
Part Code
ST1316
DANES-PICTA.COM
R G B WH GR BL C M Y K
Grey Scale #13
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19
Inches
Centimetres
Colour Chart #13
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black



HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE

LES NOUVEAUX CLASSIQUES HATIER

Rajeunissant sa célèbre collection des **Classiques pour Tous,** la Librairie Hatier la présente dans une *formule plus moderne*, avec un *nouvel appareil pédagogique*, une *nouvelle typographie*, une ***nouvelle couverture***, sous la direction de

G. CHAPPON

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, Agrégé des Lettres,
Professeur de Première au Lycée Condorcet.

Le texte, sobrement mais utilement annoté, est toujours accompagné d'une ***notice biographique***, d'une série de ***jugements*** sur l'auteur et sur l'œuvre, de ***sujets de devoirs*** généraux et particuliers, d'une ***bibliographie*** et d'un ***index grammatical*** s'il y a lieu. Des ***plans d'étude détaillés*** guident les élèves à travers les actes et les scènes d'une tragédie, d'une comédie, les chapitres d'un ouvrage ou les poésies d'un recueil et donnent ou préparent les réponses aux questions posées le plus souvent en classe ou aux examens.

Ainsi se trouve réalisé, pour les maîtres et pour les élèves, dans chacun de ces volumes, ***un excellent instrument de travail.***

Catalogue détaillé sur demande.

CH.-M. DES GRANGES
Professeur de Première au lycée Charlemagne
Docteur ès Lettres

HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE
FRANÇAISE
DES ORIGINES A NOS JOURS

51

CINQUANTE-ET-UNIÈME ÉDITION ENTIÈREMENT REVUE
ET MISE A JOUR

par **J. BOUDOUT**
Inspecteur général de l'Instruction Publique.

PARIS
LIBRAIRIE A. HATIER
8, rue d'Assas, VI^e^

Tous droits réservés.

Biblioteka [illegible] Uniw. Jagiellońskiego
13163 | 1
im. F. Dzierżyńskiego

PRÉFACE

Lorsque, quelques mois avant sa mort, M. des Granges m'avait offert de collaborer à la revision de son Histoire de la littérature française, *je n'avais pas accepté sans hésitation une tâche aussi délicate. Que dire, maintenant que la disparition de ce maître en études littéraires m'a laissé seul en face d'une besogne que nous n'avions pas eu le temps d'aborder en commun, et pour laquelle il n'avait laissé que des notes et des projets succincts?*

Un premier travail s'imposait : la mise au point des notices bibliographiques. La bibliographie générale qui sert de préambule a été entièrement recomposée. Les bibliographies de détail qui suivent chaque chapitre ont été fortement remaniées, pour faire une place aux nombreuses études qui, ces dernières années, ont porté sur tous ou presque tous les chapitres de l'histoire littéraire.

Ces indications, pour être efficaces, sans décourager les élèves et les étudiants, doivent rester sommaires. Il était impossible, sans les étendre à l'excès, d'ajouter simplement à la liste des livres déjà nommés ceux qui ont paru depuis vingt ou trente ans. J'ai dû opérer des substitutions; j'ai écarté certains ouvrages critiques qui faisaient autorité au moment où cette histoire fut composée sous sa première forme. Est-ce dédain pour ces guides d'autrefois? On voudra croire que non. Il n'est pas sûr du tout que tels livres d'il y a un demi-siècle sur Racine ou Voltaire soient « périmés ». Moins savante que celle d'aujourd'hui, la critique d'alors éveillait peut-être mieux, dans certains cas, le goût et la pensée. On pourrait en discuter. Mais dans une bibliographie qui ne doit comporter que l'essentiel, il m'a paru plus utile d'indiquer les ouvrages qui offrent aux élèves l'état des questions d'après les plus récents travaux, — et les renvoient aux études plus anciennes, s'ils veulent refaire le chemin qui a conduit jusqu'aux jugements actuels.

J'ai maintenu, du reste, un certain nombre de titres dont la réputation acquise ne s'est pas éclipsée.

Beaucoup plus difficile, on le comprend, apparaissait la refonte du texte lui-même.

Ce sont les temps les plus rapprochés qui exigent toujours les plus importants remaniements. Même en faisant état des changements déjà opérés au cours d'éditions successives, il y avait lieu de reprendre entièrement la période contemporaine, — la partie mouvante des littératures.

Le siècle — puisque cette notion arbitraire, mais commode, reste à la base de l'histoire littéraire —, le XX^e^ siècle approche de la moitié de sa course. Le moment est venu de tenter pour lui modestement cette mise au point que Sainte-Beuve, dans un article célèbre (1), *avait établie pour le XIX^e^ siècle, au cours des années* 1840. *La mort a frappé récemment quelques-uns des plus illustres parmi nos contemporains; elle a achevé, fixé leur œuvre. Elle leur a donné d'un coup ce recul qui permet un regard d'ensemble, un jugement plus sûr.*

Pour les vivants, la tâche est plus ardue. C'est un fait que les jeunes aiment à en entendre parler. Ils cherchent avec avidité — je le sais par expérience — à propos des écrivains dont les livres les attirent, dont la personnalité occupe journaux et revues, des renseignements, des jugements aussi (ne serait-ce que pour les discuter). Délibérément, je suis donc allé jusqu'aux œuvres du jour. Si, au bout de vingt ou trente ans, on peut sans inconvénient grave éliminer certains noms, il m'a paru loyal en revanche de laisser leurs chances aux écrivains nouveaux....

Mais il eût été vain de présenter, dans un livre comme celui-ci, une énumération, un catalogue accompagné d'appréciations sommaires. Dans l'immense production contemporaine, il a fallu choisir. C'est là une partie du travail dont on ne peut jamais se vanter d'être pleinement satisfait. Quelques principes m'ont guidé. D'abord l'attention portée aux œuvres d'ensemble. *On peut, assurément, devenir immortel par un livre unique, et la fécondité n'est pas une garantie certaine de durée. Pourtant, ce sont les écrivains dont le nom évoque dès maintenant une ample création*

1. *Dix ans après en littérature,* 1^er^ mars 1840 *(Portraits contemporains,* t. I.).

*poétique, romanesque, dramatique, critique, qui m'ont paru avoir droit de priorité. Le succès obtenu, le retentissement dans l'opinion est aussi un élément d'appréciation qui n'est pas négligeable. Enfin, s'il n'y a plus guère d'*écoles, *il existe des mouvements, assez nets en somme, dans la littérature d'aujourd'hui. Il m'a paru utile de les dégager, en tête de chaque chapitre, d'y revenir encore au cours de l'exposé, pour guider les jeunes gens et frayer quelques directions dans un ensemble aussi riche.*

J'ai tenté ainsi, parmi des omissions inévitables, de ne pas donner une vision trop déformée du XX^e^ siècle; de concilier, selon le vœu formulé par M. des Granges, la franchise de l'appréciation et l'objectivité, — sans oublier non plus, comme il le rappelait sans cesse, que nous nous adressons à des élèves.

En remontant le cours du temps, le XIX^e^ siècle exigeait de sérieuses retouches. Lorsque cette histoire fut écrite pour la première fois, les jugements se ressentaient des polémiques suscitées par les mouvements successifs : romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme. Depuis lors le XIX^e^ siècle, dans tout son développement, a pris sa place de grand siècle littéraire. On peut désormais lui appliquer la méthode d'exposition qui convient au passé. Quiconque a pratiqué l'histoire littéraire — le critique pénétrant et averti qu'était M. des Granges le savait mieux que personne — n'ignore pas combien l'évolution naturelle des goûts oblige, pour être simplement juste, à nuancer telles appréciations, à détendre certaines rigueurs. On a parfaitement le droit de ne pas aimer Stendhal ou Flaubert, Baudelaire ou Rimbaud : il est impossible, cinquante ou cent ans après leur mort, de ne pas tenir compte du prestige durable de leur art, de leur influence sur les esprits; on ne peut leur refuser le jugement équitable auquel ils ont droit. Cet accueil moins réticent, M. des Granges était décidé à l'accorder au XIX^e^ siècle et à cette partie du XVIII^e^ (depuis 1760 *environ) qui, à tant d'égards, l'annonce et le prépare.*

Les temps plus éloignés gardent, en apparence, un aspect plus figé, quasi hiératique. Pourtant, là encore, le travail critique des quarante dernières années a opéré. Des faits ont été établis ou contestés, des problèmes se sont éclaircis (ou compliqués); insensiblement, les points de vue ont changé. Sans doute, il ne faut rien exagérer : de longues et savantes enquêtes n'ont guère abouti

qu'à confirmer des jugements établis depuis longtemps. Il y a eu pourtant des découvertes. Pour ne citer que deux exemples : depuis les dernières recherches sur le classicisme, on ne peut plus parler de Boileau ni de son influence comme Brunetière en parlait encore ; — les études rabelaisiennes ont apporté sur la vie et la pensée de l'auteur de Gargantua *et de* Pantagruel *des suggestions qu'il n'est pas permis d'ignorer.*

Enfin, les perspectives littéraires sont changeantes : pour des raisons très diverses, des écrivains s'enfoncent dans l'oubli ; d'autres émergent, et leur réputation ne cesse de grandir. J'ai tenté, dans la mesure du possible, de mettre à profit tous les éclairages nouveaux.

Ainsi, tandis que je relisais, page après page, ces chapitres où j'avais pris, élève et étudiant, le goût des études littéraires, des changements, d'importance inégale, m'ont paru souhaitables, sans qu'il fût question de modifier la structure générale du livre ni d'en altérer profondément l'esprit (1). *C'est le propre d'ouvrages comme celui où M. des Granges avait mis tant de lui-même, d'offrir un cadre assez solide et assez souple en même temps pour se prêter à ces aménagements sans que l'équilibre en soit compromis. Combien de fois ai-je essayé de deviner sa pensée, ai-je regretté de ne pouvoir discuter avec lui de telle addition, de tel remaniement ? — On comprendra que j'accueille avec empressement les observations que pourra suggérer la lecture de ce manuel. Je m'estimerais satisfait, si en le présentant ainsi renouvelé, je le rendais capable d'offrir à la jeunesse d'aujourd'hui un guide aussi sûr qu'il le fut, il y a vingt-cinq ou trente ans, sous sa forme première, pour ceux de ma génération.*

(1) *C'est ainsi qu'ont été considérablement élargis les passages consacrés à :* DIDEROT, BAUDELAIRE, STENDHAL, FLAUBERT. *Ont été sensiblement modifiés, pour la présentation comme pour le fond, les chapitres de :* RONSARD, RABELAIS, MONTAIGNE, BOILEAU, MONTESQUIEU, VOLTAIRE, ROUSSEAU, CHATEAUBRIAND, HUGO, VIGNY, *la* POÉSIE SYMBOLISTE, *le* ROMAN, *le* THÉÂTRE, *la* CRITIQUE *et l'*HISTOIRE AU XIX^{e} SIÈCLE, *etc., ainsi que tous les chapitres d'introduction :* TABLEAU GÉNÉRAL.... — *L'étude des* INFLUENCES ÉTRANGÈRES *a été développée. — Dans les paragraphes consacrés aux* ARTS, *une place a été faite, pour chaque siècle, à l'histoire de la* MUSIQUE. — *Les* TABLEAUX SYNOPTIQUES *ont été poussés jusqu'à l'année 1948. — Un peu partout, des dates, des détails biographiques ont été rectifiés ; des auteurs omis dans les premières éditions (Condorcet, Gérard de Nerval, Maurice de Guérin, Huysmans, entre autres) ont été insérés, etc.*

Enfin, je ne saurais achever sans dire ce que ce travail doit à Mademoiselle A. Bertout. Longtemps collaboratrice de M. des Granges, Mademoiselle Bertout a bien voulu, tout en s'occupant de l'illustration, relire l'ouvrage en manuscrit. Tant pour la conception d'ensemble que pour les détails d'exécution, ses avis m'ont été précieux. Ses encouragements ne m'ont pas manqué un instant dans l'accomplissement de cette lourde tâche. Je prie Mademoiselle Bertout de trouver ici l'expression de ma respectueuse et profonde reconnaissance.

Juin 1947. JEAN BOUDOUT.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Nous citons, à la fin des chapitres, les ouvrages relatifs à chaque période et à chaque auteur. Nous signalons, dans ce paragraphe préliminaire, quelques-uns des livres qui peuvent servir d'instruments de travail aux élèves, aux étudiants, aux professeurs désireux de se documenter sur une question de littérature française.

I. — BIBLIOGRAPHIES.

Consulter avant tout :

G. LANSON, *Manuel bibliographique de la littérature française moderne*, Hachette, nouvelle éd., 1939.

Ce manuel a été continué par :

Mme J. GIRAUD, *Manuel de bibliographie littéraire pour les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles français*, 1921-1935, Vrin, 1939.

Autres manuels bibliographiques :

HUGO P. THIEME, *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1930*, Droz, 1933.

H. TALVART et J. PLACE, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*, 1801-1941, Horizons de France, 7 vol. 1928-41 (jusqu'à la fin de la lettre G).

Pour une première initiation, on s'adressera au livre très pratique de

F. VARILLON et H. HOLSTEIN, *Bibliographie élémentaire de littérature française*, de Gigord, 1936.

Pour le moyen âge, consulter G. PARIS, *La littérature française au moyen âge*, Hachette, 5e éd. 1914; compléter au moyen des bibliographies de détail fournies par les ouvrages cités à la fin des différents chapitres.

Enfin, on trouvera d'excellentes et copieuses bibliographies dans les ouvrages classiques de :

MARCEL BRAUNSCHVIG, *Notre littérature étudiée dans les textes*, t. I (moyen âge, XVIe, XVIIe siècles), 12e éd. Colin, 1941; t. II (XVIIIe et XIXe siècles), 11e éd. Colin, 1941; *La littérature française contemporaine étudiée dans les textes*, Colin, 1942.

Pour des recherches plus détaillées sur les auteurs, on aura recours à la collection d'*Études françaises* publiée sous le patronage de l'Association G. Budé (Les Belles Lettres), et qui contient une série intitulée : *État présent des études*. Ces volumes présentent une bibliographie extrêmement riche qu'il est facile ensuite de tenir à jour. Ont déjà paru : *État présent des études* sur *Descartes, Diderot, Fénelon, l'Histoire au XIX^e siècle, Lamartine, Montaigne, Rabelais, Stendhal, Verlaine, Villon.*

L'Encyclopédie française, sous la direction de L. Febvre, a présenté dans son Tome XVII, ch. 3, un tableau d'ensemble : *Tendances actuelles des littératures* (1936).

Un *Dictionnaire des Lettres françaises* a été entrepris sous la direction de M^gr Grente. Ont paru : *Moyen âge (fascicule I, lettre A)* et *XVII^e siècle (fascicule I, lettre A)*, Beauchesne, 1939.

En attendant la continuation de cet ouvrage, on pourra encore se référer, pour une rapide recherche de renseignements, à la *Grande Encyclopédie*, 31 vol. (1886-1902).

II. — Histoires de la littérature française.

Nous rappelons des ouvrages déjà anciens; nous insistons sur les publications plus récentes, où les problèmes sont mis au point.

Petit de Julleville (sous la direction de), *Histoire de la langue et de la littérature françaises*, Colin, 8 vol., 1896-1900.

F. Brunetière, *Histoire de la littérature française* (1515-1875), publiée en grande partie après la mort de l'auteur par les soins de ses élèves, Delagrave, 4 vol., 1905-1909 (encore très utile à consulter).

G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1894 (18^e éd. 1924).

G. Hanotaux (sous la direction de), *Histoire de la nation française* : *Histoire des lettres*, Plon, 2 vol. 1923.

J. Bédier et P. Hazard (sous la direction de), *Histoire de la littérature française illustrée*, Larousse, 2 vol., 1923.

D. Mornet, *Histoire générale de la littérature française*, comprenant un *Précis de littérature* (1924) et une *Histoire des grandes œuvres de la littérature française* (1925, Larousse).

M^gr J. Calvet (sous la direction de), *Histoire de la littérature française*, de Gigord, 8 vol., 1928-38.

E. Jaloux, *Introduction à l'histoire de la littérature française*, t. I : *Des origines à la fin du moyen âge*, t. II : *XVI^e siècle*, Caillier, Genève, 1947-1948.

Parmi les manuels les plus récents :

E. Abry, C. Audic et P. Crouzet, *Histoire illustrée de la littérature française*, Didier, nouvelle éd. 1946.

P. Castex et P. Surer, *Manuel des Études littéraires françaises : Moyen âge, XVI^e, XVII^e siècles*, Hachette, 1946-1947.

R. Doumic, *Histoire de la littérature française*, Mellottée, nouvelle éd. illustrée, 1947.

R. Jasinski, *Histoire de la littérature française*, 2 vol., Boivin, 1947.

Rappelons enfin que l'*Histoire littéraire de la France*, entreprise par les Bénédictins de Saint-Maur (1733) et continuée par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, a publié en 1941 son Tome XXXVIII, fasc. 1 (suite du XIV^e siècle).

III. — Catalogues.

On trouvera à la Bibliothèque Nationale :

1° Le catalogue général des imprimés (168 volumes reliés jusqu'à la lettre S; le reste en fascicules).

2° Pour les années 1882-1936, le catalogue sur fiches groupées en volumes cartonnés.

3° Pour les ouvrages entrés depuis 1936, les fiches disposées dans les classeurs, et constamment mises à jour.

La Bibliothèque possède un double jeu de catalogues :

1° par noms d'auteurs;

2° catalogue analytique, par sujets traités.

Pour des recherches plus détaillées, on aura recours à :

Édouard Champion, *Catalogue général de la librairie française*, continuation de l'ouvrage d'E. Lorenz (11 vol. 1840-1855) et de D. Jordell (17 vol. 1856-1918). Dernier tome paru : XXXI (1921-1925, auteurs de A à G), H. Champion, 1932.

Bibliographie de la France (*Journal de la librairie*), ininterrompu depuis 1812 (dernier volume relié à la Bibliothèque Nationale : 1940; le reste en fascicules).

IV. — Recueils d'ouvrages critiques.

Malgré l'évolution de la critique et les découvertes de l'histoire littéraire, certains ensembles du XIX^e siècle gardent une grande autorité, notamment :

Sainte-Beuve, *Les Grands Écrivains français*, recueil d'études tirées des œuvres de Sainte-Beuve et classées selon un ordre nouveau par M. Allem, Garnier, 20 vol.

E. Faguet, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme*, Boivin, 11 vol.

Les monographies parues sous le titre : *Les Grands Écrivains français* (Hachette, à partir de 1887) ont conservé une partie de leur valeur. Cependant, des collections nouvelles sont plus au courant des travaux récents :

1° Pour les *grands mouvements littéraires*, on s'adressera à la collection A. Colin : *La Renaissance des Lettres en France*, par J. PLATTARD. — *L'École classique française : les doctrines et les hommes* (1660-1715), par A. BAILLY. — *La pensée française au XVIII^e siècle*, par D. MORNET. — *L'École romantique française : les doctrines et les hommes*, par J. GIRAUD. — *Parnasse et Symbolisme*, par P. MARTINO. — *Le naturalisme français*, par P. MARTINO. — *La littérature française contemporaine : poésie, roman, idées*, par A. BILLY. — *Le théâtre français contemporain*, par E. SÉE (1).

2° Pour l'étude des *grandes œuvres* (circonstances de leur composition et de leur publication, analyse, étude littéraire, bibliographie) :

Les Grands événements littéraires, Malfère (depuis 1928).

Les Chefs-d'œuvre de la littérature expliqués, Mellottée (depuis 1928). Consulter les listes d'ouvrages étudiés dans les catalogues des librairies.

3° Enfin, pour les *auteurs*, la collection la plus récente est celle du *Livre de l'Étudiant*, publiée à partir de 1939 (Boivin) sous la direction de Paul Hazard, puis de René Jasinski, et où ont déjà paru : *Balzac, Boileau, Bossuet, Diderot, L'époque romantique, Fénelon, La Fontaine, Lamartine, Molière, Montaigne, Montesquieu, Musset, Poésie française au XVII^e siècle* (1594-1630), *Rabelais, Racine, Voltaire*.

Chaque volume contient une étude biographique et littéraire, suivie d'une bibliographie. Ouvrages à la fois succincts et bien au point, — très utiles.

V. — ÉDITIONS.

De très nombreuses collections d'auteurs français ont paru aux XIX^e et XX^e siècles (Charpentier, Didot, Droz, Garnier, Larousse, Lemerre, etc.). Nous indiquerons d'autre part :

1° les collections de *Pages choisies* : A. Colin; Delagrave (coll. Pallas);

(1) Une nouvelle collection, dirigée par A. Billy, sous le titre : *Histoire de la vie littéraire*, comprend déjà : R. DUMESNIL, *L'époque réaliste et naturaliste*; G. MONGRÉDIEN, *Le XVII^e siècle*; J. BERTAUT, *L'époque romantique* Tallandier, 1947).

2° les *éditions classiques*, généralement bien connues des élèves et des étudiants : Delagrave, Delalain, Didier, Hachette, Hatier, etc. Il faut signaler, parmi les collections de format réduit, maniables et accessibles, où ont paru un grand nombre de textes, souvent difficiles à trouver, et accompagnés de notices biographiques, d'introductions, de notes, etc. : *les Classiques* Delagrave, Larousse, *les Classiques pour tous* (Hatier), etc;

3° les *éditions savantes*, qui offrent des garanties particulières pour l'*établissement du texte*, et dont certaines sont enrichies d'une *documentation* considérable (renseignements biographiques, bibliographiques, variantes du texte, fragments étendus de la critique). Ce sont :

Les Grands Écrivains de la France (Hachette, 1862-1932), qui comprennent : des œuvres du XVII^e siècle : *Corneille, La Bruyère, La Fontaine, La Rochefoucauld, Molière, Pascal, Racine, Retz, Saint-Simon, Madame de Sévigné* et le *Télémaque* de *Fénelon*; du XVIII^e siècle : *la Nouvelle Héloïse* de *J.-J. Rousseau*; du XIX^e siècle : *les Méditations* de *Lamartine*; les *Châtiments* et *la Légende des Siècles* de *V. Hugo*; les *Contemplations* de *V. Hugo*;

la collection dite : Bibliothèque de la Pléiade (Ed. de la Nouvelle Revue Française);

les Classiques français du moyen âge, publiés depuis 1910 sous la direction de M. Roques (Champion);

les Textes français modernes, Hachette, puis Droz;

les Textes français, publiés sous le patronage de l'Association G. Budé dans le cadre de la collection des Universités de France (Les Belles Lettres, éd. Roches). Cette collection doit comprendre les œuvres complètes, avec textes intégraux, des auteurs français du XVI^e au XIX^e siècle. Des ensembles ont déjà paru (*Boileau, Racine, Contes et romans de Voltaire*; consulter le catalogue général de la Société d'édition « Les Belles Lettres »). « Les Belles Lettres » ont publié également un certain nombre de textes du XIX^e siècle importants ou peu connus dans la *Bibliothèque romantique*;

les Classiques verts sous la direction de René Groos (Ed. nationales), où ont paru : *la Fontaine*; *Racine*; le *Théâtre de Marivaux; les Confessions et les Rêveries du promeneur solitaire de J.-J. Rousseau; le Théâtre d'A. de Musset.*



DÉCORATION DE PAGE DE L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE.
Tirée de l'Évangéliaire de l'Empereur Lothaire.

INTRODUCTION

ORIGINES DE LA LANGUE FRANÇAISE

PREMIERS TEXTES

SOMMAIRE

1° La langue française dérive, non du gaulois, mais du latin, répandu par la conquête romaine, et surtout du latin populaire, différent du latin classique par la prononciation et la syntaxe. C'est de ce latin populaire qu'est sortie la *langue romane*.

2° Les lois essentielles de la langue romane sont : *la persistance de la syllabe accentuée en latin*, le maintien de deux *cas (sujet* et *régime)* jusqu'au XIVe siècle. A côté des mots *populaires*, des mots de formation *savante* apparaissent dès le XIIe siècle.

3° Le roman se subdivise en langue d'*oc* et langue d'*oïl*. Parmi les

Biblioteka Wojsk. Akad. Pols.

nombreux *dialectes*, celui de *l'Ile-de-France* prend la première place à partir du XV^e siècle.

4° Les premiers monuments de la langue sont le *Serment de Strasbourg* (842), la *Cantilène de sainte Eulalie*, la *Vie de saint Léger* (X^e siècle), la *Vie de saint Alexis* (XI^e siècle).

I. — Origines et formation.

Le celtique. — Sur la plus grande partie du territoire occupé par les Gaulois, et qui correspond à peu près à la France actuelle, on parlait différents dialectes celtiques. Ces dialectes ne sont représentés aujourd'hui que par le *breton* et le *gaélique* (idiome du Pays de Galles), qui en sont dérivés. Le *gaulois* proprement dit, tel qu'il était parlé au moment de la conquête romaine, ne peut être reconstitué : quelques inscriptions, quelques noms géographiques (*Eure, Isère, Durance, Brive, Condé, Verdun, Rouen*, etc.), quelques mots (*arpent, alouette, banne, bec, lieue, marne, sac*, etc.), ne permettent guère de se figurer l'ensemble du vocabulaire gaulois, ni l'*esprit* de sa syntaxe. Un fait est certain, c'est que la langue *française* n'est pas sortie de la langue gauloise, mais du latin.

La conquête romaine. — Au II^e siècle avant J.-C., les Romains, déjà maîtres de l'Espagne, s'emparèrent de toute la région méridionale de la Gaule appelée aujourd'hui Provence (*provincia romana*). La culture latine fleurit à Marseille, à Aix, à Nîmes, à Narbonne, et remonta jusqu'à Lyon. La forte organisation coloniale des Romains, la création d'écoles, les privilèges qu'ils accordaient à ceux qui parlaient leur langue, la nécessité pour les vaincus de s'en servir dans tous les actes publics, amenèrent promptement la prédominance du latin. Après les conquêtes de César, les mêmes influences s'exercèrent sur toute l'étendue de la Gaule. Et, à partir du second siècle après J.-C., le christianisme contribue à répandre et à imposer la langue latine, qui était la langue de l'Église.

Si le *gaulois* eût été fixé par des monuments littéraires, cette pénétration du latin n'aurait été ni si prompte ni si décisive. Mais il se fait entre les langues, comme entre les êtres

animés et entre les cellules d'un organisme, une sélection naturelle; et le latin devait l'emporter sur le gaulois, comme six siècles plus tard il devait résister aux langues germaniques. Il a donc été moins imposé par les vainqueurs que victorieux par lui-même, puisque les conquérants germains l'ont à leur tour subi.

Latin classique et latin populaire. — Le latin se propagea en Gaule sous deux formes. Dans les écoles, dans la société lettrée et administrative, ce fut le latin de Cicéron et de César qui fut appris et parlé; mais dans les classes moyennes et dans le peuple, ce fut celui de la conversation courante et des soldats. A Rome même, il y avait des différences profondes entre ces deux sortes de latin, — surtout en ce qui concerne la *prononciation* et la *syntaxe*. Les mots latins, tels que nous les trouvons écrits dans les textes classiques, étaient abrégés ou modifiés par la prononciation courante. Les classiques eux-mêmes admettent à côté de formes comme *sæculum, vinculum*... des formes abrégées : *sæclum, vinclum*....

La syllabe accentuée prédominait; les syllabes *atones* étaient atténuées et tendaient à disparaître. Dans la syntaxe, le latin parlé usait, beaucoup plus que le latin littéraire, des *prépositions*; celles-ci se substituaient aux *désinences casuelles* pour marquer certains rapports. Pour les verbes, on faisait un plus fréquent emploi des auxiliaires.

Formation populaire. — Ce latin de la conversation et du peuple est celui qui se répandit le plus vite et le plus loin en Gaule. Les Gaulois des hautes classes apprenaient dans les écoles le latin des classiques; mais c'était pour eux une langue artificielle et morte. L'autre latin, toujours vivant, et en évolution continuelle même sur le territoire de l'Italie, fut parlé entre Romains et Gaulois. Ceux-ci essayaient de reproduire par la prononciation les mots dont ils n'entendaient distinctement qu'une partie. Cette reproduction fut spontanée, directe; elle se faisait suivant des lois inconscientes, mais fixes, que les grammairiens ont reconstituées après coup, comme les savants constatent celles de l'évolution des espèces

animales ou celles des phénomènes physiques. Et de ce lent travail sortit peu à peu la *langue romane* (1), dont les premiers textes apparaissent au IXe siècle.

Les invasions barbares, à partir du Ve siècle, ont pour effet de ruiner l'administration et les écoles romaines. Et le latin populaire, déjà en voie de formation *romane*, se substitue lentement au latin littéraire, même dans les actes publics et dans l'Église.

Lois essentielles de la langue romane. — Les mots latins, reproduits par des Gaulois qui ne les connaissaient pas sous leur forme écrite, avaient pour noyau la syllabe accentuée. La règle essentielle dans le passage du mot *latin* à la forme *romane* est donc la *persistance de la syllabe accentuée.*

Quand une voyelle *brève* précède immédiatement la syllabe accentuée, cette voyelle tombe : *claritátem* donne *clarté*; et il est certain que les Romains prononçaient déjà *clartátem.*

Quand une voyelle *longue* précède immédiatement la syllabe accentuée, cette voyelle est conservée en *roman* : *perégrinum* donne *pèlerin.*

Dans tout mot latin où l'accent occupe la troisième place, comme dans *claritátem*, la première syllabe porte un accent secondaire qui la préserve : elle est maintenue. Autres exemples : *bonitátem*, bonté; *liberáre*, livrer.

La voyelle qui *suit* la syllabe accentuée disparaît ou s'atténue en *e* muet, qu'elle soit finale comme dans *mortálem*, mortel; *rósam*, rose; ou qu'elle soit dans l'intérieur du mot, comme dans *tábulum*, table; *móbilem*, meuble.

Enfin, la *consonne médiane*, celle qui sépare deux voyelles dont la seconde porte l'accent tonique, disparaît ou se modifie : *dotáre*, douer; *secúrum*, sûr; *delicátum*, délié; *debére*, devoir.

Déclinaison. — Les substantifs et adjectifs latins se *déclinaient* (cf. langue allemande); ils avaient six cas : nominatif, vocatif, génitif, datif, accusatif, ablatif. En *roman*, deux de ces

(1) L'espagnol, l'italien, le roumain sont également des langues *romanes.* Le latin populaire a donné sur chaque sol, dans des conditions particulières de climat et de race, une *langue romane* distincte de sa voisine.

cas seulement sont conservés : le nominatif (*cas sujet*) et l'accusatif (*cas régime*).

Le cas sujet du singulier et le cas régime du pluriel sont marqués par un *s*; le cas régime du singulier et le cas sujet du pluriel n'ont pas d'*s*. Exemple :

Singulier : *cas sujet* : **murs** (*murus*).
cas régime : **mur** (*murum*).
Pluriel : *cas sujet* : **mur** (*muri*).
cas régime : **murs** (*muros*).

On voit que l'*s* du roman correspond à l'*s* du latin. Ainsi jusqu'au XIV^e^ siècle, le français distinguait la *fonction* du mot dans la phrase d'après son *cas*, et pouvait se permettre des inversions aujourd'hui impossibles. Cette phrase : *le roi tua le lion* prendrait le sens contraire si nous écrivions : *le lion tua le roi*. Au moyen âge, on peut écrire sans changer le sens, soit : *li* (*le*) *reis tua lo* (*le*) *lion*, soit : *lo* (*le*) *lion tua li* (*le*) *reis*, phrase où les désinences casuelles, et non plus la *place*, indiquent le sujet et le régime.

Les cas disparurent de la langue française vers le commencement du XIV^e^ siècle; on conserva seulement, au singulier et au pluriel, la forme du *cas régime* pour toutes les fonctions, sujet ou compléments. Voilà pourquoi, à partir de ce moment, l'*s* est devenu la marque du pluriel, puisque le cas régime du singulier n'avait pas d'*s*, et que le cas régime du pluriel avait un *s*.

Formation savante. Doublets. — A partir du XII^e^ siècle, certains mots de formation *savante* apparaissent à côté des mots d'origine populaire. Les *clercs*, ceux qui lisent et qui écrivent le latin, introduisent dans le vocabulaire français des mots *calqués syllabe par syllabe* sur des mots latins, et dont la désinence seule est française. Ainsi, sur le latin *sollicitare*, ils forment *solliciter*. Le plus souvent, ce mot latin avait déjà donné un mot de formation populaire; il en résulte que deux mots français sont tirés du même type latin; ce sont des *doublets*. Les exemples en sont bien connus : *gracilem* donne *grêle* et *gracile*; — *fragilem* *frêle* et *fragile*; — *advocatus*, *avoué* et

avocat; — *legalem*, *loyal* et *légal*, etc. Il y a toujours une différence de sens très appréciable entre les doublets, ce qui nous instruit sur le sens également différent qu'un mot latin avait dans le langage usuel et dans les textes littéraires ou officiels.

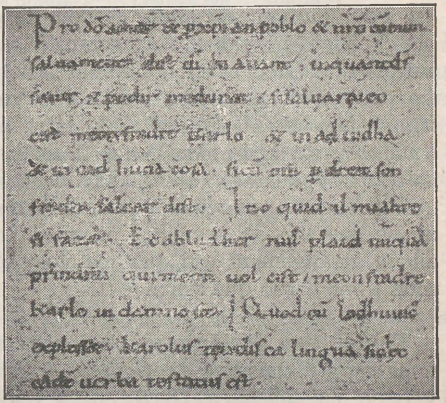
Subdivisions du roman. Langue d'oc et langue d'oïl. Dialectes. — Sur le vaste territoire gaulois, selon les races et le milieu, le *roman* prit des formes variées. Il se subdivisa, d'abord, en deux grands dialectes, la langue d'*oc* et la langue d'*oïl*, ainsi désignés par le mot qui, dans chacun d'eux, signifiait *oui* (*hoc* et *hoc illi*). La langue d'oc se parlait dans la région méridionale; la langue d'oïl, dans la région septentrionale; une ligne qui irait de la Rochelle à Grenoble, en passant par Limoges, Clermont-Ferrand, Lyon, établirait *approximativement* la séparation des deux langues. Bien entendu, cette séparation est toute conventionnelle : c'est par les nuances intermédiaires de nombreux dialectes locaux que l'on passait de la langue d'oc à la langue d'oïl.

Chacune de ces deux langues se subdivisait elle-même en dialectes : dans le domaine d'oc, on a le *provençal*, le *languedocien*, le *dauphinois*, l'*auvergnat*, le *limousin*; — dans le domaine d'oïl, le *picard*, le *bourguignon*, le *normand*, le *poitevin*, et surtout le *dialecte de l'Ile-de-France*. Presque tous ces dialectes sont représentés au moyen âge par des œuvres littéraires. Mais, à partir du XV^e^ siècle, et surtout du XVI^e^, le dialecte de l'Ile-de-France prend le pas sur tous les autres, et devient la langue prépondérante. Ce n'est pas qu'il ait eu, en soi, des mérites supérieurs à ceux du *picard* ou du *normand*; mais sa situation *politique* de dialecte parlé dans la capitale et à la cour lui donne rapidement un ensemble de qualités : précision, finesse, élégance, clarté, que les autres dialectes perdent au contraire de plus en plus. Si bien qu'à partir du XVII^e^ siècle, cessant d'être *écrits*, et n'étant plus parlés que par les classes les moins cultivées, le *normand*, le *picard*, le *poitevin*, etc., tombent au rang de *patois* (1).

(1) Il serait injuste de passer ici sous silence l'étonnant renouveau de la littérature en dialecte *provençal* au XIX^e^ siècle, sous l'impulsion des *Félibres*, et surtout du très grand poète FRÉDÉRIC MISTRAL (1830-1914), l'auteur de *Mireille* (1859), de *Calendal* (1867) — dont Lamartine salua magnifiquement, dans son *Cours familier de littérature*, le génie lyrique et épique.

II. — Premiers monuments.

Les Glossaires. — Dès le VIII^e^ siècle, la langue latine écrite n'était plus accessible à tous ceux qui parlaient *roman*. Aussi composait-on de petits dictionnaires ou *glossaires*, à l'usage de ceux qui voulaient lire des textes latins. Il nous reste le *Glossaire de Reichenau* (ainsi nommé de l'abbaye où il fut découvert) et qui appartient à la fin du VIII^e^ siècle. On y trouve des mots latins de la *Vulgate* (traduction latine de la Bible par saint Jérôme), en regard desquels est le mot roman correspondant. C'est un document très curieux pour la connaissance des origines de notre langue. Un autre *glossaire*, celui de Cassel, contient des mots allemands (tudesques) avec leur équivalent roman.



LE PLUS ANCIEN MONUMENT DE LA LANGUE FRANÇAISE.

Texte du Serment prononcé par Louis le Germanique à Strasbourg, en mars 842.

Fac-similé d'une page d'un manuscrit de l'Histoire de Nithard.

Le Serment de Strasbourg. — Au mois de mars 842, Charles le Chauve et Louis le Germanique s'allièrent contre leur frère Lothaire, et leurs soldats prononcèrent un serment solennel. Ceux de Charles se servirent de la langue *tudesque* pour être entendus des Germains; ceux de Louis, réciproquement, de la langue *romane*. Le texte de ces serments, premier monument *officiel* des deux langues, nous a été conservé par l'historien Nithard, conseiller intime de Charles le Chauve.

Voici le texte *roman*, et sa traduction en français moderne :

SERMENT DE LOUIS LE GERMANIQUE EN LANGUE ROMANE.

« 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 adiudha et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fradra salvar dift in o quid il mi altresi fazet, et ab Ludher nul plaid nunquam prindrai qui, meon voi, cist meon fradre Karle in damno sit. »

Traduction française.

« Pour l'amour de Dieu, et pour le commun salut du peuple chrétien et le nôtre, dorénavant (*d'ist di*, du latin *de ista die*) autant que Dieu m'en donne savoir et pouvoir, je défendrai (*eo* pour *ego*) mon frère Karle que voici (*cist*, du latin *ecce istum*), et par aide (*adiudha*, du latin *adjuvare*), et en chaque (*cadhuna*, du latin *quot una*) chose, ainsi qu'on doit (*dift*, *debet*) par devoir (*per dreit*) défendre son frère, à la condition qu'il (en ce que, *in o quid*, *o* pour *hoc*) me fasse de même (*altresi*, de *alterum sic*, la pareille) ; et avec Lothaire je ne prendrai aucun arrangement qui, par ma volonté, soit au préjudice de mon frère Karle que voici. »

Textes des dixième et onzième siècles. — Du X^e^ siècle, nous avons conservé la *Cantilène de sainte Eulalie* (découverte à Valenciennes, 1837), en 29 vers assonancés ; et la *Vie de saint Léger*, en 240 vers assonancés.

Du XI^e^ siècle, la *Vie de saint Alexis*, en 625 vers assonancés.

Ce dernier texte est particulièrement intéressant, d'abord parce que nous possédons, à côté de l'original du XI^e^ siècle, des remaniements du XII^e^, du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle : on peut suivre d'un manuscrit à l'autre les transformations et les interpolations des arrangeurs, et constater la supériorité de la plus ancienne rédaction. — De plus, la *Vie de saint Alexis* témoigne d'un véritable talent narratif, et nous prouve que cet auteur du XI^e^ siècle possédait déjà quelques-unes des qualités essentielles de la littérature française. Si nous avions le texte authen-

tique de telle ou telle Chanson de geste qui ne nous est parvenue que remaniée et gâchée, peut-être y constaterions-nous autant de clarté et de sobre vigueur que dans la *Vie de saint Alexis*.

Analyse. — Alexis, fils du comte romain Euphémien, épouse une jeune fille riche et noble. Il la quitte le jour de son mariage, et se réfugie en Syrie, où il se cache parmi des mendiants. Il revient à Rome, se présente chez ses parents, où sa jeune femme est restée. Personne ne l'identifie; on l'accueille comme un mendiant à qui l'on permet de vivre dans un recoin obscur, sous un escalier. Là, il reste dix-sept ans, en butte aux outrages des valets. Enfin, il meurt; et c'est alors seulement que sa famille le reconnaît (1). La ville de Rome tout entière acclame le nouveau saint, qui est enseveli en grande pompe dans l'église Saint-Boniface.

Nous avons conservé un certain nombre d'autres *Vies de Saints*, qui n'ont pas la même valeur, mais qui contiennent de curieux détails sur les mœurs du temps. On aboutit ainsi aux recueils de contes pieux, tels que les *Miracles* de Gautier de Coinci (XIII^e siècle). Mais déjà la grande poésie épique donnait ses plus belles œuvres, et la *Vie de saint Alexis* nous a conduits des origines proprement dites aux Chansons de geste.

BIBLIOGRAPHIE

A. Darmesteter, *Grammaire historique de la langue française*, 4^e éd. 1899, Delagrave.

F. Brunot, *Histoire de la langue française*, 1905, Colin (2).

Kr. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, 6 vol., 1914-30, Copenhague.

Ed. Bourciez, *Eléments de linguistique romane*, 2^e éd. 1923, Klincksieck.

E. Faral, *Petite grammaire de l'ancien français (XII^e-XIII^e siècles)*, 1941, Hachette.

Des notions élémentaires, mais très précises, sur l'ancien français, figurent dans certains recueils de *Morceaux choisis du moyen âge*, à l'usage des classes; entre autres :

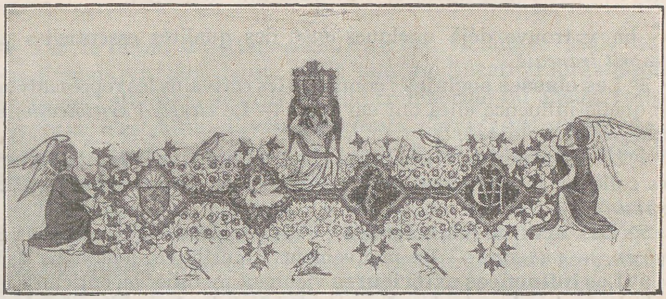
(1) Cf. la pièce d'Henri Ghéon : *Le Pauvre sous l'escalier* (1921).

(2) C'est le premier tome de la monumentale *Histoire de la langue française, des origines à 1900*, qui a paru jusqu'au tome X, 2^e partie (inclusivement), Colin, 1905-1943, 16 vol., complément indispensable de l'histoire littéraire.

L. CONSTANS, *Chrestomathie de l'ancien français*, avec un *Glossaire*, 1884, Paris.
G. PARIS et E. LANGLOIS, *Chrestomathie du moyen âge*, 1891, Hachette.
G. COHEN, *Anthologie de la littérature française du moyen âge*, 1947, Delagrave.

Comme *Dictionnaires de l'ancienne langue française*, consulter celui de
F. GODEFROY, 10 vol., 1881-1902; nelle éd. 1937-1938.

Il en existe un Abrégé sous le titre de *Lexique de l'ancien français*, par BONNARD et SALMON, 1901, Paris.
GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, *Dictionnaire d'ancien français*, Larousse, 1948.
VAN DAELE, *Petit dictionnaire de l'ancien français*, Garnier, 1941.
E. KOSCHWITZ, *Les plus anciens monuments de la langue française*, 7e éd., 1907, Leipzig.
G. PARIS, *Vie de saint Alexis*, édition critique, 1909, Paris.
MARIO ROQUES, *Vie de saint Alexis*, Champion, 1925.



ORNEMENT DE PAGE DE LA FIN DU XIVe SIÈCLE.
Tiré du manuscrit dit : Les Grandes Heures du Duc de Berry.

PREMIÈRE PARTIE

LE MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU MOYEN AGE

SOMMAIRE

1° **Le moyen âge** comprend la période qui s'étend de 842 (*Serment de Strasbourg*) à 1515 (*avènement de François Ier*). — Mais les XIVe et XVe siècles doivent être considérés comme *une période de transition.*

2° **La littérature du moyen âge** s'adresse à des *auditeurs* plutôt qu'à des *lecteurs*; nous ne possédons presque jamais, sauf pour les *Chroniques*, les textes originaux, mais des *remaniements*; — nécessité de les replacer à leur *date historique* et dans leur *milieu social*;

— on y trouve déjà quelques-unes des qualités essentielles de l'*esprit français*.

3° **Les classes sociales** : comment les écrivains les représentent, et quelle influence elles ont sur eux. — Le *clergé*, l'*aristocratie*, la *bourgeoisie* et le *peuple*.

4° **L'enseignement** : les écoles primaires, secondaires, supérieures; les collèges, la Sorbonne, les Universités; les programmes. — Les *manuscrits*.

5° **Les arts et les sciences** : l'architecture *art souverain* : le *roman*, le *gothique*. — Le mouvement scientifique, lent mais réel.

6° **Les influences extérieures** viennent modifier ou enrichir l'esprit français : les *Arabes*, la *conquête de l'Angleterre par les Normands*, les *Croisades*, le *Midi*, la *guerre de Cent ans*, les *littératures étrangères*.

I. — Grandes divisions du moyen âge.

Dans l'histoire de la littérature française, on désigne sous le nom de *moyen âge* la longue période qui s'étend de 842 (*Serment de Strasbourg*) jusqu'en 1515 environ (avènement de François Ier); encore la date terminale doit-elle être reportée jusqu'en 1548 pour le théâtre (interdiction des *Mystères* par le Parlement). Cette dénomination uniforme, appliquée à plus de six siècles de notre histoire littéraire, est consacrée par la tradition, mais n'en reste pas moins fort discutable.

1° Quelques critiques, entre autres Gaston Paris, ont proposé de réserver l'étiquette « moyen âge » pour les IXe, Xe, XIe, XIIe et XIIIe siècles, de 842 à 1328 (avènement des Valois), et de grouper à part le XIVe, le XVe et la première moitié du XVIe siècle, qui formeraient une sorte de *Pré-Renaissance* (1). Gaston Paris a donné d'excellentes raisons de cette méthode d'exposé (2) :

(1) Dans les deux volumes consacrés à l'*Art au moyen âge* et à la *Formation du Génie moderne* (*Bibliothèque de Synthèse historique*, dirigée par Henri Berr, 1935-1936, Paris, La Renaissance du Livre), Gustave Cohen, professeur à la Sorbonne, étudie séparément les deux périodes. Il voit dans la seconde l'*aurore de l'art moderne dans le magnifique déclin du moyen âge*.

(2) Voir la préface de son *Histoire de la littérature au moyen âge*, 2e édition, 1890.

a) Dès le début du XIVe siècle, en effet, la langue française, nous l'avons vu plus haut, subit une modification organique essentielle : elle perd ses *cas*, et elle transforme du même coup sa syntaxe, c'est-à-dire l'*ordre dans lequel elle exprime ses pensées*; elle devient tout à fait *analytique*; l'esprit français commence à affirmer ses qualités essentielles : *clarté* et *logique*.

b) Les *genres* se modifient : « D'une part, la poésie narrative en vers tarit complètement; d'autre part, la poésie lyrique revêt des formes toutes nouvelles; le théâtre prépare sa grande expansion du XVe siècle; un genre d'histoire inconnu aux temps précédents apparaît avec Jean le Bel et Froissart (1)... »

2° Cependant, à séparer les XIVe et XVe siècles du moyen âge proprement dit, il y a quelques inconvénients.

a) Si pour la langue une période nouvelle s'ouvre réellement au XIVe siècle, la séparation, en ce qui concerne les *genres*, est beaucoup plus contestable.

Le théâtre, qui paraît fournir l'argument le plus positif, se rattache : pour le genre sérieux, au *Mystère d'Adam* (XIIe siècle), aux *Miracles de Notre-Dame* (XIIIe et XIVe siècles), au *Jeu de saint Nicolas* de J. Bodel (XIIIe siècle); pour le genre comique, aux œuvres d'Adam de la Halle (XIIIe siècle), et, comme nous le dirons en son lieu, à un répertoire aujourd'hui disparu, mais dont l'existence est incontestable.

b) Quant à la poésie lyrique, il n'y a vraiment que des différences de talent à génie entre un Rutebeuf (XIIIe siècle) et un Villon (fin du XVe).

c) Sans compter que ni l'esprit général du moyen âge, ni ses croyances, ni ses méthodes d'enseignement, ni ses mœurs, n'ont essentiellement changé; il faut attendre les premières années du XVIe siècle.

Ainsi, les deux opinions peuvent se soutenir. Nous avons donc cru bien faire, pour faciliter l'usage pratique de ce livre, de conserver la division par genres, dans toute l'étendue de cette longue suite d'années (842-1515, et 1548 pour le théâtre).

(1) GASTON PARIS, *Histoire de la littérature au moyen âge*, p. III.

II. — Principes à suivre dans l'étude des œuvres littéraires du moyen âge.

Mais précisément parce qu'on présente chaque genre dans son développement, des origines au XVI^e siècle, il faut prévenir le lecteur que l'esprit *historique* doit rester à la base de toutes ses appréciations, et dégager, dès le début, quelques principes de critique tout à fait particuliers à l'étude du moyen âge. Nous pouvons les résumer ainsi :

1° D'une manière générale, les ouvrages de poésie épique, lyrique et satirique *ne s'adressent pas à des lecteurs, mais à des auditeurs*. De là certains caractères extérieurs, qui choquent nos yeux : l'abus des mêmes *formules de transition*, des *clichés* destinés à évoquer certains personnages ou tableaux de convention, des *négligences* et des *prolixités* qui sentent le bavardage, des *symétries* et des *refrains*, etc. Pour des gens qui ne lisaient pas le texte et qui *ne devaient jamais le lire* (ce qui, aujourd'hui, n'est même plus le cas du théâtre), ces défauts passaient inaperçus, et répondaient même à une nécessité.

