiatique de Candide. Il reste à les relier. L'Allemagne, par exemple, évoque la Turquie par un même despotisme politique et elle entretient des liens avec l'Amérique du Sud par les jésuites allemands qui font la guerre au Paraguay. Les étapes majeures désormais fixées, les personnages peuvent prendre la route. Reste bien sûr à créer Candide...

Certains critiques ont vu dans ce personnage l'incarnation de la naïveté de l'auteur lui-même. Le baron, au nom imprononçable, entiché de ses quartiers de noblesse, qui va exclure Candide du « jardin d'Eden » symboliserait la noblesse allemande tandis que le « roi des Bulgares » serait Frédéric II qui, en novembre 1757, s'est couvert de gloire dans la victoire de Rossbach. Voltaire, qui croyait à la défaite de son ancien protecteur, prend alors conscience de sa naïveté. Le conte serait donc une revanche sur l'humiliation infligée par Frédéric II, suite à la brouille qui a fâché le philosophe avec le roi de Prusse en 1753. Traiter Frédéric II de « roi des Bulgares » est une façon indirecte de rappeler son orientation sexuelle, le terme de « bougre » (lui-même dérivé de « bulgare ») signifiant « homosexuel » au XVIII^e siècle.

La mise en scène des ordres religieux dans *Candide* est fréquente. Cela est dû au fait que Voltaire avait été élevé par les jésuites, envers qui il a développé à la fois reconnaissance et hargne. C'est ainsi qu'on retrouve des épisodes tels que celui au cours duquel le héros transperce le frère de Cunégonde, devenu Jésuite.

Candide est un jeune garçon vivant au château du baron de Thunder-ten-tronckh qui se trouve en Westphalie. Il a pour maître Pangloss, philosophe qui enseigne la « métaphysico-théologico-cosmolonigologie », et qui professait, à l'instar de Leibniz, que l'on vit dans le meilleur des mondes possibles. Candide est chassé de ce meilleur des mondes possibles à la suite d'un baiser interdit échangé avec Cunégonde, la fille du Baron. Candide découvre alors le monde, et va de déconvenue en déconvenue sur les chemins d'un long voyage initiatique.

Enrôlé de force dans les troupes bulgares, il assiste à la boucherie de la guerre. Il s'enfuit, est recueilli par Jacques l'anabaptiste. Il retrouve Pangloss réduit à l'état de vieillard, atteint de la vérole

qui lui apprend la mort de Cunégonde, violée par des soldats bulgares. Ils embarquent avec Jacques pour Lisbonne. Après une tempête dans laquelle meurt noyé Jacques, ils arrivent à Lisbonne le jour du tremblement de terre et sont victimes d'un autodafé durant lequel Pangloss est pendu. Candide retrouve Cunégonde, maîtresse d'un grand inquisiteur et d'un riche juif : don Issachar. Il est amené à tuer les deux hommes et s'enfuit avec Cunégonde et sa vieille servante vers Cadix en Espagne.

Il embarque avec son valet Cacambo, Cunégonde et sa vieille servante pour le Paraguay. Contraint d'abandonner Cunégonde à Buenos-Aires, il s'enfuit avec Cacambo au Paraguay. Ils y retrouvent le frère de Cunégonde que Candide transperce d'un coup d'épée, s'échappent, évitent de peu d'être mangés par les sauvages Oreillons et découvrent le pays d'Eldorado. Ils y sont heureux mais préfèrent le quitter avec toutes leurs richesses pour retrouver Cunégonde.

Envoyant Cacambo racheter Cunégonde, Candide se fait voler par un marchand et un juge, fait la connaissance de Martin, dégoûté de la vie et rejoint l'Europe avec lui. Ils arrivent à Bordeaux avant de passer par Paris où Candide manque de mourir des soins prodigués par la médecine, se fait voler par un abbé et échappe de peu à la prison. Candide et Martin s'engagent ensuite pour l'Angleterre, en bateau, où ils ne posent même pas le pied à terre car ils assistent à l'exécution d'un officier anglais. Enfin ils rejoignent Venise où ils cherchent en vain Cacambo et Cunégonde. Ils y rencontrent Paquette, la servante du Baron de Thunder-ten-tronckh, et son amant le moine Giroflée, découvrent un riche désabusé et font la connaissance de six rois détrônés.

Ils partent ensuite pour Constantinople délivrer Cunégonde, devenue laide, esclave du roi déchu Ragotski et racheter le valet Cacambo. Sur la galère, parmi les forçats, ils retrouvent Pangloss, ayant échappé à la pendaison, et le frère de Cunégonde, ayant échappé au coup d'épée, que Candide délivre contre rançon. À Constantinople, il rachète Cunégonde enlaidie et acariâtre, l'épouse contre l'avis de son frère qu'il est contraint de chasser, s'installe dans une métairie, se fait voler par des marchands, recueille Paquette et Giroflée et finit en cultivant son jardin.