2° Jusqu'au XV^e siècle, et surtout en poésie, presque aucun ouvrage, à l'exception des *Mémoires* et de certaines *Chroniques*, n'est *original* au sens où nous l'entendons aujourd'hui, ni *ne peut être considéré comme donnant à sa date des indications exactes sur les mœurs et sur les sentiments des contemporains*.

En effet, avant l'invention de l'imprimerie, très peu de textes modernes sont fixés. Ceux de l'antiquité sont relativement respectés ; ils sont considérés, en eux-mêmes, comme définitifs. Mais les écrits en langue romane sont exposés à des remaniements et à des développements continuels. Ainsi la *Chanson de Roland*, dans sa forme du XI^e siècle, contient peut-être des fragments d'une ou plusieurs rédactions antérieures. Que sera-ce dans telle *chanson* dont le texte retrouvé est du XIII^e siècle ! (1) De même pour les différentes branches du *Roman de Renart*, pour presque tous les *fabliaux*, pour la plupart des *farces*. Dans toute cette littérature satirique, il y a un

(1) Cependant, pour les *Chansons de geste*, cf. p. 47.

fonds de plaisanteries traditionnelles, remontant parfois aux Gallo-Romains et aux Orientaux, faisant allusion à des abus disparus; à ce fond permanent on ajoute la critique de certains abus actuels; on mélange le tout; on rhabille les personnages; et souvent l'auditoire rit d'autant plus que la plaisanterie devient paradoxale.

3° Enfin, il faut toujours, si l'on veut en comprendre la *portée relative*, si difficile d'ailleurs à dégager, s'efforcer de replacer une œuvre du moyen âge :

a) dans la *période historique* à laquelle appartient la rédaction que nous en possédons : avant les croisades, — après les croisades; — au XIII^e^ siècle, le plus brillant par ses rois, ses Universités, ses arts, et qui peut être considéré comme le premier de nos grands siècles littéraires et philosophiques, — aux XIV^e^ et XV^e^ siècles (guerre de Cent ans, misères et révoltes, querelles religieuses), — à la fin du XV^e^ et au début du XVI^e^ (Louis XI, l'invention de l'imprimerie, la découverte de l'Amérique, les premières guerres d'Italie);

b) dans le *milieu social* où elle est née, ou pour lequel elle a été écrite : clergé séculier, clergé régulier, chevalerie féodale, chevalerie de cour, magistrature, bourgeoisie parisienne ou provinciale, basoche, jeunesse des écoles, peuple de la ville ou de la campagne. Ainsi on tiendra compte de tous les éléments qui expliquent le *ton* et la *portée* d'un ouvrage. Car il n'y a pas au moyen âge *un public*, il y en a plusieurs, et chacun d'eux a sa littérature.

4° Mais, malgré les profondes différences qui séparent la littérature du moyen âge de celle de la Renaissance et de l'âge classique, on trouve cependant, dans la première, quelques-uns des caractères essentiels de la seconde.

a) Les œuvres du moyen âge, épopées, romans, satires, etc., sont déjà composées et écrites pour la *société*; elles s'adressent à un *public*, elles traitent d'idées générales, de sentiments communs; se proposent un but moral, patriotique, religieux, politique; créent des types universels plutôt que particuliers.

b) De plus, si ces œuvres manquent de *composition* au sens classique du mot, ou plutôt de *proportions*, elles sont bien fran-

çaises par leur art de l'intrigue, par la distinction des *caractères* entre les personnages; enfin par une langue claire, aisée, trop diffuse sans doute, mais très variée, et qui, des sobres et rudes beautés du *Roland* à la malice piquante de *Pathelin*, du charme nonchalant de Joinville à l'éloquente gravité de Commines, fait déjà ses preuves.

Quand on songe que ces trouvères, ces poètes, ces narrateurs, ont eu presque tout à créer, qu'ils se sont placés en face de la réalité pour en tirer des tableaux, des intrigues, des drames, et qu'ils ont dû trouver la forme adéquate de chaque genre, et la langue, et le rythme, on est beaucoup moins choqué par leurs naïvetés et par leurs maladresses qu'émerveillé par leur génie. Seuls en Europe ils en furent capables, et la France a la gloire d'avoir créé la littérature européenne.

III. — Les Classes sociales.

Quel était, au moyen âge, l'état de ces classes sociales qui fournissent à la littérature des modèles, des auditeurs et plus tard des lecteurs? Nous n'avons à nous en occuper ici que pour la période qui s'étend du XI^e^ à la fin du XV^e^ siècle, — de la *Chanson de Roland* à Villon.

1° **L'Église et le clergé.** — Les *clercs* n'écrivent et ne lisent guère que le latin, et la littérature ecclésiastique n'est pas du domaine de notre étude. Mais il n'est pas de genre littéraire dans lequel on ne puisse retrouver l'action et la collaboration des *clercs*.

Si d'autre part on examine l'Église dans ses rapports avec la société, on devra en tenir le plus grand compte, parce que l'*esprit public* est toujours ou inspiré par elle, ou en réaction contre elle. Le rôle politique des papes et du clergé importe peu ici. Ce qu'il faut plutôt chercher à évaluer et à comprendre, c'est l'influence directe du clergé et des ordres monastiques sur la société française.

Pendant la période barbare du moyen âge, le clergé avait seul représenté l'autorité morale, et les couvents étaient les

asiles respectés où se conservaient les traditions et les textes. Les chevaliers faisaient la guerre; les bourgeois s'occupaient de leurs intérêts matériels; le peuple était illettré.

Le clergé *séculier*, évêques, curés, etc., se trouvait, beaucoup plus que de nos jours, en contact quotidien avec tous les chrétiens. La vie sociale était en quelque sorte rythmée par la religion. Pas un acte de l'existence, depuis la naissance jusqu'à la mort, qui ne fût marqué par elle. Des églises où le riche et le pauvre sont égaux sous l'œil de Dieu, où la parole du prêtre annonce la justice future, où l'enchantement artistique se mêle à l'attrait du mystère; des fêtes nombreuses et splendides : autant de moyens pour retenir et charmer le fidèle.

D'un autre côté, les moines, le clergé *régulier*, par leurs missions, leurs prédications, leurs travaux d'agriculture, d'architecture, de peinture, d'enseignement, d'érudition, agissent aussi sur la société. Il y a des moines de tout genre, depuis le bénédictin qui déchiffre et copie des manuscrits, jusqu'au trappiste qui cultive la terre; depuis le dominicain qui prêche la croisade contre les Albigeois, jusqu'au cordelier qui s'en va de porte en porte mendier pour son couvent.

Comment la poésie narrative et satirique représente-t-elle le clergé? D'une façon générale, les *chansons de geste* ne parlent qu'avec révérence du pape, des évêques, des moines et des clercs, parce qu'elles ont à considérer leur rôle dans des circonstances tragiques et solennelles, en particulier dans la mort. Cependant, contre les clercs et leur amour de l'argent, les poètes épiques eux-mêmes ne ménagent pas leurs invectives; ils se font en cela les courtisans des rois et des seigneurs qui convoitaient les richesses du clergé. On trouve aussi des plaisanteries contre les moines dans le *Moniage Guillaume*, le *Moniage Rainoart*....

Mais, on le devine bien, c'est surtout dans la littérature bourgeoise, narrative ou dramatique, que s'étale la satire contre le clergé et les moines (*Roman de Renart*, *Roman de la Rose*, *fabliaux*, *farces*). L'opinion publique est sévère pour leurs fautes, et pour deux motifs : d'abord, à cette époque de foi, on a une haute idée du prêtre et du moine, et le moindre écart fait scandale; puis, c'est une revanche de l'esprit *gaulois*

et populaire, à l'adresse de ceux qui ont cru pouvoir se vouer à la pratique des plus difficiles vertus.

Il nous semble singulier que le clergé, alors si puissant, ait toléré, jusque dans les fêtes qu'il organisait, ces satires dont la violence nous étonne aujourd'hui. Le clergé exerçait une censure sévère sur le dogme ; pour les personnes, il tolérait tout. On en a donné bien des raisons diverses, dont aucune n'est absolument satisfaisante. Est-ce parce que l'autorité ecclésiastique se sentait si forte, qu'elle permettait, par politique, ces piqûres d'épingle, comme Mazarin les chansons? Doit-on y voir une trace de la rivalité entre les *séculiers* et les *réguliers*? Quoi qu'il en soit, il faut arriver jusqu'au milieu du XVI^e^ siècle, après Rabelais, lors du développement du protestantisme, pour que cette satire paraisse dangereuse à l'Eglise elle-même.

2° **L'aristocratie.** — Quand on parle du *chevalier du moyen âge*, on simplifie à l'excès un type qui a évolué. La littérature nous peint deux types du chevalier : le *féodal*, celui de la *Chanson de Roland*, de *Raoul de Cambrai*, etc., dont la psychologie ne peut s'expliquer que par les rapports de vassal à suzerain ; et le chevalier *courtois*, celui qui, au XIII^e^ siècle, sous l'influence des littératures provençale et bretonne, obéit à un code particulier de l'honneur et de l'amour. Ces deux types correspondent à une transformation réelle de la vie sociale entre les XI^e^ et XIII^e^ siècles. Mais le second est plus conventionnel, ou du moins il est incomplet : le sentiment religieux, toujours si puissant, au témoignage de chroniqueurs comme Joinville, en a été totalement éliminé, comme ne pouvant cadrer avec le *merveilleux celtique* ou *oriental* nécessaire à l'action romanesque ; ou bien, si ce sentiment religieux existe, comme dans *Perceval*, la *Quête du Saint-Graal*, etc., il est porté à un degré de mysticisme exalté et se meut au milieu de légendes.

A côté du chevalier tel que le peignent les poètes, celui dont les chroniqueurs nous racontent les exploits véritables ne paraît pas moins épique. Les compagnons de Villehardouin dans la fabuleuse et réelle expédition de Constantinople, ceux de saint Louis dans sa première croisade, et ceux qui ont séduit

Froissart par leurs *prouesses*, authentiquent en quelque sorte les exagérations des romans.

Étant ce qu'ils sont, ils fournissent aux poètes une remarquable *matière épique*. Leur irréductible individualisme, attesté par les désastres comme par les triomphes de notre histoire, en fait bien des *héros*. On peut les chanter vaincus ; leur gloire n'en est quelquefois que plus haute. Nos deux plus belles chansons de geste, *Roland* et *Aliscans*, sont consacrées à des défaites ; et Froissart « chante » encore la chevalerie française en racontant Crécy ou Poitiers.

Ce qui manque, dans la poésie comme dans la prose du moyen âge, c'est (à quelques rares exceptions près) la peinture du chevalier, féodal ou courtois, dans l'intimité, dans ses rapports avec sa famille et avec ses humbles vassaux. On nous le montre toujours agissant, sur le champ de bataille ou sur les grandes routes, frappant des coups d'épée pour son Dieu et pour son roi, ou en quête des aventures qui lui vaudront l'amour de sa dame. Nous trouvons toutefois, chez les poètes et chez les chroniqueurs, une sommaire psychologie du chevalier. Nous savons, par des discours et parfois par de courtes analyses, quels sont les *motifs d'action* d'un Roland, d'un Raoul de Cambrai, d'un Garin, etc. Quant aux chevaliers amoureux et courtois, c'est avec une finesse souvent subtile que l'auteur de *Tristan* ou celui du *Chevalier au Lion* pénètre et détaille leurs sentiments.

Voilà pour le *chevalier* considéré comme *type littéraire*. Quant à l'influence de l'aristocratie, protectrice des poètes et des chroniqueurs, nous remarquons deux choses :

a) Le trouvère, quand il écrit pour un auditoire aristocratique, dont il veut piquer la curiosité et flatter la vanité, est porté à exagérer et à renchérir. Cependant, il est tenu à une certaine exactitude matérielle dans le détail. Des guerriers sont flattés qu'on augmente la vigueur de leur bras, la résistance de leur armure, les effets meurtriers de leur épée. Mais il faut que le poète sache leur prêter des mouvements, des manœuvres, des gestes, des paroles, en lesquels ils se reconnaissent. Ces détails *réalistes* sont nécessaires pour que leur imagination les transporte sur un champ de bataille, en plein

combat ; et c'est par gradation, à mesure que l'illusion se forme et se cristallise, qu'ils finissent par admettre le merveilleux et l'invraisemblable.

b) C'est dans le château fort des X^e^, XI^e^, XII^e^ siècles, et sur les places publiques, aux étapes des grands pèlerinages, que se récitent ces fragments belliqueux. Mais à partir de la fin du XII^e^ siècle, une société *courtoise* se forme dans plusieurs centres. Du Midi, de la Provence et de la Gascogne, nous viennent les réunions mondaines, soumises à une sorte d'étiquette élégante, et que préside une femme. Nous verrons la fille d'Aliénor de Guienne, Marie de Champagne, encourager la poésie galante d'un Chrétien de Troyes. De là, soit dans les œuvres originales du XIII^e^ siècle, soit dans les remaniements en prose des chansons antérieures, une conception nouvelle des convenances de ton et de style, et dans le fond une variété d'épisodes destinée à retenir l'attention des femmes que les récits exclusivement guerriers pouvaient lasser. Alors finit la *chanson de geste* et triomphe le *roman*.

3° **Les bourgeois et le peuple.** — C'est une erreur singulière que de considérer le bourgeois du moyen âge, et même le vilain, comme un être passif, toujours battu et content. Dès le XI^e^ siècle, soutenu par le roi et par le petit clergé, le peuple commence à obtenir, dans l'organisation des communes, des garanties sérieuses. Au point de vue littéraire, il y gagne une indépendance qui explique le grand développement de la satire du XII^e^ au XV^e^ siècle. Elle se glisse d'abord dans les poèmes épiques, dont les remaniements successifs portent des traces de l'infiltration de l'esprit bourgeois. Au XIII^e^ siècle, le *Roman de Renart* n'est pas seulement une satire de la féodalité, c'est une parodie très spirituelle de l'épopée. Les *fabliaux*, les *farces*, les *soties*, tout cela est *bourgeois* d'inspiration.

Comment, d'autre part, la littérature représente-t-elle le bourgeois et le vilain? Elle ne les flatte pas. Le bourgeois est avare et intéressé; le vilain est menteur et voleur. Dans les fabliaux et dans les farces, les deux types abondent. On ne peut guère signaler qu'une peinture vraie du vilain : c'est dans *Aucassin et Nicolette*, lorsque le jeune comte se trouve

en présence du malheureux qui a perdu un de ses bœufs : la sincérité de cette peinture touche au sublime.

Quant aux revendications sérieuses du peuple, on en trouve l'écho, soit dans la deuxième partie du *Roman de la Rose*, soit chez les lyriques comme Rutebeuf et E. Deschamps.

IV. — L'Enseignement, les Universités, les Manuscrits.

Les écoles. — Charlemagne avait institué des écoles qui, d'abord prospères, furent presque détruites par les agitations des deux siècles suivants. C'est au XII^e^ siècle que les études renaissent, et au XIII^e^ qu'elles jettent le plus d'éclat.

Toutes les écoles ont pour maîtres des *clercs* ou des *moines*. Dans les grands couvents, les écoles reçoivent, en dehors de ceux qui veulent se préparer à la vie monastique, des *externes* appartenant à toutes les classes de la société, et surtout au peuple. Dans les *petites écoles* épiscopales, on donnait l'enseignement primaire. Dans les *grandes écoles* épiscopales, un enseignement correspondant à peu près à notre enseignement secondaire (lycées et collèges); là, avant tout, on apprenait le latin, et par la *méthode directe* : défense à l'écolier de prononcer en classe un mot de français. Peu de livres : la grammaire latine de *Donat*; celle d'Alex. de Villedieu, le *Doctrinal*; et des recueils d'exemples moraux : le *Cato*, le *Théodolet*, et le *Facet* (1). Seuls les élèves riches peuvent se procurer un texte; car il n'y a pas encore de livres imprimés. Les pauvres sont obligés de copier eux-mêmes le texte. Quand il s'agit d'un auteur comme Virgile ou Quintilien, les élèves se contentent d'écouter le maître, le *lecteur*, qui lit et commente, en se servant de l'unique manuscrit qu'il tient en main.

Les universités, les collèges. — Après l'école, l'*Université*. Les *Universités*, au moyen âge, sont en principe des syndicats de collèges, dont la haute administration est centralisée entre les mains d'un *recteur* : les plus célèbres sont celles d'Orléans, de

(1) Cf. RABELAIS, *Gargantua*, ch. XV.

Poitiers, de Toulouse, de Montpellier, etc., mais surtout celle de Paris.

L'Université de Paris date des premières années du XIIIe siècle. Philippe-Auguste et ses successeurs lui accordèrent des privilèges et des règlements. Cette corporation de maîtres et d'écoliers occupait sur la montagne Sainte-Geneviève le *quartier latin*. Elle se subdivisait en quatre nations : France, Picardie, Normandie, Angleterre.

Chacune d'elles avait ses *collèges*, fondés par des particuliers, et dans lesquels vivaient et travaillaient les boursiers, qui allaient chercher l'enseignement auprès des maîtres de l'une des quatre Facultés. Pendant la plus grande partie du moyen âge, ces collèges ne furent que des maisons de refuge pour les étudiants pauvres. Plus tard, des étudiants riches s'y installèrent en payant pension. Puis des professeurs y complétèrent l'enseignement des Facultés. Les plus célèbres collèges étaient : *Clermont*, *Harcourt*, *Navarre*, *Montaigu*, *le Plessis*, *les Écossais*, *les Irlandais*, etc.

Il faut citer à part celui que fonda, en 1253, Robert de Sorbon, chanoine de Cambrai et professeur de Louis IX. Dans la maison de Sorbonne, on enseignait gratuitement la théologie; ses docteurs devinrent célèbres par leur science et plus tard par leurs querelles avec les théologiens rivaux (voyez au XVIIe siècle le *Jansénisme*).

On comptait à l'Université de Paris quatre Facultés, *Théologie*, *Arts* (sciences et lettres), *Droit* et *Médecine*. La principale était la Faculté de théologie, où l'on enseignait la *scolastique*, c'est-à-dire une philosophie uniquement fondée sur le raisonnement par déduction, et dont l'instrument est le *syllogisme*. La scolastique ne mérite pas toutes les railleries dont le XVIe et le XVIIIe siècle l'ont accablée. Au Xe siècle, saint Anselme; au XIIe, Abélard et Guillaume de Champeaux; au XIIIe, saint Thomas d'Aquin, sont de grands esprits. Mais la scolastique, en se bornant à user de la méthode déductive et en partant toujours de définitions traditionnelles comme d'autant de *postulats*, se condamnait elle-même à l'immobilité.

A la Faculté des arts, l'enseignement se divisait en *trivium* (les trois voies) et *quadrivium* (les quatre voies). Le *trivium*

comprend : la grammaire, la rhétorique, la dialectique; le *quadrivium* : l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Ces *sept arts libéraux* étaient étudiés surtout au point de vue des services qu'ils peuvent rendre à la religion.

Quelle influence les *études*, au moyen âge, ont-elles eue sur la littérature?

Cette influence est grande sur les ouvrages didactiques et moraux, sur les épopées antiques, et même, jusqu'à un certain point, sur les romans, genres cultivés par des *clercs*. On sent que Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Rutebeuf, Eustache Deschamps, et les auteurs du *Roman de Troie*, d'*Alexandre*, de *Parthenopeus de Blois*, ont *étudié*, et qu'ils ont de l'antiquité la conception et la connaissance qu'on en pouvait prendre alors dans les Universités. Les trouvères épiques et la plupart des trouvères lyriques n'échappent pas à cette influence. Seuls les chroniqueurs qui écrivent en français peuvent être considérés comme s'étant formés en dehors des Universités.

Les manuscrits. — Comment se transmettaient et se conservaient les œuvres nouvelles? Ce point, qui paraît tout matériel, a la plus grande importance, si l'on pense à l'authenticité et à la diffusion des ouvrages. L'imprimerie n'existe en France qu'à partir de 1470; c'est dire qu'il n'en faut tenir aucun compte pour le moyen âge. Dès le X^e^ siècle, les jongleurs, qui s'en vont porter de château en château leurs épopées, ont de petits manuscrits, souvent fragmentaires, qui s'usent assez rapidement. Quand ils les remplacent, ce n'est pas le même texte qu'ils recopient; c'est un texte renouvelé, rajeuni, surchargé. Le jour où les grands seigneurs veulent posséder chez eux un exemplaire de *Roland*, d'*Aliscans*, d'*Alexandre*, etc., ils acquièrent une des formes courantes du roman ou du poème. Les fautes, les omissions, les additions y sont nombreuses. Il est rare que plusieurs manuscrits retrouvés offrent exactement le même texte. Que dire des manuscrits dramatiques, altérés de toutes les façons et si vite perdus? Pour les œuvres didactiques, morales, ou historiques, il y a plus de sûreté : en général, ce sont

livres d'études, réservés à des lettrés, conservés dès le début dans des bibliothèques de couvent, d'Université, de château, soustraits par conséquent aux accidents qui altèrent les manuscrits de jongleur et d'acteur.

D'un autre côté, dans les couvents, on conservait et on continuait à copier les textes classiques, grecs et latins. Au XIIIe siècle, l'Université de Paris commença à organiser et à entretenir une *librairie* (bibliothèque) à laquelle étaient attachés de nombreux scribes. Au XIVe siècle, le roi Charles V réunit dans sa tour du Louvre un millier de manuscrits : c'est le noyau de notre *Bibliothèque nationale*. Les ducs de Bourgogne et d'Orléans possédaient également quelques ouvrages, souvent plus beaux d'apparence que précieux pour le fond. La cherté et la rareté des manuscrits furent jusqu'à la fin du XVe siècle un obstacle sérieux à la connaissance de l'antiquité et au progrès des études. Nous verrons que l'*imprimerie* doit être comptée pour beaucoup dans le mouvement de la Renaissance.

V. — Les Arts et les Sciences au moyen âge.

Les arts. — L'architecture du moyen âge est d'abord hésitante et provisoire. Les églises sont construites avec des charpentes en bois qui les exposent à l'incendie. Ce n'est qu'au XIe siècle que l'on voit se développer sous sa première forme, *romane*, la grande architecture du moyen âge. L'art roman est caractérisé par le *plein cintre* et par la *voûte*. Il a quelque chose de robuste qui s'harmonise avec l'architecture militaire : l'église est encore une forteresse. — A l'architecture *romane* correspondent les premières chansons de geste.

Vers le milieu du XIIe siècle, le *plein cintre* fait place à l'*ogive*. La voûte de pierre s'élance, et les murs se découpent. La cathédrale gothique se charge de symboles. Ces lignes qui montent et dont aucune ne redescend, ces rosaces et ces vitraux qui, suivant les heures du jour, laissent pénétrer dans les profondeurs de la nef et des bas-côtés des lueurs étincelantes ou mystérieuses, ces sculptures naïves et vivantes, tout contribue à troubler et à satisfaire l'imagination. A partir du XIIIe siècle, l'architecture

devient « l'art souverain ». Tout lui est subordonné. Le gothique se transforme bientôt, et ses aspects successifs correspondent aux modifications de la vie sociale et du goût. Il est d'abord simple et hardi; il devient *fleuri*, et, vers la fin du XV^e siècle, *flamboyant*.

A partir du XIV^e siècle, la sculpture française a une glorieuse histoire. Des artistes de génie, longtemps dédaignés, font des bas-reliefs, des chapiteaux, des stalles, et surtout des statues qui dénotent une conception très individuelle et très *réaliste*. Ce dernier caractère est le plus remarquable, et c'est celui que nous devons retenir ici, parce qu'il est commun aux artistes et aux écrivains.

Enfin, le rôle de la musique n'est pas moins considérable au moyen âge : l'invention de la polyphonie, du « déchant », puis, à partir du XIV^e siècle, du « contrepoint » marquèrent les progrès de la musique religieuse; et les pièces lyriques des trouvères et troubadours, chantées par les jongleurs et ménestrels, « contribuèrent à la préparation de la tonalité moderne ». (F. Landormy.)

Les sciences. — Sauf peut-être en *métaphysique*, où il est beaucoup plus hardi qu'on le suppose, le moyen âge n'a pas l'*esprit scientifique*; il ne travaille pas avec désintéressement et par pur amour de la science. Mais il est *curieux* et il ne néglige, en somme, aucune branche des sciences. Notons ici l'influence des Arabes, qui répandent en Europe des inventions qu'ils ont empruntées eux-mêmes à l'Inde et à la Chine. Si, trop souvent, la chimie ne fut qu'*alchimie*, et l'astronomie qu'*astrologie*, ce serait une grave erreur de croire que le mouvement des sciences s'arrête pendant le moyen âge. Ce mouvement est lent, mais réel, comme le prouvent les noms de *Jean de Gerlande* (IX^e siècle), *Gerbert* (Sylvestre II, † 1003), *Albert le Grand*, *Roger Bacon*, *Pierre d'Ailly*, *saint Thomas d'Aquin*, *Raymond Lulle* (XIII^e siècle). Presque tous les savants sont des moines; et, sans doute, ils se proposent, dans leurs recherches, de glorifier Dieu, mais ils n'en font pas moins avancer les sciences mathématiques, physiques et naturelles. La littérature, d'ailleurs, n'en profite guère; et ce qui peut causer le plus de

tort à l'idée que l'on se fait des sciences au moyen âge, ce sont ou bien les détails que l'on rencontre çà et là chez les romanciers et chez les poètes, ou les ouvrages de vulgarisation édifiante, comme les *Lapidaires*, les *Bestiaires*, etc. Toute la science sérieuse, exprimée en latin, restait enfermée dans les couvents, ou jalousement cachée dans les laboratoires des alchimistes, qui craignaient en la divulguant de passer pour sorciers.

VI. — Les Influences extérieures.

Les différentes classes de la société, surtout le clergé et l'aristocratie, ne sont pas seulement soumises à des influences locales et permanentes qui évoluent normalement et lentement. Elles subissent des influences extérieures, consécutives aux grands faits historiques.

1° **Les invasions arabes** rapportèrent à l'Occident tout un trésor de sciences oubliées depuis que les envahisseurs du Nord les avaient détruites ou refoulées. Par les Arabes, nous revinrent la plupart des sciences mathématiques, la médecine, la philosophie d'Aristote, etc. Ils apportaient également avec eux une poésie très imagée dont profitèrent les troubadours, et des contes merveilleux dont on trouve des traces dans les romans et dans les fabliaux; enfin une architecture dont il subsiste en Espagne des chefs-d'œuvre.

2° **La conquête de l'Angleterre par les Normands** (1066) a pour effet de renouveler notre poésie épique et romanesque, au siècle suivant, par les légendes celtiques (*Tristan*, *Arthur* et la *Table Ronde*, etc.).

3° **Les Croisades** (1096-1270) mettent les chevaliers français en rapport avec leurs compagnons d'armes des autres pays chrétiens, Angleterre, Allemagne, Italie, Hongrie, et commencent à créer une sorte de *cosmopolitisme*.

Les Croisades révèlent Byzance et l'Orient à nos chevaliers. Ils avaient quitté leurs châteaux et leurs villes, persuadés qu'ils allaient combattre contre les Barbares campés en un pays désolé. Le luxe et la splendeur de l'Orient les éblouit.

Byzance, dont la civilisation mi-hellénique, mi-orientale jetait alors un si vif éclat, nous avait déjà transmis quelque chose de sa littérature et de son érudition. Mais, à partir de la quatrième Croisade (1204), elle nous envahit par un *romanesque* singulier qui vient se mêler de la façon la plus fantaisiste soit aux légendes bretonnes (*Cligès*), soit à la connaissance encore naïve de l'antiquité (*Alexandre*).

Dès le XII^e^ siècle, et surtout au XIII^e^, on sent, à suivre les transformations et les remaniements de notre poésie narrative, que la curiosité des auditeurs est devenue plus exigeante et tout ensemble plus complaisante, — soit que ces auditeurs aient guerroyé dans ces pays merveilleux, soit qu'ils aient écouté les récits de ceux qui en revenaient.

4° **La guerre des Albigeois,** eut sans doute pour effet immédiat de troubler, au XIII^e^ siècle, la civilisation raffinée et la *gaie science* du Midi; mais aussi elle agit, à cette époque, sur la masse des chevaliers du Nord, comme, à la fin du XV^e^ et au début du XVI^e^ siècle, les expéditions d'Italie sur les compagnons d'armes de Charles VIII, de Louis XII et de François I^er^. C'est alors que la poésie lyrique du Nord est pénétrée et transformée par la poésie lyrique des troubadours; elle en adopte les *thèmes* et les *rythmes*; de populaire et de satirique, elle devient, elle aussi, galante et courtoise.

5° **La guerre de Cent ans,** de 1337 à 1453, causa en France des ravages matériels et sociaux impossibles à évaluer. Mais la Chronique, qui languissait un peu depuis les Croisades, en reçoit une matière nouvelle et d'une infinie variété. — Un seul genre prend, à travers les horreurs de cette longue guerre, un essor étonnant : c'est le théâtre, sérieux et comique. Peut-être le peuple y trouve-t-il une diversion plus puissante à ses maux.

6° **Les littératures étrangères,** en dehors des légendes celtiques de la Grande-Bretagne et des ouvrages gréco-byzantins, ne semblent pas avoir exercé d'influence sur nos auteurs du moyen âge. Au contraire, ce sont nos *chansons de geste* et nos *romans* qui se répandent en Europe, et y déterminent une foule d'imitations, que nous imiterons nous-mêmes plus tard.

Cependant, on peut noter une influence allemande dans le

Roman de Renart; et, par la Provence, l'influence italienne s'est glissée jusque dans notre poésie lyrique du Nord. — La littérature anglaise ne commence d'ailleurs qu'avec les *Contes de Canterbury*, de CHAUCER, à la fin du XIV^e^ siècle. Celle de l'Allemagne donne, au début du XIII^e^, sa première rédaction littéraire des *Nibelungen*, mais ne produit plus guère jusqu'au XVI^e^ que les chants de ses *Minnesingers* et de ses *Meistersingers*. — L'Espagne a son *Poème du Cid* au XII^e^ siècle, et des *romances* qui formeront plus tard le *Romancero*. — Seule, l'Italie a un grand siècle, le XIV^e^, avec DANTE († 1321), PÉTRARQUE († 1374), BOCCACE († 1375); mais l'influence de ces écrivains se fera surtout sentir au XVI^e^ siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Pour l'étude générale du moyen âge :

CH.-V. LANGLOIS, *La vie en France au moyen âge* (en 4 parties), Hachette, 1924-28.

P. CHAMPION, *La vie de Paris au moyen âge. Splendeurs et misères de Paris, XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Calmann-Lévy, 1933.

E. FARAL, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, 1910; *La vie quotidienne au temps de saint Louis*, Hachette, 1942.

G. COHEN, *Le mouvement intellectuel, moral et littéraire de la fin du XI^e^ au milieu du XV^e^ siècle* (dans l'*Histoire Générale* dirigée par Glotz), Presses Universitaires, 1934.

R. SCHNEIDER et G. COHEN, *La formation du génie moderne dans l'art de l'Occident* (Collection : *Évolution de l'Humanité*), Renaissance du livre, 1936.

G. COHEN, *La grande clarté du moyen âge*, Gallimard, 1945.

E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e^ siècle en France*, Colin, 1902; *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, id., 1909.

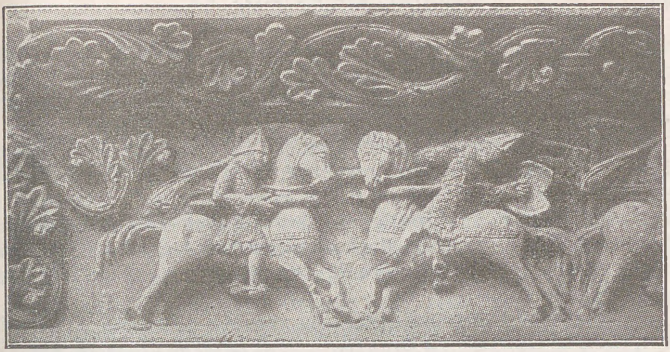
ELIE FAURE, *Histoire de l'art*, t. I : *L'art médiéval*, Crès, 1924.

J. COMBARIEU, *Histoire de la musique*, 1913 (5^e^ éd., 1920), p. 191-411. *Histoires de la littérature.*

A. PAUPHILET, *Le moyen âge* (dans l'*Histoire de la littérature française*, publiée sous la direction de F. Strowski et G. Moulinier, t. I), Delalain, 1937.

A. PAUPHILET, *Jeux et sagesse du moyen âge*, Nouvelle Revue Française, 1941.

E. JALOUX, *Introduction à l'histoire de la littérature française*, t. I : *Des origines à la fin du moyen âge*, Genève, 1947.



Cl. Hatier.

COMBAT DE CHEVALIERS
(Cathédrale d'Angoulême).
D'après un bas-relief du XII^e siècle.

CHAPITRE II

LA LITTÉRATURE FÉODALE

LES CHANSONS DE GESTE

SOMMAIRE

Geste signifie *exploit*, et les *Chansons de geste* sont des *épopées*, tandis que le *Cycle d'Arthur* ne contient que des *romans*, et le *Cycle antique*, que des adaptations savantes.

1° Les origines. Deux théories : *a*) Chez les Germains, on chante des *cantilènes guerrières*; sous les Mérovingiens on en compose d'abord en *latin*, puis en *roman*, dès le IX^e siècle, sur Clovis et sur Dagobert, et surtout sur Charlemagne. D'après les critiques allemands, dont GASTON PARIS adoptait les conclusions, ces *cantilènes* se développent, se groupent, et forment dès la fin du XI^e siècle, des épopées; — *b*) Les recherches de J. BÉDIER semblent prouver au contraire que les *Chansons de geste* sont nées aux XI^e et

XII^e siècles sous la forme même que nous possédons; ce sont des œuvres *littéraires*, composées par des poètes français et *chantées* pour l'édification des foules, aux principales étapes des grands pèlerinages.

2° **Développement et décadence.** Les *Chansons de geste* sont d'abord colportées par des jongleurs; elles sont alors *assonancées* et non rimées; au XIV^e siècle, on les *rime*, car elles commencent à être lues; au XV^e siècle, on les met en prose, et elles se déforment de plus en plus jusqu'aux adaptations du XVIII^e siècle (*Bibliothèque bleue*). A partir de 1832, les érudits commencent à publier les textes authentiques.

3° **On distingue trois cycles** ou groupes d'épopées : *Geste du Roi, Geste de Guillaume d'Orange, Geste de Doon de Mayence.* Dans la première, retenir surtout le *Pèlerinage de Charlemagne* et la *Chanson de Roland*; — dans la seconde, *Aliscans*; — dans la troisième, *Renaud de Montauban* (les *Quatre fils Aymon*). — Parmi les chansons féodales non classées : *Raoul de Cambrai.*

4° **La Chanson de Roland** (étude particulière). L'histoire se transforme en légende; — le sujet est agrandi par la qualité des héros et par celle de leurs adversaires, et reçoit un dénouement. Unité et simplicité du plan; — variété des épisodes et des caractères; — simplicité du merveilleux; — style sévère et poétique.

5° **Diffusion et influence** des Chansons de geste, dans toute l'Europe, particulièrement en Italie, du XIII^e au XIV^e siècle.

Définition. — Le mot latin *gesta* signifie *actions* (1). Une *geste* est donc, au sens étymologique, un exploit célèbre; et *Chanson de geste* est l'équivalent de *Chanson d'exploits.* On a également employé le mot *geste* dans le sens de *cycle*, pour désigner l'ensemble des poèmes relatifs à un même héros : la *Geste de Charlemagne*, la *Geste de Guillaume*, etc.

Il faut réserver aux seules Chansons de geste le nom d'*épopées.* Le cycle de la Table ronde se compose de *romans*; le cycle de l'antiquité, d'adaptations plus ou moins dénaturées des anciens poèmes grecs et latins, auxquels on mêla des éléments byzantins. Ces deux derniers cycles seront étudiés à part, dans les chapitres consacrés à la *littérature courtoise* et à la *littérature savante.*

(1) Plusieurs chroniques latines du moyen âge sont intitulées : *Gesta Francorum, Gesta regum Francorum*, etc.... Ce pluriel neutre latin donna en français le féminin *geste* (Cf. *folia*, feuille).

I. — Les origines.

Deux théories ont successivement cherché à rendre compte de l'origine des Chansons de geste.

Théorie des Cantilènes. — Jusqu'aux premières années du XX^e siècle, les historiens de la littérature française avaient adopté, en y apportant sur certains points des restrictions ou des modifications, une théorie qui remonte au début du XIX^e siècle, et dont les promoteurs furent : en Allemagne, les frères Grimm et Wolf, en France, Fauriel. Léon Gautier la popularisa dans ses *Épopées françaises* et Gaston Paris en donna une formule plus critique.

D'après cette théorie, l'*épopée* est la forme poétique et merveilleuse que les peuples jeunes donnent instinctivement à l'histoire. Elle naît aussitôt que la nation prend conscience d'elle-même. D'abord brève, et plus semblable à une *chanson* qu'à un *poème*, elle célèbre sur des rythmes encore lyriques les exploits d'un héros. Ces *chansons* sont d'abord répétées par les soldats ; puis, en temps de paix, colportées par les *aèdes*, les *jongleurs*, etc.... Alors l'élément *narratif* se développe, l'élément *lyrique* disparaît.

Ainsi, dit-on, naquirent jadis l'épopée grecque et, plus près de nous, l'épopée allemande. L'*Iliade*, les *Nibelungen*, auraient été précédés par une floraison de petits poèmes chantés qui tantôt se sont agglomérés pour former un tout sous un nom célèbre qui absorbe les exploits d'autres personnages secondaires ; tantôt contenaient en germe une œuvre unie et féconde. Le passage de la *chanson* ou de la *cantilène* au poème épique ne s'est pas opéré dans tous les pays : voyez les *romances* espagnoles.

En France, les premières cantilènes du moyen âge auraient été d'origine germanique.

Rien, en effet, ne permet de croire que les Gallo-Romains aient consacré des *poèmes* ou des *chansons* à la gloire des héros. Peu belliqueux, depuis leur romanisation complète, plutôt railleurs qu'enthousiastes, plutôt beaux parleurs que passionnés pour l'action, c'est bien d'eux qu'on peut dire

qu'ils n'avaient pas « la tête épique ». On sait au contraire, par des témoignages très authentiques, que les Germains avaient coutume de célébrer les exploits guerriers de leurs ancêtres et de leurs chefs. L'empereur Charlemagne aurait, dit-on, composé lui-même un recueil de ces vieilles *cantilènes tudesques*.

A quelle époque commença-t-on à composer des *cantilènes épiques* en latin populaire? Probablement dès le baptême de Clovis (496).

Après Clovis, Dagobert excite l'imagination du peuple : sa victoire contre les Saxons (620) donna lieu, suivant le témoignage d'un historien ecclésiastique du VIII^e^ siècle, à un poème en langue romane (1).

Si Clovis, si Clotaire, si Dagobert avaient fait naître des *cantilènes*, à plus juste raison Charles Martel et Charlemagne. D'autant plus qu'à dater des VIII^e^ et IX^e^ siècles la nationalité franque, à peine formée, est mise en péril par un ennemi à la fois politique et religieux : le Sarrazin. L'union qui s'opère contre ce danger commun; les craintes, les espérances, les triomphes, qui font naître une seule âme, nationale et chrétienne, de tous ces éléments ethniques encore mal soudés; le sentiment de la sécurité dans la force, qui suit la retraite définitive des envahisseurs : voilà d'excellentes conditions pour le développement d'une poésie épique.

Dès le IX^e^ siècle, des poèmes assez importants, en langue vulgaire, en *roman*, auraient été composés, sur Charles Martel, Charlemagne et d'autres héros des guerres entre Chrétiens et Sarrazins. Mais l'imagination populaire simplifie et unifie l'histoire : Charlemagne devient le centre et le héros des exploits

(1) On croit trouver aussi des restes de ces courtes épopées mérovingiennes dans un poème dont nous possédons un remaniement du XII^e^ siècle, mais que l'on fait remonter au X^e^, *Floovant*. Enfin, dans la *Vie de saint Faron*, écrite au IX^e^ siècle par Helgaire, évêque de Meaux, nous aurions la traduction *latine* de deux strophes empruntées à une chanson épique en *langue rustique*, et relative à Clotaire. Bref il semble bien que l'on n'ait point attendu les exploits de Charlemagne pour composer des *cantilènes* destinées à célébrer les vertus et les victoires des rois francs.

accomplis sous son règne et des exploits de ses prédécesseurs (1). Louis le Débonnaire est aussi le héros de plusieurs poèmes. Les luttes de ses successeurs ne semblent avoir donné naissance à aucune épopée. Sous Charles le Chauve, la féodalité qui s'organise fournit une nouvelle matière à la poésie narrative : alors apparaissent les poèmes qui chantent les rivalités des grands vassaux. « Les derniers événements dont l'épopée ait conservé le souvenir, dit Gaston Paris, appartiennent à la seconde moitié du dixième siècle : avec l'avènement de la troisième race, la période de production épique spontanée est close (2). » — Il faut y ajouter cependant une dernière renaissance, provoquée par les croisades.

Théorie de J. Bédier. — Le successeur de G. Paris au Collège de France, Joseph Bédier, consacra son cours, de 1904 à 1911, aux chansons de geste. Ce cours forme la matière de quatre volumes qu'il a publiés, de 1908 à 1913, sous ce titre : *les Légendes épiques*. Voici un très bref résumé des conclusions auxquelles arriva J. Bédier, et qui semblaient ruiner sans rémission la théorie des cantilènes.

a) Il ne nous reste aucun texte *authentique* et *original* de ces chants lyrico-épiques ou de ces cantilènes.

b) La partie *historique* de nos principales chansons de geste témoigne d'une profonde ignorance des faits et des personnages réels. L'auteur du *Roland* ou d'*Aliscans* ne semble pas avoir pu suivre les données d'un poème antérieur inspiré directement lui-même par les exploits des héros.

c) Au contraire, on est frappé de voir que chaque épopée est en rapport très étroit avec des *légendes locales*, et plus particulièrement avec les églises, les tombeaux, les fêtes, les pèlerinages. La *Geste de Guillaume* concorde avec les sanctuaires de la *via Tolosana*, que suivaient les pèlerins allant de Nîmes à Saint-Jacques de Compostelle. La *Chanson de Roland* est en rapport avec les principales étapes des routes qui menaient à Pampelune par Roncevaux.

d) Les Chansons de geste sont nées auprès de ces sanc-

(1) G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865.
(2) G. Paris, *Littérature française au moyen âge*, § 19.

tuaires, où les jongleurs, qui ont eu les clercs et les moines pour collaborateurs, voulaient attirer et retenir les pèlerins; — nées au XIe siècle seulement, elles sont contemporaines des Croisades; entièrement françaises d'inspiration et de facture.

e) Enfin si nous possédons de ces Chansons plusieurs versions avec d'importantes variantes, nous devons les étudier comme des œuvres littéraires, en leur appliquant les procédés de la critique des textes. Nous y découvrirons, à travers le fond original, des interpolations que nous pourrons discuter et essayer de dater.

Les conclusions de J. Bédier ont été à leur tour remises en question par les médiévistes contemporains. M. Gustave Cohen semble chercher un compromis équitable entre Gaston Paris et Joseph Bédier (1). M. A. Pauphilet écrit :

« Il est possible que dans l'avenir on renonce à expliquer toutes les épopées françaises par un système unique, et qu'on admette que, comme les autres ouvrages de l'esprit, elles ont pu naître de diverses manières : les unes provoquées peut-être par quelque lieu religieux, mais d'autres prolongeant des traditions de familles féodales, d'autres enfin remaniant des œuvres littéraires antérieures, françaises ou latines, ou même utilisant de façon romanesque quelques données historiques banales, et ne relevant que de la liberté des poètes (2). »

II. — Développement et décadence des chansons de geste.

Développement et modification du sujet dans les Chansons de geste. — On raconte qu'à la bataille de Hastings, un Normand, nommé Taillefer, entonna la *Chanson de Roland.* On était en 1066. Cette chanson, si nous en croyons G. Paris et Léon Gautier, était déjà un remaniement du poème primitif, et devait différer également du *Roland* que nous a conservé le manuscrit d'Oxford, de 1080. Nos plus anciens textes, le *Pè-*

(1) *Bibliothèque de Synthèse historique*, tome XI. (*L'art du moyen âge et la civilisation française*, 2e partie, ch. 1).

(2) *Le moyen âge*, p. 26.

lerinage de Charlemagne (1060) et la *Chanson de Roland* (1080), ne nous représenteraient donc pas un premier état, mais un des états, dans une série qui devait se continuer.

Même si nous adoptons la théorie de J. Bédier, nous ne devons pas nier que certains poèmes aient été soumis, après leur composition au XI^e^ ou XII^e^ siècle, à des remaniements.

Ces ouvrages ne se prêtaient que trop à cette incessante transformation. Le cadre en était large et souple. Rien de plus aisé que d'y intercaler un épisode nouveau. Et suivant la région où ils exerçaient leur métier, les jongleurs ne manquaient pas de flatter la curiosité des auditeurs (1).

La forme des chansons de geste. — 1° *L'assonance.* — Jusqu'à la fin du XII^e^ siècle, les *Chansons de geste* sont écrites en vers décasyllabes, assonancés. Pendant cette période, elles sont chantées. L'assonance suffisait à l'oreille, en ramenant à la fin de chaque vers le même son dans la dernière syllabe accentuée, sans tenir compte du groupe qui la suit : ainsi *bise* assone avec *dire*, et *visage* avec *arbre*. Une mélodie très simple accompagnait la psalmodie du jongleur. Ces vers décasyllabes assonancés étaient groupés en *laisses* ou *couplets*, sur une même assonance masculine ou féminine. La longueur des *laisses* varie; la moyenne est d'une quinzaine de vers. La *Chanson de Roland* comprend environ trois cents *laisses*.

2° *La rime substituée à l'assonance.* — A la période de la *récitation* des chansons de geste assonancées, succède, aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, celle de la *lecture* : les manuscrits, longtemps aux mains des seuls *jongleurs* qui les modifient à leur guise commencent à se multiplier et à se fixer. L'assonance, faite seulement pour l'oreille, est remplacée par la *rime*. La *littérature* se glisse dans ces vieux poèmes : car ce sont surtout les femmes qui lisent, et il faut leur plaire par un style à la mode.

3° *La prose substituée au vers.* — Enfin, dès le milieu du

(1) Du XII^e^ au XIV^e^ siècle, on s'ingénie à rattacher les unes aux autres certaines Chansons de geste : on crée arbitrairement des *cycles*, dont les héros sont apparentés; on invente des épisodes de raccord, — des poèmes biographiques sur les *enfances* d'Ogier, de Guillaume ou de Garin, — des *suites* interminables : *Huon de Bordeaux* (XII^e^ siècle) n'a pas moins de cinq *suites* écrites au XIII^e^ siècle.

XV^e^ siècle, aux vers rimés se substitue la prose : on *desrime* les chansons de geste. Ce sont ces versions en prose que l'imprimerie, à ses débuts, devait vulgariser. Les épopées aboutissent aux ridicules et insipides fadeurs de la *Bibliothèque bleue* et de la *Bibliothèque des romans* (1).

Il faut attendre la date de 1832 (2) pour voir la première publication d'une chanson de geste retrouvée; alors Paulin Paris donne l'édition *princeps* de *Berte aux grands pieds* et Francisque Michel, en 1836, celle de *Roland*. A partir de cette date, tous les vieux textes, rétablis dans leur intégrité par les romanistes français et étrangers, rejettent dans l'ombre le fatras des rajeunissements en prose.

Mais n'oublions pas que ni Ronsard, quand il rêvait de devenir l'Homère de la France, — ni Boileau, quand il raillait *l'art confus de nos vieux romanciers*, — ni, pour une large part, les Romantiques n'avaient pris contact avec les textes authentiques des XI^e^, XII^e^ et XIII^e^ siècles : c'est aux compilations en prose du XV^e^ qu'allait leur dédain ou leur engouement.

III. — Les trois Cycles épiques. Les Gestes particulières.

Division de nos épopées en Cycles. — On a coutume de subdiviser nos épopées en trois *cycles* ou *gestes* : *Geste du Roi* ou *de Charlemagne*, — *Geste de Garin de Montglane* ou *de Guillaume d'Orange*, — *Geste de Doon de Mayence*.

1. Geste de Charlemagne.

On peut reconstituer toute une « histoire poétique » de Charlemagne, au moyen des chansons de geste qui lui sont

(1) On désigne sous le nom de *Bibliothèque bleue* les réimpressions modernisées de chansons de geste et de romans d'aventures, publiées aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, à Troyes, à Rouen, à Lyon, à Épinal, etc. On appelle improprement *Bibliothèque des romans*, les élégantes adaptations de ces mêmes poèmes par le comte de Tressan, parues sous ce titre : *Corps d'extraits de Romans de Chevalerie*. 4 vol., Paris, 1782.

(2) C'est en 1831 que l'historien Edgar Quinet avait adressé un *Rapport* au ministère des travaux publics *sur les épopées françaises du* XII^e^ *siècle*.

consacrées; mais il faut disposer ces textes dans l'ordre biographique, sans tenir compte de la date de leur composition.

Berte aux grands pieds, poème relatif à la mère de Charlemagne (XIII^e siècle). La version que nous possédons a pour auteur un poète brabançon, Adenet, surnommé le Roi des Trouvères. Berte est la fille du roi et de la reine de Hongrie, Floire et Blanchefleur. Venue en France pour épouser le roi Pépin, elle est trahie par son cousin Tybert, qui lui substitue auprès de son mari une de ses servantes, et qui la fait condamner à mort. Errante dans la forêt du Mans où elle s'est réfugiée, Berte réussit enfin à prouver son identité et son innocence; elle est ramenée à Paris, et ses persécuteurs sont châtiés. C'est, au fond, le conte populaire de l'épouse fidèle et persécutée; comparez *Geneviève de Brabant, Grisélidis,* etc.

Mainet est l'histoire de Charlemagne enfant. *Mainet* est un diminutif de Maigne ou Magne, et signifie « le petit Magne, le petit Charlemagne ».

La reine Sibile est consacrée à la femme de Charlemagne. Dans cette chanson se trouve l'épisode du *Chien de Montargis.*

Le Pèlerinage de Charlemagne est le récit d'un prétendu voyage de l'Empereur à Jérusalem et à Constantinople. C'est un de nos plus anciens textes; il offre cette particularité d'être rédigé en vers de douze syllabes. Accompagné de ses pairs, entre autres Ogier le Danois, l'archevêque Turpin, Roland, Olivier et Guillaume au court nez, Charlemagne arrive à Jérusalem, où il obtient du patriarche des reliques qu'il rapportera en France. Puis il se rend à Constantinople, dont le poète fait une merveilleuse description. Le roi Hugon le reçoit dans un palais enchanté, où, après le banquet, Charlemagne et ses pairs s'amusent à se vanter : ils jurent d'accomplir des exploits extraordinaires et invraisemblables. C'est la scène des *gabs.* Hugon a tout entendu; scandalisé par la vantardise de ses hôtes, il déclare qu'il leur fera couper la tête, s'ils n'accomplissent leurs ridicules promesses. Voilà les Français bien embarrassés. Dieu vient à leur secours et leur permet de réaliser leurs *gabs.*

Huon de Bordeaux. — Huon, fils du duc de Bordeaux, Seguin, ayant tué le fils de Charlemagne, Charlot, est condamné par l'Empereur à subir certaines épreuves. Huon devra se rendre à Babylone, y couper la barbe de l'émir, lui arracher quatre grosses dents, et les rapporter à Charlemagne. Il est heureusement aidé dans son entreprise par un nain, Obéron. — La première partie seule est fondée sur des événements historiques, mais dont les dates ont été changées. La deuxième ressemble à

un conte merveilleux, et le charmant personnage d'Obéron a été repris par Shakespeare dans le *Songe d'une nuit d'été*. — Huon est de la fin du XII^e siècle (1).

Les Saisnes (ou les Saxons), dont nous possédons un rajeunissement de la fin du XII^e siècle par Jean Bodel d'Arras; — poème relatif aux expéditions de Charlemagne contre les Saxons.

La Chanson de Roland, sur laquelle nous reviendrons plus loin (p. 56), forme, avec *Gui de Bourgogne* et *Anséis de Carthage*, un groupe sur les guerres d'Espagne.

Oger ou **Ogier le Danois** nous fait assister aux premières luttes de l'Empereur contre ses grands vassaux. Cette chanson, du XII^e siècle, a pour auteur un trouvère nommé Raimbert de Paris. Au XIII^e siècle, Adenet le Roi composa *les Enfances Ogier*, destinées à servir d'introduction à l'œuvre de Raimbert. (On appelle *enfances* les premiers exploits d'un héros.)

2. Geste de Garin de Montglane ou de Guillaume d'Orange.

Pour Gaston Paris, Guillaume « au court nez », appelé aussi Guillaume d'Orange, ou Fièrebrace (*fera brachia*), ou Guillaume de Narbonne, est un héros épique formé par la fusion de divers personnages. Pour Joseph Bédier, il n'y a qu'un seul personnage historique dans cette geste : Guillaume, comte de Toulouse, vainqueur des Sarrazins en 793, puis gouverneur d'Aquitaine, conquérant de la Catalogne, fondateur du Monastère de Gellone, aujourd'hui Saint-Guilhem-le-Désert, où il se retira en 810 et mourut en 812. Guillaume est le principal personnage de sept chansons :

Les Enfances Guillaume, consacrées à ses premiers exploits, du vivant de Charlemagne;

Le Couronnement de Louis. — Charlemagne mourant confie à Guillaume le jeune roi son fils;

Le Charroi de Nîmes. — Payé d'ingratitude par le roi Louis, Guillaume

(1) Cf. l'adaptation scénique contemporaine d'A. Arnoux (*Huon de Bordeaux*, 1922, repris en 1947)

se taille un fief et s'empare de Nîmes, ville sarrazine, en y introduisant mille chevaliers cachés dans des tonneaux, et en conduisant lui-même le *charroi*.

La Prise d'Orange. — Guillaume conquiert la ville, convertit et épouse la belle princesse sarrazine Orable.

La Chanson de Guillaume et son remaniement

La Chanson d'Aliscans, la plus célèbre et la plus belle de cet ensemble. — Guillaume combat, dans la plaine d'Aliscans, près d'Arles, contre une innombrable armée sarrazine; il est vaincu; il fuit vers Orange. Sous un arbre, près d'une fontaine, il trouve son neveu Vivien, blessé à mort après s'être battu tout le jour. Vivien expire entre les bras de son oncle, qui tente vainement d'emporter son corps. Poursuivi de tous côtés, Guillaume n'échappe à ses ennemis qu'en revêtant une armure sarrazine. Enfin, il arrive sous les murs d'Orange. Mais Guibourc, sa femme, refuse de lui faire ouvrir les portes; elle n'admet pas que Guillaume puisse fuir, et lui ordonne de retourner au combat pour délivrer un convoi de prisonniers chrétiens. Guillaume obéit et peut rentrer dans sa ville. Il la quitte bientôt pour aller demander du secours au roi Louis. — Dans la seconde partie (retour et triomphe de Guillaume), apparaît un personnage grotesque, sorte de géant, qui se bat avec un *tinel* (massue), et qui se nomme Renouart (1).

Le moniage Guillaume. — Las d'une longue vie d'aventures guerrières, le héros se retire dans le cloître, d'où il ne sort que pour défendre son seigneur en péril.

A la geste de Guillaume, se rattachent plusieurs chansons consacrées à sa famille : les trouvères lui avaient constitué en effet toute une généalogie. Son bisaïeul est Garin de Montglane, qui a pour fils Girard de Vienne; celui-ci est l'oncle d'Aimeri de Narbonne, oncle lui-même de Guillaume. Guillaume a aussi un neveu, Vivien.

Girard de Vienne. — Fils de Garin, Girard a reçu pour fief la ville de Vienne (en France). A la suite de démêlés sanglants avec Charlemagne, il s'enferme dans Vienne, où il est assiégé pendant sept ans. Parmi ses barons les plus braves, il compte Olivier, son neveu, dont la sœur est la belle Aude. Roland, qui combat aux côtés de son oncle Charlemagne, aperçoit Aude, s'en éprend, et veut l'enlever; mais Olivier l'en empêche. Enfin, il est décidé qu'un duel entre Roland et Olivier ter-

(1) Comparer le géant Morgant (qui combat avec un battant de cloche) de l'italien Pulci († 1487).

minera la guerre. Les deux guerriers sont transportés dans une île du Rhône, où ils combattent seul à seul, tandis que de loin, Charlemagne, Girard et Aude suivent avec angoisse leur gigantesque et interminable lutte. Un ange les sépare et leur ordonne de se réconcilier pour unir leurs forces contre les Sarrazins. Olivier accorde à Roland la main de sa sœur Aude. Ce dernier épisode a été repris par V Hugo, dans la *Légende des siècles*, sous le titre du *Mariage de Roland.*

Aimeri de Narbonne. — A son retour d'Espagne, et tout attristé par la mort de Roland à Roncevaux, Charlemagne aperçoit la ville de Narbonne, qui appartient aux Sarrazins. Il veut la conquérir au passage, et il l'offre à celui de ses barons qui saura la prendre. Mais tous, les plus vaillants même, déclarent qu'ils ont hâte de rentrer chez eux; et Charlemagne irrité les renvoie. Cependant un jeune chevalier, Aimeri, neveu de Girard de Vienne, accepte la proposition de l'Empereur et s'empare de la ville. Le trouvère nous raconte ensuite comment Aimeri épousa Hermangart de Pavie; de ce mariage devait naître Guillaume d'Orange. On a reconnu, dans la première partie du poème, le sujet traité par V. Hugo dans *Aymerillot* (*Légende des siècles*).

Enfin, les *Enfances Vivien* et la *Chevalerie Vivien* racontent les exploits du neveu de Guillaume, et le *Mariage Rainoart* appartient au genre héroï-comique.

3. Geste de Doon de Mayence.

Doon de Mayence est l'ancêtre des quatre fils d'Aymon de Dordone.

Les chansons de ce cycle assez confus se groupent capricieusement autour de l'abbaye de Saint-Riquier (Somme) . la plus ancienne est celle de *Gormond et Isembart*; la plus célèbre celle de *Renaud de Montauban.*

Renaud de Montauban. — Renaud et ses frères, les *quatre fils Aymon*, sont poursuivis par Charlemagne, et accueillis par Yon, roi de Gascogne. Ils bâtissent le château de Montauban, où ils soutiennent un long siège contre l'Empereur. Puis ils quittent Montauban pour Trémoigne. Renaud se bat avec Ogier, avec Roland, avec Charlemagne lui-même. Enfin la paix est conclue. Les quatre fils Aymon devront livrer leur fameux cheval Bayard, qui les emportait tous les quatre sur son dos, à travers les dangers de la fuite et du combat. Bayard est jeté à la Meuse; mais il brise la pierre qu'on lui avait attachée au cou, et se réfugie dans la forêt des Ardennes. — Renaud fait une expédition à Jérusalem, où il

triomphe de l'émir de Perse. Puis, par pénitence, il s'embauche, comme maçon, parmi les ouvriers qui bâtissent la cathédrale de Cologne. Tué par ses compagnons, il ressuscite pour se rendre à Trémoigne, où il reçoit une sépulture digne de lui.

Cette chanson où abondent les épisodes guerriers, romanesques, miraculeux, fut sans cesse remaniée et rajeunie. Elle est restée, sous le titre des *Quatre fils Aymon*, une des plus populaires.

On voyait, dans *Renaud*, un enchanteur nommé *Maugis*, qui est devenu à son tour le sujet d'un poème postérieur.

A ce même cycle on rattache aussi *Girard de Roussillon*. Mais nous en détachons *Raoul de Cambrai* que certains romanistes y font figurer (1).

4. Gestes particulières. — Chansons non classées.

Geste des Loherains ou **Lorrains.** — Ce poème se compose de plusieurs poèmes dont le plus célèbre est *Garin*, — qui contient une scène très belle, la mort de Bégon. — Bégon, lorrain, chasse le sanglier; il est entraîné par la poursuite jusque sur les terres de son ennemi, le bordelais Fromont. Les gardes-chasse et les serfs de Fromont tuent Bégon. De là une suite de représailles et de vengeances.

Raoul de Cambrai. — Raoul est le type le plus accompli du *féodal* primitif, à la fois courageux, brutal, féroce : et le poème tire sa beauté originale du développement logique et serré de ce caractère. Raoul, pour s'emparer du fief de Vermandois, dévaste le pays et brûle l'abbaye d'Origny. Puis il combat Ernaut de Douai, oncle de son écuyer Bernier. Ici, la situation est particulièrement dramatique, parce qu'une sorte de cas de conscience agite et retient le malheureux Bernier : sa mère a été brûlée par Raoul au *moutier* d'Origny; son oncle Ernaut est blessé et poursuivi par Raoul; — mais Raoul est son seigneur, et Bernier n'ose défendre Ernaut. Enfin, tous les défenseurs d'Ernaut ayant été taillés en pièces, et l'horrible poursuite reprenant de plus belle, Bernier se décide à tirer l'épée contre Raoul et le tue. Ce passage est une des plus belles descriptions de combat que nous ayons dans notre littérature : on y trouve autant de précision que d'enthousiasme.

Ami et Amile. — Ami, frappé de la lèpre, ne peut être guéri que s'il se baigne dans le sang des deux enfants d'Amile. Celui-ci n'hésite

(1) Cf. J. Bédier. IV. 189.

pas à donner cette preuve de dévouement et de reconnaissance à Ami, qui jadis lui a sauvé la vie. Ami est guéri ; mais Dieu fait un miracle pour récompenser Amile, qui, rentrant dans la chambre où il a égorgé ses enfants, les retrouve vivants et jouant sur leur lit avec une pomme d'or.

Le *cycle de la Croisade* s'est formé tardivement, alors que l'âge de la production épique était clos. Les chansons de ce cycle ne sont guère que de l'histoire chantée. Leur sécheresse prouve que la grandeur des événements ne suffit pas à produire de la poésie, mais que la poésie est toute subjective et n'a qu'un moment. On peut citer la *Chanson de Jérusalem* ou *d'Antioche* et le *Chevalier au Cygne*. Toutes ces chansons furent remaniées au XIVe siècle.

IV. — La Chanson de Roland.

Après cette vue d'ensemble sur les Chansons de geste, nous devons revenir sur celle qui représente le mieux le genre épique au moyen âge, et qui a mérité de devenir classique, — c'est-à-dire la *Chanson de Roland* (1).

L'Histoire et la Légende. — *a*) *L'Histoire.* — Eginhard ou Einhard nous a laissé le récit très succinct des événements historiques transformés en légende dans la *Chanson de Roland*. Charlemagne revenait d'une expédition contre les Sarrazins dans le nord de l'Espagne. Son arrière-garde, commandée par le comte de la marche de Bretagne (Bretagne française), Roland ou Hroland, fut surprise dans la vallée de Roncevaux par les montagnards basques. Ceux-ci, armés à la légère et habitués à combattre parmi les rochers et les précipices, eurent facilement raison de chevaliers pesamment armés et étrangers au pays. Les Francs furent cernés, écrasés ; et Charlemagne ne put tirer aucune vengeance de cet affront (778) (2).

(1) Cf. J. Bédier, tome III, pages 183-461. — R. Mortier, *La Chanson de Roland*, Union latine d'éditions, Paris, 1939.

(2) On a publié, en 1834, une contrefaçon d'un poème basque, le *Chant d'Altabicar*, où la catastrophe de Roncevaux est attribuée aux montagnards basques. Victor Hugo s'est inspiré de cette tradition au début d'*Aymerillot* (*Légende des siècles*).

b) *La Légende.* — De Roland, on fit le neveu de Charlemagne (nous ne savons pourquoi) et l'un des douze pairs de France. A ses côtés, dans l'arrière-garde, on plaça Olivier (dont la sœur, Aude, est fiancée à Roland), l'archevêque Turpin, et les autres pairs de France. Cette arrière-garde se composa donc de l'élite des barons chrétiens, au nombre de vingt mille.

Il fallait leur donner des adversaires dignes d'eux. Comment tolérer que Roland, Olivier, Turpin et leurs compagnons aient été écrasés sous des quartiers de rocher, dans une embuscade dressée par des Basques, ennemis obscurs et insaisissables? Les Francs revenant d'Espagne seront donc attaqués à Roncevaux par cent mille Sarrazins, bien armés et très braves. Et l'on oubliera que pareilles masses ne pouvaient évoluer à Roncevaux. Dans la pensée des trouvères du Nord, de Roncevaux il ne restera plus qu'un décor ténébreux et grandiose, une *toile de fond* avec des rocs, des pins, plantés comme des *portants* de théâtre.

Une modification en amène une autre. Est-il vraisemblable que les Sarrazins aient osé attaquer cette arrière-garde, ou que celle-ci se soit laissé surprendre? Alors, trait essentiellement populaire et primitif, naît la pensée de la trahison. Dans toutes les littératures, la mort des héros est attribuée à l'intervention d'un traître. (C'est par trahison que Pâris tue Achille, que Hagen tue Siegfried, que Laerte tue Hamlet....) Charlemagne, qui vient de traiter avec le roi sarrazin Marsile, quitte le pays en toute sécurité; mais Ganelon a préparé, comme une vengeance personnelle, la mort de Roland.

Il n'est pas possible enfin que pareil affront soit resté sans représailles. Et tandis que, dans la réalité, Charlemagne n'avait jamais pu châtier les Basques, on le verra, dans la légende, revenir en Espagne, exterminer les Sarrazins, punir ensuite Ganelon.

Tous les éléments sont agrandis en proportion et appropriés.

Analyse de la Chanson de Roland. — Le plan général du *Roland* est simple et facile à saisir; il est d'une clarté toute française et d'une construction dramatique; il contient une exposition, un nœud et un double dénouement; certains épisodes nous paraissent trop délayés, mais nous ne sortons jamais du sujet.

Depuis sept ans, Charlemagne est en Espagne; il ne lui reste plus à triompher que de Saragosse et du roi Marsile. Or celui-ci demande la paix; c'est à ce moment précis que le poème commence. Pour discuter les propositions du Sarrazin, Charlemagne convoque ses barons. Après une délibération à laquelle prennent part le vieux duc Naîmes, Roland, Olivier, l'archevêque Turpin, Ganelon, le traité de paix est accepté en principe; mais il s'agit de désigner un ambassadeur, qui partira avec les envoyés musulmans et traitera directement avec Marsile. La mission est dangereuse : Roland la réclame avec impétuosité. Charlemagne refuse de la lui confier; il ne veut pas davantage de Turpin, ni d'Olivier. C'est alors que, sur l'avis de Roland, l'Empereur choisit Ganelon; et celui-ci en conçoit une vive colère. Tout en cheminant vers Saragosse, aux côtés du Sarrazin Blancandrin, Ganelon prépare sa trahison; et quand il est en présence de Marsile, il promet de faire placer Roland et les autres pairs à l'arrière-garde, de façon que les Sarrazins puissent surprendre et massacrer à Roncevaux l'élite de la chevalerie française.



Photo Giraudon.

UN JONGLEUR.
(Maison des Musiciens, à Reims.)

Charlemagne, après le retour de Ganelon, est parti pour la France. Roland avec l'arrière-garde vient de pénétrer dans les défilés des Pyrénées, quand il se sent entouré par l'ennemi. Olivier lui conseille de sonner son cor, pour rappeler Charlemagne; par trois fois Roland refuse, et la bataille s'engage. Après des exploits héroïques, tous les barons français succombent. Seuls, survivent Olivier, Turpin et Roland. Celui-ci se décide à sonner son olifant. Sous l'effort de sa voix, ses tempes se brisent, mais le son arrive aux oreilles de l'Empereur, qui revient en grande hâte, après avoir fait enchaîner Ganelon, dont il com-

prend trop tard la félonie. A Roncevaux, Olivier meurt; après lui, Turpin; enfin Roland essaye de briser sa Durandal contre le rocher, et ne pouvant y parvenir, il met sous lui son épée et son olifant, et meurt, la tête tournée vers l'Espagne, et tendant à Dieu le gant de sa main droite.

Cependant, Charlemagne est revenu. Il poursuit les Sarrazins qu'il extermine, tandis que Dieu prolonge pour lui le jour. Puis il rend les derniers honneurs aux barons étendus dans la plaine, et il emporte dans des peaux de cerf les corps de Roland, d'Olivier et de Turpin. De retour à Aix-la-Chapelle, l'Empereur annonce à Aude, sœur d'Olivier, la mort de son fiancé Roland; Aude tombe morte. — Un conseil se réunit pour juger Ganelon; celui-ci est défendu en champ clos par son parent Pinabel, contre Thierry, champion de Roland. Pinabel est vaincu; et Ganelon, condamné à mort, est écartelé. Le poème se termine par un songe de Charlemagne, à qui apparaît un ange qui lui ordonne de se préparer à une nouvelle expédition.

Le décor. — Il y a trois décors principaux : le verger où se tient le conseil de Charlemagne, et qui est d'un aspect riant et pittoresque, avec le fauteuil d'or de l'Empereur, le perron de marbre bleu, le cortège des envoyés de Marsile, les costumes, etc. C'est une sorte d'enluminure ou de brillante mosaïque. — Le lieu de la bataille est sinistre : « Hauts sont les puys, ténébreuses les vallées, la roche est noire.... » Au loin, sur la terre de France, éclate une merveilleuse tempête : « A midi il y a de grandes ténèbres.... C'est le grand deuil pour la mort de Roland! » Et quand Charlemagne cherche le corps de ses preux, « il trouve le pré rempli d'herbes et de fleurs, qui sont toutes vermeilles du sang de nos barons ». — Enfin nous sommes à Aix; là, plus de description; le trouvère se contente de nommer le palais où Charlemagne juge Ganelon, et la plaine où combattent les deux champions.

La variété. Les épisodes. — Quant aux épisodes, il est injuste d'en exagérer la monotonie. Les scènes de la deuxième partie sont agencées, quand on y regarde de près, avec une véritable habileté.

D'abord Roland et Olivier aperçoivent au loin l'armée sarrazine. Pendant qu'elle approche, se déroule la scène du cor, entre les deux chevaliers : trois fois, Roland refuse d'appeler Charlemagne à son secours. Puis le combat s'engage. Cette succession

de beaux coups d'épée nous intéresse moins, sans doute, que les auditeurs du XI^e siècle. Mais on doit rendre au trouvère ce témoignage qu'il a cherché à varier, sinon les coups, au moins la physionomie et les paroles des adversaires : une lecture attentive suffit à le prouver.

Enfin Roland consent à sonner du cor; et ici nous pouvons admirer sans restrictions une des plus belles inventions épiques : au cor de Roland, Charlemagne tressaille, mais Ganelon le rassure; puis nous revenons à Roncevaux, où, de nouveau, Roland sonne l'olifant « à grande douleur, à grande angoisse ». Le roi dit : « Ce cor a longue haleine. » Il se décide à regagner l'Espagne; il fait jouer toutes ses trompettes, qui répondent au cor de Roland, tandis que dans l'armée « il n'en est pas un qui ne pleure et ne sanglote ».

Mais où la variété nous frappe le plus, c'est dans la mort des trois derniers survivants de la bataille : Olivier, Turpin, Roland.

Olivier est aveuglé par le sang; et tout étourdi par sa faiblesse, il frappe, le prenant pour un païen, son ami Roland; puis il s'excuse, il l'embrasse, et il meurt. L'archevêque Turpin, blessé à mort, conserve assez de force pour bénir les corps que Roland a rangés devant lui; et comme il voit Roland se pâmer, il se traîne jusqu'au ruisseau pour puiser de l'eau avec l'olifant; mais la vie l'abandonne dans ce dernier effort, et Roland, sorti de son évanouissement, ne trouve plus que son cadavre.

Enfin, c'est le tour de Roland. S'il ne s'agissait ici d'un vieux trouvère anonyme, écrivant dans une langue que les Français se sont décidés, par une singulière paresse, à traiter d'enfantine et de barbare, il n'y aurait qu'une voix sur la suprême beauté de ce passage. Et d'abord, la scène est préparée de la façon la plus sûre. Un à un, les compagnons de Roland sont tombés. Il survit à tous; il se détache, plus héroïque encore, car nous sentons qu'une volonté supérieure retient seule la vie dans ce corps épuisé et sanglant. Pourtant, il n'a reçu des païens aucun coup mortel. Il n'a qu'une brèche à son casque, celle que lui fit l'épée d'Olivier. Il n'a qu'une *déchirure*, sa tempe ouverte qui a crevé, quand il jetait à Charlemagne, par-dessus les monts, l'appel désespéré de son olifant : mais par là son sang

s'écoule, et sa dernière heure est proche. On trouverait difficilement, dans l'épopée ancienne ou étrangère, une scène aussi belle : un héros qui meurt invaincu, seul, la face tournée vers les ennemis épouvantés, une main tendue vers Dieu, l'autre sur sa bonne épée, dont par trois fois il rappelle les prouesses avec une fierté mélancolique, et percevant au loin, dans l'étourdissement de son agonie, la marche sûre du vengeur.

Les personnages. — Si l'on peut constater quelques analogies entre les héros de la *Chanson* et ceux des épopées antiques (notamment de l'*Iliade*), une comparaison suivie serait bien artificielle.

Roland a pour lui la beauté (1), la force, le courage (2 et 3); il est fidèle à son roi (4); mais il est orgueilleux, et par sa *démesure* il est responsable du désastre (5). Ni cette bravoure, ni cet orgueil n'excluent la *pitié*; il aime Olivier (6); il sait pleurer et soupirer (7); il est pieux, et n'oublie pas, en mourant, de battre sa coulpe (8). Ce caractère n'est donc pas tout d'une pièce. Il n'est « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant », comme Aristote l'exige du héros tragique. J. Bédier écrit : « En ce poème, Roland et ses compagnons, loin de subir leur destinée, en sont les artisans au contraire, et les maîtres, autant que des personnages cornéliens. Ce sont leurs caractères qui engendrent les faits et les déterminent, et mieux encore, c'est le caractère du seul Roland » (*Légendes épiques*, III, 411).

« *Roland est preux, mais Olivier est sage.* » Le caractère d'Olivier se soutient d'un bout à l'autre du poème. *Sage*, il l'est dans le conseil de Charlemagne (9), avant la bataille (10), quand il demande à Roland de sonner du cor (11) et quand il raille Roland qui se décide trop tard à lui obéir (12); son amitié est sincère et

(1) Nous renvoyons aux numéros des *laisses*, édition L. Gautier. Ce sera un excellent exercice pour les élèves que de chercher eux-mêmes ces citations, pour en tirer un *portrait* de Roland, d'Olivier, etc.... *Laisse* XCV.

(2) CXXXVII et *passim*. — (3) XCI, CLXV, CLXVII, CLXXXIII, etc. — (4) XCII, XCIII. — (5) XIV, XVIII, LXI, LXV, LXXXVII, et suivantes. — (6) CLXXII, CLXXIII, CLXXXIX, CXC, etc. — (7) CCIII. — (8) CCII, CCIII. — (9) XVIII. — (10) LXXXIV, LXXXV. — (11) LXXXVII à XCII, et XCVI. — (12) CL à XLIV.

franche (1) ; sa bravoure, dans le combat, égale celle de Roland (2).

Charlemagne, qui en 778 n'avait que trente-sept ans, nous est représenté, dans le *Roland*, comme un ancêtre : « Il a la barbe blanche et le chef tout fleuri (3) »; et, cette barbe, tantôt il l'invoque (4), tantôt il l'étale sur sa cuirasse (5), tantôt il la tire et l'arrache en signe de douleur (6) ; Marsile éprouve à l'égard de Charlemagne une sorte de terreur superstitieuse, il le croit âgé de deux cents ans (7). Son souvenir est sans cesse présent à l'esprit des combattants de Roncevaux et il les aime autant qu'il en est aimé (8). Il n'est pas moins brave que Roland, et frappe de rudes coups dans la bataille (9). Mais au milieu de tous ces chevaliers, qui semblent n'avoir d'autre fonction que de pourfendre leurs ennemis, et qui, le combat fini, se reposent, l'Empereur représente le chef suprême qui, dans les intervalles de l'action, pense et prévoit ; il n'est pas seulement un bras, il est un cerveau. Il ne consulte ses barons que pour s'éclairer. Son sommeil est agité, il a des songes, et les anges de Dieu lui parlent (10).

L'archevêque Turpin est, lui aussi, un caractère cohérent, vivant et très distinct des précédents. Prêtre et soldat, son originalité consiste à ne jamais oublier qu'il est à la fois l'un et l'autre. Après avoir donné aux Français sa bénédiction (11), il se bat en preux (12) ; quand il entend la dispute de Roland et d'Olivier, il les sépare, et prononce des paroles sensées (13) ; il est blessé à mort et frappe toujours (14), et, le dernier, il combat aux côtés de Roland. Sa mort est celle d'un prêtre ; il bénit les corps rassemblés par Roland (15), il essaye de secourir Roland qui se pâme, et meurt de cet effort de charité.

Ganelon n'est point une figure banale. Il nous est représenté au début comme un beau et brave chevalier (16) ; devant Marsile, il défend les prétentions de Charlemagne, au risque de sa vie (17) ;

(1) XVIII, CLXXI à CMXXV. — (2) XC, CXI, CXXX, CXVIII, CXLVII, etc. — (3) VIII. — (4) XVII. — (5) CLXI, CCLIV. — (6) CCIV, CCXLI, CCCXVIII. — (7) XLII, XLIII, XLIV, — (8) XC, XCI, XCIII, XCIV, CXCVIII à CCIII, CLV à CLXI. CCXXXI à CCXL. CCCIII,CCCIV. — (9) CCLXVI à CCXCII. — (10) VIII à XXVII, CCXI à CCXIII, CCXCVIII à CCCIV. — (11) XCIII, XCIV. — (12) CXXX, V, CXLII. — (13) CLIII. — (14) CLXXIX, CLXXX. — (15) CLXXXVII à CXC. — (16) CXCI à CXCIV. — (17) XX.

et, même quand il apparaît devant le conseil qui doit juger sa trahison, il a belle mine et bonne tenue (1). Mais on nous le représente comme vindicatif et jaloux (2) : ainsi s'explique sa trahison.

Aude est la sœur d'Olivier, fiancée de Roland; le poète lui a inspiré une douleur noble et contenue. Le récit de sa mort est d'une belle sobriété (3).

Le merveilleux. — Toute épopée comporte, par le recul même et par la grandeur des exploits, l'intervention du merveilleux. A mesure que l'imagination populaire exagère la situation et les actes, elle sent, toujours conduite par une logique secrète, que les seules forces humaines seraient restées au-dessous d'une pareille tâche. On ne se contente pas de rendre le héros invulnérable (Achille, Siegfried), on fait intervenir en sa faveur la divinité.

Le merveilleux de la *Chanson de Roland* est tout chrétien, sans aucun mélange de superstitions populaires ou de magie : c'est plutôt du *surnaturel*, d'ailleurs discret. Le poète nous dit que Dieu combat avec la France; que le diable, avec Apollon et Tervagant, est du côté des Sarrazins. Mais ni Dieu ni le diable ne sortent du *surnaturel* pour jouer un rôle direct dans la bataille. Les seules apparitions sont celles de saint Gabriel et de saint Michel, quand ils viennent recueillir l'âme de Roland (4); à deux reprises encore, saint Gabriel descend du ciel vers Charlemagne, mais c'est en rêve qu'il lui apparaît (5).

La langue et le style. — Le meilleur texte que nous possédions de la *Chanson de Roland* est celui d'Oxford, œuvre d'un scribe anglo-normand, dont Léon Gautier place l'exécution vers 1080. C'est une mauvaise copie, aussi mal corrigée que mal écrite; le manuscrit original devait être rédigé en dialecte normand. — Rappelons seulement que le *roman* du XI^e^ et du XII^e^ siècle est une langue à deux cas, où le fonds latin est encore très transparent, où l'influence germanique apparaît surtout dans la forme tout extérieure des mots. La syntaxe en est raide

(1) XXXII à XXXIII. — (2) CCC. — (3) XV, XX à XXVI. — (4) CCCIII. — (5) CCXII et CCCXVIII.

et peu variée : là est l'insuffisance réelle de cette langue, dont le vocabulaire n'est pas aussi pauvre qu'on l'a prétendu. Les *formules* reviennent fréquemment dans les récits et dans les descriptions ; elles suppléent aux *images* qui sont très rares. La poésie de *Roland* est dans les situations et dans les sentiments, presque point dans la forme. Les indications sont rapides et sobres ; peut-être suffisaient-elles à suggérer aux premiers lecteurs un tableau ou une émotion.

V. — Diffusion et influence des Chansons de geste.

Même si l'on admettait que nos chansons de geste sont d'origine germanique, c'est bien sur le sol gallo-romain qu'elles ont pris leur forme définitive ; « les poètes qui les ont créées... ont exprimé l'âme d'un pays, de notre pays » (1), et sous cette forme, elles exercèrent une influence vraiment européenne (2).

La France seule semble avoir oublié, pendant plus de trois siècles, de Ronsard à Victor Hugo, des poèmes qui ne devaient pas être sans valeur pour avoir ainsi rayonné sur l'Europe

(1) Bon Seillière (rapport à l'Académie des Sciences morales et politiques sur l'ouvrage de E. Mireaux, *La Chanson de Roland et l'Histoire de France*, 1943).

(2) L'Allemagne traduit *Roland* et *Aliscans* (XIIe et XVe siècles), l'Angleterre se passionne surtout pour *Fierabas* ; dans les Pays-Bas, au XIIe siècle, *Roncevaux*, *Renaud*, *les Lorrains* sont autant d'adaptations de nos poèmes français ; en Norvège, au XIIIe siècle, nous trouvons une collection de *Sagas* (*a*), dont la plus célèbre est la *Karlamagnus-Saga*, traduite elle-même en suédois et en danois ; l'Espagne s'en tint à des *romances*, dont les sujets sont souvent tirés de l'épopée française.

L'Italie est, de tous les pays voisins, celui où *la matière de France* trouva le plus de succès. Nos chansons furent d'abord, dans la Lombardie et la Vénétie, répandues en *français italianisé*. Puis, à la fin du XIVe siècle, on compile sous le titre de *Royaux de France* (*Reali di Francia*) nos légendes épiques. Guillaume d'Orange et Ogier le Danois deviennent l'objet de longues rédactions en prose et en vers. Ce succès ne faiblit pas. A la fin du XVe siècle, Pulci et Bojardo ; au XVIe, l'Arioste, et dans une certaine mesure le Tasse, continuent à exploiter nos *Gestes*. C'est encore en Italie que les Roland, les Olivier, les Ogier, les Renaud, etc., sont le plus célèbres.

(*a*) Le mot *Saga* (légende) s'applique dans les littératures scandinaves, d'une part, à des poèmes nationaux islandais, en prose ; d'autre part, à des imitations ou adaptations de nos épopées françaises et de romans bretons.

entière. Aujourd'hui enfin, on peut parler des *Chansons de geste* comme d'œuvres classiques, sans omettre pourtant deux restrictions : d'une part, il a manqué à l'inspiration de nos premiers trouvères ce sens de la mesure et de l'équilibre qui caractérise le véritable artiste (peut-être parce que la plupart de ces *Chansons* nous sont parvenues sous forme de remaniements maladroits) ; d'autre part, leur langue, robuste et précise, déjà bien française par la clarté, n'a pas encore acquis la souplesse nécessaire à l'expression des sentiments intimes ou à la description variée du monde extérieur.

BIBLIOGRAPHIE

Pour toute la bibliographie du moyen âge, se reporter : 1° à la *Littérature française au moyen âge* de GASTON PARIS (Hachette, 5e éd., 1914) ;

2° aux recueils de textes choisis :

K. BARTSCH, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig, 1880.
G. PARIS, *Récits tirés des poètes et prosateurs du moyen âge*, Hachette, 1896.
G. PARIS, *Chrestomathie du moyen âge*, Hachette, 1898.
L. CLÉDAT, *Chrestomathie du moyen âge*, Garnier, 1900.
G. PARIS et E. LANGLOIS, *Chrestomathie du moyen âge*, Hachette, 1912 (8e éd.).
M. AUBERT, *Légendes et contes choisis du moyen âge*, Hatier, 1936.
A. PAUPHILET, *Poètes et romanciers du moyen âge*, la Pléiade, 1939.
G. COHEN, *Anthologie de la littérature française du moyen âge*, Delagrave, 1947.
A. LAGARDE et L. MICHARD, *Moyen âge* (coll. Textes et littérature), Bordas, 1948.

Sur les chansons de geste :

G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865 (2e éd., 1905).
L. GAUTIER, *Les Épopées françaises*, 4 vol., Paris, Palmi, 1888-1894.
L. GAUTIER, *Bibliographie des Chansons de geste*, Paris, Palmi, 1897.
G. PARIS, *La Poésie au moyen âge*, 1re Série, Hachette, 1895.
L. ROCHE, *Les grands récits de l'Épopée française*, Plon, 1909.
J. BÉDIER, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des Chansons de geste*, H. Champion, 4 vol. 3e éd., 1925.

Sur la *Chanson de Roland :*

Edit. L. GAUTIER, texte et traduction, Mame (1re éd., 1872).
Edit. E. STENGEL, Heilbronn, 1878.
Edit. J. BÉDIER, Piazza, 1923; avec commentaire, 1927; nouvelle éd., 1930; 7e éd., Piazza, 1944.
E. FARAL, *La Chanson de Roland* (Chefs-d'œuvre de la littérature expliqués), Mellottée, 1934.
R. MORTIER, *La chanson de Roland : essai d'interprétation du problème des origines*, Union latine d'éditions, 1939.
E. MIREAUX, *La Chanson de Roland et l'Histoire de France*, A. Michel, 1943.
Les CHRESTOMATHIES renvoient aux éditions séparées des autres *Chansons de geste*. A signaler l'adaptation de la *Légende de Guillaume d'Orange* par P. TUFFRAU, Piazza, 1920.

CHAPITRE III

LA LITTÉRATURE COURTOISE

LES ROMANS DE LA TABLE RONDE LES ROMANS D'AVENTURES

SOMMAIRE

Le roman s'oppose à la *chanson de geste*, en ce qu'il est le récit d'une aventure plus ou moins fictive.

1° **Les Romans de la Table ronde** ont pour origine les traditions celtiques sur le roi Arthur et ses chevaliers. On y joint la légende du *Graal*, vase où Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ. — Ces histoires bretonnes passent d'abord en France (XII^e siècle) sous forme de *lais*, dont les plus célèbres sont ceux de *Marie de France*. — Il faut placer à part *Tristan et Yseult*. — **Chrétien de Troyes** (+ 1195) a composé les plus célèbres romans d'aventures, entre autres le *Chevalier au Lion*, *Lancelot* et *Perceval*.

2° **D'autres romans** sont imités d'œuvres gréco-byzantines (les *Sept Sages*), ou tirés de vieilles légendes françaises (*Robert le Diable*, *Jean de Paris*). On y rattache la chante-fable d'*Aucassin et Nicolette*.

3° **Ces romans se répandent en Europe.** Ils sont imités en Italie aux XV^e et XVI^e siècles, en Espagne, où ils forment la bibliothèque de *Don Quichotte*, et d'où ils nous reviennent dans une compilation d'*Herberay des Essarts*, sous le titre d'*Amadis* (XVI^e siècle).

Le mot *roman* signifie à l'origine un récit, une narration en vers, et en langue vulgaire; c'est une œuvre d'imitation ou d'invention. Le *roman* s'oppose à la *chanson de geste*, en ce que celle-ci a, ou prétend avoir un fondement historique.

Avec les romans, nous entrons, à proprement parler, dans la

littérature. Il ne s'agit plus d'œuvres qui prennent racine dans le vieux fonds national et religieux, et qui rappellent au public le souvenir de réels exploits, mais d'ouvrages composés par des *lettrés*, qui se sont inspirés d'anciennes traditions celtiques ou de fables étrangères à notre pays.

C'était la première fois, ce ne sera pas la dernière, que notre littérature empruntait des intrigues, des types, et même un style, à une littérature voisine; et que, en démarquant ses imitations, elle les généralisait au point de les rendre *cosmopolites*.

Dans ces romans règne l'amour *courtois*, par opposition aux sentiments *féodaux* des chansons de geste. Tandis que celles-ci chantent la guerre contre les infidèles ou les luttes entre grands vassaux, ceux-là narrent les aventures de chevaliers qui, tantôt pour obéir à une dame, tantôt pour accomplir un vœu, exécutent des prouesses aussi merveilleuses que vaines. Cette conception de l'amour, auquel tout doit céder, et qui est « plus fort que la mort », semble d'origine celtique, c'est-à-dire bretonne ou galloise. Elle se subtilisa sous l'influence des imitateurs d'Ovide, auteurs de différents *Arts d'amour* (1).

I. — Les Romans de la Table ronde.

Les sources. — Légendes arthuriennes. — Les luttes des Celtes de la Grande-Bretagne contre les Saxons, aux Ve et VIe siècles, avaient inspiré, au Xe siècle, la chronique latine de Nennius, où apparaissait pour la première fois le roi Arthur. Cette chronique fut développée et complétée, au commencement du XIIe siècle, par Gaufrey ou Jofroy (né à Monmouth, mort en 1154), dans son *Historia regum Britanniæ*. Cet ouvrage contribua à répandre les légendes d'Arthur et de Merlin, déjà connues dans la société saxonne et normande.

Arthur ou *Artus*, simple chef de clan, nous y est représenté comme un roi longtemps victorieux des ennemis de la Grande-Bretagne, et dont les chevaliers, les plus braves et les plus polis de la chrétienté, prennent place autour d'une *table ronde*,

(1) Cf. p. 83, n. 1.

pour éviter toute querelle de préséance. Arthur finit par être mortellement blessé dans une bataille; il disparaît, mais ses fidèles disent qu'il a été transporté dans le séjour des bienheureux, l'île d'Avalon, d'où quelque jour il reviendra (Cf. la légende de Frédéric Barberousse).

L'*Historia regum Britanniæ* de Gaufrey de Monmouth, et l'adaptation en vers qu'en donna Wace, sous le titre de *Brut* (1155) (1), obtinrent d'autant plus de succès en France que, d'une part, la récente conquête de l'Angleterre par les Normands (1066) semblait avoir ouvert une nouvelle source d'inspiration, et que, d'autre part, Gaufrey et Wace avaient déjà transformé les rudes et barbares compagnons d'Arthur en des chevaliers de la plus parfaite *courtoisie*.

Légende du Saint-Graal. — Aux légendes *arthuriennes* proprement dites, se mêla de très bonne heure celle du Saint-Graal. Le *Graal* serait le vase où Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ; ce vase fut confondu avec celui de la Cène et avec celui où Pilate se lava les mains. Le corps de Joseph d'Arimathie avait été rapporté d'Orient par Charlemagne, donné par lui à l'abbaye de Moyenmoustier, dans les Vosges, puis transporté en Angleterre; on inventa, après coup, l'histoire des prétendus voyages de Joseph d'Arimathie et du *Graal*. Le Graal, perdu, devait être retrouvé par un chevalier au cœur pur; et Perceval fut le plus illustre des héros qui partirent à la *quête* du Graal.

Mythologie. — Enfin l'enchanteur Merlin, introduit d'abord par Gaufrey, d'après Nennius, joue un rôle considérable dans plusieurs de ces romans; il y représente, avec les fées, une vieille mythologie très difficile à reconstituer, et que les auteurs de *lais* ou de romans ne comprennent déjà plus.

Les lais (XII^e siècle). — Les romans de la Table ronde ont été tirés des *lais*, courts poèmes, sortes de *nouvelles en vers*, chantés par les bardes gallois. Ces lais furent traduits en français; ceux que nous possédons sont presque contem-

(1) *Brut*, parce que Brutus était considéré comme le héros *éponyme* des Bretons.

porains de l'époque même (XII^e siècle) où Chrétien de Troyes écrivait ses *romans*; mais leur première forme doit être antérieure.

Sur les vingt lais bretons que nous avons conservés, quinze sont dus à une femme, Marie, qui a vécu en Angleterre au XII^e siècle, mais qui était née en France, et que l'on appelle **Marie de France.** Les plus célèbres sont : *Yonec*, dont le sujet est devenu populaire sous le titre de *l'Oiseau bleu*, et qui témoigne d'un art véritable de composition et de description; — *Lanval*, où un chevalier est aimé d'une fée qui l'emporte avec elle dans l'île d'Avalon; — *Eliduc*, nouvelle dramatique et psychologique, où la fatalité de l'amour et le dévouement féminin sont rendus avec une rare délicatesse; — *le Chèvrefeuille*, relatif aux aventures de Tristan et d'Yseult, etc. (1)....

Ces *nouvelles*, sans doute, sont, par leur *merveilleux féerique*, assez semblables à des contes d'enfants. Mais la peinture de l'amour pourrait nous permettre de les rapprocher de nos meilleurs romans psychologiques. Cet amour qui, chez Chrétien de Troyes, tourne à la galanterie raffinée et presque au *marivaudage*, est dans quelques-uns de ces *lais*, en particulier dans *Eliduc* et dans *le Chèvrefeuille*, un sentiment profond, mélancolique, douloureux, exalté jusqu'à la folie ou résigné jusqu'au sacrifice absolu de soi-même. Ce sentiment est né dans les cœurs mystiques et dans les têtes rêveuses des pays *gallois*. Il en subsistera quelques traits dans les romans de la Table ronde, mêlés à des états d'âme trop mondains; le tout formera un ensemble presque incohérent, bientôt ridicule. C'est donc de préférence dans les *lais* qu'il faut le chercher sous sa forme la moins altérée.

Tristan et Yseult (XII^e siècle). — On retrouve aussi cet amour « plus fort que la vie et que la mort » dans la légende de *Tristan*. Il convient de traiter séparément ce poème, en dehors du groupe formé par les romans de la Table ronde (2).

(1) Nous retrouverons Marie de France au chapitre de la *Fable*.

(2) Nous avons deux romans en vers sur Tristan : celui de Béroul, composé vers 1150, et celui de Thomas, vers 1170. Enfin, Chrétien de Troyes avait composé un *Tristan*, aujourd'hui perdu. C'est surtout de Thomas que s'est inspiré Richard Wagner, pour le livret de son opéra *Tristan et Isolde*.

Tristan, prince de Léonois et neveu de Marc, roi de Cornouailles, délivre ce pays d'un monstre, le Morhout, qui venait chaque année réclamer un tribut de jeunes gens et de jeunes filles (cf. la légende grecque de Thésée et du Minotaure). Vainqueur, mais blessé par l'épée empoisonnée du Morhout, Tristan se laisse porter par une barque sans voiles



Cl. Hatier.

TRISTAN DE LÉONOIS ET SON ONCLE LE ROI MARC.

D'après une miniature de la fin du XIV^e^ siècle, qui ne donne pas un des textes originaux du roman, mais bien celui d'un remaniement postérieur fort développé.

et sans gouvernail jusqu'en Irlande, où il est guéri par la reine. (Cette reine est la mère d'Yseult; certaines versions nous disent que Tristan est guéri par Yseult elle-même.) Plus tard, Tristan revient en Irlande; il est chargé de conduire la princesse Yseult au roi Marc, qui doit l'épouser. Sur le navire qui les mène d'Irlande en Cornouailles, Tristan et Yseult boivent par erreur un philtre destiné à lier Yseult et Marc d'un amour inaltérable. De là une passion coupable et fatale. La suite de l'histoire

nous présente de nombreux épisodes où cette passion fait le tourment des trois personnages.

Suivant les auteurs, le dénouement change : les uns nous disent que le philtre n'ayant qu'une influence limitée à trois ans, Tristan et Yseult cessent de s'aimer; les autres, qu'ils sont tués tous deux par le roi Marc.

Le dénouement le plus intéressant et le plus célèbre est celui de Thomas: là, Tristan quitte le pays de Cornouailles pour la Bretagne et s'y marie; il épouse une autre Yseult, *Yseult aux blanches mains*, et essaye, mais en vain, d'oublier Yseult la blonde, qui, de son côté, ne cesse de penser à Tristan. Celui-ci est de nouveau blessé par une arme empoisonnée; il ne peut être guéri que par Yseult de Cornouailles. Aussi l'envoie-t-il chercher, à l'insu de sa femme, en recommandant au messager de mettre une voile blanche au navire s'il ramène Yseult, et une voile noire si la reine a refusé de venir (cf. encore la légende de Thésée et d'Egée). L'envoyé, Kaherdin, réussit dans sa mission, et Yseult revient avec lui; cependant Tristan, étendu sur son lit, attend avec anxiété le retour du navire, qui, presque en vue de la côte, est d'abord ballotté pendant cinq jours par la tempête, puis est retenu par un calme plat. La femme de Tristan, qui a surpris son secret, guette à la fenêtre l'apparition du navire. Elle l'aperçoit, voile blanche au vent ; par jalousie, elle annonce à Tristan que la voile est noire. Alors Tristan, ne pouvant retenir sa vie plus longtemps, meurt de douleur. Yseult, arrivée trop tard, expire auprès de lui (1).

Chrétien de Troyes († 1195). — De tous les poètes qui exploitèrent et adaptèrent au goût français la « matière de Bretagne », le plus remarquable est *Chrétien de Troyes*. Il eut pour protectrice et pour inspiratrice une autre Marie de France, femme du comte Henri Ier de Champagne, fille de Louis VII et d'Aliénor de Guienne. Peut-être Marie connut-elle par sa mère, devenue reine d'Angleterre dès 1154, des *lais* et des *romans* gallois ou anglo-normands qu'elle communiqua au poète français? Nous savons que celui-ci lui dut le sujet du *Chevalier à la Charrette*; nous savons aussi qu'il écrivit son *Perceval* d'après un original que lui fournit le comte de Flandre, Philippe d'Alsace, qui avait séjourné en Angleterre.

(1) Cf. la célèbre adaptation de Joseph Bédier, *Le roman de Tristan et Yseult* (1900).

Les œuvres de Chrétien ne sont pas toutes parvenues jusqu'à nous.

Après *Tristan* (vers 1160), il donna *Erec*, *Cligès*, *Lancelot ou le Chevalier à la Charrette* (vers 1170), *Yvain ou le Chevalier au Lion*, *Perceval* (vers 1175). Ce dernier roman est resté inachevé, interrompu peut-être par la mort de l'auteur.

Le Chevalier au Lion. — Voici le vrai roman *arthurien*. Dans une sorte de prologue, nous entendons plusieurs chevaliers, réunis à la cour d'Arthur, raconter leurs exploits. Sur les indications de l'un d'eux, Yvain se rend dans la forêt de Brocéliande, où il découvre une fontaine, abritée par un pin et entourée d'un perron d'émeraude. Il prend de l'eau dans une tasse d'or suspendue au pin, et la répand sur le perron. Aussitôt s'élève une formidable tempête. Puis un chevalier se présente et l'attaque. Yvain lui résiste, le blesse à mort, et le poursuit jusqu'en son château, où il se cache. Yvain assiste aux funérailles du chevalier; il aperçoit sa veuve et s'éprend d'elle. Grâce à une confidente de la châtelaine, véritable soubrette de comédie, il peut se faire accueillir par la dame et l'épouser. Chrétien a traité avec un art raffiné toutes ces scènes. — Bientôt le roi Arthur, suivi de ses barons, arrive à la fontaine; Yvain leur donne l'hospitalité dans son château; puis, désireux d'accomplir de nouveaux exploits, il quitte sa dame pour un an. Quand il revient, le terme est passé; l'entrée de sa demeure lui est refusée. Alors, il se jette, par désespoir, dans de folles équipées. C'est dans l'une d'elles qu'il délivre un lion d'un serpent qui l'enlaçait; ce lion, reconnaissant, s'attache à lui : de là son titre de Chevalier au Lion. Enfin, sa vaillance lui obtient son pardon.

Lancelot ou **le Chevalier à la Charrette.** — Ce roman est beaucoup plus touffu; il n'est pas d'ailleurs tout entier de la main de Chrétien, qui le fit terminer par Godefroy de Lagni. — Le titre vient de ce que l'un des chevaliers de la cour d'Arthur, Lancelot (qui n'est nommé que fort tard dans le poème, pour piquer la curiosité des lecteurs), est parti à la recherche de la reine Geniève, femme d'Arthur, enlevée par Méléagant, fils de Bademagne, « roi du pays d'où l'on ne revient pas ». En chemin, Lancelot perd son cheval, et, pour ne pas interrompre sa poursuite, il accepte de monter sur une *charrette* conduite par un nain : c'était une sorte de déshonneur, auquel il se soumettait volontairement « pour le service de sa dame ». Nous avons ici un trait essentiel d'amour *courtois*. — Lancelot franchit un pont périlleux, tranchant comme le fil d'une épée. Après plusieurs épisodes, il délivre la reine, pour l'amour de laquelle il consent encore à se laisser humilier dans un tournoi, jusqu'à ce qu'elle

l'ait autorisé à prendre sa revanche. — Lancelot est le type le plus parfait du *chevalier*. Non moins célèbre fut Gauvain, neveu d'Arthur, modèle de bravoure et de fidélité désintéressée, qui joue un rôle important dans le poème. Auprès d'eux, le sénéchal Keu, fort brave aussi, se trouve placé parfois dans des situations presque comiques. — *Le Chevalier à la Charrette* fut mis en prose sous le titre de *Lancelot* (1220), et jouit jusqu'au XVI^e^ siècle d'une réputation européenne (1).

Perceval. — Le père et les deux frères aînés du jeune Perceval ayant été tués dans des tournois, sa mère tente de conjurer la fatalité qui semble menacer toute la famille, en se retirant avec son enfant dans un château perdu au milieu d'une vaste forêt; elle espère que celui-ci échappera aux séductions de la *chevalerie*. Mais Perceval, errant dans la forêt, rencontre des chevaliers, s'entretient avec eux; et, malgré les protestations de sa mère, il part. Il se rend dans le château du *roi pêcheur*, où il aperçoit le *Graal* : il devait, paraît-il, poser une question au sujet du vase mystérieux dont il aurait ainsi rompu l'enchantement; mais il reste muet. Là se termine l'œuvre de Chrétien.

Les récents travaux des médiévistes (notamment ceux de G. Cohen) ont mis Chrétien de Troyes à son véritable rang : celui d'un de nos premiers grands écrivains, à la fois psychologue plein de finesse et d'esprit, et vrai poète.

La légende de Perceval a été complétée par un grand nombre de poètes. Dans ces différentes *suites*, le Graal devient le vase où Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ. A la même époque, Robert de Boron compose trois poèmes qui s'enchaînent : *Joseph d'Arimathie, Merlin, Perceval*. Puis sous le titre de *la Quête du Saint-Graal* (attribuée à Robert de Boron, et dont le texte français est perdu) nous avons un récit des aventures de Galaad, fils de Lancelot, qui remplace Perceval dans sa mission (2).

(1) Voir l'épisode de Françoise de Rimini, dans la *Divine Comédie*, de DANTE : *Enfer*, chant V.

(2) Un poète allemand, Wolfram d'Eschenbach (mort en 1230), nous a laissé également un *Perceval*; Richard Wagner en a tiré son *Parsifal*.

II. — Les Romans d'aventures.

Ce n'est pas seulement à la Bretagne que le moyen âge emprunte des sujets et des héros de romans. Il puise aux sources les plus diverses, et particulièrement (surtout après les Croisades) aux sources byzantines. Il s'empare aussi de vieilles traditions locales; et, souvent, il invente.

La production romanesque, du XII^e^ au XV^e^ siècle, fut d'une fécondité extraordinaire; encore n'avons-nous conservé qu'une partie de ces ouvrages. On ne saurait citer ici qu'un très petit nombre de romans : *Les Sept Sages*, *Partenopeus de Blois*, *Floire et Blanchefleur* dont voici l'analyse :

Floire et Blanchefleur. Floire, fils d'un roi païen, aime Blanchefleur, fille d'une captive chrétienne. Le roi veut faire croire à son fils que Blanchefleur est morte, et il lui montre un tombeau qu'il a fait construire pour la jeune fille; mais Floire ouvre le tombeau et, le trouvant vide, part à la recherche de Blanchefleur, qu'il finit, après de romanesques aventures, par rejoindre chez le sultan de Babylone, et qu'il épouse. Leur fille, Berte aux grands pieds, deviendra un jour la mère de Charlemagne.

Ce sont là des romans d'imagination et de sentiment, placés dans un cadre plus ou moins historique par les descriptions et par les détails de *costume*. Plus rapprochés de l'histoire (sans qu'il faille y chercher l'exactitude ni la vraisemblance) sont *la Châtelaine de Vergy* (XIII^e^ siècle), *Robert le Diable* (id.), etc. Cette production continue sans interruption au XIV^e^ et au XV^e^ siècle, où l'on peut citer le *Petit Jehan de Saintré*, par ANTOINE DE LA SALLE, et surtout *Jean de Paris*.

Jean de Paris. — Jean, fils du roi de France, se rend en Espagne, pour y épouser l'infante Anne, avec laquelle il a été fiancé par son père. Sur sa route, il rencontre le roi d'Angleterre, qui prétend à la main de la princesse. Il se fait passer pour un riche bourgeois de Paris, et il étonne son rival par son luxe et par son esprit. Arrivé à Burgos, il fait une *entrée* éblouissante, charme le roi d'Espagne et toute sa cour, finit par se nommer, par rappeler les engagements pris avec son père, et il épouse l'infante.

Il faut mettre à part un petit roman écrit mi-partie en prose, mi-partie en vers, une *chante-fable* (seconde moitié du XIIe siècle).

Aucassin et Nicolette. Nicolette est une jeune captive sarrazine, reconnue au dénouement pour la fille du roi de Carthage; elle est aimée d'Aucassin, fils du comte Garin de Beaucaire. Celui-ci contrarie leurs amours; il fait enfermer son fils et Nicolette dans des cachots; mais la jeune fille s'échappe et se réfugie dans la forêt voisine. Là, elle rencontre des bergers à qui elle demande de prévenir Aucassin. Le comte, après la disparition de Nicolette, fait sortir son fils de prison; Aucassin monte à cheval, se dirige vers la forêt, y trouve les bergers qui lui parlent de Nicolette, et la cherche de tous côtés. C'est alors qu'il rencontre un pauvre serf, hideux, pleurant un bœuf qu'il a perdu : il y a là un dialogue d'un simple et admirable réalisme, qui forme contraste avec la *gentillesse* des autres épisodes, — comme la scène du Pauvre, dans le *Dom Juan* de Molière. Enfin, Aucassin et Nicolette se rejoignent et, après quelques aventures, peuvent se marier. — Cette délicieuse *chante-fable*, seul spécimen d'un genre qui dut être très goûté au moyen âge, est sans doute d'origine orientale; elle nous serait venue par les Arabes d'Espagne.

III. — Diffusion et influence des Romans.

Comme nos chansons de geste, nos romans ont fait le tour de l'Europe, et ont déterminé, dans tous les pays, des imitations. Nous avons déjà nommé *Parsifal*; il faut citer encore les versions de *Tristan* en Norvège et en Angleterre. *Le Chevalier au Lion*, de Chrétien, a été traduit en allemand; de *Lancelot*, on trouve des adaptations néerlandaises et allemandes. En 1270, on fit en Italie, de tous ces romans, un abrégé qui contribua à les populariser. On s'étonnera moins de voir l'Arioste mêler à ses imitations de Chansons de geste celle des romans de la Table ronde et des romans d'aventures. En Espagne, même diffusion de notre littérature narrative; là, on aboutit au célèbre *Amadis de Gaule* et aux romans qui en sont la suite : *Esplandian*, *Florisel*, etc., ouvrages qui forment, chez Cervantès, la bibliothèque de Don Quichotte. Les *Amadis* nous revinrent en France au XVIe siècle, par la traduction d HERBERAY DES ESSARTS

(6 vol. in-folio, 1540-1556), qui donna à cette littérature chevaleresque un regain de popularité. Jusque dans *le Grand Cyrus*, de Mlle de Scudéry, et dans la *Cléopâtre*, de La Calprenède, on sent l'influence des Amadis, mêlée à celle des romans travestis de l'antiquité, dont nous allons parler bientôt.

Le roman a donc toujours existé en France. A tous les âges, et dans toutes les sociétés, à travers les événements politiques les plus graves, il s'est trouvé d'innombrables lecteurs de ces fictions.

BIBLIOGRAPHIE

PAULIN PARIS, *Les Romans de la Table ronde mis en français moderne*, 5 vol., Paris, 1868-1877.

E. HŒPFFNER, *Les Lais de Marie de France*, Boivin, 1935.

J. BÉDIER, *Le roman de Tristan et Yseult*, Piazza, 1900; nouvelle éd., 1942.

E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois*, Paris, 1913.

E. FARAL, *La Légende arthurienne*, 3 vol., Champion, 1929.

G. COHEN, *Chrétien de Troyes*, Boivin, 1931; *Le roman courtois au* XIIe *siècle*, Tournier et Constans, 1937; *au* XIIIe *siècle*, id., 1938.

WILMOTTE, *Les origines du roman en France. L'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1240*, Boivin, 1940.

M. AUBERT, *Contes et Récits du moyen âge*, Hatier, 1936.

G. COHEN, *Aucassin et Nicolette*, Tournier et Constans, 1941.

CHAPITRE IV

LA LITTÉRATURE SAVANTE ET ALLÉGORIQUE

LES ROMANS ANTIQUES. LES POÈMES DIDACTIQUES ET MORAUX

SOMMAIRE

1° Les trouvères instruits, les clercs, veulent exploiter **l'antiquité** pour varier les sujets de leurs romans. Mais ils n'imitent pas les œuvres originales des anciens; ils s'adressent à des compilateurs gréco-byzantins. — Les plus célèbres ouvrages de ce genre sont : le *Roman d'Alexandre*, le *Roman de Troie*, le *Roman de Thèbes*. Les héros y sont des *chevaliers* : aucune couleur locale.

2° Parmi les **poèmes allégoriques**, le chef-d'œuvre est le *Roman de la Rose*, écrit par deux auteurs : *G. de Lorris* en compose la première partie vers 1230; *Jean de Meun*, la seconde vers 1277. L'histoire du jeune chevalier qui veut cueillir une rose, et qui en est empêché par des *allégories* représentant des sentiments, se transforme, dans la deuxième partie, en une satire de la société. — Ce *Roman* eut un grand succès : Marot, au XVI^e^ siècle, en donna une édition rajeunie.

3° Le moyen âge publie des **traités didactiques** de toutes sortes, *Bestiaires*, *Lapidaires*, *Images du Monde*, etc., et de nombreuses petites pièces où la satire tient une grande place : le *Dit des Jacobins*, le *Dit des Cordeliers*, etc. Aucune époque n'a témoigné autant de goût pour la poésie didactique.

Nous rangeons dans ce chapitre les œuvres inspirées par l'antiquité, telle que la comprenait le moyen âge, et écrites par les *clercs* : — épopées pseudo-grecques et pseudo-latines, — imitations de l'*Art d'aimer* d'Ovide, et particulièrement le

Roman de la Rose ; — petits ou grands poèmes *didactiques*, c'est-à-dire dont l'objet est d'enseigner ou de résumer une science quelconque. C'est une des parties les plus ingrates de la littérature au moyen âge, une de celles qui n'intéressent plus qu'au point de vue critique et historique, comme témoignage d'un état d'esprit et de mœurs profondément modifié depuis la Renaissance.

I. — Les Romans antiques.

Rappelons qu'un classement conventionnel des épopées du moyen âge range les romans antiques dans un *troisième cycle* (les deux premiers seraient celui de *France* et celui de *Bretagne*). On l'intitule : cycle *troyen* ou de *Rome la Grant*. C'est la division donnée, au XIII^e siècle, par Jean Bodel :

> Ne sont que trois matières à nul homme entendant,
> De *France*, de *Bretagne* et de *Rome la Grant*.

Mais nous répétons qu'il n'y a d'*épopées* que les chansons de geste ; la matière de Bretagne et l'antiquité n'ont fourni que des *romans* (1).

Sources et esprit des romans antiques. — Les trouvères, du moins jusqu'au XI^e siècle, s'inspiraient des traditions historiques nationales et religieuses. Leurs chansons, sans cesse développées et remaniées, intéressaient moins par les mœurs et les passions, que par les *aventures*, auxquelles le recul du temps donnait de jour en jour plus de mystérieuse grandeur.

Or, les clercs connaissaient toute une mine féconde d'aventures plus lointaines encore, et dignes de piquer la curiosité des auditeurs par la nouveauté des paysages, des héros et des situations : c'était l'épopée grecque et latine. Mais ils ne traduisirent pas fidèlement, ils n'imitèrent même pas directement Homère, Virgile, Stace, ou des historiens comme Quinte-Curce. Les œuvres antiques avaient suscité, dans le monde gréco-

(1) Voir la définition du mot *Roman*, p. 67.

byzantin, des adaptations et des transpositions singulières : c'est à ces compilations que puisèrent les clercs du moyen âge. Aussi ne faut-il leur demander aucune couleur locale. Déjà transformés et altérés à Alexandrie et à Byzance, les héros antiques deviennent, au XIII^e siècle, des chevaliers français.

Si l'on cherche à s'expliquer ces anachronismes vraiment enfantins, on peut dire d'abord qu'il y a là quelque chose de voulu : les clercs savent qu'ils s'adressent à des gens peu lettrés, qui n'ont jamais lu et sans doute ne liront jamais les œuvres anciennes, et au goût desquels ils doivent s'accommoder. Or, ces chevaliers et ces dames ne connaissent que la guerre et l'amour, et selon certains rites et usages hors desquels il n'est que félonie ou discourtoisie.

De plus, n'oublions jamais, quand nous voulons expliquer la position du moyen âge à l'égard de l'antiquité, qu'il y avait eu brusque et longue rupture de la tradition : pour ces Barbares et ces chrétiens, il y a impossibilité réelle à pénétrer dans les sentiments et dans la civilisation de la Grèce et de Rome. L'*exploit*, interprété et commenté à la moderne ; la *leçon morale*, détachée de l'ensemble des idées païennes et maladroitement ramenée au christianisme : voilà tout ce qu'ils ont saisi. Il fallut à l'esprit français plusieurs siècles de tâtonnements et les leçons de l'Italie (où la tradition s'était moins complètement rompue), pour arriver, au XVI^e siècle, à l'*humanisme*, c'est-à-dire à l'intelligence à la fois historique et humaine de l'antiquité.

Les principaux romans antiques sont : *le Roman d'Alexandre*, en vingt mille vers de douze syllabes (1), où le héros est entraîné dans de singulières aventures (il descend au fond de la mer dans une cloche de verre, monte dans les airs au moyen d'une nacelle de bois conduite par des griffons, etc.) ; *le Roman d'Énéas*, librement adapté de Virgile ; *le Roman de Thèbes*, en dix mille vers octosyllabiques, qui rappelle l'histoire d'Œdipe et de sa famille ; et le plus célèbre : *Le Roman de Troie*.

Le Roman de Troie. — Ce roman a pour auteur Benoît de Sainte-More, qui le dédia, vers la fin du XII^e siècle, à Aliénor de Guienne,

(1) Le vers de douze syllabes aurait été appelé *alexandrin* depuis son emploi dans le *Roman d'Alexandre*. Mais rappelons que ce *mètre* était déjà celui du *Pèlerinage de Charlemagne*, poème de la seconde moitié du XI^e siècle.

reine d'Angleterre. Il est en octosyllabes rimés, et comprend environ trente mille vers. L'auteur n'a point suivi l'*Iliade* ni l'*Odyssée*. Il a pris pour modèles deux ouvrages apocryphes : l'*Histoire de la ruine de Troie*, attribuée à Darès le Phrygien, et le *Journal de la guerre de Troie*, par Dictys de Crète.

Benoît de Sainte-More reprend les événements à la conquête de la toison d'or par Jason; puis il raconte le premier siège de Troie et la mort de Laomédon, l'enlèvement d'Hélène et le second siège. Il est impossible de donner ici une analyse, même abrégée, des événements de tout genre, des épisodes guerriers, courtois, galants, que comporte cet immense poème. Non seulement le siège et la prise de Troie par les Grecs y sont racontés avec d'innombrables digressions, mais encore le poète narre les *retours* de tous les héros, Ajax, Diomède, Agamemnon, Ulysse, Pyrrhus. C'est une véritable encyclopédie gréco-troyenne.

Les rôles de femmes y sont intéressants : Médée, Andromaque, Briséis, Cressida, Polyxène. Parmi les guerriers, Hector a toutes les préférences de l'auteur; il est le type du parfait chevalier. D'ailleurs, Benoît accepte la légende suivant laquelle les Francs sont les descendants de Francus, fils d'Hector (ce sujet sera repris au XVI^e^ siècle par Jean Le Maire dans ses *Illustrations des Gaules*, et par Ronsard dans sa *Franciade*).

Ce roman eut un prodigieux succès en France et à l'étranger.

II. — La poésie allégorique. Le Roman de la Rose.

L'*allégorie* est au moyen âge un procédé fort à la mode; c'est à tort qu'on en attribue parfois le premier emploi aux auteurs du *Roman de la Rose*. Ceux-ci n'ont fait qu'en consacrer et en autoriser l'usage par une œuvre remarquable.

L'allégorie fait agir et parler, comme des personnes vivantes, des idées, des sentiments et, d'une manière plus générale, des abstractions.

Dans les arts plastiques, l'allégorie est presque toujours claire et suggestive. Elle est moins sûre et elle fatigue vite dans la poésie, surtout quand elle est appliquée à des sentiments intimes, et, comme au moyen âge, à toutes les nuances de l'amour, de la religion, etc.

D'où peut venir ce goût singulier aux XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles? Peut-être faudrait-il y constater un aveu d'impuissance pour l'abstraction pure et pour la psychologie, si les romans de la Table ronde et les romans antiques ne nous avaient prouvé que

la société polie était alors fort capable de suivre l'analyse subtile des sentiments, sans avoir recours à l'allégorie (cf. *Tristan* et *le Chevalier au Lion*). Loin d'être un procédé *primitif*, l'allégorie fut, au moyen âge, un raffinement, et comme une crise de *préciosité*, crise qui devait se renouveler dans la première moitié du XVII^e siècle. L'usage n'en fut si répandu et le succès n'en fut si grand que parce que l'*allégorie* ainsi pratiquée piquait la curiosité et flattait la vanité des lecteurs.

Le Roman de la Rose. — De tous les ouvrages allégoriques écrits au moyen âge, le plus célèbre est le *Roman de la Rose*;



Cl. Giraudon.

LE ROMAN DE LA ROSE (folio.)
(*Bibliothèque des Beaux-Arts*).

qui se compose de deux parties : la première est de 1230 environ, et elle a pour auteur Guillaume de Lorris. Celui-ci mourut, dit-on, fort jeune et n'eut pas le temps d'achever son roman, lequel fut continué, environ quarante ans plus tard, par Jean Clopinel, surnommé Jean de Meun, mort vers 1305.

Ces deux parties sont très différentes, et par l'esprit qui les anime, et par le style.

Analyse de la première partie. — Guillaume de Lorris prétend nous raconter un songe qu'il fit « il y a plus de cinq ans, lorsqu'il était dans sa vingtième année ».

Un matin du mois de mai, il va se promener dans la campagne, et il arrive à un verger entouré d'un mur; sur ce mur sont peintes des figures hideuses, en particulier Envie, Avarice, Vieillesse. La porte du verger est ouverte au jeune homme par Oyseuse (Oisiveté), qui le conduit à un pré où dansent Déduit (Plaisir), le dieu d'Amour, Beauté, Richesse, Courtoisie, etc. Parmi les merveilles du verger, Guillaume admire surtout un buisson de roses, et l'une de ces roses (qui représente la jeune fille aimée) lui paraît si fraîche et si belle qu'il ne peut en détacher ses yeux. Pendant ce temps, Amour le frappe de ses flèches, puis s'approche de lui, et lui expose tout un *art d'aimer*, en huit cents vers, imité d'Ovide (1). — A partir de ce moment, le système allégorique va fonctionner d'une façon assez ingénieuse. En effet, le poète excelle à faire agir et parler des allégories symbolisant les impressions contraires qui se partagent un jeune cœur : Franchise, Pitié, Danger (Résistance). Haine, Peur. Le jeune homme, de son côté, servi par Bel-Accueil et par Amour, sera persécuté par Male-Bouche (Médisance), Raison, Jalousie, etc.

Endoctriné par Amour, il est toujours en contemplation devant la rose, quand il voit venir à lui Bel-Accueil, fils de Courtoisie, qui lui permet d'approcher du buisson de roses. Mais Danger, accompagné de Male-Bouche, de Peur et de Honte, chasse Guillaume loin du parterre. Raison vient sermonner l'amoureux, mais ne peut le convaincre. Celui-ci apaise le courroux de Danger. Franchise et Pitié ramènent Bel-Accueil, qui de nouveau laisse Guillaume approcher de la rose, et qui lui permet de la baiser. Mais Male-Bouche a tout vu, et prévient Jalousie, qui fait entourer le parterre d'un mur, et construire une cour où sera emprisonné Bel-Accueil. Guillaume se lamente, et c'est là que s'arrête la première partie du poème.

Il est aisé de railler le jeu des allégories dans l'œuvre de Guillaume de Lorris. Nous préférons les analyses psychologiques directes, à la manière de Chrétien de Troyes. Mais, système à part, la première partie du *Roman de la Rose* témoigne d'une réelle connaissance du cœur. L'amour ingénu, inquiet, tour à tour confiant jusqu'à l'imprudence ou réservé jusqu'au mépris, y

(1) Chrétien de Troyes avait traduit le célèbre *De arte amandi* d'Ovide; cette traduction est perdue. Mais nous possédons le poème latin d'André Le Chapelain, *De arte honeste amandi* (XIIIe siècle), « le code le plus complet de l'amour courtois, tel qu'on le voit en action dans les romans de la Table Ronde ». (G. Paris). On connaît plusieurs autres ouvrages du même genre, et G. Paris considère la première partie du *Roman de la Rose* comme « l'épanouissement de toute cette floraison ». (*Littérature française au moyen âge*, § 104).

est finement décrit. Guillaume de Lorris est un ancêtre, très lointain, de Marivaux. Notons aussi que le charme de cette première partie vient du respect que l'on y sent pour la femme et pour l'amour. L'auteur n'a pas donné, comme presque tous ses contemporains, et comme son continuateur, dans la facile satire des femmes, un des thèmes les plus irritants du moyen âge bourgeois. Il est *courtois* comme Chrétien de Troyes; il nous repose de toutes les vilenies des fabliaux et des farces, sans sortir de la vérité psychologique.

Enfin, considérée comme poème, la première partie du *Roman de la Rose* est un des chefs-d'œuvre du moyen âge. La langue en est souple, claire, élégante, souvent vigoureuse et éloquente.

Analyse de la deuxième partie. — Peut-être ne restait-il à Guillaume de Lorris que deux épisodes à ajouter : la délivrance de Bel-Accueil, et la conquête de la rose; puis le songe aurait été fini. Vers 1277, Jean de Meun entreprit la continuation de l'ouvrage; et, fait unique dans l'histoire des littératures modernes, cette suite fut désormais inséparable de l'original.

Raison vient de nouveau consoler le chevalier, qui se désespère. Ce discours de Raison est un traité méthodique de l'amour et des passions : il a plus de deux mille vers; les exemples moraux et historiques tirés de l'antiquité y forment un fatras pédantesque. Le jeune homme va trouver ensuite Ami, qui lui donne des conseils de *courtoisie*, l'engage à se montrer libéral sans excès, et lui fait une satire assez spirituelle du mariage. Là se trouvent plusieurs passages célèbres par leur hardiesse, sur l'âge d'or, la naissance de la société, du pouvoir royal, etc. Amour, qui rentre en scène, décide de tenter l'assaut de la tour où est enfermé Bel-Accueil; il passe en revue ses soldats, Courtoisie, Largesse, Franchise, Pitié. Hardiment, et un nouveau personnage, Faux-Semblant, fils d'Hypocrisie, qui habite tantôt le monde et tantôt le cloître. Le poète place ici une violente diatribe contre les moines mendiants. — L'amant pénètre dans la tour, auprès de Bel-Accueil, mais il en est bientôt expulsé par Danger. — Sans transition, nous voici transportés chez Nature, qui travaille à protéger les espèces contre la mort, et qui se confesse à son chapelain Génius. Cette confession, en deux mille six cents vers, est une sorte d'encyclopédie des connaissances scientifiques du moyen âge. Elle est suivie d'un sermon de Génius aux personnages qui se préparent pour l'assaut de la tour. Vénus se joint à eux; elle enflamme la tour; Danger, Honte et Peur s'enfuient; et Bel-Accueil permet au jeune homme de cueillir la rose.

Autant les allégories de la première partie constituent, pour qui sait les transposer, une psychologie délicate de l'amour, autant, dans la seconde partie, l'action fictive devient obscure et incohérente. Ce n'est plus qu'un cadre, dans lequel un esprit érudit et audacieux, plein de verve et d'âpreté, fait entrer ses théories et sa science.

Nous parlons plus loin du perpétuel contraste offert, dans notre littérature, par l'esprit idéaliste et l'esprit bourgeois. Dans *le Roman de la Rose*, ces deux esprits apparaissent tour à tour ; et le poème est, sous ce rapport, un de ceux qui résument le mieux les différentes aspirations du moyen âge. Mais Guillaume de Lorris représente plutôt le passé, et Jean de Meun l'avenir : celui-ci annonce Rabelais, Voltaire, Beaumarchais. Il est de ces écrivains qui, au lieu de faire seulement œuvre d'art, cherchent à exciter et à diriger l'opinion. En son genre et malgré sa prolixité, Jean de Meun est grand artiste, il a le sens du mot énergique et piquant ; il sait, quand il le veut, enfermer en un couplet sobre, en une réplique juste, tout un tableau, toute une idée.

« Il n'y a pas, dans tout le moyen âge, d'œuvre plus riche que celle de Jean de Meun ; aucune des préoccupations de son temps ne lui est étrangère. Il sait prendre tous les tons... Tantôt il traduit ou paraphrase de subtils docteurs, tantôt il rivalise avec les plus cyniques fabliaux. Mais dans tous les genres, malgré les longueurs et les inégalités, il reste un des meilleurs écrivains qu'il y ait dans notre langue. » (A. Pauphilet.)

Succès du Roman de la Rose. — Ainsi complété, *le Roman de la Rose* devint, de la fin du XIV^e^ siècle au milieu du XVI^e^, l'œuvre la plus célèbre de notre littérature. Les manuscrits encore existants sont très nombreux ; et dès la découverte de l'imprimerie, les éditions se multiplièrent. Marot, en 1527, en donna une nouvelle, dont la préface est un excellent document. Et la Pléiade, qui condamnait le moyen âge, en excepte *le Roman de la Rose*.

Le succès d'un ouvrage se mesure aussi à l'opposition qu'il détermine. On attaqua vivement *le Roman de la Rose* : Christine de Pisan le juge digne d'être brûlé ; Gerson, chancelier

de l'Université, empruntant au livre qu'il censure le cadre allégorique, écrit une *Vision de Gerson* (1402) où il condamne sévèrement les hardiesses de Jean de Meun.

III. — La littérature didactique.

A aucune autre époque de notre histoire, les traités didactiques de tout genre, en vers ou en prose, ne furent aussi nombreux qu'au moyen âge. Sur toutes les questions scientifiques ou morales, les clercs ont écrit. Mais ce qu'ils cherchaient avant tout dans l'étude de l'astronomie, de l'histoire naturelle, etc., c'était l'enseignement par l'exemple d'un principe de morale ou de religion.

Ainsi, dans les *Bestiaires*, dont les plus célèbres sont ceux de Philippe de Thaon (XII^e siècle) et de Guillaume Le Clerc (1210), ils décrivent les animaux pour y trouver des analogies avec Dieu, le Christ, les vertus, les vices. Dans les *Lapidaires*, ils énumèrent suivant le même système les caractères et les propriétés des pierres précieuses ou exotiques : les sources en sont orientales.

Parmi les ouvrages plus considérables, et qui peuvent être regardés comme des encyclopédies de la science du moyen âge, il faut signaler *l'Image du Monde* (XIII^e siècle), par Gautier de Metz, en sept mille vers ; — *le Trésor*, en prose, de Brunetto Latini (1265), un Florentin qui fut, dit-on, maître de Dante Alighieri : c'est une compilation de la Bible, d'Aristote, de Cicéron, de Sénèque, et d'une foule d'ouvrages plus ou moins techniques écrits en latin par les clercs des siècles précédents. Il jouit d'une grande célébrité.

Sous le nom de *Chastiement* ou *Castoiement*, on désignait des ouvrages à tendances pédagogiques. Le plus célèbre est le *Chastiement d'un père à son fils* (XII^e siècle), très curieux en ce sens qu'il renferme un certain nombre de contes arabes bons à rapprocher de quelques-uns de nos fabliaux (1).

(1) Ce *Chastiement* est la traduction en vers de la *Disciplina clericalis*, écrite, au début du XII^e siècle, par Pierre Alphonse, juif espagnol converti au christianisme ; les sources en sont orientales. Le même ouvrage fut traduit en prose sous le titre de *Discipline de Clergie*.

Enfin, c'est une foule de petits ouvrages en vers, plus satiriques que didactiques, appelés *Dits*, et dirigés contre les moines, les différents corps de métiers, les femmes, etc. : le *Dit des Jacobins*, le *Dit des Cordeliers*, le *Dit des cornettes* (contre les coiffures), le *Dit des rues de Paris*, le *Dit du bon vin*, le *Débat du vin et de l'eau*, la *Bataille de Carême et de Carnage*, etc.

BIBLIOGRAPHIE

E. LANGLOIS, *Origines et Sources du Roman de la Rose*, Paris, 1890, in-8.

E. LANGLOIS, *Le Roman de la Rose* (*Société des Anciens textes*), Paris, 1914-1925, 5 vol.

E. FARAL, *Le Roman de la Rose et la poésie française au XIII*e *siècle* (Revue des Deux Mondes, 15 sept. 1926).

Mme B.-A. JEANROY, *Le Roman de la Rose* (extraits en français moderne), de Boccard, 1928.

L. THUASNE, *Le Roman de la Rose* (Les grands événements littéraires), Malfère, 1929.

CH.-V. LANGLOIS, *La Vie en France au moyen âge*, tomes II et III, Hachette, 1926.

CHAPITRE V

LA LITTÉRATURE BOURGEOISE ET SATIRIQUE

FABLES. — ROMAN DE RENART. FABLIAUX. — RUTEBEUF

SOMMAIRE

L'esprit gaulois s'oppose à l'esprit *féodal, chevaleresque* ou *courtois*. C'est la revanche de la *bourgeoisie* contre la noblesse et le clergé.

1° Le moyen âge a beaucoup aimé les **fables**, dont il composait des recueils sous le nom d'*Ysopets*. Le plus célèbre *Ysopet* est celui de Marie de France (XII^e siècle). — La réunion de *fables* et de *contes d'animaux* a formé, du XII^e au XIV^e siècle, le *Roman de Renart*, sorte d'épopée animale, dont le fond est la lutte du goupil (*Renart*) contre le loup (*Ysengrin*), et le triomphe de la ruse sur la force.

2° **Les Fabliaux** sont des contes plaisants, en vers; nous en possédons 150 environ (du XIII^e siècle), les uns simples historiettes bien construites, les autres satiriques, les autres moraux. On y trouve de précieux détails sur les mœurs du temps (*les Perdrix, le Vilain Mire, la Housse partie*).

3° **Rutebeuf** (+ 1280) est remarquable par son esprit satirique (contre l'Université, les moines, etc.) et surtout par sa poésie *individuelle* et *sincère*; c'est un ancêtre de Villon.

L'esprit gaulois. — A l'inspiration féodale et chevaleresque, à l'idéal religieux, patriotique, ou sentimental, qui brille dans les chansons de geste et dans les romans de la Table ronde, s'oppose ce que l'on appelle conventionnellement l'*esprit gaulois*.

On désigne sous ce nom, encore aujourd'hui, l'esprit de satire, de raillerie, de dénigrement, de gaîté populaire et parfois cynique qui inspire toute une partie de notre littérature.

De siècle en siècle, nous retrouverons, sous des formes très variées, un contraste analogue. Au *Roland* et à *Tristan*, s'opposent *Renart* et les *fabliaux*; à la *préciosité*, le *burlesque*; au *symbolisme*, le *naturalisme*. A vrai dire, cette antithèse existe dans tous les pays, et dans toutes les littératures; elle se retrouve souvent chez le même homme, selon les moments de son inspiration. D'ailleurs, le terme d'esprit *gaulois* peut paraître assez impropre. L'amour chevaleresque est de source *celtique* plus encore que d'importation germanique; la poésie des *troubadours*, toute gallo-romaine, pécherait plutôt par un excès de raffinement.

Esprit *bourgeois* conviendrait mieux. Ces œuvres satiriques et irrévérencieuses sont une revanche des faibles contre les puissants et des railleurs contre les « délicats ».

I. — Les Fables. — Le Roman de Renart.

Les fables au moyen âge. — Le moyen âge a manifesté un goût tout particulier pour l'apologue. Il cherchait en effet, dans les ouvrages de l'antiquité, des leçons de morale pratique; et l'apologue, entre tous les genres, lui offrait la plus riche moisson d'exemples (1).

Le premier recueil de fables écrites en français et en vers est celui de *Marie de France*, qui, au XVe siècle, traduisit un *Romulus* anglais attribué au roi Alfred. Ce recueil porte le titre d'*Ysopet* (dérivé du mot Ésope). On possède plusieurs autres *Ysopets*.

En dehors des fables transmises par l'antiquité, il en cir-

(1) Très nombreux sont les recueils latins où les écrivains français, du XIe au XVe siècle, ont puisé les sujets de leurs fables. Les principaux sont celui d'Avianus (auteur latin qui a probablement vécu au IVe siècle ap. J.-C.), et qui a laissé quarante-deux fables en distiques élégiaques, — et celui qui porte le titre de *Romulus*, comprenant dans sa forme la plus complète environ quatre-vingts fables, en prose latine, adaptées d'Ésope, de Phèdre et de l'Inde.

culait une foule dans la tradition populaire. Ces *Contes d'animaux* décrivent avec gaieté les mœurs des bêtes, sans but moral.

Les sources du Roman de Renart. — Les *contes d'animaux*, auxquels vinrent se joindre, en se débarrassant de leur morale, un certain nombre de fables ésopiques, formèrent par leur agglomération, probablement au XII^e^ siècle, une sorte d'*épopée animale*. « La grande innovation, dit Gaston Paris, est d'avoir individualisé les héros de ces récits et de leur avoir donné des noms propres : il ne s'agit plus d'*un* loup, d'*un* goupil, mais d'Isengrim et de Raganhard, avec leurs femmes Richild et Hersind (plus tard Isengrin, Renart, Richeut, Hersent). Autour de ces personnages, tous les épisodes se réunissent en un seul récit vraiment épique, qui va des premières querelles des deux compères à la mort d'Isengrin ou à la victoire de Renart (1). »

Les différentes branches du Roman de Renart. — Nous avons en français une série de *branches* composant l'ensemble vulgairement appelé le *Roman de Renart*. Les auteurs de cette immense compilation ne nous sont pas tous connus (on cite seulement RICHARD DE LISON, PIERRE DE SAINT-CLOUD et un prêtre de la Croix-en-Brie). Comme les chansons de geste, les branches du *Renart* ont été sans cesse enrichies et remaniées.

Elles peuvent se grouper en deux cycles : 1° le cycle primitif (XII^e^ et XIII^e^ siècles), comprenant 30 à 40 branches, d'un total de 34.000 vers. Pierre de Saint-Cloud doit être l'auteur des deux premières; — 2° au XIV^e^ siècle, on a *Renart le Nouvel* (dont l'auteur est JAKEMARS GIÉLÉE), et *Renart le Contrefait* (c'est-à-dire refait d'après l'ancien poème par un clerc de Troyes), et qui compte 50.000 vers. A la fin du XIV^e^ siècle, Eustache Deschamps y a ajouté un dernier poème de 3.000 vers. — Le tout dépasse 100.000 vers.

(1) G. PARIS, *Littérature française au moyen âge*, § 84. C'est probablement dans le Nord de la France, en Picardie, que fut écrit le premier roman de ce genre. Nous n'en possédons pas la version primitive; nous pouvons nous en faire une idée d'après un poème latin l'*Isengrinus*, écrit au XII^e^ siècle par Nivard de Gand, et d'après un poème allemand, le *Reinhart Fuchs*, composé à la fin du XII^e^ siècle par l'Alsacien Henri Le Glichezare : ce dernier n'a peut-être fait que traduire un roman français perdu.

Les personnages. — Les principaux héros de cette « ample comédie à cent actes divers », héros qui, à travers les différentes branches, restent toujours conformes à eux-mêmes, sont : — le goupil (latin *vulpeculum*) surnommé *Renart*, nom propre devenu si célèbre que, de très bonne heure, on a délaissé le mot *goupil*, pour désigner exclusivement l'animal par son sobriquet (1); — le loup, *Isengrin*; — la goupille, *Richeut* ou *Hermeline*; — la louve, *Hersent*; — l'ours, *Bruno*; — l'âne, *Bernard*; — le blaireau, *Grimbert*; — le chat, *Tibert*; — le corbeau, *Tiécelin*; — le moineau, *Drouin*; etc.

Ce sont là *noms propres* désignant l'animal, non pas d'après un de ses caractères naturels, mais comme une *personne*. Le poète qui, le premier, les leur a attribués, de sa libre fantaisie, les a marqués de traits si précis, à tel point adaptés aux allures et aux mœurs de ces animaux d'après la tradition populaire, qu'ils s'imposèrent à ses nombreux imitateurs et successeurs. — Tous les noms de ce premier groupe sont d'origine germanique.

Un second groupe porte des noms français et symboliques, tirés de la nature ou du physique des animaux : — le lion, *Noble*; — la lionne, *Fière* ou *Orgueilleuse*; — le coq, *Chantecler*; — le lièvre, *Couart*; — le taureau, *Bruiant*; — le mouton, *Belin*; — le rat, *Pelé*; — le limaçon, *Tardif*; — les poules, *Blanche*, *Noire*, *Roussotte*, etc.

Analyse de « Renart ». — Tous ces personnages reparaissent dans les nombreux épisodes du roman; de là une sorte d'unité dans cet ensemble si touffu.

L'histoire commence à la naissance de Renart et d'Isengrin. — Après avoir été chassés du Paradis terrestre, Adam et Ève ont reçu de Dieu chacun une baguette, au moyen de laquelle ils peuvent, en frappant la mer, obtenir ce qu'ils désirent. Adam fait sortir des flots des animaux utiles; Ève, des animaux nuisibles : c'est ainsi qu'Isengrin et Renart lui doivent la vie. Bientôt Renart devient le principal héros du poème.

Renart s'en prend d'abord à des animaux plus faibles que lui; mais il est berné et dupé par chacun d'eux. Chantecler, saisi et emporté par Renart, conseille à son ravisseur de répliquer aux injures des paysans : Renart ouvre la bouche, et le coq s'envole; la mésange, sous prétexte de donner le baiser de paix à Renart, lui jette dans la bouche de la mousse

(1) Le sens propre de *goupillon* est : *queue de renard*.

et des feuilles; Tiécelin, le corbeau, laisse tomber le fromage qu'il tenait entre ses pattes, mais échappe lui-même à une nouvelle ruse du goupil; Tibert, le chat, fait tomber Renart dans un piège où celui-ci comptait le prendre.

L'esprit du roman est bien la revanche des petits sur les puissants; car si Renart est vaincu par le coq, la mésange, le corbeau et le chat, il va triompher lui-même du loup, de l'ours, du lion, etc.

Les principaux épisodes de la lutte entre Renart et Isengrin sont les suivants : — Renart, pour se venger d'Isengrin qui a dévoré un gros morceau de lard dont il espérait faire son profit, l'emmène dans un cellier, où il l'enivre; Isengrin se met à parler et à chanter si fort, qu'il est surpris et battu. — Renart, apercevant une charrette chargée de poissons, en particulier d'anguilles, se couche au bord de la route et contrefait le mort; le conducteur de la charrette le ramasse pour vendre sa peau, et le dépose sur les paniers. Renart, tout doucement, se passe au cou plusieurs *colliers* d'anguilles, saute à terre, et s'enfuit. Pendant qu'il fait rôtir ses anguilles en son château de *Maupertuis* (*pertuis* signifie *trou*, cf. *pertuisane*), Isengrin vient à passer; le parfum du poisson le grise, et il demande à Renart de quelle façon il a pu se procurer un mets si excellent. C'est alors que Renart l'emmenant, le soir, sur un étang glacé, lui dit de laisser pendre sa queue dans l'eau, à travers un trou de la glace; à la queue d'Isengrin, Renart a attaché un seau, où les poissons doivent s'entasser; quand le loup sentira que le seau est devenu très lourd, il n'aura qu'à tirer à lui. Bientôt Isengrin ne peut plus faire un mouvement, car sa queue est prise dans la glace. Arrivent des chiens et des chasseurs; un de ceux-ci, qui veut tuer le loup, dirige maladroitement son arme; la queue d'Isengrin est coupée au ras de la glace, et le malheureux s'échappe. — Renart est au fond d'un puits et ne sait comment en sortir; arrive Isengrin, auquel Renart persuade de se placer dans l'autre seau pour venir le rejoindre en paradis; le poids d'Isengrin fait remonter Renart, et le loup reste à son tour au fond du puits, d'où il n'est tiré que pour être à demi assommé.



Cl. Hatier.

RENART IMPLORANT LE PARDON DE NOBLE.
D'après une miniature de la fin du XIII^e siècle.

Renart teinturier. — Renart est tombé dans une cuve pleine de couleur jaune préparée pour la teinture. Pendant sa longue absence, sa femme, dame Hermeline, veut se remarier avec son cousin Grimbert, le blaireau. Renart, déguisé en jongleur, assiste aux préparatifs de la noce, se fait reconnaître tout à coup, et châtie d'importance son oublieuse épouse. Isengrin et sa femme Hersent jouent leur rôle dans cet épisode amusant, mais d'une bouffonnerie exagérée, et où les animaux ne paraissent plus observés avec autant de finesse que dans les premières *branches*.

Le **Jugement de Renart** est peut-être la partie la plus célèbre de tout cet ensemble. Déjà, dans les anciennes versions, le lion Noble, malade, avait voulu faire comparaître devant lui Renart, accusé par le loup, le chat et le cerf. Renart se justifiait en disant qu'il voyageait à la recherche d'un remède pour le lion : que celui-ci s'enveloppe les épaules dans la peau du loup écorché vif, les pieds dans celle du chat, et qu'il se fasse une ceinture de la peau du cerf (cf. La Fontaine : *le Lion, le Loup et le Renard*).

Dans le *jugement de Renart*, il n'est plus question de la maladie du lion. Noble tient cour plénière. Arrive un cortège composé de Chantecler et de ses poules, Pinte, Blanche, Noire et Roussotte, qui escortent le cadavre d'une autre poule, Coupée, fraîchement tuée par Renart. Les plaintes de dame Pinte et de Chantecler, la colère de Noble, les obsèques de dame Coupée, sont d'admirables parodies des discours et des procédés des chansons de geste : c'est là que l'*esprit gaulois* ou *bourgeois* se manifeste de la façon la plus piquante. On envoie chercher Renart par Bruno, puis par Tibert. Ceux-ci tombent dans les pièges que leur tend le goupil, et reviennent tout ensanglantés rendre compte au roi de leur vaine mission. Enfin, Renart, payant d'audace, se présente. Il fait humblement l'aveu de ses fautes, et demande, pour les expier, à faire un pèlerinage en Terre Sainte (1).

Le premier groupe, ou le premier cycle de Renart, s'achève par le **Couronnement de Renart.** Là, Renart est entré dans un couvent de Jacobins. Vêtu en moine, il prédit à Noble sa fin prochaine, et lui fait sentir la nécessité de désigner son successeur. Noble, dans sa confession, avoue que Renart seul est capable de porter la couronne. Renart est enfin couronné ; il persécute les faibles et flatte les puissants, il voyage en Palestine, en Espagne, en Italie (à Rome, il est reçu par le Pape), en Allemagne, etc. Cette *branche* est une satire contre les ordres mendiants.

Au XIV^e^ siècle, les *suites* de Renart seront, de plus en plus, animées d'un esprit de raillerie systématique et virulente. Cet esprit se donne libre carrière dans **Renart le Nouveau**, où les animaux perdent trop

(1) Cf. le *Reineke Fuchs*, et l'adaptation de Gœthe.

souvent le caractère naturel et relativement vraisemblable qu'ils conservaient dans les premières branches : ce ne sont que combats, assauts, surprises, allégories obscures.

A plus forte raison, dans **Renart le Contrefait**, poème immense, décousu, et qui doit son succès aux allusions malignes et au pédantisme dont il est plein. Mais Renart y personnifie d'autant mieux l'esprit d'habileté, de fourberie, de résistance aux autorités, de *libertinage* dans tous les sens du mot; il annonce Pathelin, Panurge et Figaro.

II. — Les Fabliaux.

Définition. — *Fabliau* est la forme picarde du mot français *fableau* (cf. *biau* et *beau*). Ce n'est pas au hasard que cette forme dialectale a été préférée jusqu'ici à la forme française : « c'est parce que, dit J. Bédier, la Picardie est la province qui paraît avoir le plus richement développé ce genre, et il est juste, en un sens, que la forme du mot conserve pour nous la marque de ce fait littéraire (1) ».

Le fabliau est essentiellement un conte en vers, destiné à exciter le rire. Mais cette définition doit être assez largement entendue; car, parmi les fabliaux, s'il en est qui sont plaisants jusqu'au cynisme, on en trouve qui, par la sentimentalité ou la gravité du sujet, se rangeraient plutôt dans la littérature chevaleresque ou édifiante. Il nous est parvenu environ 150 fabliaux, rassemblés aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles.

Esprit des Fabliaux. — L'esprit qui anime les fabliaux n'est pas à proprement parler satirique; c'est plutôt une raillerie joyeuse, parfois excessive, parfois aimable et d'une large moralité. Souvent aussi, le fabliau n'est autre chose qu'une ingénieuse intrigue, et n'a d'autre prétention que de piquer et de satisfaire la curiosité.

Mais le véritable intérêt des fabliaux est moins dans la moralité (positive ou négative) et dans l'habileté de l'intrigue, que dans l'observation directe et malicieuse des mœurs du temps (2).

(1) J. Bédier, *les Fabliaux*, Paris, 3^e^ éd., 1927, p. 26.

(2) En tenant compte, nous l'avons dit plus haut, de certains traits de mœurs d'origine orientale, ou caractérisant les abus disparus au XIII^e^ siècle, et qui ont été maladroitement amalgamés avec des traits plus récents.

Nous y voyons paraître, avec leur costume, leur parler et leurs gestes, les principaux types de la société aristocratique, cléricale, bourgeoise et populaire. Chevalier brutal ou courtois, prêtre de campagne, moine, magistrat, marchand, petit propriétaire, valet, jusqu'au mendiant, chacun y joue son rôle au naturel. Les femmes, nobles ou bourgeoises, y sont nombreuses et peu sympathiques; on leur attribue autant de malice que de légèreté.

Par leur habile construction et par leur réalisme vivant, les fabliaux sont comparables aux *farces* du théâtre comique. Comme ils se sont développés surtout aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, et que la farce est surtout du XV^e^, on a voulu établir une sorte de filiation entre les deux genres : la farce ne serait qu'un fabliau dramatisé. On ne retrouve cependant dans le théâtre comique du XV^e^ siècle aucun sujet traité par les fabliaux conservés. Mais la théorie reste juste en ceci, qu'à la période de littérature narrative succède celle de la littérature dramatique. On se contente pendant longtemps d'entendre le jongleur réciter une petite historiette; ce jongleur est une sorte d'histrion; il mime les gestes des personnages, il imite leur voix, bref il *joue* à lui tout seul plusieurs rôles. Puis on exige un décor, des rôles séparés, que le costume et le visage caractérisent.

Origine des Fabliaux. — Nos fabliaux sont-ils d'origine orientale? Dans l'Inde, le bouddhisme usait volontiers de contes et de paraboles. Par Byzance, puis à la faveur du mouvement créé par les croisades, ces contes se répandirent sur l'Europe; on en cita beaucoup dans les sermons. D'après une autre hypothèse, longtemps accréditée, les fabliaux ont pu appartenir, par leurs sources, à une vaste tradition orale. Les auteurs déclarent souvent qu'ils ont entendu raconter leur histoire en tel pays, en tel village. Les mêmes contes se retrouvent, avec quelques variantes locales, dans plusieurs régions. Mais les érudits contemporains nous ont dégagés de la superstition du *folk-lore* (1) et admettent que bon nombre de fabliaux sont tout

(1) *Folk-lore* signifie *littérature populaire*. Le premier ouvrage célèbre en ce genre est le recueil de *Contes* des frères Grimm (Gœttingue, 1812).

simplement des œuvres originales de clercs lettrés ou de trouvères, et qu'il est inutile d'en chercher les sources en Orient ou dans les traditions populaires.

Analyse de quelques fabliaux. — Les fabliaux sont de diverses sortes, depuis ceux qui reposent sur un jeu de mots, une naïve méprise, jusqu'aux plus sérieux.

Le curé qui mangea des mûres. — Un curé revient d'une tournée chez ses paroissiens; il est à cheval. Passant près d'un buisson chargé de mûres, il s'arrête pour en manger, et comme il ne peut atteindre les plus élevées, il se place debout, en équilibre, sur la selle de son cheval. « Je serais bien attrapé, dit-il, si quelque mauvais plaisant criait : hue! » Mais il prononce tout haut le mot *hue!* Le cheval détale, et le curé tombe dans le buisson.

La vieille qui graissa la patte au chevalier. — On avait dit à une pauvre vieille, à qui le seigneur avait confisqué sa vache, qu'elle devait, pour se la faire rendre, *graisser la patte* à l'intendant. Elle se rend au château, avec un morceau de lard, et apercevant le seigneur qui se promène les mains derrière le dos, elle s'approche doucement et lui *graisse la patte*....

Estula. — Ici l'équivoque est amenée par le nom d'un chien, *Estula.* Entendant du bruit dans son jardin, la nuit, un bourgeois envoie son fils pour appeler le chien. L'enfant crie : « Estula! » Un des deux voleurs, croyant que son complice le demande, répond : « Oui, j'y suis! » L'enfant est convaincu que le chien parle, et va chercher le curé pour l'exorciser. Quand celui-ci arrive, l'autre voleur, s'imaginant voir le premier qui apporte un mouton, dit : « J'ai un bon couteau, je vais le tuer tout de suite, de peur qu'il ne crie. » Le curé épouvanté s'enfuit, laissant son surplis à un buisson.

Les Perdrix. — Un vilain, nommé Gombaud, a pris deux perdrix; il les donne à sa femme, pour qu'elle les fasse cuire, tandis qu'il ira inviter le curé à venir les manger avec eux. En l'absence de son mari, la femme, très gourmande, tâte aux perdrix, et finit par les manger toutes les deux. Le vilain revenu, la femme lui recommande d'aiguiser son couteau. Cependant le curé arrive, et la femme lui dit : « De perdrix, il n'y en a pas : Gombaud veut vous couper les oreilles; voyez comme il aiguise son couteau. Sauvez-vous! » Et à son mari, elle crie : « Courez! le prêtre emporte les perdrix! » Gombaud, son couteau à la main, galope der-

rière le curé, qui a le temps de gagner son presbytère et de s'enfermer au verrou.

Le Vilain Mire (*le Paysan Médecin*). — Un vilain bat tous les jours sa femme; celle-ci cherche une occasion de se venger. Viennent à passer deux messagers : la fille du roi a une arête de poisson dans le gosier et l'on a besoin tout de suite d'un *mire* (médecin). La femme du vilain dit aux messagers du roi que son mari est un excellent médecin, mais qu'il n'en veut pas convenir avant qu'on l'ait roué de coups. Bien battu, et *médecin malgré lui*, le vilain suit les messagers à la cour. Devant la princesse, il fait des contorsions si grotesques que celle-ci, prise d'un fou rire, est délivrée de l'arête qui l'étranglait. — Dès lors, la réputation du prétendu *mire* est si bien établie qu'il lui arrive des malades de tous côtés. Pour s'en débarrasser, le vilain s'avise du stratagème suivant : il fait ranger devant lui tous les malades, et leur annonce qu'il les guérira tous avec les cendres du plus malade d'entre eux; puis il les interroge successivement; mais personne ne se soucie d'être brûlé, et chacun se déclare bien portant. Enfin le vilain, comblé de présents, retourne chez sa femme, et promet au roi de se tenir à sa disposition, sans qu'il soit besoin désormais de recourir à la bastonnade. Molière s'est inspiré de ce fabliau dans *le Médecin malgré lui*.

Le Tombeur Notre-Dame (*le Jongleur de Notre-Dame*). — Un jongleur s'est retiré au monastère de Clairvaux. Il est très ignorant, et il se désole de ne pouvoir prendre part aux exercices et aux offices. Cependant, il veut, à sa manière, honorer Notre-Dame, et, devant sa statue, il exécute tous les tours de son métier, jusqu'à ce qu'il tombe de fatigue. Les autres moines le surprennent pendant qu'il se livre à ces dévotions étranges. Bientôt il meurt, et la Vierge elle-même apparaît, avec des anges qui emportent en paradis l'âme du naïf tombeur.

La Housse partie (*la Couverture partagée*). — Un riche bourgeois s'est dépouillé de tous ses biens pour marier avantageusement son fils. Celui-ci l'héberge dans son hôtel pendant douze ans. Mais, un jour, sur les instances de sa femme, il chasse son vieux père de chez lui. « Donne-moi au moins, fait le vieillard, une couverture pour me garantir du froid. » Le fils envoie son petit garçon chercher à l'écurie une housse de cheval. Mais, avant de la donner à son grand-père, l'enfant en fait deux morceaux, et ne lui en remet que la moitié. Lamentations du vieillard; reproches du père à l'enfant, qui lui répond : « L'autre moitié, je la garde pour vous; quand vous m'aurez donné tout votre bien et que vous serez vieux, je vous chasserai à mon tour, et vous aurez de moi ce qu'il a de vous. » Le père comprend la leçon, et le vieillard reste à la maison

Le Chevalier au barizel (*barillet*). — Un chevalier impie va troubler dans sa retraite un ermite, le vendredi saint. Par moquerie, il se confesse à lui. « Je ne vous impose qu'une pénitence, dit l'ermite; allez me remplir ce *barizel* à ce ruisseau. » Le chevalier va plonger dans le ruisseau son barillet; il n'y entre pas une goutte d'eau. Furieux, il déclare qu'il ne prendra aucun repos, tant que le barillet ne sera pas rempli. Il part, s'en va d'un pays à l'autre, essayant toujours de remplir le barillet, et n'y parvenant jamais. Au bout d'un an, jour pour jour, il revient vers l'ermite; il est épuisé, méconnaissable, mais aussi endurci et impénitent qu'à son départ. Devant ce misérable, l'ermite est saisi de pitié; il se met à pleurer et à prier Dieu qu'il fasse miséricorde à un si grand pécheur. L'émotion de l'ermite gagne enfin le chevalier. Une larme tombe de ses yeux dans la bonde du barillet qu'il porte vide à son cou : aussitôt, le barillet est rempli et l'eau en déborde. Alors, le chevalier repentant fait une confession sincère, et meurt saintement entre les bras de l'ermite.

Signalons encore, parmi les fabliaux célèbres : *les Trois Aveugles de Compiègne, Merlin Merlot, l'Ange et l'Ermite* (1).

Certains critiques rattachent aussi au groupe des fabliaux : le *Lai d'Aristote* et le *Lai de l'Oiselet.*

III. — RUTEBEUF († 1280).

Bien que quelques auteurs de fabliaux nous soient connus, il serait inutile de citer des noms dont la survivance est due à un seul conte plaisant.

Mais, parmi les poètes satiriques vraiment personnels et féconds du XIII^e^ siècle, il faut faire une place spéciale à Rutebeuf, qui est le type achevé du pauvre et besogneux trouvère, véritable ancêtre de Villon.

On sait peu de chose de sa vie : deux dates seulement sont connues, celle de son second mariage, 1261, et celle de sa mort, 1280. Rutebeuf a écrit quelques fabliaux; un monologue, le *Dit de l'Herberie* (2); un miracle, *Théophile* (3); de nombreuses pièces satiriques contre les femmes, l'Université, les moines mendiants, etc. Il a du mordant et de la verve. Mais il vaut

(1) Imité par Voltaire, au ch. XX de *Zadig.*

(2) Sur le *Dit de l'Herberie*, cf. G. COHEN, *Le théâtre en France au Moyen âge*, II, p. 46-48.

(3) Cf. p. 123.

surtout par la poésie *personnelle* : cent ans avant Villon, il a chanté, avec une sincérité poignante, sa misère morale et physique, sa passion dévorante pour le jeu, sa triste situation d'homme de lettres aux gages des grands seigneurs, enfin ses remords et sa pénitence.

BIBLIOGRAPHIE

L. Sudre, *Les Sources du Roman de Renard*, Paris, 1893.
G. Paris, *Le Roman de Renard* (*Journal des Savants*, 1894-95).
L. Foulet, *Le Roman de Renart*, Paris, Champion, 1919.
Mme B.-A. Jeanroy, *Le Roman de Renart* (en français moderne), de Boccard, 1926.
L. Robert-Busquet, *Le Roman de Renart*, version littérale, F. Lanore, 1943.
A. de Montaiglon et G. Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des* XIIIe *et* XIVe *siècles*, 6 vol. Paris, Jouaust, 1872-90.
J. Bédier, *les Fabliaux*, 3e éd., Champion, 1927.
G. Paris, *Les Contes orientaux dans la littérature du moyen âge* (dans *la Poésie au moyen âge*, 2e série, Hachette, 1903).
Fabliaux et contes choisis du moyen age (*Classiques pour tous*), Hatier.
L. Clédat, *Rutebeuf* (Collection des *Grands Écrivains français*), Hachette, 1903.
H. Lucas, *Les poésies personnelles de Rutebeuf*, étude linguistique et littéraire, suivie d'une éd. critique, Droz, 1938.

CHAPITRE VI

LA POÉSIE LYRIQUE

SOMMAIRE

La poésie lyrique du moyen âge dérive de la *chanson*. Il faut y distinguer deux périodes : 1° jusqu'au XIV^e^ siècle ; 2° le XIV^e^ et le XV^e^, où le lyrisme devient plus personnel. — La poésie du Midi (troubadours) influence au XIII^e^ siècle la poésie du Nord (trouvères).

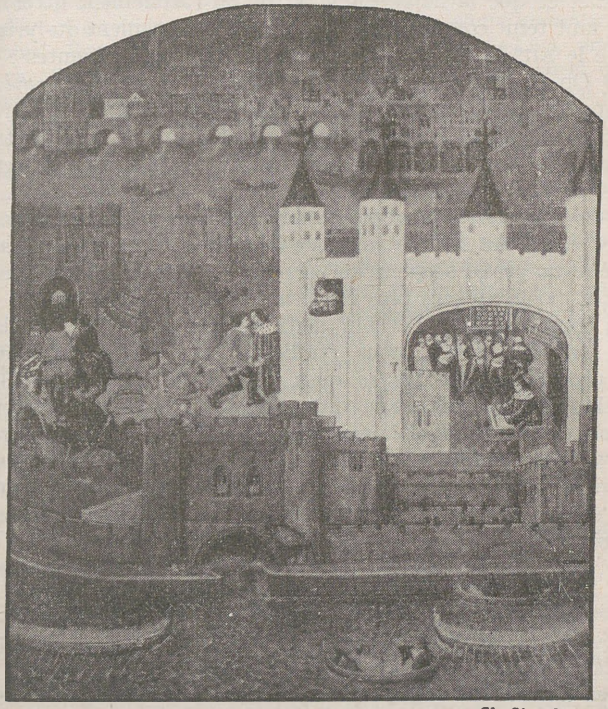
1° XII^e^ et XIII^e^ siècles. — Les genres les plus usuels sont : la *chanson d'histoire*, l'*aube*, le *rondeau*, la *pastourelle*, etc. Du Midi, viennent le *jeu-parti*, la *sirvente*, la *ballade*, etc. — Parmi les *troubadours* : *Jofroy Rudel*, *Bernard de Ventadour*, *Bertrand de Born*, etc. ; parmi les *trouvères* : *Conon de Béthune*, *Thibaut de Champagne*, *Colin Muset*.

2° XIV^e^ et XV^e^ siècles. — *Eustache Deschamps*, poète *lyrique* et *historique* ; *Christine de Pisan* ; *Alain Chartier*, surnommé le *père de l'éloquence française* ; *Charles d'Orléans*, gracieux et mélancolique.

3° F. Villon, étudiant, mène une vie vagabonde et criminelle. Il écrit le *Petit Testament* (1456) et le *Grand Testament* (1461), où il mêle à des plaisanteries traditionnelles l'expression sincère et profonde de ses remords, et traite les thèmes lyriques de la mort, de l'amour, etc. Il est le premier en date de nos grands poètes.

Définition et divisions. — Le lyrisme du moyen âge n'a, sauf exceptions, rien de la grandeur religieuse et patriotique du lyrisme des Hébreux et des Grecs ; il n'a pas non plus la profondeur psychologique et morale du lyrisme romantique. Il aurait plutôt quelque analogie avec celui des Latins. Tout peut s'y ramener à la *chanson* : thèmes, sentiments, rythmes. La musique en est inséparable.

On eut de bonne heure des *cantilènes* en langue vulgaire sur des sujets religieux ou sur des sujets profanes, des chansons de danse, des *rondes*, des couplets patriotiques ou sati-



Cl. Giraudon.

CHARLES D'ORLÉANS PRISONNIER A LA TOUR DE LONDRES.
D'après une miniature tirée d'un manuscrit du XV^e^ siècle.
(*British Museum. Londres.*)

riques, des complaintes narratives, etc. Bref, tout ce qui est entré aujourd'hui dans le domaine populaire ou enfantin a eu au moyen âge sa *période littéraire.*

Mais il ne faudrait plus soutenir, depuis que J. Bédier a mis

au point la question, que les poésies lyriques du moyen âge ont des origines *populaires*. Il paraît bien démontré, au contraire, que chaque genre a été créé et traité au début par de véritables *artistes*, et que la naïveté n'y est qu'un raffinement littéraire.

Il faut tenir compte, dans le vaste développement du lyrisme entre le XII^e^ et le XVI^e^ siècle, des observations suivantes :

1° On distingue les poètes lyriques du Nord, les *trouvères*, des poètes lyriques du Midi, les *troubadours*; ceux-ci portèrent leur poésie à un singulier degré de délicatesse pour le fond et pour la forme, et ils eurent, au XIII^e^ siècle, une influence considérable sur la poésie du Nord;

2° Les *trouvères*, à proprement parler, occupent le XII^e^ et le XIII^e^ siècle. Au XIV^e^ et au XV^e^, le poète lyrique n'est plus en général un grand seigneur ni un *jongleur*; il devient homme de lettres, poète au sens plus moderne du mot.

Il convient donc d'établir deux grandes divisions : — dans une *première partie*, nous étudierons le lyrisme du moyen âge proprement dit : les *trouvères*, des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Bien que la poésie provençale ne soit pas du domaine de notre histoire, nous en parlerons dans la mesure nécessaire pour faire comprendre la transformation des genres et des sentiments. — Dans une *deuxième partie*, nous grouperons les poètes lyriques des XIV^e^ et XV^e^ siècles : E. Deschamps, Alain Chartier, Charles d'Orléans et Villon.

I. — Les Trouvères et les Troubadours (XII^e^ et XIII^e^ siècles).

Les genres d'origine française. — Il faut signaler tout d'abord plusieurs genres qui semblent s'être développés dans la région *française*, sans aucune influence méridionale, ou qui, du moins, étaient entièrement constitués avant que cette influence les ait altérés.

La *chanson d'histoire* a un caractère narratif; on peut la comparer à nos *romances* modernes, qui exposent, nouent et dénouent un petit drame, en plusieurs strophes terminées chacune par le même refrain. On en possède un certain nombre du XII^e^ siècle, d'une forme achevée

et originale (1). — On appelle aussi ces chansons d'histoire *chansons de toile*, parce que les femmes les chantaient en filant ou en tissant. Signalons comme types du genre : *Oriour* et *Belle Doette*. — Le *motet* est une chanson à plusieurs voix, d'origine latine et religieuse.— La *rotruenge* est une chanson à refrain, non narrative; elle exprime plutôt un sentiment personnel. Exemple : la *rotruenge* de Richard Cœur-de-Lion, prisonnier en Allemagne. (Ce mot vient peut-être de *rote*, l'instrument dont s'accompagnaient les jongleurs). — Le *serventois* (qu'il ne faut pas confondre avec la *sirvente* satirique des Provençaux) paraît avoir été à l'origine une chanson badine. — L'*aube* (ou chanson du point du jour, *alba*) a pour thème ordinaire la séparation au chant de l'alouette (cf. Shakespeare, *Roméo et Juliette*). — Le *rondeau* est une chanson à danser, non divisée en strophes, mais dont on répète deux fois la partie initiale, comme dans le *triolet*. — La *balette*, également; il ne faut pas la confondre avec la *ballade* provençale. — Le *lai* (ne pas confondre avec le *lai* narratif, cf. p. 69) est une chanson, à strophes dissemblables, sur un sujet d'amour. — Le *vireli* (devenu *virelai*) est plutôt analogue au *rondeau*. — La *pastourelle*, dont le thème ordinaire se trouve développé dans la pièce célèbre d'Adam de la Halle, *Robin et Marion*. — La *chanson de croisade* se présente sous trois formes : tantôt c'est une chanson de guerre, à refrain, exhortation lyrique à combattre les infidèles; tantôt une chanson d'amour, plainte d'une femme ou d'une fiancée, dont le chevalier est à la croisade; parfois, enfin, c'est un chevalier qui regrette la dame laissée au pays.

Les genres d'origine provençale. — Une poésie lyrique plus savante et plus raffinée s'était développée dès la fin du XI^e^ siècle, dans le Midi de la France. Cette poésie n'est pas écrite dans le dialecte que l'on appelle aujourd'hui le *provençal*, mais dans un autre dialecte de la langue d'oc, le limousin, lequel fut adopté comme idiome littéraire par tous les poètes du Midi.

(1) « Nous n'y trouvons plus, dit G. Paris, la prolixité et la banalité d'expression qui trop souvent nous lassent (dans la chanson de geste). Les personnages, généralement au nombre de deux ou trois au plus, sont rapidement esquissés dans une attitude caractéristique, et n'échangent que peu de paroles, toutes pénétrées du sentiment qui les anime. Le lieu de la scène est indiqué en deux mots, et, dans cette extrême concision, quelques détails donnés, au contraire, avec complaisance prêtent aux figures et au cadre un relief singulier; on ne peut dépasser la grâce et l'énergie de plusieurs de ces petites compositions, auxquelles leur refrain, vaguement accommodé au sujet et souvent un peu étrange comme les refrains populaires, ajoute encore plus de charme poétique. » G. Paris, *Litt. fr. au moyen âge*, § 118.

Le centre en était à Toulouse, dont les comtes étaient protecteurs du *gai savoir*, et souvent poètes eux-mêmes. La guerre des Albigeois amena la ruine de cette civilisation brillante.

Les genres propres au Midi étaient :

Le *salut d'amour*, sorte d'épître, sans règles fixes. — La *tençon*, dispute entre deux poètes sur une question galante, dont une variété est le *jeu-parti* (1). — La *sirvente*, chanson satirique ou guerrière. — La *ballade*, en trois couplets suivis d'un refrain, plus un *envoi*. — La *chanson courtoise*, dans laquelle le poète exprime ses propres sentiments, composée de trois couplets, dont deux seulement dans la même forme. — La *sotte chanson*, parodie de la précédente.

Dans toutes ces poésies se retrouve l'*amour courtois*, que nous avons déjà signalé dans les *romans de la Table ronde*. Le poète chante son amour, discret et patient, pour une dame qui accepte cet hommage mais avec une fierté toujours en éveil, et qui exige du soupirant tous les sacrifices. Cet amour est considéré comme la source de toutes les vertus, il ne peut s'adresser qu'à un objet digne de lui. C'est déjà la théorie de *l'amour fondé sur l'estime* qui, après avoir passé dans la littérature espagnole, animera les héros et les héroïnes de Corneille. De là, dans tous ces petits poèmes, une psychologie compliquée, délicate, presque mystique. Malgré ses obscurités ou ses exagérations, cette analyse du cœur est ingénieuse et piquante.

L'influence provençale. — Or la poésie provençale, dès la seconde moitié du XII^e^ siècle, exerça une très profonde influence sur la poésie du Nord.

Aliénor d'Aquitaine, fille aînée de Guillaume X, duc d'Aquitaine, et petite-fille de Guillaume IX, protecteur illustre des troubadours et poète lui-même, avait épousé Louis VII, roi de France. Répudiée en 1132, elle se remaria avec Henri Plantagenet, duc de Normandie et comte d'Anjou, qui devint roi d'Angleterre en 1154. Elle lui avait apporté en dot les vastes domaines de son père. — De son premier mariage (avec Louis VII,

(1) Les *envois* de ces *jeux-partis*, mal interprétés, ont donné naissance à la légende des *cours d'amour* : on supposait ces pièces récitées devant une sorte de tribunal composé de dames, qui jugeaient entre les deux poètes (cf. *Journal des Savants*, oct. et déc. 1888).

roi de France) elle avait eu deux filles : Marie qui épousa Henri Ier, comte de Champagne, et Aélis, qui épousa Thibault de Blois. Aliénor avait transmis à ses filles son goût pour le *gai savoir*. La cour de Champagne devint, avec Marie, un centre de *courtoisie* et de littérature ; nous l'avons déjà dit, en parlant de Chrétien de Troyes. Aélis, de son côté, encouragea et protégea des trouvères, auxquels elle dut faire connaître et imiter la poésie provençale. Quand Louis VII eut répudié Aliénor, il se remaria, en 1160, avec Alix de Champagne. La nouvelle reine, sœur du comte de Champagne et du comte de Blois, continua à protéger les troubadours. Pendant un siècle, de la fin du XIIe à la fin du XIIIe, une partie de la poésie du Nord est inspirée par l'amour courtois ; tandis qu'une autre partie reste fidèle à ses origines propres.

Principaux poètes lyriques. — Les Troubadours sont, pour la plupart, plus anciens que nos trouvères :

— *Guillaume IX*, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine (mort en 1127).

— *Jofroy Rudel*, prince de Blaye, qui, devenu amoureux de la comtesse de Tripoli, sur la seule renommée de sa beauté et de ses vertus, se fit croisé en 1147, et arriva gravement malade à Tripoli, où il mourut sous les yeux de la comtesse. Cette romanesque et véridique histoire, tout à fait caractéristique de l'amour courtois, a été mise à la scène par E. Rostand, dans *la Princesse lointaine* (1895).

— *Bernard de Ventadour* prit le nom de son protecteur, le vicomte de Ventadour, en Limousin, chanta la vicomtesse de Ventadour, puis Aliénor de Guienne ; il s'attacha plus tard à la personne de Raymond V, comte de Toulouse, et mourut dans un monastère. Il passait au XIIe siècle pour le premier des troubadours.

— Cependant, on connaît mieux *Bertrand de Born* (1145-1215), seigneur de Hautefort en Limousin, qui célébra l'amour et la guerre. Il fut mêlé aux luttes des fils de Henri II Plantagenet, et prit parti contre Richard pour Henri le Jeune (1) ; à la mort de celui-ci, il se réconcilia avec Richard, qu'il soutint à son tour contre Philippe-Auguste. Ses plus belles poésies sont des *sirventes*, dont l'accent satirique est d'une singulière violence, mais qui respirent aussi un bel enthousiasme lyrique (2).

(1) Dante, dans son *Enfer*, livre XXVIII, place Bertrand de Born, « qui au jeune roi donna les mauvais conseils ».

(2) Sur les autres troubadours d'Aquitaine, du Languedoc, de Saintonge,

Les Trouvères. — Parmi les trouvères du Nord, il faut retenir les noms suivants :

— *Conon de Béthune* († 1220) fréquenta la cour de Champagne. Il prit part à la troisième et à la quatrième croisade, et Villehardouin, dans sa *Conquête de Constantinople*, lui attribue des discours aussi courageux qu'éloquents;

— *Gui II, châtelain de Couci* († 1204), compagnon d'armes de Conon dans la quatrième croisade, a moins de force et plus de grâce;

— *Blondel de Nesle* (fin du XII^e siècle) est celui dont la légende a fait le fidèle ami de Richard Cœur-de-Lion;

— *Gace Brulé* († commencement du XIII^e siècle), chevalier champenois, a de l'élégance et d'heureux rythmes;

— *Jean Bodel* († 1207?) d'Arras (que l'on connaît surtout comme poète épique pour sa *Chanson des Saisnes*, et comme poète dramatique pour son *Jeu de Saint-Nicolas*) a écrit un *Congé*, pièce lyrique dans laquelle, au moment de quitter Arras pour entrer dans une léproserie, il dit adieu à ses amis;

— *Thibaut IV de Champagne* († 1253) est aussi célèbre par ses exploits que par ses vers. Il prit part à la croisade contre les Albigeois, à la coalition de la noblesse contre Blanche de Castille, régente pendant la minorité de Louis IX. Celle-ci, d'un regard, avait obtenu sa soumission; et Thibaut la chanta dans des vers d'une délicatesse courtoise jusqu'à la préciosité. Il fit également des *chansons de croisade*, des *tençons*, des *pastourelles*;

— *Rutebeuf*, déjà étudié comme poète satirique, prend rang parmi les poètes lyriques du XIII^e siècle par un grand nombre de pièces d'un accent personnel et qui font de lui, nous l'avons dit, un ancêtre direct de Villon;

— *Colin Muset* (fin du XIII^e siècle) est le type du pauvre trouvère, obligé de faire appel à la générosité de ses protecteurs. Par sa situation comme par la grâce aimable et spirituelle de ses chansons, il est comparable à Marot.

Enfin, *Adam de la Halle* († 1288), étudié ailleurs comme poète dramatique, a chanté son foyer et écrit un *Congé*.

Au début du XIV^e siècle, le règne de la poésie courtoise semble passé; déjà Rutebeuf et Colin Muset, l'un par sa verve et par sa gravité, l'autre par sa grâce facile et sa clarté, tous deux par leur inspiration plus personnelle et plus franche, marquent la transition.

d'Auvergne, de Provence, du Roussillon, voyez L. CLÉDAT, *la Poésie lyrique et satirique au moyen âge*, Lecène et Oudin, 1893, pp. 100 à 146.

II. — Le Lyrisme aux XIVe et XVe siècles.

Nous avons dit que le vrai moyen âge s'achève à la fin du XIIIe siècle. Les poètes que nous allons nommer appartiennent à cette période intermédiaire, difficile à définir, qui s'étend entre l'avènement des Valois et les débuts de la Renaissance (1328 à 1500 environ). Nous nous réservons de rattacher au XVIe siècle les *grands rhétoriqueurs*, dont quelques-uns appartiennent par leurs dates à la fin du XVe siècle, mais qui sont les prédécesseurs immédiats de Marot.

Caractères distinctifs. — On peut dire, d'une façon générale, que le lyrisme des XIVe et XVe siècles se caractérise : dans le fond, par une inspiration plus personnelle, et dans la forme, au contraire, par la tyrannie des genres à forme fixe (*ballade*, *rondeau*, *chant-royal*, etc.) qui iront en se compliquant jusqu'à Marot. On doit mettre à part Villon ; bien que le *testament* soit, lui aussi, un genre conventionnel, il laissait au poète plus de liberté.

Poètes lyriques du XIVe siècle. — Il faut signaler brièvement *Guillaume de Machaut* (1300-1377), auteur du *Voir dit* (*Histoire vraie*), roman d'amour ; — *Jean Froissart*, trop célèbre comme chroniqueur pour avoir conservé une notoriété de poète. Son *Épinette amoureuse*, son *Débat du cheval et du lévrier*, son roman en vers de *Méliador*, son *Paradis d'amour*, son *Dit du florin*, etc., sont autant d'ouvrages qui suffiraient à la renommée d'un autre. On cite encore souvent la charmante ballade : « Sur toutes fleurs j'aime la marguerite... » insérée dans le *Paradis d'amour*.

Eustache Deschamps (1345-1405) occupa d'importantes fonctions à la cour : il fut messager royal, huissier d'armes de Charles V, écuyer du Dauphin, bailli de Senlis, maître des eaux et forêts à Villers-Cotterets, général des finances. Il a beaucoup voyagé, jusqu'en Bohême et en Hongrie. Il a connu tous les grands hommes d'une des périodes les plus agitées

de notre histoire : Charles V, Charles VI, Du Guesclin, le duc Louis d'Orléans ; il a vu de près la guerre anglaise et l'insurrection parisienne. Aussi, dans son œuvre immense (de 80 000 vers), les pièces les plus intéressantes sont-elles les poésies historiques. Il fut « l'historiographe en vers du roi et du royaume pendant près de quarante années » (1). La plus célèbre de ses poésies historiques est la ballade *Sur le trépas de Bertrand Du Guesclin.*

Il a composé également un grand nombre de poésies satiriques et morales, où il attaque, à la façon de Rutebeuf, l'Église, l'État, les financiers, et surtout les femmes. On a de lui des ballades spirituelles (*le Chat et la Souris*). Enfin, il a laissé une sorte d'*Art poétique*, sous ce titre : *L'art de dictier et de fere chançons, balades, virelais et rondeaux* (1362). — Eustache Deschamps manque d'aisance et d'élégance ; mais il est précis, nerveux ; il pense, il raisonne.

Poètes lyriques du XV^e siècle. — Christine de Pisan (1363-1431), fille de Thomas de Pisan, astrologue et médecin de Charles V, était née à Bologne. Veuve à vingt-cinq ans, sans fortune, elle écrivit d'abord pour se consoler, puis pour plaire à la cour, puis pour vivre. Aussi a-t-elle beaucoup produit, d'une façon hâtive, dans le goût de son temps, et parfois inspirée par la seule actualité. Sa principale œuvre poétique est *le Poème de la Pucelle* (Jeanne d'Arc) ; mais elle doit surtout sa réputation à de petites pièces, des *dits moraux*, écrits en forme de ballades, de rondeaux, etc. Parmi ses ouvrages en prose, il en est de curieux pour la connaissance des mœurs de la société polie au XV^e siècle : *la Cité des dames.* Mais son chef-d'œuvre, si le mot n'est pas trop ambitieux, est le *Livre des faits et bonnes mœurs du roi Charles V*, qui la classe parmi les historiens et dont nous parlons ailleurs.

Alain Chartier (1386-1449) était frère de Guillaume Chartier, évêque de Paris († 1472). Il entra à la cour comme secrétaire du Dauphin (plus tard Charles VII). Ses poésies, très nombreuses, sont écrites dans le genre allégorique : de là leur prodi-

(1) JULLEVILLE, *Hist. de la litt. française*, t. II, p. 351, Colin.

gieux succès qui est fait pour nous étonner. On peut citer : *le Livre des quatre dames*, sorte de *débat* à la fois courtois et patriotique sur la bataille d'Azincourt (1). — Prosateur, Alain Chartier est moins conventionnel et mérite, à divers titres, une place honorable. D'abord, il exprime des sentiments du plus généreux patriotisme dans son *Quadriloge invectif* (1422) (2) et dans son *Livre de l'Espérance* (1429), écrit à la veille de la délivrance d'Orléans par Jeanne d'Arc (3). Alain Chartier est encore l'auteur du *Curial* (l'homme de cour) ; c'est une satire vigoureuse et ironique du courtisan. L'auteur s'adresse à son frère Thomas Chartier, et l'engage à fuir la cour, où il vit, lui, depuis longtemps et dont il connaît les misères. On comparerait utilement ce portrait du courtisan au XVe siècle, avec certains passages de J. du Bellay, de Montaigne, de Balzac, de La Bruyère, de Saint-Simon, etc. C'est un document. Le style d'Alain Chartier est oratoire, plein de mouvement et de flamme ; sa langue fait penser à celle de Guez de Balzac, et ses contemporains l'avaient surnommé le *Père de l'éloquence française*. Alain Chartier jouit au XVe et au XVIe siècle d'une immense renommée.

Charles d'Orléans (1391-1465). — Fils de Louis d'Orléans et de Valentine de Milan, père de Louis XII, Charles fut mêlé dans sa jeunesse aux plus terribles catastrophes. Fait prisonnier à Azincourt (1415), il fut mené en Angleterre, où il subit, pendant vingt-cinq ans, une stricte captivité. Délivré en 1440, il se retira à Blois, où il se composa une cour aimable et spirituelle. Pendant ses années de prison, et à Blois, Charles d'Orléans rima une quantité de petits poèmes, ballades, rondeaux, chan-

(1) Quatre dames ont perdu leurs chevaliers à la bataille d'Azincourt : le premier a été tué, le second fait prisonnier, le troisième s'est enfui, le quatrième a disparu. Il s'agit de savoir quelle est la plus malheureuse des quatre dames.

(2) *Quadriloge* signifie *entretien* à quatre personnages ; *invectif*, qui contient des invectives. Les personnages sont la France et les trois ordres, peuple, noblesse, clergé.

(3) A propos de Jeanne d'Arc, Chartier écrivit une lettre en latin à l'empereur Sigismond. « Cette fille, dit-il, ne vient pas de la terre ; elle est envoyée du ciel. »

sons. Après sa mort, il fut oublié, et le manuscrit de ses poésies ne fut retrouvé et publié qu'en 1734.

Avec Charles d'Orléans, nous revenons à la poésie courtoise d'un Thibaut de Champagne. Les grands et douloureux événements auxquels il a été mêlé n'ont laissé que de faibles traces dans son œuvre; c'est à peine si quelques pièces consacrées à la paix, aux regrets du pays, appellent un commentaire historique : ainsi la ballade XXIV, dont le refrain est : *De voir France que mon cœur aimer doit*, et la ballade XXV : *Priez pour paix le vrai trésor de joie*. Partout ailleurs, c'est l'amour conventionnel des troubadours et des trouvères, avec toutes les allégories d'usage. Mais Charles d'Orléans y introduit une grâce nouvelle, une discrétion mélancolique, une *préciosité* mondaine, qui font songer à Marot, à Voiture et aux poètes du XVIII^e^ siècle. Ainsi, cette jolie ballade qui a pour refrain : *J'aimasse mieux de bouche vous le dire...* aurait pu se réciter à la cour de François I^er^ ou à l'hôtel de Rambouillet.

Qui ne connaît ces petites pièces, d'un fond ténu, d'une forme ingénieuse et parfaite : *Le Temps a laissié son manteau...*; — *Les fourriers d'esté sont venuz...*; — *Dieu! qu'il la fait bon regarder, La gracieuse bonne et belle!...* — *Petit mercier, petit pannier!...* — *Je meurs de soif emprès (auprès) de la fontaine...*; — *Levez ces couvrechefs plus hault, Qui trop couvrent ces beaulx visages... etc.*

La personnalité du poète se traduit discrètement dans quelques pièces mélancoliques sur la fuite du temps (*Par les fenestres de mes yeulx, Au temps passé quand regardoye...*), sur la solitude (*Laissez-moi penser à mon aise...*) Évidemment, Charles d'Orléans n'a pas cherché dans la poésie une distraction futile; il était né poète; mais il est plus miniaturiste que peintre.

III. — FRANÇOIS VILLON (1431-1480).

Biographie. — François des Loges, ou de Montcorbier, né à Paris, en 1431, d'un père bourbonnais et d'une mère angevine, fut adopté par Guillaume de Villon, chapelain de Saint-Benoist. L'enfant prit le nom de son « plus que père », et fit de bonnes

études, quoi qu'il en dise (*Hélas! si j'eusse étudié, Au temps de mo jeunesse folle!...*). Il suivit les cours de la Faculté des arts (1), pour devenir clerc; et il était maître ès arts en 1452, à vingt et un ans. Gaston Paris pense avec raison que ses remords doivent s'appliquer à la période qui suivit sa réception comme maître.



UN COURS AU TEMPS DE FRANÇOIS VILLON.
D'après une miniature tirée d'un manuscrit du XV^e siècle.

Alors il se fit inscrire soit à la Faculté de théologie, soit à la Faculté de décret (de droit canon).

A cette époque, les étudiants de l'Université étaient en perpétuels conflits avec la justice royale. Villon dut prendre part à plusieurs émeutes entre 1451 et 1454. Il nous dit, dans son *Grand Testament* (strophe 78) qu'il avait écrit un *Roman du Pet-au-Diable,* récit d'une équipée burlesque; il aida ses

(1) La Faculté *des arts* correspondait à peu près à notre Faculté *des lettres:* maître ès arts était l'équivalent de licencié ès lettres.

camarades à décrocher des enseignes, à voler des marchandises aux étalages. Bref, il devint un de ces étudiants facétieux et fripons, un spirituel et dangereux vagabond, plus connu dans les tavernes qu'à l'Université. On publie d'ordinaire, à la suite des œuvres de Villon, un petit poème intitulé : *les Repues franches de François Villon et de ses compagnons* (1) ; une repue *franche*, c'est un repas qui ne coûte rien ; on prend tripes chez la tripière, pain chez le boulanger, rôt chez le rôtisseur. Pour que Villon soit devenu le héros de ce code burlesque du vol, il faut sans doute qu'il ait laissé une triste réputation.

En 1455, le 5 juin, Villon se prend de querelle avec un prêtre, Philippe Sermoise, et le tue. Il s'enfuit, puis sollicite sa grâce, et l'obtient : des *lettres de rémission* lui sont accordées en juin 1456. On ne sait où il avait vécu pendant cet exil volontaire. — Rentré à Paris, il se remet sans doute à fréquenter une société équivoque ; et il descend d'un degré, il se fait complice de voleurs de profession ; il prend part à un vol par effraction au collège de Navarre, avec deux bandits, Colin de Cayeux et Gui Tabarie. C'est alors, dit-on, qu'il aurait composé son *Petit Testament*, au début duquel il annonce son départ pour Angers où il veut aller voir son oncle. Le vol est découvert (1457) ; Tabarie le dénonce comme un de ses complices. Mais, pour le moment, il échappe à la prison. On ne sait guère ce qu'il devint pendant les années 1457-1461 : il aurait été reçu par Charles d'Orléans au château de Blois, et on le signale en Bourbonnais? Il semble s'être affilié alors à une bande, les *Coquillards*, dans le jargon desquels il a écrit plusieurs pièces d'une interprétation douteuse. Un beau jour, il se fait prendre : en 1461, on retrouve Villon en prison, à Meung-sur-Loire ; il y a été enfermé à la requête de l'évêque d'Orléans, Thibault d'Assigny. Colin de Cayeux a été pendu ; Villon redoute le même sort. Heureusement pour lui, Louis XI, récemment sacré, passe par Meung et le délivre.

C'est cette même année 1461, « en l'an trentième de son âge », que Villon écrit son *Grand Testament*. Il paraît tout à fait amendé ; il exprime des sentiments de honte et de repen-

(1) Il est certain, d'après les derniers travaux de la critique, que ce poème n'est pas de Villon.

tance. Mais, en 1462, il est emprisonné au Châtelet, et condamné à être pendu. Il écrit alors sa célèbre *Ballade* (*Frères humains qui après nous vivez...*). Il est encore délivré, le 5 janvier 1463, mais banni pour dix ans de la ville de Paris.

A partir de 1463, on perd la trace de Villon. Rabelais nous dit que « maistre François Vîllon, sur ses vieux jours, se retira à Saint-Maixent en Poictou, sous la faveur d'un homme de bien, abbé dudit lieu. Là, pour donner passe-temps au peuple, entreprit faire jouer la Passion en gestes et langage poictevin » (1). On ne sait en quelle année il mourut.

Le Petit Testament. — Ce poème de quarante strophes porte aussi le titre de *lais* (2). C'était un genre à la mode, assez analogue au *congé*. On connaît les *congés* de Jean Bodel et d'Adam de la Halle; les *testaments* de Jean de Meun et de Jean de Regnier (1432).

Villon va partir pour Angers; il n'est pas certain du retour. Aussi va-t-il faire son testament.

Il lègue à Guillaume de Villon, son père adoptif, son *bruit*, c'est-à-dire sa renommée; — à celle qu'il aimait et qui le dédaigne, son cœur; — à divers personnages, les enseignes célèbres du quartier : à Jean Trouvé, boucher, le *Mouton*, le *Bœuf couronné* et la *Vache*; au chevalier du guet, le *Heaume*; aux archers de nuit, la *Lanterne*; à maître Jacques Regnier, la *Pomme de Pin* (enseigne d'un cabaret, ce qui semble indiquer que Regnier y séjournait plus que de raison); — il lègue de l'argent à *trois petits enfants tout nus, Pauvres orphelins dépourvus*, dont il donne les noms : or, ce sont trois abominables usuriers; — différents objets, gants, bonnets, chausses, diamants, à des amis réels ou imaginaires; — à Robert Valée, ses *braies* (caleçons) qui sont en gages au cabaret des Trumelières; — à son barbier, les rognures de ses cheveux; — à son savetier, ses vieux souliers, etc. — Suivent quelques *lais* figurés ou allégoriques, à des chanoines, à ses compagnons de misère, aux curés de Paris, aux moines.

Bien qu'on trouve beaucoup d'esprit, et surtout, çà et là, de jolis traits de réalisme dans *le Petit Testament*, cette œuvre n'aurait pas assuré à Villon la célébrité; elle le laisserait confondu dans la masse des poètes de second ordre.

Le Grand Testament. — Ici, bien que le cadre général soit analogue, la composition est plus complexe. Le poème a cent soixante-

(1) Rabelais, liv. IV, 13.

(2) *Lais* ou *legs* : la forme *lais* est la meilleure. Le mot se rattache au verbe *laissier* et non à *léguer*. D'ailleurs la prononciation correcte du mot *legs* est *lai*.

treize strophes. Villon y a inséré de nombreuses ballades, dont quelques-unes ont dû être écrites bien avant 1461, et que le poète a eu l'heureuse idée d'enchâsser à la meilleure place; on peut croire même qu'il a souvent dirigé ou fait dévier son développement de manière à amener la ballade qu'il tenait à ne point perdre. — Les strophes 1 à 70 forment une première partie, dans laquelle Villon parle de son emprisonnement, de sa jeunesse dissipée, de la fuite du temps, de la mort qui n'épargne personne; — ici se trouvent (après la strophe 41) la *Ballade des dames du temps jadis* (refrain : *Mais où sont les neiges d'antan!*) la *Ballade des seigneurs du temps jadis* (refrain : *Mais où est le preux Charlemagne!*). Il revient (strophe 42) à la brièveté de la jeunesse, et fait parler la *Belle heaulmière* qui regrette sa beauté passée; il plaint lui-même le temps de ses amours. — A la strophe 70, Villon commence à *tester*; c'est la seconde partie, formant comme un poème séparé. — Les *legs* du *Grand Testament* sont moins burlesques que ceux du *Petit*, mais sont encore souvent ironiques : — à Guillaume de Villon, il lègue sa *librairie* (bibliothèque); — aux frères mendiants, une oie, dont il donne les os aux malades des hôpitaux : — à Jean le Loup, voleur, un chien pour attraper les canards dans les fossés de Paris et un manteau pour les cacher; — des armes, à un moine querelleur; — à sa mère, il lègue l'admirable ballade à Notre-Dame, etc. — L'intérêt du *Grand Testament* est surtout dans les réflexions morales qui accompagnent ces legs. Ainsi (strophe 149) Villon se représente au charnier du cimetière des Innocents et revient au thème de la mort; il y revient encore dans les dernières strophes, quand il donne des instructions pour son enterrement (strophes 163-173). Une dernière *ballade* sert de conclusion.

Originalité de Villon. — Il est exagéré de dire que Villon fit le premier de la poésie *personnelle*. Avant lui, plusieurs des poètes lyriques que nous avons nommés, en particulier Jean Bodel, Rutebeuf, Eustache Deschamps, Colin Muset, Alain Chartier, ont, dans les cadres conventionnels, et au milieu d'allégories, parlé de leur vie, de leurs amours, de leurs regrets. Mais ce qui est vrai, c'est que Villon a une personnalité plus caractéristique, une âme plus humaine et surtout un accent plus direct.

Ce mauvais écolier, ce vagabond, ce *coquillard*, ce récidiviste trois fois emprisonné, deux fois sur le point d'être pendu, est poète au sens le plus moderne du mot; il n'est pas guidé par sa raison, mais par sa sensibilité, laquelle explique à la fois ses fautes et ses remords, et dont il est la victime. Mais s'il lui

doit ses crimes, il lui doit aussi son repentir et ses larmes. Comme H. Heine, Musset ou Verlaine, Villon unit la faiblesse au repentir, le désespoir à l'ironie.

D'autre part, Villon est un grand artiste. Il ne cherche pas d'ingénieuses nouveautés. Il renouvelle inconsciemment, par la force naturelle de sa sensation et de sa vision, les thèmes les plus communs : regrets de la jeunesse perdue, angoisse de la mort. Villon au charnier des Innocents égale Shakespeare faisant parler Hamlet au cimetière d'Elseneur, et Bossuet « ouvrant un tombeau devant la cour ». On *voit* tout ce que Villon veut faire voir; les traits sont précis, pittoresques, colorés. « Il a su peindre, dit G. Paris, les vieilles accroupies autour de leur petit feu de chènevottes, et les femmes assises dans l'église sur le repli de leurs robes, et les écoliers modèles tenant leurs pouces dans leurs ceintures, et le bon Jean Cotard allant se coucher en trébuchant, et les crânes entassés dans les charniers des Innocents, et les squelettes des pendus balancés par le vent aux poutres de Montfaucon (1). »

La renommée de Villon. — En 1489, parut la première édition des œuvres de Villon. Elle fut souvent réimprimée jusqu'à l'édition de Marot (1533), corrigée, commentée, souvent avec bonheur, parfois assez naïvement, et qui eut un grand succès (2).

Villon ne fut jamais oublié. Très goûté au XVI^e^ siècle, encore connu et lu au XVII^e^ (cf. *Art poétique* de Boileau) et au XVIII^e^ siècle, Villon profita plus qu'aucun autre poète, plus que Ronsard lui-même, de la réaction romantique. Sa vie de bohême, la variété de son style qui unit le *grotesque* au *sublime*, son réalisme, tout devait le faire considérer comme un ancêtre.

1) G. Paris, *F. Villon*, p. 154.

(2) Le XVII^e^ siècle continua à lire Villon sur le texte de Marot. A partir de 1723, parurent diverses éditions, dont quelques-unes marquaient un progrès philologique et historique. Mais les éditions les plus sûres sont contemporaines.

BIBLIOGRAPHIE

A. JEANROY, *les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*; Paris, 1889; *La poésie lyrique des troubadours*, Didier, 1934.
G. PARIS, *les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge* (*Journal des Savants*, 1891-1892).
J. BÉDIER, *De Nicolao Museto* (Colin Muset), suivi du texte de ses œuvres, Paris, 1893.
L. CLÉDAT, *la Poésie lyrique au moyen âge* (collection des classiques populaires), Lecène et Oudin, 1893.
P. BELPERRON, *La joie d'amour, contribution à l'étude des troubadours et de l'amour courtois*, Plon, 1948.
CH. D'ORLÉANS, Œuvres, éd. par P. Champion (Classiques français du moyen âge), 1923-27, 2 vol.
P. CHAMPION, *La vie de Charles d'Orléans*, Champion, 1911; *Histoire poétique du XV^e siècle*, id., 1923, 2 vol.
A. LONGNON, *Étude biographique sur F. Villon*, Paris, H. Menu, 1877.
G. PARIS, *F. Villon* (*les Grands Écrivains français*), Hachette, 1901.
FR. VILLON, *Œuvres complètes*, éd. Aug. Longnon, Champion, 1911; Thuasne, Picard, 1923; L. Dimier, Delagrave, 1927; *Poésies*, éd. « Les Phares », Marval, 1945.
P. CHAMPION, *Fr. Villon, sa vie et son temps*, Champion, 1913, 2 vol.; nouvelle éd., 1933.
L. CONS, *État présent des études sur Villon*, Les Belles-Lettres, 1936.
P. VALÉRY, *Villon et Verlaine*, Maestricht, 1937.
L. et F. SAISSET, *Le Grand Testament de F. Villon* (Grands événements littéraires), Malfère, 1937.
J. CASTELNAU, *François Villon*, Tallandier, 1942.

CHAPITRE VII

LE THÉÂTRE RELIGIEUX AU MOYEN ÂGE

MIRACLES ET MYSTÈRES

SOMMAIRE

Le théâtre religieux du moyen âge doit être, plus que tout autre genre, replacé dans son *milieu*. — On ne peut le comparer au *théâtre grec* que parce qu'il est, comme lui, sorti du culte.

1° Du XI^e^ au XIV^e^ siècle : Drames liturgiques et Miracles. — Les cérémonies de l'Église donnent naissance aux *Drames liturgiques*, dont les principaux sont les *Vierges folles*, les *Prophètes du Christ* et surtout le *Drame d'Adam* (XII^e^ siècle), qui ne se joue plus dans le chœur de l'église, mais sous le porche. — Au XIII^e^ siècle, le *Jeu de saint Nicolas*, de Jean Bodel, est remarquable par le mélange des scènes épiques, religieuses et familières. — Aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, on représente des *Miracles* tirés de la vie des Saints, et surtout des légendes relatives à la Sainte Vierge. On signale le *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf (XIII^e^ siècle) et les *Miracles de Notre-Dame* (XIV^e^ siècle); ces pièces, dont l'intrigue est souvent ingénieuse, contiennent des renseignements curieux sur les mœurs du temps. Il aurait pu en sortir un drame national.

2° XV^e^ siècle : les Mystères. — Pas d'acteurs de profession; les *Mystères* sont joués par des *Confréries* d'amateurs; la principale est celle des *Confrères de la Passion*, à Paris. — Le théâtre représente plusieurs lieux juxtaposés. — On divise les *Mystères* en trois cycles : 1° l'*Ancien Testament*; 2° le *Nouveau Testament*, où se trouve le plus célèbre mystère, celui de la *Passion*, dont nous avons plusieurs rédactions; les meilleures sont celles d'Arnould Gréban (1452) et de Jean Michel (1486); 3° le *Cycle des Saints*. — On y ajoute quelques Mystères profanes, entre autres le *Siège d'Orléans* (1439).

Les *Mystères* furent interdits en 1548, par arrêté du Parlement; ce mélange naïf du sacré et du profane commençait à inquiéter le clergé et à scandaliser les spectateurs.

Caractères généraux. — Pour bien comprendre le théâtre religieux du moyen âge, on doit, plus que pour tout autre genre, tenir compte du *moment*, du *milieu* et du *but*. Il faut se rappeler que ces représentations sont à l'origine un complément des cérémonies de l'Église, — qu'elles sont, en principe, destinées à l'édification des spectateurs : ceux-ci y apportent des dispositions d'esprit qui ne peuvent se comparer que de très loin avec celles de notre public contemporain.

D'autre part, ce théâtre religieux est à peine un théâtre. Décors, mise en scène, costumes, acteurs, tout y est assez différent de ce que nous voyons aujourd'hui. Ce sont des spectacles extraordinaires, donnés en plein jour sur une scène dépourvue de tout ce qui peut créer l'illusion, joués par des clercs, des bourgeois, des ouvriers, qui, leur *réplique* achevée, vont s'asseoir sur des bancs, face au public, en attendant que leur tour revienne. Seuls le Christ et la Vierge portent des costumes conventionnels; seuls, les diables sont déguisés et grimés; les autres sont vêtus comme les citadins qui les regardent, ou comme les archers du guet.

Il est si vrai que ce théâtre dépend essentiellement d'un état d'âme, d'un concours momentané de circonstances, qu'à peine arrivé à son plein développement, il disparaît. En 1548, un arrêt du Parlement interdit les représentations de *Mystères*. Et cet acte d'autorité était si légitime, si bien fondé sur les nécessités présentes, que jamais ni l'Église ni les écrivains dramatiques n'en ont appelé devant l'opinion.

La tragédie grecque et les Mystères. — Une comparaison entre les origines de la tragédie grecque et celles de notre drame religieux n'est qu'à demi exacte.

En Grèce, c'est de l'évolution d'un genre lyrique, le *dithyrambe* chanté aux fêtes de Bacchus, que sort la tragédie. En France, de certaines cérémonies du culte catholique, sort le *Mystère*.

En Grèce, la tragédie n'est contenue dans le dithyrambe qu'en tant que celui-ci est exalté, passionné; la légende de Bacchus ne reste pas longtemps son thème essentiel; dès que le genre nouveau est en possession de sa forme, il admet tous les dieux et tous les héros. Le *Mystère*, même le jour où il est représenté sur la place publique, est essentiellement constitué par la Nativité, la Passion, la Résurrection; le *Miracle*, plus libre, est cependant toujours consacré à la Vierge ou aux saints. Bref, l'élément profane, historique ou inventé, ne se substitue pas à l'élément religieux, le cadre une fois formé. On cite bien un *Mystère d'Orléans* et un *Mystère de saint Louis*; mais ce sont des exceptions, des expériences de lettrés.

I. — Du XI^e^ au XIV^e^ siècle. Drames liturgiques et Miracles.

Le Drame liturgique. — Le drame liturgique est né des cérémonies religieuses. « Des interpolations nombreuses et de plus en plus considérables servirent à prolonger les offices, et bientôt à les varier par l'introduction du drame (1).... »

Ces interpolations sont d'abord des *tropes*, c'est-à-dire de courtes questions, en latin, suivies de courtes réponses, également en latin : le texte est toujours en prose, et simplement liturgique.

Puis on intercale dans la prose sacrée de courtes pièces de vers latins, soit des cantiques chantés par un chœur, soit des morceaux récités par un personnage déterminé. — Enfin, on a des drames véritables mi-français (ou provençaux), mi-latins — sans que l'usage des deux langues et le passage de l'une à l'autre semblent soumis à une règle.

Principaux Drames liturgiques. — C'est ainsi qu'on eut, à Noël, le drame des *Pasteurs*, véritable mise en scène de l'Evangile, avec la crèche, la Vierge et l'enfant, un ange annonçant la Nativité aux pasteurs, un chœur d'enfant aux voûtes de l'église chantant le *Gloria*, et les bergers s'avançant et adorant (XI^e^ siècle).

(1) Petit de Julleville, *les Mystères*, I, 21.

Le jour de Noël, on représentait aussi le drame de *l'Époux*, ou *les Vierges sages et les Vierges folles*. Là, on trouve le provençal à côté du latin. L'Evangile (saint Mathieu, XXIV, 1-13) y est découpé en scènes très bien agencées. Au dénouement, les Vierges folles étaient saisies par les démons et précipitées en enfer (XIe siècle).

Les Prophètes du Christ se présentent à nous sous plusieurs formes. La plus ancienne (XIe siècle) est une sorte de commentaire d'un sermon apocryphe de saint Augustin évoquant successivement tous ceux qui ont annoncé la naissance et la mission du Christ : Isaïe, Jérémie, Daniel, Moïse, David, Habacuc, Siméon, Zacharie, Elisabeth, Jean-Baptiste, Virgile, Nabuchodonosor et la Sibylle. Le célébrant récitait une partie du sermon; à son appel, chacun des prophètes répondait en vers latins. — Au XIIe siècle, ce drame se modifia et se surchargea. On y vit Balaam sur son ânesse; et l'ânesse parlait; de là semble être née la *fête de l'âne* (cf. le chapitre sur la *Comédie*).

On possède d'autres drames liturgiques sur *le Massacre des Innocents*, *les Saintes Femmes au tombeau*, *la Conversion de saint Paul*, *la Résurrection de Lazare*, etc.... Il faut y rattacher quatre *miracles* de saint Nicolas, en vers latins.

Le Drame d'Adam (XIIe siècle). — Voici une des premières œuvres dramatiques jouées hors de l'église. Elle forme la transition entre le *drame liturgique* du XIe siècle, et les *mystères* proprement dits. Le texte est en vers français, dialecte anglo-normand; les *rubriques* (ou explications réservées aux acteurs, probablement des clercs) sont en latin (1). D'après ces rubriques, le drame se jouait devant la porte de l'église. Le manuscrit contient des explications très détaillées sur le décor, les costumes, les entrées et les sorties, le jeu des acteurs. C'est une pièce qu'il est possible de reconstituer telle qu'elle se jouait au XIIe siècle (2).

Analyse. — Comme pour les mystères du XVe siècle, la scène représente divers lieux : le paradis, la terre, l'enfer. — La première partie se passe dans le paradis. Là sont des feuillages et des fruits. Dieu (*Figura*), vêtu

(1) Le manuscrit de ce drame a été retrouvé à Tours, publié en 1854 par LUZARCHE et en 1877 par PALUSTRE.

(2) Des représentations du *drame d'Adam* ont été données par les *Théophiliens* (cf. p. 124, n. 1), en février 1935, à la salle Louis Liard (Sorbonne); — et, en mai et juin 1936, sous le portail de la cathédrale de Chartres. — Cf. *Le Jeu d'Adam et d'Eve*, édition Delagrave, 1936.

d'une dalmatique, fait comparaître devant lui Adam, en tunique rouge, et Ève, en robe blanche, et leur donne des ordres sévères. Les démons s'échappent de l'enfer, courent sur le théâtre et jusque dans les rangs des spectateurs, s'approchent du paradis. En une scène vraiment très habile, et qui révèle chez cet auteur anonyme du XII^e siècle un précurseur de nos meilleurs écrivains dramatiques, Satan, qui a échoué auprès d'Adam, flatte et séduit Ève. Il excite chez elle tour à tour la coquetterie, la gourmandise, l'orgueil, le désir de savoir, la jalousie. Puis il disparaît. Adam survient, qui gronde sa femme d'avoir écouté le tentateur. Mais celle-ci, s'approchant de l'arbre, y voit un serpent « construit avec art et qui s'enroule autour du tronc »; elle écoute les discours du serpent qui lui parle à l'oreille; elle cueille une pomme, y goûte et y fait goûter Adam. Aussitôt, tous deux reconnaissent leur faute et se lamentent. Dieu apparaît et les chasse du paradis, tout en leur promettant la rédemption.

La scène se passe ensuite sur la terre. Au centre du théâtre, Adam et Ève, bêche et râteau en mains, travaillent le sol; et Satan y jette des épines et de l'ivraie. Enfin ils meurent et sont emportés par les diables, qui, de nouveau, gambadent de tous côtés. — Caïn et Abel apparaissent, vêtus l'un de rouge, l'autre de blanc. Après un dialogue, Caïn tue son frère; puis tous deux sont conduits en enfer, « mais Abel plus doucement, car il doit en sortir après la rédemption ». Un troisième acte nous montre le défilé des Prophètes qui ont annoncé la naissance du Sauveur, comme dans le drame liturgique indiqué plus haut. Enfin, un sermon en vers clôt la représentation.

Au XII^e siècle, appartient aussi une *Rédemption*, dont nous ne possédons que des fragments, entre autres un prologue en vers où sont indiqués les principaux *lieux* figurés sur la scène, et qui sont au nombre de treize.

Ainsi, dès cette époque, semble avoir été constitué de toutes pièces le théâtre tel qu'il existera à la fin du XIV^e siècle et dans la première moitié du XV^e siècle. Entre les clercs du XII^e siècle qui jouent le *Drame d'Adam* et les Confrères de la Passion, aucune modification essentielle n'a été apportée ni au fond ni à la forme du genre.

Le Jeu de saint Nicolas, par JEAN BODEL d'Arras. — Au XIII^e siècle appartient cette pièce intéressante, seul modèle d'une littérature dramatique qui dut être féconde, car il n'est

pas possible qu'un ouvrage comme celui-là ait été unique en son genre.

Jean Bodel, auteur de la *Chanson des Saisnes*, fit représenter son *Jeu de saint Nicolas* à Arras, centre artistique de première importance à l'époque, probablement au début du XIII^e^ siècle, car on date de 1202 le *Congé* qu'il adressa à ses concitoyens quand, atteint de la lèpre, il fut obligé de se retirer du monde; il serait mort vers 1205. C'est donc par erreur qu'on a voulu voir dans sa pièce des allusions à la bataille de Mansourah et à Robert d'Artois (1250).

Analyse. — Le théâtre représente à la fois : le palais d'un roi musulman (palais divisé lui-même, semble-t-il, en plusieurs parties, puisqu'il y faut une salle où le roi reçoit ses émirs, un *trésor*, une prison), — une plaine où se livrera la bataille, — et une taverne. Par un *prologue*, nous apprenons que la pièce se joue pour la fête de saint Nicolas. Puis un courrier annonce au roi que son domaine est envahi par les chrétiens; le roi consulte l'idole de Tervagant, et envoie son courrier convoquer les émirs et leurs troupes. Ce courrier s'arrête, en chemin, dans le cabaret, où il boit et joue; il arrive enfin chez les émirs qui répondent à l'appel de leur souverain.

Cependant, les chrétiens, qui se sont massés dans la *plaine*, s'exhortent mutuellement à bien combattre pour la défense de leur foi. Après une invocation collective, un seul chrétien, puis un jeune chevalier, prononcent des paroles d'une simplicité héroïque, qui font songer aux meilleurs passages du *Roland*. Et l'on chercherait vainement dans toute la poésie du moyen âge un emploi plus juste du merveilleux chrétien que l'apparition de l'ange invitant d'abord les chevaliers à frapper hardiment, puis leur annonçant qu'ils mourront tous, et iront tous en paradis. On se bat. La prédiction s'accomplit. Au-dessus des chrétiens morts, étendus dans la plaine, apparaît de nouveau l'ange qui les loue et qui les console.

A ces scènes sublimes, en succèdent d'autres plus vives et plus familières. Un vieillard chrétien a survécu; les païens l'ont trouvé en prières devant une statue de saint Nicolas. Ils le conduisent au roi, qui, raillant sa dévotion, veut mettre saint Nicolas à l'épreuve; il fait proclamer par un héraut que le trésor royal restera ouvert à tous, gardé seulement par la statue du saint; le vieillard est mis en prison, et l'ange vient lui promettre la conversion de ses persécuteurs.

Nous sommes de nouveau transportés au cabaret, où des voleurs, Cliquet, Pincedés, Rasoir, qui jouent et qui se querellent en argot,

font un contraste des plus pittoresques avec la noble poésie des scènes précédentes. Ils se rendent au palais, volent le trésor et l'emportent dans la taverne, où ils boivent tant que l'ivresse les endort. — Le roi, furieux de la disparition du trésor, livre le vieillard au bourreau. Mais, au même instant, saint Nicolas apparaît dans la taverne aux voleurs endormis et leur ordonne de rapporter l'argent volé. Le vieillard est sauvé; le roi se convertit avec tous ses sujets.

Les Miracles (fin du XIII^e^ et XIV^e^ siècles). — On appelait d'abord *Miracles* de petites narrations latines, puis françaises, où l'on racontait l'intervention de la Vierge ou des saints dans les affaires humaines. Le plus célèbre recueil de *miracles* est celui de Gautier de Coinci, mort en 1236, et qui comprend 30.000 vers; mais on en connaît plusieurs autres. De très bonne heure, les auteurs dramatiques, clercs ou laïques, tirèrent des sujets de cette mine inépuisable. Les fêtes des saints, patrons de confréries, de villes, d'églises, les réunions des *puis Nostre-Dame*, les anniversaires, etc., furent autant d'occasions d'édifier et d'amuser le peuple, en *dramatisant* des récits déjà connus de tous (les sermons sont alors très abondants en *exemples*), et qui se prêtaient merveilleusement à la peinture pittoresque de tous les milieux et de toutes les classes sociales. Dans cette peinture de mœurs, en effet, réside l'intérêt tout particulier des *miracles*. Peu propres à édifier aujourd'hui des croyants d'une piété plus éclairée, ils constituent, avant les *farces*, un précieux document historique.

Le Miracle de Théophile. — *Le Miracle de Théophile*, par Rutebeuf, doit appartenir à la fin du XIII^e^ siècle. La pièce est courte, de sept cents vers environ, écrite en pur dialecte de l'Ile-de-France; elle se compose d'une série de scènes plutôt juxtaposées que liées. Comparé au *Jeu de saint Nicolas*, *le Miracle de Théophile* est d'un art rudimentaire. C'est l'histoire d'un clerc, Théophile, qui, dépouillé de ses biens par un évêque, renie Dieu, et va consulter un magicien, Salatin; celui-ci évoque le diable et Théophile signe un pacte avec l'enfer; il livre son âme, pour rentrer en possession de ses richesses. Sept ans après Théophile se repent et invoque la Vierge, qui arrache à Satan le pacte signé par le clerc infidèle.

Rutebeuf n'a pas tiré un parti avantageux de cette histoire; cependant l'entrevue de Satan et de Théophile a quelque valeur par les hési-

tations de l'homme et les séductions du démon; la scène du repentir offre également un certain intérêt moral (1).

Les Miracles de Notre-Dame. — Du XIV^e^ siècle, nous avons conservé une collection de quarante *Miracles de Notre-Dame par personnages*. Ces miracles ont été certainement joués dans des *puis*, sorte de sociétés académiques, placées sous la protection de la Vierge et qui instituaient des concours de poésie lyrique et des représentations dramatiques. On sait qu'il y avait des *puis* à Amiens, Arras,



UN MIRACLE DE NOTRE-DAME.
D'après une grisaille tirée d'un manuscrit du XV^e^ siècle.

Rouen, etc. (2). Ces quarante *miracles* sont écrits en dialecte de l'Ile-de-France; c'est sans doute la collection, le *répertoire* d'un même *puis*. Les auteurs ont tiré leurs sujets des sources les plus diverses : les *miracles* de G. de Coinci, ceux de Jean Le Marchant, les chansons de geste, les

(1) Le *miracle de Théophile* a été joué, par les étudiants de la Sorbonne, le 7 mai 1933, dans la salle Louis Liard. Plusieurs représentations n'en ont pas épuisé le succès. La jeune troupe qui s'était formée pour cette tentative est restée constituée, sous le nom de *Théophiliens*. — La mise en scène, comme pour le *Drame d'Adam* a été conforme aux données des manuscrits des *Miracles* et des *Mystères*. Cf. G. COHEN, *Le Miracle de Théophile*, Paris, Delagrave, 1936.

(2) Selon PETIT DE JULLEVILLE, *Mystères*, I, 116, le mot *pui* ou *puy* signifie non seulement montagne (cf. Puy-de-Dôme), mais aussi *éminence* de toute nature; on aurait désigné par là l'estrade sur laquelle les concurrents débitaient leurs vers. Selon G. PARIS, ce mot viendrait de la ville du Puy-en-Velay, où les concours de ce genre avaient pris naissance (*Litt. au moyen âge*, § 127).

légendes de saints, les romans d'aventures, l'histoire même. Mais toujours le dénouement est produit par l'intervention de la Vierge, qui apparaît portée par les anges, puis remonte au ciel.

Les principaux *Miracles de Notre-Dame* sont : *Berthe, femme du roi Pépin* (tiré de la chanson de geste d'Adenet le Roi) ; *Robert le Diable* (tiré également d'un poème épique) ; *la Conversion de Clovis* (qui vient peut-être de quelque épopée mérovingienne aujourd'hui perdue). — A côté des sujets historiques, d'autres sont romanesques, pris parfois dans la légende des saints, mais souvent semblables à des faits-divers criminels, à des *causes célèbres* ; presque toutes ces anecdotes, nous l'avons dit, figurent dans les recueils de *miracles* sous forme de récits. Exemples : *Comment la femme du roi de Portugal tua le sénéchal du roi et sa propre cousine, dont elle fut condamnée à être brûlée, et Notre-Dame l'en garantit* ; — *Comment un enfant ressuscita entre les bras de sa mère que l'on voulait brûler parce qu'elle l'avait noyé*, etc.

Aux *Miracles* nous pouvons encore rattacher, à cette époque, l'*Histoire de Grisélidis* que Boccace, en ce même XIVe siècle, racontait dans son *Décaméron*. La pièce française est bien construite et paraît avoir la même source que le conte de Boccace.

Dénouement à part (car l'intervention de la Vierge y est souvent maladroitement amenée, au point de paraître postiche et destinée à sauver la hardiesse du sujet), ces *miracles* sont assez remarquables par l'agencement de l'*action*. L'intrigue, complexe dès le début, s'engage vivement, et, grâce au décor multiple, est menée avec une promptitude captivante. Peu de scènes oiseuses, des dialogues rapides, des faits principaux bien choisis, une curieuse observation des mœurs bourgeoises et populaires mêlées sans trop de disparates à celles des rois et du clergé : telles sont les qualités qui font de ces *miracles* le genre précurseur des tragi-comédies du XVIIe siècle et des mélodrames du XIXe.

II. — Le XVe siècle : les Mystères.

Définition du genre. — Le mot *mystère* ne désigne pas, en dépit de son orthographe, une pièce relative aux mystères de la religion. Ce mot devrait s'écrire *mistère* : il dérive du latin *ministerium* pris dans le sens de *fonction, exercice*, et,

de là *représentation* (cf. *drame*, venu d'un mot grec qui signifie *action*, et le mot espagnol *auto*, acte, représentation) (1).

Les premiers *mystères* semblent avoir été des *pantomimes*, ou plutôt des *tableaux vivants* organisés à certaines fêtes, aux entrées de rois, aux réceptions d'ambassadeurs. Mais, dès les premières années du XV^e^ siècle, le terme s'applique plus spécialement, sinon exclusivement, aux pièces tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, de la légende des saints et, par exception, de l'histoire.

Le *mystère*, moins encore par son sujet que par sa constitution et par ses procédés, ne pouvait en aucune façon donner naissance aux pièces sérieuses (tragédie ou drame) telles que nous les concevons aujourd'hui. D'abord, il est d'une longueur invraisemblable; il a 30.000, 40.000, 60.000 vers; il se joue en plusieurs *journées*, le plus souvent dans l'après-midi du dimanche, et une semaine s'écoule entre deux parties. Les personnages sont au nombre de 100, 200, 500, sans compter d'innombrables figurants : il semble, en certains cas, qu'une moitié de la ville se soit chargée d'amuser l'autre.

Il n'y a d'unité que celle du sujet, dont le développement est imposé par la tradition; les scènes se *succèdent* et se *juxtaposent*. La Passion est beaucoup moins dramatique dans les *mystères* que dans l'Évangile, et leurs auteurs paraissent avoir moins possédé le sens du théâtre que les auteurs des Miracles.

A cette *diffusion*, à cette *dispersion*, à cette absence de *composition*, les *mystères* joignent des *disparates* singuliers. L'action, si sublime en soi, est sans cesse coupée ou traversée par des épisodes grotesques, non pas, comme chez un Shakespeare ou chez un Calderon, pour faire ressortir par le contraste la grandeur ou l'horreur des scènes tragiques, mais simplement pour amuser la foule. — Enfin, la plupart des *mystères* sont écrits avec une déplorable facilité; la versification en est aisée, parfois savante; mais le dialogue y tourne au bavardage diffus et le style ne caractérise que rarement les personnages.

Cependant, jamais pièces représentées sur aucun théâtre

(1) L'étymologie est encore discutée. Nous conservons donc l'orthographe traditionnelle : *mystères*.

n'eurent pareil succès. Si les sentiments religieux de la foule expliquent en partie sa curiosité et son enthousiasme, on ne saurait nier que les *mystères* aient offert un *spectacle* de nature à exciter au plus haut degré les sentiments les plus divers. Les auteurs, incapables de créer des œuvres offrant une unité puissante, eurent du moins l'art de varier les scènes selon le goût de leur temps. L'allégorie majestueuse, la simplicité évangélique, le merveilleux céleste ou diabolique, les épisodes d'un réalisme gracieux ou terrible, alternent non sans incohérence peut-être, mais de manière à réveiller sans cesse l'attention de la foule. Les *mystères* sont interminables : ils ne sont pas monotones; ils pécheraient plutôt par l'excès de variété. Enfin, tous ceux qui ont lu attentivement la *Passion* de Gréban et celle de Jean Michel savent qu'on y rencontre, avec des *inventions* dignes des grands dramaturges, quelques morceaux, couplets ou dialogues, d'une venue vraiment heureuse : nous les signalerons dans les analyses.

Les Confréries. — Le moyen âge ne connaissait pas les acteurs de profession. On y voyait des *jongleurs*, qui peuvent être, en certains cas, assimilés à des comédiens ou à des saltimbanques ambulants, transportant ici et là un répertoire de tours, de monologues, de facéties; mais chaque fois qu'il s'agit d'une veritable représentation exigeant une mise en scène et plusieurs acteurs, ce sont des *confréries* qui montent et jouent la pièce. Nous avons déjà parlé des *puis* où se donnaient les *miracles*; les membres de ces sociétés à la fois religieuses et littéraires se partageaient les rôles. Mais un *miracle* comprenait cinq ou six personnages, en moyenne; le *mystère* demandait une troupe plus considérable. On dut s'adresser à toutes les bonnes volontés et à toutes les vanités. Le clergé, la bourgeoisie, les collèges, les corps de métiers, le bon peuple même, fournissaient des acteurs ou des figurants. Ces associations, d'abord transitoires, s'organisèrent à Paris et en province. Chaque ville eut sa confrérie, avec ses statuts, ses règlements, sa personnalité civile, ses dotations, ses revenus.

La plus célèbre de toutes est la *Confrérie de la Passion*, organisée à Paris à la fin du XIV^e^ siècle, et qui reçut en 1402

des lettres patentes de Charles VI. Cette confrérie avait le monopole des Mystères pour la capitale. D'abord établie à l'hôpital de la Trinité, près la porte Saint-Denis, puis en 1539 à l'hôtel de Flandre, rue Coq-Héron, la confrérie se transporta en 1548 à l'Hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil, au moment même où le Parlement interdit les représentations des mystères sacrés. Les confrères ne s'installèrent pas moins dans leur nouvelle salle, où ils jouèrent des pièces profanes. A la fin du XVI^e siècle, ils louèrent leur théâtre à des comédiens de province, véritables *acteurs* au sens actuel du mot, en se réservant certains privilèges et une redevance. Mais la *Confrérie de la Passion* vécut comme société civile jusqu'en 1676; à cette date Louis XIV la supprima et attribua ses biens à l'Hôpital Général.

Ces acteurs volontaires n'avaient pas moins de zèle que des comédiens de profession. Tel d'entre eux se créait, dans sa ville, une réputation qui s'étendait à la ronde; les confréries se prêtaient parfois un artiste déjà célèbre. Le public, comme aujourd'hui, les connaissait et les applaudissait. Certains rôles étaient d'une longueur effrayante, et souvent dangereux; on cite l'exemple d'un prêtre jouant le rôle du Christ et s'évanouissant pendant la scène du crucifiement (Metz, 1437), et celui d'un Judas qui dut être « hâtivement dépendu et emporté en aucun lieu pour être frotté de vinaigre (1) ».

Les femmes ne jouaient dans les *mystères* qu'à titre exceptionnel, et presque toujours des rôles muets; d'ordinaire, les rôles féminins étaient tenus par des jeunes gens.

Les représentations. — Les *mystères* étaient représentés, en général, comme le prouvent des documents nombreux, à leur date *liturgique*. On les jouait aussi pour attirer la protection du ciel en cas de fléau, ou en reconnaissance d'une grâce obtenue.

Le clergé continua jusqu'à la fin à encourager les *mystères*; les municipalités surtout provoquaient et subventionnaient ces jeux, qui étaient à la fois, pour leur ville, une distraction et une source de profits. Parfois un prince ou un riche parti-

(1) PETIT DE JULLEVILLE, *Mystères*, I, p. 375.

culier faisait les frais, toujours considérables, du théâtre et des costumes. Les spectateurs payaient leur place une somme assez modique (12 deniers et 6 deniers, à la *Passion* de Valenciennes, 1547); la recette était partagée entre les entrepreneurs du *mystère* et les acteurs.

Plusieurs semaines avant la représentation, les *confrères* de la ville, ou l'association temporaire créée pour la circonstance, faisaient faire un *cry*, ou proclamation solennelle, destinée à annoncer le prochain *jeu*, à provoquer des dons en argent et en costumes, à solliciter le zèle d'acteurs et de figurants volontaires. Un cortège, précédé de trompettes, composé de hérauts à cheval, des entrepreneurs du *mystère*, des principaux bourgeois, parcourait la ville et s'arrêtait aux carrefours, où le crieur juré donnait lecture du *cry*.

La mise en scène et les décors. — Le théâtre sur lequel les confrères de la Passion représentaient les *mystères* (et de nombreux témoignages nous prouvent que les théâtres de province offraient la même disposition) ne ressemblait pas, nous l'avons déjà fait observer à propos des *miracles*, à nos théâtres actuels. On a cru longtemps que l'*échafaud* se composait de plusieurs étages superposés, communiquant par des échelles : à l'étage supérieur, le paradis; à l'étage inférieur, l'enfer; aux étages intermédiaires, les différents lieux de l'action terrestre. Mais Paulin Paris, dans une étude publiée en 1855, a, le premier, essayé de reconstituer la mise en scène des *mystères*. Les travaux récents de M. G. Cohen nous permettent aujourd'hui de la connaître avec une parfaite précision (1).

Le théâtre se composait d'un espace plan (*solier*), analogue à notre *scène* actuelle, mais très vaste, et, sur ce plancher, étaient disposées, un peu en retrait, les *mansions* (maisons) ou petites constructions indépendantes, de manière que les acteurs pussent librement circuler de l'une à l'autre, et qui étaient autant de *lieux* : suivant le moment de l'action, les personnages se groupaient autour de telle ou telle *mansion*.

(1) G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du moyen âge*, Champion, 1926.

Il est vrai que le paradis était situé au-dessus des *mansions*, souvent de côté, sur une sorte d'estrade, et que l'enfer était, pour ainsi dire, dans le sous-sol : par une grille on apercevait les damnés au milieu des flammes, et les diables sautaient sur la scène par une gueule de dragon s'ouvrant et se fermant comme une trappe.

Ces *mansions* étaient fort nombreuses. Une miniature, en tête de la *Passion* de Valenciennes (1547), présente les lieux suivants, de gauche à droite (par rapport au spectateur) : le *paradis*, une *salle*, *Nazareth*, le *Temple*, *Jérusalem*, un *palais*, la *maison des évêques*, la *porte dorée*, la *mer*, les *limbes*, l'*enfer*. Une porte dans un pan de mur suffisait à figurer Nazareth ou Jérusalem; un bassin carré, plein d'eau, sur lequel flottait un petit bateau, représentait la mer (lac de Tibériade), etc. — Pour un *mystère* joué à Rouen, en 1474, les *mansions* étaient au nombre de vingt-cinq; on en a compté jusqu'à cinquante.

Pareille mise en scène est sans doute très conventionnelle. Mais, au théâtre, toute convention acceptée est légitime. Si la juxtaposition de tant de lieux divers manque de vraisemblance, l'action y gagnait en rapidité et en *simultanéité*. Pas d'interruptions pour des changements de décors : de là, continuité de l'illusion une fois créée. De plus, comme dans ces drames religieux, non seulement l'humanité tout entière, mais encore le ciel et l'enfer, sont intéressés au développement et au dénouement de l'action, c'est le genre lui-même qui imposait aux poètes cette scène vaste et complexe, sur laquelle on ne perdait jamais de vue les rapports mystérieux soit entre Dieu et l'homme, soit entre le sacrifice du Golgotha et le sort du monde. Si bien que ce théâtre représente, dans sa disposition presque enfantine, une exacte adaptation du cadre au sujet.

Dans l'architecture de ces *mansions*, nulle recherche de couleur locale ni d'exactitude. De même pour les costumes qui étaient ceux du jour, plus riches et plus luxueux. Les diables s'affublaient de grotesques et horribles déguisements. Seuls, le Christ et la Vierge portaient la tunique longue, blanche, et le manteau bleu; ils devaient, en ces costumes d'une simplicité mystique, se détacher très nettement sur la masse pitto-

resque et tapageuse des vêtements modernes : tels ils se distinguent, au milieu des splendides convives vénitiens, dans *les Noces de Cana* de Paul Véronèse.

Les acteurs restaient toujours en scène. Leur rôle fini, ou interrompu, ils allaient se grouper sur les côtés, au lieu de disparaître dans les coulisses.

Enfin, il est certain que les *mystères* comportaient des *trucs* et des *machines*, des apparitions, des ascensions, des incendies, des batailles, etc., le tout fort naïvement exécuté, mais suffisant pour satisfaire les spectateurs.

Les principaux Mystères. — Il est d'usage de diviser les *mystères* en plusieurs cycles : 1° *cycle de l'Ancien Testament*; 2° *cycle du Nouveau Testament*; 3° *cycle des Saints*; 4° *Mystères profanes.*

1° *Cycle de l'Ancien Testament.* — Sous le titre de *Vieux Testament*, nous possédons une vaste composition, imprimée vers l'an 1500, et comprenant : d'abord une « encyclopédie biblique », depuis la Création jusqu'à Salomon, puis six *mystères* distincts : *Job, Tobie, Suzanne et Daniel, Judith, Esther, Octavien et les Sibylles.* Le tout forme un ensemble de 49.200 vers. Il est probable que la première partie, contenant à elle seule 36.500 vers, est un amalgame de *mystères* primitivement séparés. Nous avons aussi un *mystère de la Patience de Job* (1540), de 5.500 vers et à 49 personnages.

2° *Cycle du Nouveau Testament.* — Dans ce cycle sont rangés les *mystères* qui mettent en scène tout ou partie de l'histoire de Jésus-Christ et des Apôtres. Sept d'entre eux embrassent la *Nativité*, la *Passion* et la *Résurrection.* Un des plus anciens est celui de la *Passion* d'Arras, par Eustache Marcadé. Mais le plus célèbre est celui d'**Arnould Gréban**, représenté en 1452, en quatre journées, comprenant 34.574 vers, et près de 400 personnages.

Analyse de la Passion, d'Arnould Gréban (1452). — Les 1.500 premiers vers comprennent : un prologue, sorte de *sermon*, et l'histoire de la Création jusqu'au meurtre d'Abel et à la mort d'Adam. Puis, dans les limbes, Adam invoque le Rédempteur promis, tandis que, dans l'enfer, les diables chantent la perte du genre humain : la scène est vraiment grandiose. Au ciel, devant Dieu, Miséricorde et Paix entament un procès contre Justice et Vérité : la Rédemption est décidée; elle provoque la joie des justes dans les limbes et la fureur des démons. Vien-

nent ensuite : l'Annonciation, la naissance du Messie, l'adoration des bergers (ici se place une jolie scène pastorale), les Mages, le massacre des Innocents, la fuite en Égypte, Jésus au milieu des docteurs.

Dans la seconde *journée*, sont exposés les événements qui vont de la prédication de saint Jean-Baptiste à la Passion proprement dite. Parmi les belles scènes, qui témoignent d'un certain sens dramatique, citons : l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem, où les impressions de la foule, vieillards, femmes, enfants, sont rendues avec justesse et variété : à la joie populaire s'opposent les lamentations et les prédictions de Jésus; la Cène, pendant laquelle Satan apparaît, visible seulement pour Jésus et pour Judas; le récit de Lazare à ses sœurs, et surtout le dialogue de Jésus et de sa mère.

La troisième *journée* est la Passion même. On peut y signaler la scène du jardin des Olives, où les angoisses du Christ sont exprimées en beaux vers; le reniement de saint Pierre, au milieu de personnages populaires : servantes, soldats, bourreaux, aux noms pittoresques, au langage réaliste; la flagellation, d'un rythme curieux; le désespoir et le suicide de Judas, auquel apparaît Désespérance; les plaintes de Notre-Dame au pied de la croix; le partage des vêtements du Christ par les soldats.

La quatrième *journée* est consacrée à la Résurrection, à l'Ascension. Et, pour correspondre au prologue, une scène se déroule dans les limbes et dans les enfers; les démons se lamentent et les âmes des justes sont emmenées par l'Esprit de Jésus. — Enfin, le meneur du jeu adresse un adieu aux spectateurs.

Parmi les autres *Passions*, signalons celle de **Jean Michel** (1486), en 65.000 vers. Malgré sa longueur, ce mystère n'embrasse pas la même étendue que celui de Gréban. Il commence (après un sermon de 1.000 vers) à la prédication de saint Jean-Baptiste, et comprend toute l'histoire de Jésus jusqu'à la mise au tombeau. Mais chaque épisode y est détaillé; les scènes de torture et de *diableries* sont plus développées; certains rôles, comme celui de Pilate, prennent chez Jean Michel une réelle originalité; enfin, il semble que les *machines* y aient été multipliées. — En somme, Jean Michel a repris les deuxième et troisième journées de Gréban, en a exploité en habile dramaturge toutes les situations, et les a surchargées de tout ce qui pouvait flatter la curiosité des spectateurs. L'expression des sentiments est souvent heureuse : c'est ainsi que le dialogue de Jésus et de sa mère s'achève par une série de répliques où les vers se répondent avec autant de justesse que de pathétique.

De Jean Michel, nous avons également une *Résurrection*, jouée à Angers, comme la *Passion* précédente (20.000 vers, — 105 personnages, — en trois *journées*).

Arnould Gréban et son frère Simon ont écrit en collaboration les

Actes des Apôtres (60.000 vers, — 494 personnages) imprimés en 1538. C'est l'histoire de la prédication et du martyre des apôtres, avec quantité de diableries et de scènes familières.

3e *Cycle des Saints.* — Les mystères de *saint André, sainte Barbe, saint Denis, saint Louis, saint Nicolas,* sont, comme les *miracles,* pleins de situations réalistes et dramatiques; mais l'exécution en est faible.

Mystères profanes. — Si le XVe ou le XVIe siècle avaient produit un Shakespeare français ou seulement un Marlowe, nous possédions dès cette époque un théâtre disposé à souhait pour les drames historiques du genre de *Henri IV, Henri V* ou *Richard III.* Notre mise en scène était plus vaste, plus libre, plus propice au développement du plus varié des poèmes, que celle du théâtre du Globe à Londres. Les tentatives de nos auteurs dramatiques ne sont pas sans mérite; si elles avaient été suivies de chefs-d'œuvre, on les étudierait avec une curiosité sympathique. Tels qu'ils sont, le *Mystère de Troie,* par Jacques Millet (1463), le *Mystère du siège d'Orléans* (1439), dont on ne connaît pas l'auteur, et le *Mystère de saint Louis,* par Pierre Gringoire (1514), sont d'une lecture un peu décevante. Le premier est aussi romanesque que l'ouvrage de Benoît de Sainte-More; le second, d'une scrupuleuse exactitude historique, mais d'un style très plat, comportait une mise en scène si compliquée que, sans doute, il ne fut pas joué; le troisième, mieux écrit, et qui suit l'histoire d'assez près, est monotone et fatigant au dernier point.

La fin des Mystères. — Nous avons déjà dit qu'un arrêt du Parlement de Paris, le 18 novembre 1548, interdit la représentation des *mystères* dans la capitale. Les raisons de cette interdiction sont aisées à imaginer. Les protestants blâmaient sévèrement le clergé catholique de tolérer ce mélange du sacré et du profane; les spectateurs se permettaient des plaisanteries qui déjà paraissaient plus sacrilèges que naïves; les comédiens de profession commençaient à se répandre en France et à se substituer aux confrères; enfin, le goût des gens lettrés était choqué par les grossiers défauts d'un art très inégal et qui restait le plus souvent trop inférieur à la dignité du sujet.

Mais on aurait tort de croire que les *mystères* aient disparu simultanément de toutes les villes de France. On cite des représentations en 1560, 1573, 1580, etc. En 1624, on jouait encore à Draguignan une *Histoire des Macabées*; et, dans les campagnes, à certaines fêtes, l'usage des *mystères* parlés ou mimés se maintint pendant le XVIII^e siècle.

Quoi qu'il en soit, dès le milieu du XVI^e siècle, le genre décline et meurt. D'autres idées, une autre société, un autre goût font naître un nouveau genre, la tragédie imitée de l'antique.

BIBLIOGRAPHIE

PETIT DE JULLEVILLE, *les Mystères*, Hachette, 1880, 2 vol.

G. PARIS et G. RAYNAUD, *le Mystère de la Passion*, d'A. GRÉBAN, Paris, Vieweg, 1878.

G. PARIS et U. ROBERT, *les Miracles de Notre-Dame*, 1879, 7 vol.

GAILLY DE TAURINES et L. DE LA TOURASSE, *le Vray Mystère de la Passion*, nouvellement adapté.... Préface d'Em. Faguet, Belin, 1901.

G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Champion, 1926 (2^e éd.).

G. COHEN, *Le Théâtre en France au Moyen âge*. I. *Le Théâtre religieux*, Rieder, 1928.

G. COHEN, *Le jeu d'Adam et Ève*, transposition de G. Cohen, Delagrave, 1936.

G. COHEN, *Le Miracle de Théophile*, transposition de G. Cohen, Delagrave, 1936.

J. BODEL, *Le Jeu de saint Nicolas*, édité par A. Jeanroy, Champion, 1925.

CHAPITRE VIII

LA COMÉDIE AU MOYEN AGE

SOMMAIRE

La Comédie du moyen âge peut se rattacher, au moins par son genre principal, la *farce*, à la comédie classique.

1° **Du XIII^e^ au XV^e^ siècle.** — Les jongleurs ont un répertoire de *monologues*, de *dits*, de *disputes*, qui sont déjà *dramatiques*. — Adam de la Halle fait jouer à Arras, en 1262, le *Jeu de la Feuillée*, comédie satirique et fantaisiste; et à Naples, vers 1285, *Robin et Marion*, pastorale accompagnée de musique. — Du XIV^e^ siècle, on ne possède aucune comédie.

2° **XV^e^ siècle.** — Il se fonde des *Sociétés joyeuses*, analogues aux *Confréries* : les *Clercs de la basoche*, les *Enfants-sans-souci*.

3° **La Farce.** — La plus célèbre est *Pathelin* (1470), dont on ne connaît pas l'auteur. L'intrigue en est habile, les types en sont vivants, la morale y est toute d'expérience. On peut y ajouter *le Pâté et la Tarte*, et *le Cuvier*, la plus spirituelle des farces contre les femmes.

4° **La Moralité** use de personnages allégoriques pour donner une leçon aux spectateurs. — Parmi les *moralités* religieuses, on peut citer *Bien-Avisé et Mal-Avisé;* parmi les *moralités* didactiques, *la Condamnation de Banquet*.

5° **La Sotie** est une pièce politique, d'actualité, jouée par les Sots ou par les Enfants-sans-souci. — La plus célèbre est le *Jeu du Prince des Sots*, de Gringoire (1512), plein d'allusions aux démêlés de Louis XII et du pape Jules II.

6° Enfin le moyen âge a des *monologues* (satires des différents états) et des *sermons joyeux* (venus de l'ancienne Fête des Fous).

Si les *mystères* et les *miracles* sont des genres tout à fait propres au moyen âge, et dont notre théâtre sérieux de la période classique n'est pas sorti, on ne peut nier qu'il y ait développement continu dans l'histoire de notre comédie. Entre les pièces comiques représentées du XIII^e^ au XVI^e^ siècle, et celles des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, il y a sans doute des différences notables, mais telles seulement que le goût de chaque époque les inspirait au poète. Sans comparer l'auteur de *Pathelin* à celui de *Tartuffe*, ni Adam de la Halle à Beaumarchais, cette évolution est certaine.

I. — Première période : du XIII^e^ au XV^e^ siècle.

Origines. — Les jongleurs ne colportaient pas seulement, de château en château ou de ville en ville, des chansons de geste et des romans. Ils avaient tout un répertoire de *Dits*, de *Monologues* et de *Disputes* ou *Débats*.

Il faut signaler aussi, parmi les origines de la comédie au moyen âge, les danses et les bouffonneries des étudiants et des clercs (*Fête des fous*, *fête de l'âne*) parodies des cérémonies de l'Eglise, tolérées par le clergé jusque vers 1450.

D'autre part, le théâtre religieux admettait des scènes familières et burlesques (Cf. dans le *Jeu de saint Nicolas* de JEAN BODEL, les scènes de taverne, et les noms mêmes des voleurs : *Cliquet*, *Pince-dés*, *Rasoir*).

Enfin, M. G. Cohen insiste avec raison sur les origines latines de notre théâtre comique au moyen âge. Il a publié (1) le texte d'un certain nombre d'œuvres originales, jouées dans les écoles, et où l'on constate la présence de types, de situations, de jeux de scène, etc... que l'on retrouve dans les premières *farces*.

Nous ne possédons aucun texte dramatique avant le XIII^e^ siècle ; le XIV^e^ présente ensuite une lacune difficile à expliquer. Mais il est certain que la plupart des sujets représentés au XV^e^, époque où tous les genres comiques s'épanouissent largement,

(1) G. COHEN, *La Comédie latine en France au XII^e^ siècle*, Les Belles Lettres, 1931, 2 vol.

sont des remaniements de pièces plus anciennes. De tous les manuscrits, ceux des œuvres dramatiques étaient fatalement destinés, plus que d'autres, à s'égarer ; on ne conservait en vue de la représentation que le dernier rajeunissement du texte. Ce n'est que du jour où l'imprimerie a *immobilisé*, en quelque sorte, un texte daté, qu'on a fait circuler dans le public une forme déterminée de tel ou tel sujet. Quant aux auteurs, la plupart même des textes imprimés ne les nomment pas ; nous ne connaissons pas celui de *Pathelin*. En revanche, nous avons conservé des indications précises sur la première œuvre intéressante que nous présente la comédie du moyen âge, celle d'Adam de la Halle.

Adam de la Halle (1230-1288). — Adam de la Halle, comme Jean Bodel, était d'Arras. D'abord destiné à l'Église, il s'éprit d'une jeune fille qu'il épousa. Plus tard, il résolut d'aller à Paris pour s'arracher à l'oisiveté provinciale. Avant de partir, en 1262, il fit représenter sa première pièce, le *Jeu de la Feuillée*, et adressa aux habitants d'Arras un *congé*. Il ne semble pas s'être éloigné pour longtemps ; car on le retrouve bientôt exilé à Douai, en 1265, et cet exil paraît avoir été la conséquence de la part qu'il prit aux troubles civils qui déchiraient Arras. Il suivit Robert d'Artois à Naples, en 1283, quand celui-ci fut envoyé au secours de Charles d'Anjou. Là, il eut sans doute une sorte de situation officielle, comme organisateur des divertissements dramatiques et musicaux de la cour de Naples. Il y fit représenter sa pastorale de *Robin et Marion*. On ne connaît pas la date de sa mort ; on sait seulement, par une allusion de son neveu Jean Mados, qu'Adam de la Halle ne vivait plus en 1288.

Le **Jeu de la Feuillée** ou *Jeu Adam* ne fut pas probablement joué en public. La représentation dut en être donnée dans un *puy*, ce qui expliquerait la hardiesse de certains traits satiriques. — La scène est placée sous une tonnelle de verdure, une *feuillée*, élevée pour célébrer le retour du printemps. Il y a dix-huit personnages : le poète, maître Adam ; — son père, maître Henri ; — plusieurs bourgeois d'Arras, dont les noms doivent être authentiques ; — un médecin ; — un moine ambu-

lant, montreur de reliques; — une dame; — un fou et son père; — un cabaretier; — le *commun* (le peuple, que nous retrouverons sous ce nom dans les *soties*); — trois fées, Morgue, Magloire et Arsile; — la fortune; — et le courrier Croquesos.

Adam annonce à son père et aux bourgeois qu'il veut aller étudier à Paris; il quittera sa femme, Marie, qu'il n'aime plus. Mais il lui faut de l'argent, et il en demande à son père; celui-ci proteste qu'il n'en a point, et se dit très malade. « C'est d'un mal que je connais bien, déclare le médecin; on le nomme avarice. » Et il cite le nom des habitants d'Arras atteints du même mal. Apparaît le moine, qui montre les reliques de saint Acaire; leur toucher guérit de la folie; mais personne ne veut s'avouer fou, sauf un pauvre garçon amené par son père, et qui n'est point guéri; il jase à tort et à travers sur les affaires du temps, et son hardi bavardage est plein d'*actualités* qui devaient paraître amusantes et spirituelles aux contemporains.

La nuit est venue, une nuit de printemps (comme celle du *Songe d'une nuit d'été*); les fées arrivent précédées du mystérieux chasseur Hellequin, qu'on entend passer au loin. On voit ensuite la Fortune, qui montre sur sa roue toujours en mouvement des personnages du temps. Après le départ de ce cortège féerique et allégorique, les bourgeois, assis sous la *feuillée*, boivent et jouent aux dés; on fait croire au moine qu'il a perdu et qu'il doit payer l'écot des autres; mais le moine n'a point d'argent, et il laisse en gage les reliques de saint Acaire.

Cette pièce, on le voit, est un assez singulier mélange de comédie satirique, aux vives personnalités, — et de féerie. Est-ce une œuvre unique en son genre au XIII^e^ siècle? Il se peut qu'Adam ait eu des précurseurs et des imitateurs.

Très différent est le **Jeu de Robin et Marion**, que l'on a appelé justement le premier de nos opéras-comiques. Le tout est en vers; mais il y a des scènes parlées et des scènes chantées dont on a retrouvé la musique composée par Adam lui-même. — Le thème de *Robin et Marion* n'a rien d'original; Adam l'a emprunté à la poésie lyrique de son temps : ce n'est qu'une *pastourelle* dramatisée, mais avec goût.

La bergère Marion, tout en gardant ses moutons, chante son amour pour Robin. Arrive un chevalier, faucon au poing; il demande à la bergère de le suivre en son château; celle-ci lui répond qu'il perd sa peine, et qu'elle n'aimera jamais que Robin. Le chevalier s'en va; et Robin paraît; on cause, on mange, on danse. Mais le berger étant parti pour chercher des amis, le chevalier revient; et cette fois, il emporte Marion sur son cheval, aux yeux de Robin et de ses compagnons, qui n'osent engager la lutte avec lui. Marion se défend si bien elle-même, que le

chevalier la laisse échapper. Et l'on célèbre par de nouveaux jeux et de nouvelles danses cet heureux dénouement (1).

L'intrigue est assez banale; mais les détails sont jolis, délicats, d'une rusticité vraiment observée; les caractères sont bien posés et se soutiennent. Ici, encore, on peut se demander si une œuvre si bien équilibrée ne suppose pas des essais antérieurs et une vaste littérature dramatique déjà maîtresse de certaines traditions? Mais tout au plus peut-on signaler encore une *farce* jouée à Tournai en 1277, *le Garçon et l'Aveugle*.

Le XIVe siècle. — Nous ne possédons jusqu'à ce jour aucun texte comique du XIVe siècle, tandis que, pour le théâtre sérieux, nous avons la collection des *Miracles de Notre-Dame* et des *moralités*.

Citons seulement, avec Petit de Julleville, deux petits ouvrages d'Eustache Deschamps : 1° le *Dit* des quatre offices de l'hôtel du roi, *panneterie, échansonnerie, cuisine* et *saucerie*; d'après les indications du poète lui-même, ce *dit* était à *jouer par personnages*; 2° le dialogue de *maître Trubert et Antroignart*, un avocat retors et un plaideur sans conscience; mais il est possible que ce dialogue n'ait pas été destiné à la scène.

II. — Le XVe siècle : les Sociétés joyeuses.

Pas plus que les *miracles* et les *mystères*, les comédies du moyen âge n'ont été jouées par des artistes professionnels, mais par des *confrères*. Les plus célèbres confréries *joyeuses* à Paris furent celles des *Clercs de la Basoche* et des *Enfants-sans-souci*.

Les Clercs de la Basoche. — *Basoche*, du latin *basilica*, désignait le Palais de Justice. La *Basoche du Parlement* était composée de clercs de procureurs, de clercs d'avocats, de clercs de greffiers, et de clercs de conseillers au Parlement. La *Basoche du Châtelet* comprenait les clercs de notaires et les clercs des

(1) M. G. Cohen a publié (Delagrave) une *transposition* du *Jeu de Robin et Marion*, qu'il a fait représenter avec succès par ses étudiants, à la Sorbonne, en 1935.

procureurs et des greffiers du Châtelet. La *Grande Basoche* (celle du Parlement) semble avoir existé depuis les premières années du XIVe siècle; et elle a duré jusqu'à la fin du XVIe. Elle jouissait de prérogatives : élection d'un *roi*, droit de battre monnaie, permission de jouer sur la table de marbre du Palais, etc. Des fêtes de la Basoche avaient lieu, chaque année, au printemps, pour la plantation du *mai*, et en juillet. On croit que les clercs jouaient plus spécialement des *farces* et des *pantomimes*.

Les Enfants-sans-souci ou les *sots* ont dû venir de la Fête des Fous (1). Ils sont habillés, comme les *fous* de cour, mi-partie en jaune, mi-partie en vert; ils ont sur la tête un capuchon garni de grelots et surmonté d'oreilles d'âne; à la main, ils tiennent une marotte. Les *sots* étaient probablement des étudiants pauvres, des bohèmes joyeux; mais ils paraissent, à de certaines dates, s'être presque confondus avec les *Basochiens*. A la tête de cette société, était le *Prince des sots*; la seconde dignité était celle de *Mère-Sotte*, titre que porta le poète Gringoire. *Les Enfants-sans-souci* jouèrent des *soties* et aussi des *farces* et des *moralités*, jusqu'à la fin du XVIe siècle.

Autres Sociétés. — On pourrait citer encore de très nombreuses Sociétés joyeuses, tant à Paris qu'en province : à Paris, l'*Empire de Galilée*; à Dijon la *Mère folle*; à Lyon, les *Suppôts du Seigneur de la Coquille*, société composée d'ouvriers typographes, etc. Dans toute ville de quelque importance, les clercs, les artisans, les écoliers, formaient des associations pour représenter, à de certaines fêtes, des pièces amusantes et satiriques.

III. — La Farce.

Définition du genre. — La *farce*, du latin *farsa* (*farcire*, remplir), est, en langage culinaine, le hachis placé dans une volaille, dans un pâté, etc. Primitivement, on désigna par le mot *farce* certaines interpolations mêlées au texte liturgique

(1) Cf. p. 141, n. 1.

des épîtres, des évangiles, des proses. On récitait, à des fêtes déterminées, des *épîtres farcies*, très sérieuses; on en récita de burlesques à la Fête des Fous (1), et alors la *farce* était en français. Mais faut-il conclure de là que les premières *farces* dramatiques devaient ce nom au mélange de divers dialectes? Nous croirions bien plutôt qu'à l'époque où l'on introduisit dans la représentation des *mystères* de courts intermèdes comiques, ces parties comiques furent considérées comme la *farce* qui vient s'ajouter à un mets substantiel. De là, ces petites comédies auraient conservé le nom de *farce*, même lorsqu'elles formèrent un tout original et furent représentées isolément.

Quelle que soit d'ailleurs l'étymologie du mot, la *farce* est la forme encore réduite, mais authentique, de la comédie d'intrigue et de mœurs; plus développée, elle serait quelquefois une comédie de caractères. Si elle emprunte souvent son scénario à une historiette connue, et si, comme le fabliau, elle puise dans le trésor des contes populaires, elle renouvelle ces données traditionnelles par l'observation directe des mœurs et des types du temps. Son style est presque toujours vif, très français, et *dramatique* au vrai sens du mot. Remarquons encore qu'elle use parfois, comme la *moralité*, de personnages allégoriques.

Nous avons conservé cent cinquante *farces*, dont le texte est souvent altéré : ce sont presque toujours des formes rajeunies de quelque pièce qui avait déjà passé par plusieurs états.

Les plus célèbres, en des genres très différents, sont : *Pathelin, le Pâté et la Tarte, le Cuvier.*

La farce de Pathelin. — Analyse. Maître Pathelin est un « avocat sous l'orme », c'est-à-dire sans causes. Sa femme Guillemette se plaint de n'avoir que des robes râpées. Pathelin promet à Guillemette de rapporter de la foire du drap pour elle et pour lui. Il quitte sa maison, qui se trouve à gauche du théâtre (cette maison est *ouverte* et doit laisser apercevoir le lit, dans la chambre de l'avocat), et se rend à droite, où l'on voit la

(1) *La Fête des Fous* ou des *Innocents* se célébrait, dit-on, le jour de Saint-Étienne et des Saints-Innocents. On y parodiait, dans l'église même, l'office sacré. Un âne était introduit dans le chœur. Des chants grotesques remplaçaient les chants liturgiques. Un édit de Charles VII supprima, en 1445, ces singulières saturnales.

boutique de Guillaume le drapier : des pièces d'étoffe sont exposées à l'extérieur.

Le drapier, assis devant la porte, guette les clients. Pathelin l'aborde, le salue, lui fait l'éloge de son père défunt; et, tout en causant, il met la main, comme par hasard, sur une pièce de drap; il feint d'être séduit par la belle qualité de l'étoffe, en demande le prix, marchande pour la forme, semble céder malgré lui aux exigences de Guillaume, et se fait mesurer six aunes. Pathelin, ayant encore dans sa poche un *parisis* (environ 1 franc), le donne comme denier à Dieu, et le marché est conclu; puis il prie Guillaume de venir chez lui pour être payé en écus d'or, et pour manger à cette occasion de l'oie que dame Guillemette fait rôtir. Le drapier accepte : il portera le drap; mais Pathelin met vivement le paquet sous sa robe, en protestant, avec force politesses, qu'il peut très bien lui épargner cette peine. L'avocat parti, le marchand se félicite : il a obtenu 24 sous l'aune d'un drap qui n'en valait pas 20. Ainsi, c'est lui, pour le moment, qui croit avoir trompé son client. Pathelin rentre chez lui.



PATHELIN ET AGNELET.

D'après une gravure sur bois, tirée de l'édition incunable de la *Farce de Pathelin*.

A la vue de ce beau drap, Guillemette se récrie et s'inquiète : comment pourra-t-on jamais le payer? Son mari la rassure et lui explique la manœuvre à suivre : quand Guillaume viendra pour manger de l'oie et toucher son argent, on lui fera croire que l'avocat, malade depuis six semaines, n'a pu, en aucune façon, ni lui acheter du drap, ni l'inviter à dîner; et Pathelin lui-même, couché dans son lit, aura le délire. On conçoit l'étonnement de Guillaume qui arrive quelques instants après. Le pauvre homme, d'abord incrédule, est bien forcé de se rendre à l'évidence, quand il aperçoit Pathelin bondissant dans son lit, en proie à une agitation fiévreuse, et baragouinant dans tous les dialectes. Il s'en va donc, en se demandant de quelle illusion il a pu être victime.

Cependant se présente chez Pathelin un berger à l'air naïf; ce berger, Agnelet, est au service de Guillaume, dont il garde les moutons.

Son maître vient de le traduire en justice : il l'accuse d'avoir assommé plusieurs de ses bêtes, pour les manger et pour vendre leur laine. Or Agnelet a besoin d'un avocat, et il est venu trouver Pathelin. Celui-ci, qui a des tours plein son sac, conseille au berger de contrefaire l'idiot, et de ne répondre à toutes les questions qui pourront lui être adressées par le juge, par Guillaume, ou par lui-même, que : *bée*... L'avocat plaidera l'irresponsabilité, et l'acquittement est certain. — Alors commence, au milieu du théâtre représentant la place publique, la scène du jugement. Guillaume est d'un côté, Agnelet de l'autre; et, derrière Agnelet, se tient Pathelin. Le drapier formule son accusation; tout à coup il reconnaît l'avocat. Ses idées s'embrouillent; il mêle le drap volé aux moutons assommés... Le juge le croit fou, *le rappelle à ses moutons*, et finit par absoudre le berger qui, fidèle à sa promesse, ne répond que *bée*, à toutes les questions. Pathelin triomphe donc; mais il va trouver son maître. Resté seul avec Agnelet, il lui demande de le payer; Agnelet continue à bêler, et Pathelin, furieux, n'en peut tirer une parole. C'est sur cette dernière tromperie que finit la pièce.

L'intrigue et les caractères de Pathelin. — *Pathelin* est d'abord ce que l'on appelle une pièce *bien faite*. L'exposition est claire; les incidents naissent les uns des autres avec une logique naturelle; point de scènes inutiles; point de longueurs; un dénouement où la situation de chaque personnage est réglée conformément à son caractère. C'est déjà, par l'aisance et la rapidité de l'action, du Beaumarchais ou du Scribe. D'autre part, on y trouve une excellente psychologie des *conditions*. Le marchand, l'avocat, le berger, le juge, agissent et parlent, jusque dans les moindres détails, comme des gens qui portent l'empreinte profonde de leur métier; ni leurs actes, ni leurs paroles ne sont interchangeables. La scène du jugement, qui les met tous quatre aux prises, est un chef-d'œuvre de justesse et de variété. La *moralité* de la pièce n'a rien d'artificiel : elle se dégage, au fur et à mesure, des événements eux-mêmes; elle est toute d'*expérience*, comme celle de la plupart des comédies de Molière. C'est un « ricochet de fourberies » aussi naturel que divertissant. Mais on ferait tort à *Pathelin*, en y cherchant des *caractères*; qu'il nous suffise d'y admirer des *types*, si bien observés et rendus en leurs traits essentiels, qu'aujourd'hui encore ils sont humains et vivants.

Le style de Pathelin. — La langue de *Pathelin* est si française qu'elle paraît à peine archaïque; avec quelques notes au bas des pages, rien n'est plus facile qu'une lecture suivie de cette comédie du XV^e^ siècle. Le style a un tour rapide et *direct* qui convient essentiellement au théâtre. Le dialogue est bien coupé; la réplique est incisive; nulle prétention, nulle *littérature*; c'est du langage parlé plutôt qu'écrit; nous n'avons rien de plus précis ni de plus naturel avant Molière. Les petits vers de huit pieds, alertes et bien rimés, ne sentent point l'effort et ne trahissent pas la cheville. De plaisants rejets, toujours d'accord avec le geste, leur donnent une spirituelle souplesse.

Quel est l'auteur de Pathelin? — Le premier chef-d'œuvre de notre théâtre comique est anonyme. La pièce est de 1464 ou 1470. Aucune des nombreuses éditions qui parurent dès la fin du XV^e^ siècle ne porte un nom d'auteur. On l'a attribuée à Villon, à Pierre Blanchet, qui a vécu de 1459 à 1519, à Antoine de la Salle, auteur du *Petit Jehan de Saintré*, à Guillaume Alecis... Aucune de ces suppositions ne s'appuie sur des preuves authentiques. Toujours est-il que *Pathelin* est l'œuvre d'un véritable artiste, et que sa valeur exceptionnelle fut immédiatement sentie (1).

En effet, tandis que presque toutes les autres matières comiques restaient exposées aux refontes et aux rajeunissements, *Pathelin* se « cristallisa » dans son texte de 1470. On ne le refit pas; on en écrivit des *suites* : *le Nouveau Pathelin*, *le Testament de Pathelin* (2). Les vers devinrent proverbes. Au début du XVIII^e^ siècle, alors que toute notre littérature du moyen âge était dédaignée ou inconnue, Brueys et Palaprat écrivirent l'*Avocat Pathelin*, imitation assez fidèle, quoique gâtée par une intrigue d'amour (1706). En 1872, une adaptation plus exacte, par Edouard Fournier, fut représentée à la Comédie-Française, sous ce titre : *la Vraie Farce de Pathelin*; elle est restée au répertoire.

(1) G. Cohen, *Le théâtre en France au moyen âge*. II. *Le théâtre profane*, p. 80.

(2) Cf. *Recueil de farces* du bibliophile Jacob, Garnier, 1876.

Autres farces. — Le Pâté et la Tarte. — Ce n'est qu'une bluette; mais on y reconnaît ce tour de main qui distingue, du XV^e^ siècle jusqu'à nos jours, tous nos faiseurs de vaudevilles et de saynètes. — Deux truands, qui grelottent au coin d'une rue, entendent un pâtissier dire à sa femme : « Je vais dîner avec des amis; j'enverrai un messager chercher le pâté d'anguilles... » Après le départ du pâtissier, l'un des truands entre dans la boutique, demande le pâté, l'emporte, et va le manger avec son compagnon. Pendant ce repas providentiel, le pâtissier revient; ses amis n'étaient pas au rendez-vous; il dînera du pâté avec sa femme. « Le pâté, dit celle-ci, je l'ai remis à votre envoyé... » Et elle est battue. — Mais nos deux truands, le pâté fini, ont envie d'une tarte que le premier a vue dans la boutique; cette fois, c'est le second qui joue le rôle de messager. Le pâtissier veut l'assommer; il l'épargne à la condition que son camarade viendra recevoir les coups. Aussi le second truand retourne-t-il vers le premier, auquel il dit : « La femme ne donnera la tarte qu'à celui à qui elle a remis le pâté. » L'autre accourt, et il attrape double raclée. — Ce qu'il convient de louer, dans cette petite pièce, c'est le jeu très sûr de l'action qui s'enchaîne et qui s'équilibre d'une façon vraisemblable et amusante.

Le Cuvier. — Il y a plus d'observation et plus d'art dans *le Cuvier*. C'est une des nombreuses farces satiriques dirigées contre les femmes; on y constate que nos auteurs dramatiques du XV^e^ siècle puisaient largement aux mêmes sources que les auteurs de fabliaux. — Jacquinot, mari faible et débonnaire, est persécuté par sa femme et par sa belle-mère. Il demande, pour éviter de perpétuelles discussions, qu'on veuille bien écrire sur un papier (un *rollet*, ou petit *rôle*) toute la liste de ses occupations obligatoires. Dans une scène très bien conduite, on voit Jacquinot, assis devant sa table, et écrivant sous la dictée des deux femmes; celles-ci accumulent les prescriptions; elles se creusent la cervelle pour penser à tout; et Jacquinot, qui a son idée, écrit toujours. Le papier est signé; Jacquinot le met dans sa poche, et aide sa femme à faire la lessive. Un grand cuvier occupe le milieu de la scène; la femme, par suite d'une fausse manœuvre du mari, y tombe, et elle ne peut en sortir. Elle appelle Jacquinot à son secours. Celui-ci, tranquillement, tire de sa poche le *rollet*, et le lit, article par article. Interrompu, à chaque vers, par les cris et les supplications de la femme, il déclare enfin que « ça n'est point à son rollet ». La belle-mère, incapable à elle seule de tirer sa fille du cuvier, promet qu'on déchirera le rollet. A ce prix, le mari consent à délivrer sa femme et il se jure de devenir maître chez lui.

On trouve une juste et piquante observation des types populaires dans les farces suivantes : *le Chaudronnier*, *le Sourd et l'Ivrogne*, *le Mar-*

chand de pommes; — dans un certain nombre, *le badin*, un sot, joue le principal rôle; — enfin la satire des femmes, souvent plate et grossière, parfois assez spirituelle, occupe plusieurs farces célèbres, telles que *Maître Mimin, la Cornette, les Femmes qui veulent revendre leurs maris, la Pipée, Georges le Veau*, etc.

Les Farces politiques. — A côté des farces qui sont consacrées à la peinture des divers états et des mœurs du temps, nous en trouvons quelques-unes dont le sujet est pris dans l'actualité politique. Mais nous les rattacherons aux *soties*, qui sont plus spécialement consacrées à ce genre de satire.

IV. — La Moralité.

Définition. — La *moralité* dramatique est un genre didactique et allégorique. On sait, par le succès du *Roman de la Rose*, quel était le goût du moyen âge pour la personnification des vertus, des vices, des opinions, etc. Les *moralités* se proposent beaucoup moins de faire rire que d'instruire.

Il nous en reste une soixantaine, que l'on peut subdiviser en moralités religieuses, didactiques, satiriques et pathétiques. Le genre a subsisté jusque vers 1550.

Moralités religieuses. — Les principales moralités religieuses sont : *Bien-Avisé et Mal-Avisé, l'Homme juste et l'Homme mondain, l'Homme pécheur, Charité, les Blasphémateurs, les Enfants de maintenant*, etc. Nous pouvons prendre pour type la première.

Analyse de *Bien-Avisé et Mal-Avisé*. — Bien-Avisé se sépare de son compagnon de route, Mal-Avisé, pour suivre Raison qui le conduit à Foi; de Foi, il va à Contrition, puis à Confession et à Humilité. Il passe à Pénitence, visite Aumône, Jeûne, Oraison, Abstinence, Obédience, Patience, Honneur; il contemple la roue de Fortune où sont attachés quatre hommes, qui portent les noms de *Regnabo* (je régnerai), *Regno* (je règne), *Regnavi* (j'ai régné), *Sum sine regno* (je suis sans royaume). Bien-Avisé arrive à Bonne-Fin, qui remet son âme aux mains des anges. — Pendant ce temps, Mal-Avisé avait suivi Oisance, Rébellion, Folie, Désespérance, Pauvreté, etc., qui le conduisent à Male-Fin; il est précipité dans l'enfer, où les spectateurs l'aperçoivent qui soupe avec Satan.

Aux moralités religieuses, on peut rattacher **l'Aveugle et le Boiteux**, par André de la Vigne, pièce représentée à Seurre, en 1496, à la suite d'un *mystère de saint Martin*, ouvrage du même auteur. Saint Martin vient de mourir, et l'on est sur le point de transporter processionnellement son corps. La cérémonie a, selon l'usage, attiré un grand nombre de mendiants. Un aveugle et un boiteux sollicitent à haute et plaintive voix la charité publique. Ils causent familièrement entre eux et le boiteux dit à l'aveugle qu'il voudrait s'en aller, parce que si par hasard le corps du saint passait sur la place, ils pourraient bien être tous les deux guéris par un miracle. Et, dès lors, comment gagneraient-ils leur vie? Aussi l'aveugle se rapproche-t-il du boiteux, dont la voix le guide. Il le prend sur son dos, et, l'un portant l'autre, ils se disposent à fuir. Mais voici le cortège; les deux compères sont guéris; le boiteux se lamente; l'aveugle ne peut s'empêcher de saluer avec enthousiasme la lumière qu'il voit pour la première fois.

Moralités didactiques. — Le type du genre est *la Condamnation de Banquet*, composée par Nicolas de la Chesnaye, en 1507 (?). La pièce est longue; elle a environ 6.000 vers.

Analyse de *la Condamnation de Banquet*. — Paraît d'abord le *docteur Prolocuteur*, qui expose le sujet et la morale de la pièce. — Une société de personnages, dont les noms révèlent la gaîté et l'insouciance, Bonne-Compagnie, Gourmandise, Friandise, Passe-Temps, *Je Boy-à-Vous*, *Je Pleige-d'Autant* (je vous fais raison), accepte successivement trois invitations pour la même journée, chez Dîner, chez Souper, et chez Banquet. Pendant le copieux repas chez Dîner, on aperçoit, aux fenêtres, les figures des maladies qui déjà guettent les convives : Apoplexie, Paralysie, Epilepsie, Pleurésie, Jaunisse, etc. Après dîner, les convives se rendent chez Souper. Cette fois, les Maladies se précipitent, à la fin du repas, sur les soupeurs; elles en secouent rudement quelques-uns; mais tous en réchappent, et, malgré cette cruelle leçon, ils n'ont rien de plus pressé que de courir chez Banquet. — L'action est ici interrompue par un sermon du docteur Prolocuteur, qui prêche, en 300 vers, sur la sobriété.

Banquet a livré ses convives aux Maladies; celles-ci sautent sur les malheureux, qui, à l'exception de trois, Bonne-Compagnie, Passe-Temps et Accoustumance, succombent sous leurs coups. Les survivants vont trouver Dame Expérience, et portent plainte contre Banquet. Les sergents d'Expérience, qui se nomment Secours, Sobriété, Clystère, Pilule, Saignée, etc., s'emparent de Banquet et de Souper. On juge les coupables. Aux côtés de Dame Expérience, siègent Hippocrate,

Galien, Avicenne et Averroès. Banquet est condamné à être pendu. Souper portera des manchettes de plomb, pour avoir la main plus lourde quand il servira à boire et à manger; et il se tiendra toujours à six lieues de Dîner (un intervalle de six heures doit séparer les deux repas). Banquet se confesse, demande pardon de ses crimes, et est pendu par Diète.

Moralités satiriques. — Un certain nombre de *moralités* sont consacrées à des questions d'actualité politique; nous les grouperons avec les *soties*, avec lesquelles, en dépit de leur titre, elles se confondent.

Moralités pathétiques. — Quelques *moralités* sont de véritables drames, analogues par les sujets et par les procédés aux *miracles* du XIVe siècle. A vrai dire, ce ne sont point des *moralités*, puisque les personnages y sont historiques ou légendaires, et non plus allégoriques. Dans ce genre, nous pouvons signaler l'histoire de cette femme condamnée à mourir de faim dans la prison par les consuls Oracius et Valérius; sa fille, qui a un petit enfant, va la visiter, et la nourrit de son lait; les consuls se laissent toucher et font grâce. — Un empereur abdique en faveur de son neveu. Celui-ci commet un crime. L'empereur le tue de sa main, et comme il refuse de se repentir d'un meurtre qu'il considère comme un acte de justice, son chapelain lui refuse la communion; alors Dieu fait un miracle : l'hostie vient se placer d'elle-même sur les lèvres de l'empereur (1).

Il est bon de signaler la présence de ces pièces historiques et légendaires, aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Ces drames ou mélodrames (qu'on les intitule d'ailleurs *miracles* ou *moralités*) nous prouvent, on ne saurait trop le répéter, que notre théâtre pouvait se développer dans le sens du théâtre anglais ou du théâtre espagnol. Sujets, procédés, style, tout était prêt pour un auteur de génie, — qui n'est pas venu.

V. — La Sotie.

Définition. — La *sotie* ou *sottie* est jouée par les *Sots* ou *Enfants-sans-souci*. Les *Sots* fondent leur système de satire

(1) Cf. G. Cohen, *op. cit.*, p. 68-69.

sur cette hypothèse que la société tout entière est composée de *fous*. Par-dessus leur costume, ils revêtent les attributs qui désignent tel ou tel état, telle ou telle fonction : le juge, le soldat, le moine, le noble, le *populaire*, etc.

E. Picot, dans son étude sur *la Sotie en France* (1), compte vingt-six pièces de ce genre. Il fait remarquer que la *sotie* était souvent représentée avec une *farce* et une *moralité*, dans des spectacles multiples, analogues à ce que nous appelons aujourd'hui un *spectacle coupé*; dans ce cas, on commençait par la *sotie*, sorte de parade bouffonne. La *sotie* n'eut pas toujours pleine liberté; sa plus brillante période se place sous Louis XII, qui l'encouragea, afin de s'en servir pour soutenir sa politique intérieure et extérieure.

Principales Soties. — En 1508, les Enfants-sans-souci jouent *le Nouveau Monde*, dont l'auteur probable est André de la Vigne; la pièce est relative à l'abolition de la *Pragmatique Sanction* par Louis XI, et aux espérances de son rétablissement par Louis XII. Le système est celui de la *moralité*, l'allégorie.

En 1512, Pierre Gringoire, ou Gringore (2), fait représenter le *Jeu du Prince des Sots*, pièce dans laquelle il attaque violemment, avec la permission du roi et en sa présence, le pape Jules II et l'Église. Cet ouvrage comprend un grand nombre de personnages : le *Prince des Sots* figure le roi Louis XII; *Mère-Sotte*, l'Église; *Sotte-Commune*, c'est le peuple; *Sotte-Fiance* et *Sotte-Occasion* sont les ministres de l'Église; le *général d'Enfance* est peut-être Gaston de Foix; on voit encore le *seigneur* du Plat-d'Argent, le seigneur de la Lune, etc. Le *Jeu du Prince des Sots* ne comporte guère d'analyse (3); c'est une série d'allusion satiriques, d'*actualités* vivement exprimées, et promptement saisies par les contemporains. Elle était suivie d'une *moralité* intitulée : *Peuple français, Peuple italique, l'Homme obstiné*, consacrée elle aussi aux démêlés de Louis XII avec le pape Jules II; celui-ci n'est autre que l'*Homme obstiné*.

(1) Paris, 1878 (Extrait de *Romania*, t. VII).

(2) Dont Hugo a fait, dans *Notre-Dame de Paris*, un portrait amusant et fantaisiste.

(3) Cf. G. Cohen, *op. cit.*, p. 101-103.

Parmi les *soties* d'une portée plus générale, citons : *le Monde, Abus, les Sots* (1514?). Pendant que le Monde, fatigué, dort d'un profond sommeil, Abus amène sur le théâtre Sot Glorieux (soldat), Sot Corrompu (juge), Sot Trompeur (marchand), Sotte Folle (la femme). Ces différents Sots veulent construire un monde nouveau. Ils le bâtissent sur des piliers qui s'appellent Hypocrisie, Lâcheté, Bombance, Trahison, Corruption, Usure, Caquet, Faiblesse, etc. Mais bientôt les Sots, qui se réjouissent par des danses, heurtent les piliers; tout s'écroule; et le *Monde* reparaît, comme devant.

VI. — Le Monologue et le Sermon joyeux.

Le Monologue. — Les jongleurs, nous l'avons dit, possédaient tous un répertoire de petits morceaux, sans cesse rajeunis, des *monologues dramatiques*, pour la récitation desquels ils s'affublaient peut-être de costumes ou, du moins, d'accessoires particuliers. Semblables, comme invention et comme style, à nos monologues contemporains, ces courtes pièces forment, par leur ensemble, une sorte de revue satirique des divers états. Le ton en est spirituel, et il est essentiellement *comique*, au sens le plus exact du mot; en effet, le personnage qui parle étale naïvement ses travers ou ses mésaventures; il fait rire de lui, sans se juger plaisant. C'est en quoi le monologue du moyen âge est si souvent supérieur au monologue de la fin du XIX^e^ siècle.

Nous possédons une vingtaine de *monologues*. Les types essentiels du genre sont : *la Chambrière à louer à tout faire*; *le Varlet à louer à tout faire*; *le Clerc de taverne* (garçon de café); *le Ramoneur*; *le Vendeur de livres*, etc.

Il faut mettre à part **le Franc-Archer de Bagnolet**, composé vers 1468, et que l'on a souvent attribué, sans preuves suffisantes, à Villon. Les francs-archers formaient une sorte de milice bourgeoise; chaque commune devait équiper et entretenir le sien. Mais la plupart de ces soldats communaux se rendirent impopulaires par leur lâcheté, et abusèrent du privilège de leur situation pour rançonner et piller les paysans. — Dans le monologue en question, le franc-archer (revêtu

sans doute d'un costume à la fois exact et plaisant) commence par provoquer, flamberge au vent, tous les adversaires que le sort pourrait lui envoyer. Il raconte cyniquement les combats où il a lâché pied, et il s'en vante. Le cri d'un coq lui fait espérer qu'il y a, aux environs, quelque poulailler à piller. Mais comme il cherche son butin, il aperçoit dans le champ un épouvantail à moineaux, fabriqué avec une vieille casaque de gendarme, bourrée de paille et dressée sur un bâton, croix blanche devant et croix noire derrière. Le franc-archer, pris de peur, tombe à genoux, et demande merci. Il fait une longue confession de ses fautes : il a beaucoup volé, et il n'a jamais tué que des poules... Mais le vent ayant fait tomber l'épouvantail, le franc-archer s'approche, reconnaît sa méprise, reprend par degrés son humeur de bravache, et sort plus insolent qu'il n'était entré.

Enfin, c'est un véritable *monologue* que le *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf : on y entend un charlatan qui vante les vertus extraordinaires de ses drogues, en particulier d'une herbe (l'armoise) qui guérit toutes sortes de maux. Ce monologue est un mélange de prose et de vers (1).

Le Sermon joyeux. — A la Fête des fous, un étudiant ou un clerc prononçait dans la chaire de l'église une parodie de sermon. Les fous une fois chassés du sanctuaire, le genre subsista et se développa, en conservant les caractères essentiels de son origine : un *texte* sacré en latin, une *division*, des *citations* de la Bible ou des Pères, une conclusion morale, et une formule de bénédiction. Il était d'usage, d'autre part, de commencer toute représentation de *miracle* ou de *mystère* par un sermon.

Nous possédons une trentaine de *Sermons joyeux*, dont les titres seuls indiquent clairement le sujet : *Saint Raisin, Saint Hareng, Saint Jambon, le Ménage et la Charge du mariage*, etc. On y raconte le soi-disant martyre du *saint* en question. C'est un genre de plaisanterie vieux comme le monde, et qui se trouve dans toutes les littératures (cf. *Grain d'orge*, du poète écossais Burns).

(1) Cf. p. 98, n. 2.

Conclusion.

L'histoire de la comédie au moyen âge nous entraîne jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Certaines *farces*, *soties* ou *moralités* sont postérieures au manifeste de la Pléiade. Mais la *sotie* et la *moralité* disparaissent totalement du théâtre public, dès le premier tiers du XVI^e siècle. Seules, les *farces* continuent à être représentées, en dépit des lettrés, qui voudraient y substituer des adaptations de comédies anciennes.

Nous pourrons donc suivre le développement normal de la farce, et la voir aboutir, grâce aux éléments italiens et antiques qui viennent s'y incorporer et l'enrichir sans la dénaturer, à la comédie de Molière.

BIBLIOGRAPHIE

PETIT DE JULLEVILLE, *la Comédie et les mœurs en France au moyen âge*, L. Cerf, 1886.

ID., *les Comédiens en France au moyen âge*, L. Cerf, 1885.

ID., *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*, L. Cerf, 1886.

P.-L. JACOB, *Recueil de farces*, Garnier, 1876.

LE ROUX DE LINCY et FR. MICHEL, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, 1837, 4 vol.

VIOLLET-LE-DUC, *Ancien Théâtre français* (vol. I-III), Bibliothèque elzévirienne, 1854.

GASSIES DES BRULIES, *Anthologie du théâtre français du moyen âge*, Delagrave, 1925.

E. PICOT, *Recueil des Soties*, Didot, 3 vol., 1902-1912.

CH. OULMONT, *Pierre Gringoire*, Champion, 1911.

CH.-M. DES GRANGES, *De Scenico soliloquio in nostro medii ævi theatro* (*Le Monologue dramatique au moyen âge*), Paris, Vieweg, 1897.

G. COHEN, *La Comédie latine en France au XII^e siècle*. Les Belles-Lettres, 1931, 2 vol. — *Le théâtre comique au moyen âge*, Tournier et Constans, 1941; *au XV^e et dans la première moitié du XVI^e siècle*, id., 1940.

ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de Robin et Marion*, transposition de G. COHEN, Delagrave, 1935.

ID., *Le Jeu de la Feuillée*, édition E. LANGLOIS, Champion, 1924. *La Farce de Pathelin*, éd. L. Dimier, Delagrave, 1931.



SAINT LOUIS NOURRISSANT LES PAUVRES.
Miniature tirée d'un manuscrit de la *Vie de Saint Louis*, par Joinville.

CHAPITRE IX

L'HISTOIRE AU MOYEN ÂGE. — LE SERMON

SOMMAIRE

L'Histoire. — 1° L'histoire est d'abord rédigée en latin (Grégoire de Tours, VI^e^ siècle), puis en vers français (vastes poèmes comme le *Brut* et le *Rou*, XII^e^ siècle), puis en prose française à partir du XIII^e^ siècle. On commence en 1274 à écrire en français les Grandes Chroniques de Saint-Denis.

2° **Villehardouin** (1150?-1213), maréchal de Champagne, écrit l'*Histoire de la Conquête de Constantinople*, narration simple et habile : il y plaide la cause de ceux qui ont détourné la Croisade de son but primitif.

3° **Joinville** (1224-1317). Sur la fin de sa longue vie, Joinville, à la prière de Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, écrit une *Histoire de saint Louis*, où il rassemble assez confusément d'intérêts-

santes anecdotes autour du récit de la Croisade à laquelle il a pris part. Il vaut surtout par la naïveté et le pittoresque du style.

4° **Froissart** (1337-1410), d'abord simple clerc, puis curé de Lestines et chanoine de Chimay, est un chroniqueur de profession. Il consacre la plus grande partie de ses *Chroniques*, en cinq livres, à la guerre de Cent ans. Peu philosophe, il est précieux par l'exactitude du détail et par la couleur.

5° **Commines** (1445-1511) quitte Charles le Téméraire pour s'attacher à Louis XI, qu'il sert fidèlement, et auquel il consacre ses *Mémoires*. Moins varié que Froissart, il est le premier en date des historiens philosophes et moralistes.

Le Sermon. — Il nous reste relativement peu de sermons du moyen âge. Nous en possédons de *Saint Bernard* († 1153), de *Maurice de Sully* († 1196), de *Gerson* († 1429), de *Menot* († 1518), de *Maillard*(† 1502).

I

L'HISTOIRE AU MOYEN AGE.

I. — Les origines.

L'Histoire rédigée en latin. — Les plus anciens monuments de notre histoire nationale sont rédigés en latin. Nous ne les rappelons ici que pour mémoire, et pour faire connaître brièvement les sources auxquelles ont puisé nos premiers annalistes et chroniqueurs.

Grégoire de Tours (544-595) a laissé une *Historia Francorum*, où se trouve le récit des événements compris entre les années 397 et 591. Il a été continué, jusqu'à l'année 641, par *Frédégaire* (mort vers 660?), à la chronique duquel sont venus s'ajouter divers écrits anonymes, qui nous mènent jusqu'à 768. — Du VIII^e^ siècle au XI^e^, on peut encore citer toute une série de chroniques et d'annales, des vies de saints et de rois, et des récits de croisades. — Le tout aboutit à la *Chronique de Saint-Benoît*, à la *Chronique de Saint-Germain-des-Prés*, et au XIII^e^ siècle, à l'*Historia regum Francorum*.

L'Histoire rédigée en vers français. — Nous n'avons plus la forme originale des premiers poèmes composés sur les Croi-

sades. Il faut attendre la *Chronique* de Villehardouin pour lire un récit authentique.

Mais, du XII^e siècle, on possède une *Conquête de l'Irlande* (en 3.500 vers environ); une *Vie de saint Thomas le martyr*, en 6.000 vers, par Garnier de Pont-Sainte-Maxence; une chronique des rois anglo-saxons (l'*Estorie des Angles*), en 6.000 vers, par Geoffroy Gaymard; et surtout, les deux grands poèmes de Wace : le *Brut* (histoire des Bretons, auxquels on donne pour héros éponyme Brutus), en 15.000 vers; et le *Rou* (Rollon, histoire des Normands), en 16.500 vers. Ces deux histoires sont continuées par la *Chronique des ducs de Normandie*, en 42.000 vers, par Benoît de Sainte-More. Enfin, l'érudit P. Mayer a retrouvé au XIX^e siècle la vie de *Guillaume le Maréchal*, remarquable poème anonyme de 50.000 vers environ.

L'Histoire en prose française. — Au XIII^e siècle, Baudouin VI, comte de Flandre et futur empereur de Constantinople, avait fait rédiger une vaste compilation, en prose française, de toutes les chroniques antérieures, sous le titre d'*Histoire de Baudouin*; le texte en est perdu. — Au début du même siècle, se place la *Conquête de Constantinople*, de Villehardouin, sur laquelle nous insisterons plus loin. — Vers la fin du siècle, l'abbé de Saint-Denis, Mathieu de Vendôme, fait exécuter par le moine Primat une traduction en français de toutes les chroniques latines antérieures : le premier manuscrit, dédié à Philippe le Hardi, est de 1274. Ce travail fut continué jusqu'à Charles V. Il devient alors une sorte d'histoire officielle qui a pour titre : *Grandes Chroniques de Saint-Denis*. A partir de Charles V, la rédaction des *Grandes Chroniques* fut confiée à des laïques, sorte d'historiographes nommés par le roi. La collection complète nous mène jusqu'à l'avènement de Louis XI.

II. — VILLEHARDOUIN (1150?-1213).

Vie. — Geoffroy de Villehardouin est né au château de Villehardouin, situé environ à 30 kilomètres Est de Troyes, entre Arcis-sur-Aube et Bar-sur-Aube. La date exacte de sa naissance est inconnue; mais elle doit se placer entre les années 1150 et

1164. Tout ce que nous savons de lui, avant son départ pour la Croisade, c'est qu'il fut maréchal de Champagne, à dater de 1191; nous n'avons sa biographie que pour les années 1198 à 1207, période embrassée par ses *Mémoires*. Après 1207, nous trouvons encore quelques mentions de son nom dans des lettres; mais son fils Erard ayant pris, en 1213, le titre de seigneur de Villehardouin, il faut placer en cette année la mort de Geoffroy, à Messinople.

Villehardouin, en effet, ne devait jamais revoir la France, qu'il avait quittée en 1198 pour aller négocier à Venise le transport des Croisés en Orient. Tous les détails de cette expédition, nous les connaissons par son livre. Il y apparaît à la fois comme un habile diplomate et comme un brave chevalier. Mais on a souvent exagéré sa naïveté; jamais homme ne fut, dans des circonstances extrêmement difficiles, plus conscient et plus fin, et il ne faut point que l'archaïsme de son œuvre nous donne le change : il est vraiment peu critique d'attribuer un caractère enfantin à ceux qui parlent une langue encore dans l'enfance.

C'est pendant les dernières années de sa vie, à Messinople, que Villehardouin a rédigé ses *Mémoires*; et l'on peut affirmer, nous le verrons plus loin, que ce fut moins pour écrire une narration intéressante que pour se justifier d'avoir contribué à faire dévier l'expédition. Le manuscrit fut de bonne heure connu en France et à Venise; on en possède encore cinq copies et une sixième transcrite, au XIV^e^ siècle, par un Vénitien. La première édition imprimée est celle de Du Cange (1657); la plus récente, celle d'E. Faral (Belles Lettres, 1938-39).

Analyse de la Conquête de Constantinople. — L'ouvrage est divisé en 116 chapitres, subdivisés en paragraphes au nombre total de 500. Dans le premier paragraphe, nous apprenons que Foulque, curé de Neuilly-sur-Marne, commence à prêcher la Croisade, en 1198. Au tournoi d'Écri, en 1199, un grand nombre de chevaliers se croisent, entre autres Thibaud, comte de Champagne, et Louis, comte de Blois (1-10). — Viennent ensuite les réunions préliminaires des Croisés et leurs négociations avec le doge de Venise, Dandolo : Villehardouin y représente le comte de Champagne (11-24). — La convention est ratifiée par une assemblée publique des Vénitiens, dans l'église Saint-Marc : c'est une belle scène d'enthousiasme (25-32). — Les Croisés commencent à se diriger

vers l'Italie où ils doivent s'embarquer à Venise le 24 juin 1202 (33-69). Le doge Dandolo se croise, avec un grand nombre de ses sujets. — Mais l'accord est déjà rompu entre les Croisés. Il en est parmi eux qui, refusant de s'embarquer à Venise, se sont dirigés vers d'autres ports. Au milieu de toutes sortes de discussions, il faut tous les efforts des chefs et toute l'éloquence de Villehardouin pour empêcher l'armée de se dissoudre (70-120). — Les Croisés arrivent en vue de Constantinople, dont la beauté les saisit (121-128); on campe d'abord en face de la ville, et plusieurs conseils sont tenus pour préparer l'attaque (129-153). — Premier siège de Constantinople; malgré les efforts courageux des Croisés, la ville eût peut-être résisté fort longtemps, si une révolution intérieure n'avait rétabli sur le trône le vieil Isaac, père d'Alexis : celui-ci, escorté de l'armée des Croisés, fait son entrée solennelle à Constantinople (154-194). Cependant, Alexis, couronné empereur le 1er août 1203, refuse de tenir ses promesses. Les Croisés lui déclarent la guerre. Un nouvel usurpateur, Murzuphle, étrangle Alexis et s'empare du trône. Second assaut de Constantinople; fuite de Murzuphle; les Croisés s'établissent dans la ville (195-232). — Il y a deux candidats à l'empire : Baudouin de Flandre et Boniface de Montferrat; celui qui ne sera pas nommé aura le gouvernement de l'Asie Mineure et de la Grèce, sous la suzeraineté de l'autre. Baudoin est élu empereur, et couronné (233-261).

La suite du livre est moins intéressante pour nous. Pour soutenir et étendre leur conquête, les Croisés font diverses campagnes contre Murzuphle qui est pris et exécuté; contre les Grecs, et surtout contre les Bulgares, dont l'empereur, Joannis, leur tient tête avec intrépidité (262-353). — Baudoin est battu à Andrinople, et tué; son armée est en déroute. Villehardouin a la gloire d'avoir dirigé la pénible retraite de cette armée jusqu'à Constantinople (354-376). — Le frère de Baudoin, Henri, d'abord nommé régent, est couronné empereur en 1206; Villehardouin reçoit en fief la ville de Messinople; Boniface de Montferrat est tué dans une bataille contre les Bulgares (376-500).

Valeur historique de Villehardouin. — Le récit de Villehardouin a toutes les apparences de la plus franche et de la plus naïve narration. Les événements s'y succèdent dans l'ordre des dates. L'auteur parle de lui à la troisième personne, sans intervenir autrement que par quelques exclamations, ou par des impressions tout extérieures.

Cependant, il est hors de doute que nous nous trouvons ici en présence d'une sorte de plaidoyer, analogue sous certains rapports aux *Commentaires* de César. Jamais ce chevalier n'eût

rédigé ses *Mémoires* pour le simple et vaniteux plaisir d'apprendre à ses amis de France des événements déjà célèbres : il n'a rien de l'historien de profession, du chroniqueur, du romancier; on s'en aperçoit bien à son style et au dédain avec lequel il laisse échapper toutes les occasions de décrire ou de peindre. — Mais s'il écrit, c'est pour faire l'apologie d'une expédition, qui, si elle fut brillante, n'en avait pas moins été détournée de son but. A quelle coupable ambition avaient donc obéi ces Croisés qui, partis pour délivrer le Saint-Sépulcre, vont assiéger et prendre Constantinople, s'y établissent, et se taillent des fiefs en Turquie et en Grèce, au lieu d'arroser de leur sang les déserts de Palestine? — Si l'on en croit Villehardouin, seul un enchaînement de hasards en serait la cause, ou mieux la Providence. A-t-il voulu donner ainsi le change sur une opération préméditée, où lui-même aurait pris une large part? Les historiens modernes en ont discuté et en discutent encore (1).

Valeur littéraire de Villehardouin. — On fait tort à Villehardouin, en cherchant à définir son mérite littéraire. Villehardouin, traitant le plus pittoresque des sujets, n'a jamais cherché que la clarté, c'est-à-dire l'art de présenter les choses et les idées dans l'ordre le plus propre à donner au lecteur l'illusion du vrai. Jamais, chez Villehardouin, l'*auteur* ne s'interpose. Point de descriptions développées, mais de brèves et vigoureuses touches, qui évoquent tout un tableau. Point d'analyses de sentiments, mais la notation juste d'une impression, qu'il nous laisse le soin de compléter. — Ce style clair et simple qui « garde encore de l'âge précédent quelque chose du ton épique » (G. Paris) n'est pas sans quelque raideur, mais c'est surtout, il faut bien le dire, pour ceux qui lisent péniblement l'ancien français (2).

(1) Cf. les jugements de J. Bédier (*Histoire de la littérature française*, par Bédier et Hazard, *Moyen Age*, II, ch. IX) et l'édition signalée de M. E. Faral.

(2) **De Villehardouin à Joinville.** — Un siècle à peu près s'écoule entre la mort de Villehardouin et celle de Joinville. Voici quelques chroniqueurs de cette période :

Robert de Clari nous a laissé, comme Villehardouin, un récit de la quatrième croisade, à certains égards plus pittoresque.

III. — JOINVILLE (1224-1317).

Vie. — Jean, sire de Joinville, est né en 1224, d'une famille déjà illustre, où la charge de sénéchal de Champagne était héréditaire. Le château de Joinville dominait la petite ville de ce nom, sur le cours de la Marne. Jean, qui perdit son père à l'âge de huit ans, fut envoyé de bonne heure à la cour de Thibaud IV de Champagne, où il put s'instruire à la fois de chevalerie, de courtoisie et de *gai savoir*.

Aux fêtes de Saumur (1241), données en l'honneur du frère de Louis IX, Alphonse, comte de Poitiers, il remplissait les fonctions d'écuyer tranchant. Armé chevalier en 1245, il se croisa avec Louis IX, en 1248, et ce ne fut pas sans émotion qu'il abandonna son beau château et ses deux enfants. Il revint en 1254, après avoir fait vaillamment son devoir de chevalier à Damiette, à Mansourah, et surtout pendant cette triste captivité, qui contribua à resserrer son intimité avec le roi. Toute cette partie de sa vie nous est connue par son livre.

Rentré dans son château, il y mena l'existence la plus calme, et ne se soucia pas d'accompagner Louis IX dans sa seconde croisade, en 1270. Pendant sa longue vieillesse, il jouit d'une grande autorité à la cour de Champagne et à la cour de France; il fut chargé de plusieurs missions délicates, qu'il accomplit avec intelligence. Lors du procès de canonisation de Louis IX, en 1282, il fut appelé à témoigner; et il assista, en 1298, aux fêtes célébrées en l'honneur de la béatification du roi, auquel il avait consacré un autel dans sa chapelle de Joinville. — Joinville, âgé de quatre-vingt-dix ans, accompagna encore Louis X dans son expédition de Flandre, en 1315. Il mourut dans son château, le 24 décembre 1317.

Henri de Valenciennes avait composé, vers 1210, une chronique rimée sur Henri, successeur de Baudouin de Flandre. Nous ne possédons qu'une partie de cette chronique *dérimée*.

Philippe Mouskès ou Mousket de Tournai, a écrit une histoire générale de la France, depuis... le siège de Troie jusqu'à l'année 1243, en 31.000 vers. Comme historien, il est intéressant surtout pour l'époque de Philippe-Auguste.

Guillaume Guiart, d'Orléans, raconte en 12.000 vers, dans sa *Branche des royaux lignages*, les événements de 1180 à 1306. Il est remarquable par la précision de ses descriptions militaires.

La tradition veut qu'il ait composé ses Mémoires à la prière de Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel. Jeanne étant morte (1305) avant que Joinville eût achevé de rédiger ses souvenirs, celui-ci dédia son œuvre (1309) à Louis le Hutin, comte de Champagne et roi de Navarre, qui devait devenir roi de France sous le nom de Louis X.

Les manuscrits originaux de Joinville sont perdus; le plus ancien est une copie du XIV^e^ siècle, dont la langue est rajeunie. — La première édition imprimée fut celle de Pierre de Rieux (Poitiers, 1547); viennent ensuite les éditions Ménard (1617), Du Cange (1668) et Natalis de Wailly (1868), dont le texte a été *restauré* au moyen des chartes du château de Joinville.

Analyse de l'Histoire de saint Louis. — L'ouvrage se compose de 149 chapitres, subdivisés en paragraphes au nombre de 769. — Joinville nous annonce lui-même son plan : « La première partie si devise comment il se gouverna tout son tens selonc Dieu et selonc l'Eglise, et au profit de son regne. La seconde partie dou livre si parle de ses granz chevaleries et de ses granz faiz d'armes » (§ 2). — La première partie ne comprend que 67 paragraphes sur 769.

Joinville cite d'abord des exemples du dévouement de saint Louis (7-16), qui sembleraient mieux placés dans la seconde partie. — Puis, aux §§ 18 et 19, il entame un nouveau préambule, où il annonce encore une fois son plan. — Du § 21 au § 25, Joinville nous parle de l'amour de saint Louis pour la vérité, de sa tempérance, de sa façon de se vêtir. — Il est impossible de trouver aucun ordre dans les anecdotes qui suivent, et qui sont enregistrées bout à bout : le dialogue entre saint Louis et Joinville sur le péché mortel (27-28); sur l'usage de laver les pieds aux pauvres le jeudi saint (29); la prud'homie (31-32); la manière dont on doit se vêtir (35-38); le roi rendant la justice, assis sous un chêne, à Vincennes, ou dans son jardin de Paris (57-60); sa fermeté envers les évêques (61-64); sa loyauté (65-67). — La seconde partie commence par quelques détails sur la naissance et le couronnement du roi (69-70). Joinville conte ensuite les premiers troubles de son règne (71-92) avec force digressions; aussi dit-il, au § 93 : « Or revenons à nostre matière ». — Description de la cour plénière tenue à Saumur, en 1241 (93-97). — Bataille de Taillebourg (98-102) et soumission du comte de la Marche qui avait appelé le roi d'Angleterre en France (103-113). — Le roi, à la suite d'une maladie, fait vœu de se croiser, en 1244, et Joinville se prépare à le suivre (106-113). Après une nouvelle digression. Join-

ville, au § 119, commence le récit de la croisade à laquelle il a pris part, et le développe, non sans y rattacher bien des souvenirs assez inattendus, jusqu'au § 666. C'est la partie la moins décousue du livre; Joinville y est sans cesse en scène, pour ainsi dire, et ne parle guère du roi que par rapport à lui. — Au § 667, il semble que nous revenions à la première partie : Joinville nous entretient, jusqu'au § 730, des vertus privées et politiques du roi : voici de nouveau des détails sur sa toilette, sa sobriété, sa fermeté envers les évêques, sa justice, son amour pour la paix, son horreur du blasphème, ses aumônes, ses réformes de police, encore ses aumônes, ses fondations pieuses... Au § 730, l'*histoire* reprend : saint Louis se croise pour la seconde fois, et Joinville refuse de le suivre. Les détails sur cette croisade sont très brefs. « De la voie que il fist à Thunes (Tunis), écrit Joinville, ne vueil-je riens conter ne dire, pour ce que je n'i fu pas, la merci Dieu! ne je ne vueil chose dire ne mettre en mon livre de quoy je ne soie certeins » (738). — Il se contente de nous faire connaître les *enseignements* que le roi, près de mourir, fit à son fils Philippe (739-754). Puis il nous raconte sa mort, dont le récit lui fut rapporté par le comte d'Alençon (755-759). — Suivent quelques détails sur la canonisation de saint Louis et sur un songe de Joinville (760-767).

Comment Joinville composa son *Histoire de saint Louis*. — A en croire Joinville, ce livre aurait été composé par lui dans son extrême vieillesse, et d'une façon suivie. Au début, il annonce son plan. A la fin, il nous dit : « Je faiz savoir à touz que j'ai céans mis grant partie des faiz nostre saint roy devant dit, que j'ai veu et oy, et grand partie de ses faiz que j'ai trouvez, qui sont en un *romant*, lesquiex j'ai fait escrire en cest livre. » Ce *romant* est une chronique française insérée dans les *Chroniques de Saint-Denis*, et correspond aux paragraphes 740 à 754 du livre de Joinville.

Mais l'analyse précédente a démontré que l'*Histoire de saint Louis* manque essentiellement de *composition* et de *suite*. Elle est formée de morceaux rapportés, et semble, à deux reprises, finir et recommencer. Gaston Paris a étudié de près cette singulière structure (1); dans un article de la *Romania*, puis au tome XXXII de l'*Histoire littéraire de la France*, il a établi les conclusions suivantes qui font autorité : « Le récit de la croisade a dû exister à part, et constitue de véritables *Mémoires*, qui

(1) *Romania*, 1894, p. 508.

n'avaient pas du tout été écrits spécialement en vue de la glorification de saint Louis... Le récit s'attache, en effet, constamment à la personne de Joinville : il nous donne sur ses aventures, sur ses difficultés, sur sa manière de vivre. des détails qui n'ont absolument rien à faire avec saint Louis; celui-ci n'est jamais l'objet principal de la narration, et elle ne s'occupe de lui que quand Joinville se trouve en sa compagnie. Ce sont donc des souvenirs personnels que le sénéchal avait rassemblés. » Ces *Mémoires,* qui comprennent les paragraphes 110 à 666, auraient été composés par Joinville vers 1272 ; quand il les reprend pour y ajouter des anecdotes relatives à saint Louis, Joinville rassemble péniblement et sans ordre des souvenirs très disparates, et il *bourre* la fin avec des emprunts faits à un *romant.*

Valeur historique de Joinville. — Il y a loin de la maîtrise de Villehardouin à la curiosité un peu superficielle de Joinville. Mais celui-ci est un témoin loyal et candide. Il sait regarder; son œil est celui d'un artiste primitif, frappé par les silhouettes, les gestes, les couleurs, les détails pittoresques de toute sorte. Son récit de la croisade est une succession de petits faits, plutôt amusants qu'intéressants, de descriptions fragmentées, très naïves, et souvent très obscures (la bataille de Mansourah), de bavardages même, qui interrompent la narration sans l'éclaircir. — Au total, son portrait de saint Louis a quelque chose de gauche. Peut-être Joinville n'a-t-il pas servi autant qu'on le croit d'ordinaire la mémoire d'un de nos plus grands rois.

Valeur littéraire de Joinville. — Mais l'œuvre se rachète par ce que nous y découvrons de la personnalité de l'auteur. Il faut y chercher moins un document historique qu'un témoignage sur la façon de penser, de sentir, de voir, d'un chevalier du XIII^e^ siècle, homme distingué d'esprit et de cœur, et vrai *prud'homme.* Ses défauts d'historien deviennent, chez le causeur, autant de qualités exquises. Il ne voit que les détails; mais quelle pittoresque naïveté dans ce qu'il nous raconte du Nil (187-190), des Bédouins (249-253), du Vieux de la Montagne (451-463)! Il saisit d'un coup d'œil la couleur des bannières (198), les costumes (408), l'aspect et les effets du feu

grégeois (206 et 314). Il raconte la bataille de Mansourah comme un chevalier qui, y prenant part, n'a pu en saisir l'ensemble, et décrit avec sincérité tout ce qu'il a vu. (Cf. le récit de Waterloo, dans la *Chartreuse de Parme* de Stendhal).

A ces qualités de *vision*, il joint l'analyse ingénue de ses sentiments. Il avoue ses faiblesses; il n'aime pas à *tremper* son vin (25), il ne dédaigne pas la richesse (439); il a plus d'horreur de la lèpre que du péché mortel (26-28); il est pris de dégoût à l'idée de laver les pieds aux pauvres (29), etc. Cette sincérité fait de Joinville un de nos ancêtres les plus sympathiques. Elle donne à son livre un rang exceptionnel parmi les *documents humains* du passé (1).

IV. — FROISSART (1337-1410?)

Vie. — Né à Valenciennes, en 1337, Froissart, sur l'enfance duquel nous n'avons que quelques renseignements assez banals, donnés par lui-même dans ses poésies, se rendit en Angleterre (1361), auprès de la reine Philippine de Hainaut, femme d'Édouard III. Il apportait à sa protectrice un livre, qu'il avait tiré de la chronique de son compatriote Jean Lebel, et qui contenait le récit des événements de 1356 à 1360. Pendant les huit années qu'il reste attaché à la personne de la reine, comme « clerc de sa chambre », Froissart compose beaucoup de vers; mais surtout, il profite de sa situation pour interroger de nombreux témoins, anglais ou français, sur les événements qu'il se proposait de raconter. Il visite l'Écosse, la France de l'ouest et l'Italie; c'est à Rome qu'il apprend, en 1369, la mort de la reine d'Angleterre.

Froissart revient en Flandre, et trouve un protecteur dans

(1) **L'Histoire de Joinville à Froissart.** — Guillaume de Nangis († 1302) a écrit une vie de saint Louis, dont la version française fut insérée dans les *Grandes Chroniques de Saint-Denis*. — *La Chronique des quatre premiers Valois* (1327 à 1392) a été rédigée par un clerc de Rouen, qui possède un véritable talent de narrateur. — Jean Lebel (1290-1370), chanoine de Liége, auteur des *Vrayes Chroniques* (1326 à 1361), dont le manuscrit n'a été retrouvé complètement qu'en 1862, par Paulin Paris. — Il faut toujours signaler la continuation des *Grandes Chroniques*, rédigées pour cette période (1340-1375) par une sorte d'historiographe officiel de Charles V, Pierre d'Orgemont.

la personne du duc de Brabant, Wenceslas, qui lui donne, en 1373, la cure de Lestines, dans les environs de Mons, en Hainaut. A cette époque, il est également protégé par Robert de Namur, seigneur de Beaufort, marié à la sœur de la reine d'Angleterre. C'est alors que Froissart compose pour Wenceslas le roman de *Méliador*, et, pour Robert de Namur, le premier livre de ses *Chroniques*, en 1378. — Après la mort de Wenceslas, en 1383, Froissart trouve un nouveau *patron* en Guy de Chatillon, comte de Blois, qui le nomme chanoine de Chimay, et l'attache à sa personne en qualité de chapelain. Le comte de Blois était un ami de la France; il balança dans l'esprit de Froissart l'influence anglaise de Robert de Namur. Froissart, en 1386, accompagne Guy dans ses voyages. En 1388, il part pour le Béarn; il veut amasser de nouvelles informations, à la cour de Gaston Phébus, comte de Foix. Le voyage de Valenciennes à Orthez est long, mais Froissart en profite pour interroger toutes sortes de témoins : c'est là qu'il peut être comparé à une sorte de *reporter*. Il rencontre à Pamiers un chevalier de Gaston, messire Espan du Leu, qui lui sert de guide, et qui lui raconte d'admirables histoires. A Orthez, où Gaston tient sa cour, Froissart reste trois mois. Il part en février 1389, revient par Avignon, puis par l'Auvergne, où il assiste aux noces du duc de Berry et de Jeanne de Boulogne. En août, il est à Paris, pour l'entrée solennelle d'Isabeau de Bavière.

Retiré à Valenciennes, il achève son deuxième livre, commencé en 1388, rédige en 1390 le troisième, et commence le quatrième en 1392. En 1395, il retourne en Angleterre, offre à Richard II un exemplaire de ses œuvres poétiques, passe trois mois à la cour, et revient à Valenciennes pour y achever son quatrième livre. Il perd, en 1397, son protecteur le comte de Blois. — En quelle année mourut Froissart? On donne la date de 1410; mais dès 1404, on ne trouve plus de lui aucune mention.

Nous avons de nombreux manuscrits de Froissart. La première édition de ses *Chroniques* parut à la fin du XV^e^ siècle, en 4 volumes in-folio. Il faut citer ensuite l'édition de Buchon (1824), celle de Siméon Luce et Raynaud (1869-99), etc.

Les Chroniques de Froissart. — Il est impossible de faire une analyse d'un ouvrage aussi touffu. Nous devons nous contenter d'indiquer, livre par livre, les passages les plus remarquables et les plus souvent cités.

Dans un *prologue*, Froissart fait l'éloge de *prouesse*, et invite tous les jeunes chevaliers à lire son livre pour apprendre à devenir *preux*.

Le *premier livre* comprend le récit des événements de 1325 à 1378. Pour toute une partie antérieure aux faits contemporains, Froissart s'est servi des Chroniques de Jean Lebel. Mais il a remanié deux fois ce premier livre, dont la dernière rédaction, faite après 1400, est la plus impartiale.

A signaler dans ce livre : la campagne d'Edouard III contre les Ecossais, en 1327 (chapitres XXXIV-L); — la bataille de Crécy, 1346 (ch. LX); le siège de Calais et le dévouement d'Eustache de Saint-Pierre, 1346-1347 (ch. LXVI); — le combat des Trente, 1351 (ch. LXXII); — la bataille de Poitiers, 1356 (ch. LXXVII); — l'histoire d'Etienne Marcel, et sa mort, 1358 (ch. LXXX); — la bataille de Cocherel, 1364 (ch. LXXXVIII); — le sac de Limoges, 1369 (ch. CCCXVI).

Le *deuxième livre* comprend les événements de 1378 à 1385. — A signaler : la célèbre histoire des *routiers*, et de leur chef Mérigot Marchès (ch. XLVII); — cette histoire se continue au livre III (ch. XIV); — le récit des troubles de Flandre, 1382 (ch. LII-LIII); — la révolte de Wat Tyler en Angleterre, 1381 (ch. CVI-CXII).

Le *troisième livre* comprend les événements de 1385 à 1388. — Les épisodes les plus remarquables sont le voyage de Froissart en Béarn et son séjour à la Cour d'Orthez (ch. II à XVIII); — en particulier, la mort tragique du jeune fils de Gaston Phébus (ch. XIII).

Le *quatrième livre* comprend les événements de 1388 à 1400. — A signaler : les exploits des chevaliers français aux joutes de Saint-Sugelleberth, près de Calais (ch. VI et XII); — la prise du château fort de Mont-Ventadour (ch. XI); la mort de Gaston de Foix (ch. XXIII); — le dernier voyage de Froissart en Angleterre (ch. XL), etc.

Valeur historique de Froissart. — Les chroniqueurs de métier, nombreux dans les siècles précédents, restaient au rang de simples compilateurs. On consulte leurs œuvres pour y trouver des renseignements; on ne les lit pas pour eux-mêmes. On y sent de l'exactitude, de l'application; on ne saurait y chercher le tableau pittoresque et vivant d'une époque. Froissart est le premier qui ait voulu « ressusciter » la chevalerie avec ses exploits, ses fêtes, et surtout sa *prouesse*. Il n'est pas lui-même

chevalier; il est un spectateur curieux et ébloui des tournois et des batailles. Spectateur, pas toujours : il n'a vu ni Crécy, ni Poitiers; mais, sur chaque exploit, il a fait parler des écuyers et des hérauts, il a souvent reçu des plus grands seigneurs force détails précieux par leur minutie même. Et de certains événements, il a été réellement témoin oculaire : des troubles de



BATAILLE DE CRÉCY (1346).

Miniature extraite des *Chroniques* de Froissart. Les costumes et les armures des combattants sont du XV^e^ siècle, époque de la composition de cette miniature.

Flandre, des fêtes de Riom, etc. Il a vécu à la cour d'Angleterre et à la cour d'Orthez. Il a connu Edouard III et Richard II; le roi d'Écosse Robert Bruce, le héros de l'insurrection écossaise; Guillaume de Douglas; le roi de Chypre, Pierre de Lusignan; et Gaston Phébus, comte de Foix. Il a vu Chaucer en Angleterre, et Pétrarque en Italie. Il a voyagé avec les sires de la Trémouille et de Couci, et avec bien d'autres. Rappelons que ses protecteurs furent tous très grands et puissants seigneurs, mêlés aux faits

les plus importants d'une période aussi brillante qu'agitée, et qu'il en a reçu successivement des impressions contradictoires, favorables tantôt aux Anglais et tantôt aux Français. Notons, enfin, que Froissart n'appartient par sa naissance et par sa situation ni à un camp ni à un autre.

Ses qualités et ses défauts viennent des conditions mêmes dans lesquelles il a rédigé ses Chroniques. Ne lui demandons pas autre chose que des *narrations*, plus ou moins bien liées, d'une exactitude tout extérieure. « Il a merveilleusement peint son époque, dit A. Jeanroy, et il l'a peu comprise. Le bruit de l'histoire lui a en caché le sens (1). » Jeanroy signale aussi sa crédulité, son insensibilité, son indifférence. « Sa véritable patrie, dit-il, c'est le monde chevaleresque. Ses sympathies vont non pas à un pays, mais à une classe déterminée : il met d'une part les chevaliers, ou en général les gens de guerre, de l'autre les bourgeois et les vilains. »

Valeur littéraire de Froissart. — Mais *il sait voir*, et *il fait voir*. C'est un grand artiste. Si nous ne connaissons guère, par ses Chroniques, les sentiments du XIVe siècle, du moins la physionomie des personnages, leurs gestes et leurs paroles, leurs costumes, leurs châteaux, tout revit sous nos yeux. Et dans cette abondance de détails, point de confusion; chaque trait, chaque touche, chaque nuance est à sa place. Jamais palette ne fut plus riche, ni main d'*enlumineur* plus sûre.

Ajoutons : jamais couleurs ne furent mieux appropriées aux tableaux divers. Tantôt c'est une bataille splendide et meurtrière, Crécy, Poitiers, Cocherel, où nous voyons évoluer les masses de chevaliers et de *gendarmes* dans un décor exact, en une ordonnance savante et claire : l'impression est formidable comme celle de la réalité. Tantôt ce sont des fêtes et des tournois : bannières, écus, tentures, costumes, or, acier, autant de taches lumineuses et vibrantes. Portraits, paysages, anecdotes sont traités avec un tel relief que l'on a pu (2) placer Froissart, comme peintre, à côté de Saint-Simon (3).

(1) *Extraits des chroniqueurs français* (Hachette), p. 186.

(2) Ch.-V. Langlois (*Hist. de la litt. fr.* de Petit de Julleville, Colin, t. II, p. 322).

(3) **L'Histoire entre Froissart et Commines.** — Citons : *le Livre des*

V. — PHILIPPE DE COMMINES (1445-1511).

Vie. — Philippe Van den Clyte, seigneur de Commines, descendait d'une famille de bourgeois flamands anoblis au XIVe siècle. Il naquit à Renescure, entre 1445 et 1447; il eut pour parrain le duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Ses études furent négligées; il n'apprit pas le latin. Mais il avait une grande facilité pour les langues vivantes; en dehors du flamand et du français, il savait l'italien, l'espagnol et l'allemand.

Écuyer de Philippe de Bourgogne en 1464, il devient plus tard favori et chambellan du comte de Charolais, le futur Téméraire. Il assiste à la bataille de Montlhéry en 1465, à la campagne contre les Liégeois en 1467. En 1468, il intervient en faveur de Louis XI, lors de l'entrevue de Péronne; et l'on peut croire que, dès cette époque, le roi de France cherche à le détacher du service de la Bourgogne. — Cependant, en 1471, il se rendait en Angleterre pour y *acheter* lord Hastings, favori d'Édouard IV, et de là il va en Bretagne, puis en Espagne, pour y nouer des intrigues contre Louis XI. Mais celui-ci profite du passage de Commines en France et lui fait accepter une pension. Enfin, le 7 août 1472, Commines abandonne ouvertement Charles le Téméraire pour Louis XI. C'était une véritable trahison, puisque les deux princes étaient en lutte, et que Commines apportait au roi de France, pour de l'argent, tous les secrets de son ancien maître.

faits et bonnes mœurs du sage roi Charles V, écrit en 1403 par CHRISTINE DE PISAN; — GEORGES CHASTELAIN, attaché à la maison de Bourgogne, a laissé une *Chronique* où sont racontés les événements de 1419 à 1474; — MOLINET lui succéda et mena les *Chroniques* de 1476 à 1506; — ENGUERRAND DE MONSTRELET continue la série des chroniqueurs bourguignons : il écrit l'histoire des années 1500 à 1514; — OLIVIER DE LA MARCHE, chambellan des ducs de Bourgogne, écrit des *Mémoires* qui vont de 1435 à 1488; — le *Journal d'un bourgeois de Paris* (de 1405 à 1449) est aussi conçu dans un esprit favorable à la maison de Bourgogne. — L'historiographe officiel des *Grandes Chroniques* fut, sous Charles VI, un religieux anonyme de Saint-Denis, dont le texte fut traduit en 1430 par JEAN JUVÉNAL DES URSINS († 1473), et cette traduction forme l'*Histoire du règne de Charles VI* (de 1380 à 1422), dont la première édition fut donnée en 1614. Juvénal des Ursins est précieux à consulter pour les détails et les anecdotes. — Sous le règne de Charles VII, l'historiographe officiel fut Jean Chartier.

Il en fut royalement récompensé. Chambellan et conseiller du roi, avec une pension de 6.000 livres, capitaine du château de Chinon, sénéchal de Poitou, il épouse en 1473 Hélène de Chambes, dotée de 20.000 écus d'or et de douze seigneuries. La principauté de Talmont, enlevée aux La Trémoille, et comprenant 1.700 fiefs et arrière-fiefs, lui est abandonnée par Louis XI. Aussi était-il le confident et l'ambassadeur secret d'un roi, qui, très avare pour sa propre personne, ne marchandait jamais quand il fallait acheter ou retenir des serviteurs sans scrupules.

A la mort de Louis XI (1483), Commines fut d'abord membre du Conseil de régence. Mais Anne de Beaujeu, favorable aux La Trémoille qui avaient engagé un procès contre l'usurpateur de leur principauté, n'aimait pas Commines, et celui-ci s'était rangé dans le parti du duc d'Orléans, le futur Louis XII. Commines fut arrêté, dépouillé de ses biens, enfermé pendant huit mois dans une cage de fer, à Loches, pendant vingt mois à la Conciergerie de Paris, enfin jugé et acquitté. Mais les biens des La Trémoille ne lui furent pas restitués, et on l'exila dans ses terres. En 1490, il reprit sa place au conseil, et Charles VIII lui confia plusieurs missions diplomatiques en Italie. Il ne paraît pas avoir été en grande faveur sous Louis XII : cependant, il accompagna le roi à Milan, en 1507. Il mourut le 18 octobre 1511, à 64 ans.

Commines avait écrit la première partie de ses *Mémoires* (événements de 1464 à 1483) pendant les années 1488 à 1494; la deuxième partie, à Argenton, dans les dernières années de sa vie. De la première partie on possède quatre manuscrits; la première édition imprimée est de 1524. De la seconde partie, nous n'avons aucun manuscrit; la première édition est de 1528. Au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, on donna plusieurs réimpressions. L'édition la plus récente est celle de J. Calmette et du Chanoine Durville (3 vol., Les Belles Lettres, 1924-1926).

Analyse des Mémoires de Commines. — Les Mémoires de Commines se divisent en huit livres : les six premiers sont consacrés à Charles le Téméraire et à Louis XI; les deux derniers, aux expéditions d'Italie, sous Charles VIII, et ils mentionnent à la fin le couronnement de Louis XII, 27 mai 1498. Voici les principaux chapitres :

Livre I. — Préface; — Bataille de Montlhéry (ch. III-IV); — Louis XI met fin à la Ligue du Bien public, et entre dans Paris (ch. VIII); — à ce propos, Commines trace un premier portrait de Louis XI (ch. X).

Livre II. — Entrevue de Péronne (ch. V-IX); — le chapitre VI est une digression : *Sur l'avantage que les bonnes lettres, et principalement les histoires, font aux princes et aux grands seigneurs*; — expédition contre les Liégeois révoltés (ch. XI-XIII).

Livre IV. — Histoire du connétable de Saint-Pol (ch. VI-X); — réflexions sur la Fortune (ch. XII).

Livre V. — Ce livre est un des plus intéressants; campagnes malheureuses de Charles le Téméraire contre les Suisses, batailles de Granson et de Morat en 1476 (ch. V-VI); — siège de Nancy (ch. VII); — mort de Charles le Téméraire (ch. VIII); — réflexions sur sa politique, son caractère, et sa chute (ch. IX); — résolutions prises par Louis XI après la défaite et la mort de Charles (ch. X); — développement sur les *effets de la justice de Dieu* envers les princes (ch. XIV); — opinion de Commines sur le caractère du peuple français et sur le gouvernement absolu; plaidoyer en faveur des États Généraux (ch. XIX).

Livre VI. — Commines, au retour d'une heureuse mission en Italie, retrouve Louis XI malade; vie du roi au château de Plessis-lez-Tours (ch. VI); — entrevue de Louis XI et de François de Paule, que Commines appelle, on ne sait pourquoi, frère Robert (ch. VII); — dernier entretien de Louis XI et du dauphin Charles (ch. X); — réflexions sur les maux endurés par le roi, et sur ceux qu'il fit souffrir aux autres; détails sur Plessis-lez-Tours; mort du roi (ch. XI); — *Discours sur la misère de la vie des hommes, et principalement des princes* (ch. XII).

Livre VII. — Négociations de Commines en Italie, — à Venise (ch. VI), — à Florence (ch. IX); — entrée de Charles VIII à Naples (ch. XIII); — son couronnement (ch. XIV).

Livre VIII. — Suite de l'expédition de Charles VIII en Italie (ch. II-V); — passage des Apennins par l'artillerie (ch. VIII); — bataille de Fornoue (ch. IX-XII); — Charles VIII rentre en France, ses projets de réformes (ch. XVIII); — mort de Charles VIII (ch. XXV); — obsèques de Charles VIII, et couronnement de Louis XII (ch. XXVII).

Valeur historique et morale de Commines. — Dans sa dédicace à l'archevêque de Vienne, Angelo Cato, Commines prétend que son seul but est de fournir des documents à ce prélat qui voulait écrire en latin une histoire de Louis XI. Quoi qu'il en soit, ses *Mémoires* ont, avant tout autre mérite, celui d'être un témoignage exact et sincère : Commines ne parle que de ce

qu'il a vu; il ne peint que les personnages qu'il a réellement connus. De Charles le Téméraire et de Louis XI, il a laissé des portraits définitifs; l'érudition moderne n'a pu que les compléter. De même, pour la politique intérieure et étrangère de Louis XI, pour l'expédition en Italie de Charles VIII, tout le fond est dans Commines.

Mais si les faits sont exacts, si les personnages sont bien dessinés, le vrai mérite de Commines est ailleurs : il est dans l'intelligence des actes et des hommes. Commines réfléchit; et à chaque instant, il s'interrompt pour nous faire part de ses réflexions. Et ce ne sont pas vagues ou naïves confidences, ce sont de profondes et pénétrantes vues d'homme d'État, de philosophe et de moraliste. On comprend, à le lire, pourquoi il a quitté Charles le Téméraire, c'est-à-dire l'étourdi et brutal représentant de ce qu'il y avait de plus étroit dans le passé, pour Louis XI, le roi réfléchi, le politique de l'avenir. Il abonde en idées, qui le rapprochent moins de Machiavel, comme on l'a dit, que de Richelieu et de Montesquieu : il est à la fois protecteur du pouvoir royal contre les *grands*, et partisan des États Généraux qui limitent l'absolutisme des princes. Il admire la constitution anglaise, comme un homme du XVIII^e siècle. D'autre part, il fait songer à Bossuet, quand, après avoir si finement analysé les causes humaines de revers et de succès, il aboutit à la théorie de la Providence et à la mystérieuse action de Dieu; ses réflexions sur la mort de Charles le Téméraire soutiennent la comparaison avec les *Oraisons funèbres*.

Valeur littéraire de Commines. — Commines n'a ni l'éclat pittoresque de Froissart, ni le charme de Joinville. Il écrit lourdement, il ne peint jamais. Mais il a de la justesse, de la finesse, du trait, et surtout nulle affectation. On peut signaler chez lui des pages spirituelles (*l'Ours et les Deux Compagnons*), des images ou des métaphores d'une justesse vigoureuse. Surtout, quand il s'élève aux considérations politiques ou religieuses, sa langue grave, solide et nerveuse, donne déjà l'impression du grand style du XVII^e siècle.

II

LE SERMON AU MOYEN ÂGE

On pourrait s'étonner que nous possédions si peu de textes, en un genre que le moyen âge a cultivé plus que tout autre. C'est que la plupart de ces textes nous sont parvenus sous la forme latine, soit que les prédicateurs aient eux-mêmes parlé en cette langue, soit que leurs sermons, prêchés en français, aient été préparés, écrits et conservés en latin. On a même des sermons rédigés mi-partie en latin, mi-partie en français; c'est le style *macaronique*. Nous citons les principaux prédicateurs, dont les sermons français nous sont parvenus.

Saint Bernard (1091-1153). — Sous le nom de saint Bernard, nous avons quatre-vingt-quatre sermons en français, traduits, au commencement du XIII^e^ siècle, sur le texte latin. Saint Bernard fut un admirable orateur, parfois trop subtil et trop scolastique pour notre goût, mais plein d'onction et de véhémence, de force et de tendresse. Il soutient souvent la comparaison avec Bossuet.

Maurice de Sully (?-1196). — Évêque de Paris, Maurice de Sully eut une grande renommée de prédicateur. Il a laissé un recueil de sermons français, préparé par lui-même pour ses prêtres, et dont on a retrouvé plus de vingt manuscrits. Ces sermons furent imprimés en 1484 et en 1511. — Maurice de Sully a une éloquence aisée, agréable, touchante. Il abonde en anecdotes et en exemples. On peut en juger par le charmant sermon du troisième dimanche après Pâques, où Maurice de Sully raconte la légende du moine qui écoute chanter un oiseau.

Jacques de Vitry (?-1240). — Auteur de plusieurs ouvrages historiques et mystiques, Jacques de Vitry a réuni de nombreux sermons à l'usage des prédicateurs, comme une sorte de manuel. Ce recueil est surtout curieux par les *exemples* qu'il renferme : anecdotes, légendes, contes orientaux ou populaires, etc.

Gerson (1363-1429). — Au XIII^e siècle, on peut citer les noms de près de trois cents prédicateurs, appartenant soit au clergé régulier, soit aux Frères mineurs et prêcheurs. — Au XIV^e siècle, Jean Charlier, né à *Gerson*, chancelier de l'Université, prêche devant la cour de 1389 à 1397, dans l'église Saint-Paul. Il devient quelques années plus tard curé de la paroisse Saint-Jean-de-Grève, et, pendant une période de quinze ans, il fait surtout de la prédication populaire. Nous possédons une soixantaine de sermons français de Gerson; on y trouve un grand abus de l'allégorie ou de la scolastique, mais aussi du pathétique, une dignité qui n'exclut pas la familiarité. On a retenu sa *Plainte de l'Université*, ingénieuse et éloquente.

Menot (1440-1518), cordelier, eut une grande réputation. Si nous avons vraiment le texte de ses sermons (dont les plus célèbres sont ceux sur *sainte Madeleine* et sur *l'Enfant prodigue*), Menot mêlait de la façon la plus burlesque le français et le latin; ce qui ne l'empêche pas d'avoir, dans sa trivialité, d'admirables mouvements d'éloquence.

Olivier Maillard (?-1502) fut vicaire général des Cordeliers de France, confesseur de Charles VIII, et prêcha de 1460 à 1502. Les nombreux sermons de Maillard ont été publiés en latin : nous n'en possédons que trois en français : *la Confession*, *la Passion* et *le Sermon de Bruges* (nommé vulgairement *sermon tousseux*, parce que, dit-on, l'auteur y a marqué par des *hem! hem!* les endroits où il s'arrêterait pour tousser?). Ces trois sermons donnent l'idée de la verve puissante et originale de Maillard, qui prend vivement à partie les auditeurs, et les traite, quel que soit leur rang, avec une rudesse surprenante. Dans sa *Passion*, prêchée à Laval en 1490, on admire une peinture réaliste et pathétique de la mort du Christ, qui est bien d'un contemporain de Villon.

Conclusion sur la littérature du moyen âge.

Ce que d'aucuns appelaient l'« obscur » moyen âge est de venu le temps de la « grande clarté » (G. Cohen). La littérature du moyen âge s'est relevée, surtout au XX^e siècle, de l'injuste mépris où elle fut longtemps tenue. Pourtant, il ne conviendrait pas de la surfaire. Si riche, si variée qu'elle paraisse, et quel qu'ait été son prestige à l'étranger, il lui manque de ces artistes assez complets pour exprimer toute leur époque, comme les siècles qui suivent ne cesseront d'en produire en France. On peut, sans faire preuve de dédain à son égard, laisser à l'Italie la gloire d'avoir vu naître le génie dominateur du moyen âge littéraire européen, Dante. — Telle qu'elle est, notre littérature des XII^e et XIII^e siècles surtout, reste suffisamment brillante pour justifier les études nombreuses et patientes qu'on lui consacre, et le renouveau d'intérêt qu'elle a suscité parmi les étudiants et les lettrés.

BIBLIOGRAPHIE

VILLEHARDOUIN, *La conquête de Constantinople*, éditée et traduite par E. FARAL (*Classiques de l'histoire de France au moyen âge*, XVIII), 2 vol., Les Belles Lettres.

COMMYNES, *Mémoires*, publiés par J. CALMETTE et DURVILLE (*id.*, III, V et VI), 3 vol., Les Belles Lettres.

Extraits des chroniqueurs français, éditions PARIS-JEANROY (Hachette), PETIT DE JULLEVILLE (Colin), AUBERTIN (Belin) (avec notices).

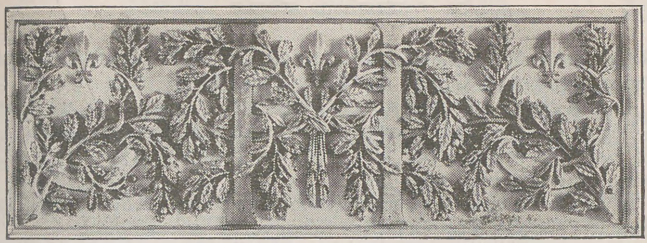
A. PAUPHILET, *Historiens et chroniqueurs du moyen âge*, texte établi et annoté (*Collection de la Pléiade*), 1938.

J. LONGNON, *Recherches sur la vie de Villehardouin*, Champion, 1939.

E. FAGUET, *Seizième siècle*, ch. I, 1894 (sur Commynes).

Sur les *Sermonnaires* : LECOY DE LA MARCHE, *La Chaire française au moyen âge* (2^e édit., 1886). — Abbé BOURGOIN, *La Chaire française au douzième siècle* (Paris, 1879). — Abbé SAMOUILLAN, *Étude sur la Chaire et la Société française au seizième siècle* : *Olivier Maillard* (Paris, 1891).

MARY DARMESTETER, *Froissart* (Grands Écrivains français), Hachette, 1894.



Cl. Giraudon.

BANDEAU AU CHIFFRE DE HENRI II.
(Palais de Fontainebleau.)

DEUXIÈME PARTIE

LE SEIZIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU XVI^e SIÈCLE

SOMMAIRE

1° **La Renaissance** est la période de notre littérature qui s'étend environ de 1515 à 1610. Ce mot exprime le renouveau des lettres et des arts au XVI^e siècle.

2° Parmi les *causes de la Renaissance* il faut signaler : *les guerres d'Italie* (1494-1515), la découverte de l'*imprimerie* (1450), et la *Réforme* (1521).

3° **L'humanisme** est l'étude désintéressée de l'antiquité, au double point de vue *critique* et *esthétique*. Il a d'abord pour représentants des Italiens comme *Pétrarque* (XVI^e siècle). — *Érasme*, en

Hollande (1467-1536). — Puis il se répand en France, surtout par l'enseignement du *Collège Royal* fondé en 1529.

4° **Les classes sociales.** Sous François Ier, la cour est un centre d'élégance et de goût. L'*aristocratie* protège les gens de lettres. — Le *clergé* se réforme par le *Concile de Trente* (1545-1563). — La *bourgeoisie* devient plus lettrée.

5° **Les arts**, sous l'influence italienne, se renouvellent; c'est également l'époque d'importantes découvertes *scientifiques*.

6° Parmi les **influences extérieures**, à noter celles de l'*Italie* et de l'*Espagne*. Rien ne nous vient encore d'Angleterre : *Shakespeare* et *Bacon* restent inconnus à la France jusqu'au XVIIIe siècle.

I. — Dates et définitions.

On appelle par tradition *Renaissance* la période qui s'étend, approximativement, de l'avènement de François Ier (1515) à la mort de Henri IV (1610). Ces dates, comme celles du moyen âge, demandent à être rectifiées, d'abord en ce qui concerne le théâtre : les *Mystères* ne sont interdits qu'en 1548, et la tragédie du XVIe siècle ne commence qu'après 1550. D'autre part, Malherbe, que l'on rattache à la période classique, avait atteint sa pleine maturité sous Henri IV; et tel écrivain, comme Agrippa d'Aubigné, dont *les Tragiques* ne paraissent qu'en 1620, est considéré comme un poète du XVIe siècle. Il y a donc lieu de tenir compte des écoles, des mouvements d'idées, des tempéraments, plus encore que des dates. Un premier groupe d'auteurs (Marot, Calvin, Marguerite de Navarre, Rabelais) produit coup sur coup sous le règne de François Ier une série d'œuvres remarquables où se reflète l'idéologie puissante et confuse qui agite les esprits à cette époque. — Après 1550, s'épanouit la Pléiade, sous le règne de Henri II, autour de Ronsard et de du Bellay. — Enfin la personnalité de Montaigne domine la période des guerres civiles qui conduit au règne de Henri IV.

Le mot *Renaissance* exprime par métaphore le renouvellement des lettres et des arts au début du XVIe siècle. Déjà, le IXe siècle (Charlemagne) et le XIIIe (saint Louis) avaient été des *renaissances*. Mais faut-il regretter qu'il y ait eu, au XVIe siècle, rupture avec le moyen âge, abandon des genres nationaux, imitation de l'Italie et surtout des anciens? Le XIVe et le XVe siè-

cles, malgré quelques œuvres remarquables (entre autres celles de Villon) avaient laissé paraître un certain épuisement de l'inspiration. Ils altéraient l'art gothique; ils déformaient également les genres littéraires; et presque rien de neuf, si ce n'est au théâtre, ne s'y manifeste.

Au début du XVI^e siècle, la vie de cour et de château se réorganise; — la classe bourgeoise prend une importance sociale et politique de plus en plus grande; — les sciences tendent à se séparer de la théologie; — les arts se sécularisent et l'architecture religieuse s'altère, tandis que l'architecture privée se perfectionne; — l'esprit chevaleresque, décidément brisé par la guerre de Cent ans, fait place à la stratégie moderne; — la littérature abandonne de plus en plus l'observation directe et le réalisme, pour puiser aux sources antiques, et, en même temps, elle devient plus *individuelle* et plus *esthétique*.

Quelles ont été les causes de ce mouvement?

II. — Les causes de la Renaissance.

Les Guerres d'Italie (1494-1515). — La France fut, pendant tout le moyen âge, en relations constantes avec l'Italie; et, jusqu'au XIV^e siècle, l'Italie était tributaire de la littérature française. Mais, au XIV^e, il y a une sorte de rupture ou de renversement. Le développement rapide de l'Italie, plus libre et plus hardie, n'avait pas été suivi par la France. A la fin du XV^e siècle, l'expédition de Charles VIII dans le royaume de Naples remit en contact les deux nations. Continuées sous Louis XII et sous François I^er, ces expéditions établissent un courant ininterrompu.

La Renaissance italienne. — L'Italie, au moment où les Français y pénètrent, est depuis près de deux siècles en pleine *renaissance*, et elle s'apprête encore à produire dans les lettres et dans les arts d'incomparables chefs-d'œuvre. Dante était mort en 1321, Pétrarque en 1374, Boccace en 1375. Le peintre Giotto († 1334) avait dégagé l'art italien de l'imitation byzantine. Ils avaient des successeurs, et tout les favorisait. L'état politique de l'Italie, les luttes perpétuelles entre cités, entre

partis dans une même cité, avaient fait naître ces *tyrannies* locales, qui furent aussi bienfaisantes et propices aux arts et aux lettres que fatales à la liberté individuelle. On vit les Sforza à Milan, les d'Este à Ferrare, les Médicis à Florence, favoriser les poètes et les artistes. A Rome, les Papes faisaient travailler les architectes et les sculpteurs à la beauté de la Ville éternelle.

Après la prise de Constantinople par les Turcs (1453), un grand nombre de savants grecs se réfugient en Italie, apportent aux princes et aux Universités les manuscrits échappés à l'incendie et au pillage; on leur accorde des chaires pour l'enseignement du grec. L'Italie, d'ailleurs, n'avait jamais cessé d'étudier la langue d'Homère et de Platon; et l'on voit Pétrarque, déjà vieux, en prendre des leçons. Dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, l'hellénisme y refleurit de toutes parts; l'Académie platonicienne de Florence, protégée par Cosme de Médicis, devient un centre d'enthousiasme et d'érudition.

Alors se fondent de magnifiques bibliothèques : les Médicis enrichissent à Florence celle du couvent de San-Marco; le cardinal Bessarion lègue la sienne à Venise; Nicolas V établit la *Vaticane* (1); chaque ville, chaque couvent veut avoir la sienne : aujourd'hui encore, les manuscrits conservés dans ces bibliothèques sont souvent la base des éditions savantes.

Les arts, en Italie, suivent le même mouvement : les noms de Giotto, de Brunelleschi, de Ghiberti, de Donatello, nous préparent, dès le XIV^e^ et le XV^e^, aux merveilles de la peinture, de la sculpture et de l'architecture du XVI^e^ siècle.

Enfin, la vie italienne, depuis le XIV^e^ siècle (vie de cour, vie de château, vie civile), est tout imprégnée du goût le plus délicat et le plus varié. — A Florence, à Venise, à Rome, à Milan, à Urbin, à Ferrare, à Bologne, à Vérone, tout le monde est artiste et connaisseur. Comme jadis à Athènes, le bourgeois et l'homme du peuple, tout aussi bien que le grand seigneur, aiment d'instinct ce qui est beau. Le moindre monument religieux ou civil, public ou privé, a son originalité. La splendeur du ciel, l'harmonie des paysages, l'élégance de l'architecture formaient un admirable fond de tableau pour ces

(1) La fameuse *Ambrosienne* de Milan date seulement du XVII^e^ siècle; elle fut fondée par le cardinal Frédéric Borromée.

corps robustes et souples, qui, drapés dans le manteau de soie ou dans la loque plébéienne, prenaient naturellement des poses de statues.

Ce frémissement de vie, d'art, de liberté, de curiosité, dut frapper vivement les compagnons d'armes de Charles VIII, de Louis XII et de François I^er. Et les expéditions d'Italie sont considérées à juste titre comme une des causes essentielles de la Renaissance française.



Cl. Hatier.

UN ATELIER TYPOGRAPHIQUE
d'après une gravure hollandaise
(Bibl. nat. Estampes).

L'Imprimerie. — Au début du XV^e siècle, Coster de Harlem avait imprimé des images de saints, avec des légendes, au moyen de la gravure sur bois, la *xylographie*. On croit même qu'il eut le premier l'idée de découper des caractères de bois, et de s'en servir pour imprimer, à la main, des légendes d'images. Mais c'est Gutenberg qui inventa les caractères mobiles en métal et l'art de les grouper pour en former des *planches*, sur lesquelles on pouvait tirer, au moyen d'une machine à bras, un nombre infini d'exemplaires. Le premier ouvrage imprimé, en 1450, à Mayence, est la Bible de Gutenberg, dite *Bible Mazarine*.

D'abord, les imprimeurs, qui tiraient leurs exemplaires sur vélin, où l'on ajoutait à la main les lettres initiales des chapitres, les titres, etc. (1), voulurent faire passer leurs livres

(1) Ce sont les *rubriques*, ainsi appelées parce qu'elles étaient en *rouge* (latin *ruber*).

pour des manuscrits, et les vendirent fort cher. Mais, dès la fin du XV^e siècle, des imprimeries s'étaient établies à Paris et à Venise ; il y en eut bientôt partout. Ce ne fut pas, d'ailleurs, sans résistances que la nouvelle industrie put s'exercer. La corporation des copistes, à Paris, réclama auprès du Parlement ; il fallut que le roi Louis XI prît lui-même la défense des imprimeurs et leur accordât des privilèges, qui furent confirmés et étendus par Louis XII et par François I^er. Les plus célèbres imprimeurs du XVI^e siècle furent, en France, les *Estienne*, et, en Italie, les *Alde*, de Venise.

Les conséquences de cette découverte doivent être envisagées à deux points de vue :

1° D'abord, la *fixation des textes*. Les textes des auteurs grecs et latins, altérés de manuscrit en manuscrit par les bévues et les corrections des copistes, étaient parvenus à un état de déformation tel qu'il était temps de les *établir*, en usant de tous les manuscrits retrouvés, comparés, corrigés l'un par l'autre.

Les œuvres du moyen âge, sans cesse rajeunies, allaient aussi s'arrêter dans cette série de transformations ; sans doute on aurait encore pu consulter des manuscrits originaux, et publier *le vrai texte* du *Roland* ou de *Renaud de Montauban*. Malheureusement, l'usage de l'imprimerie coïncide, en France, avec l'engouement pour l'antiquité et le dédain du moyen âge. Il fallut attendre près de trois siècles pour que les imprimeurs daignassent s'occuper de ces manuscrits nationaux, dont la plupart s'étaient détériorés ou perdus. — Mais, du moins, *on fixa dès le XVI^e siècle la plupart des textes grecs et latins* dont on possédait les manuscrits. Et *les ouvrages nouveaux échappèrent au sort des poèmes du moyen âge*. Dès le premier jour, les textes d'un Marot ou d'un Rabelais furent, sous les yeux mêmes des auteurs, imprimés dans leur forme authentique et définitive. Et désormais on ne pourra plus se plaindre que d'une chose : c'est que l'imprimerie, selon le mot de Montesquieu[1], ait permis aux livres d' « immortaliser » les sottises humaines.

2° L'imprimerie devait avoir une conséquence plus importante encore. C'était de multiplier les exemplaires des auteurs

(1) *Lettres persanes*, LXVI.

anciens ou contemporains, et, par là, d'en vulgariser l'usage et la connaissance. De certains écrivains anciens, les manuscrits étaient si coûteux que les maîtres eux-mêmes n'en possédaient que des fragments ou des résumés. Les étudiants, en général, se bornaient à copier quelques passages de Virgile ou de Cicéron. Au XVIe siècle, on put consulter enfin tout Aristote et tout Platon; on put posséder le texte complet d'Homère et d'Horace. Et surtout, les livres nouveaux, jusqu'alors réservés à un très petit nombre d'initiés, et dont les idées ne pénétraient que lentement le monde lettré lui-même, furent, dès leur apparition, à la portée de tous. Alors seulement put se créer une *opinion publique*.

La Réforme. — La Réforme, préparée par *Wiclef* en Angleterre (XIVe siècle), par *Jean Huss* en Bohême (XVe siècle), a pour grande date initiale la rupture de Luther avec l'Église catholique (1521) : toute l'Allemagne du Nord se détache de Rome, pour adopter un christianisme *réformé*. L'Angleterre suit le mouvement, sous Henri VIII (1531). Puis, Genève devient le centre du *calvinisme*, qui est apporté en France par Théodore de Bèze.

Nous n'avons pas ici à faire l'histoire de la *Réforme*. Il nous suffit d'en marquer l'importance et l'influence au point de vue de l'évolution sociale, intellectuelle et littéraire. La *Réforme* est un des plus grands faits des temps modernes. Accomplie comme œuvre de *foi*, et non pas du tout, comme on se le figure de loin, comme une réaction *philosophique*, elle devait avoir des conséquences que ses promoteurs ne soupçonnaient pas. Luther avait voulu ramener ses compatriotes à une pratique plus stricte du christianisme. Une foi ardente, exaltée, intolérante, animait son apostolat. Calvin renchérit encore; sa foi plus inquiète aboutit au dogme de la *prédestination*; il devint un chef d'Église plus absolu que le Pape. La Réforme ne contribue donc pas à développer le goût des arts et des lettres. Tout au contraire; elle proscrivait, par définition, le retour à l'antiquité païenne. — Mais sur quoi se fondait la Réforme? Sur l'*étude de la Bible*, dont Luther publia une traduction allemande en 1534, afin que chacun pût la lire, la médi-

ter, et en tirer personnellement des raisons de croire et des principes d'action. C'était briser avec la *tradition* et l'*autorité*; c'était faire appel au sens individuel et, par suite, à la liberté de penser.

La liberté de penser, ou, comme on a dit d'abord, le *libre examen*, voilà quelle fut la part de la Réforme dans la Renaissance. En effet, si la masse des nouveaux protestants ne fit que passer d'une autorité sous une autre; et si, quoique lisant la Bible, ils acceptèrent tout de même, chacun dans sa secte, l'autorité d'un pasteur, les esprits plus hardis, les érudits, les humanistes, qui ne s'étaient ralliés à la Réforme que pour échapper à l'Église, ne tardèrent pas à échapper aussi à Luther et à Calvin. Ils usèrent plus largement du principe de libre examen, et introduisirent partout l'*esprit critique*, qui, sans se préoccuper des conséquences d'une découverte ou d'une idée, n'a pour but que de faire avancer la science, ou de mettre au jour ce qu'il juge être la vérité. L'humanisme, qui chez certains, se conciliera avec la tradition et le dogme, favorisera chez d'autres ce qu'on pourrait appeler des demi-hérésies, et toutes les audaces de la pensée; il contribuera à donner au mouvement des idées (1), notamment à l'époque de François Ier, une animation au milieu de laquelle nous avons parfois peine à discerner les tendances véritables des esprits.

III. — Le nouvel esprit littéraire.

L'Humanisme. — Le moyen âge français n'ignorait pas l'antiquité; mais il l'avait ou mal comprise, ou mal étudiée. Il lui manquait le *sens historique* et *critique*. Par une contradiction bizarre, il admettait que le christianisme avait renouvelé la face du monde, et il ne sentait pas les profondes différences qui séparent la société païenne de la société chrétienne. D'autre part, il restait fermé à la beauté esthétique des œuvres anciennes. Dans Virgile, il n'estimait que le *prophète*; dans Homère, il ne voyait que les faits et les aventures. Des Grecs surtout on se faisait l'idée la plus fausse, à travers les compilations ou les pastiches byzantins.

(1) L'étude des auteurs permettra plus loin d'en préciser quelques aspects essentiels.

Les Italiens, avec PÉTRARQUE, pratiquèrent, dès le XIV^e siècle, l'*humanisme*, c'est-à-dire l'étude désintéressée, en même temps que *critique* et *esthétique*, de l'antiquité. Le mot n'a pas encore pris le sens très large (et parfois très vague) qu'on lui donne de nos jours. L'*humaniste* est à la fois érudit et artiste. Il sait lire un manuscrit ; préparer une édition critique ; découvrir et corriger une faute de copiste ; commenter par l'histoire et par d'autres textes l'auteur qu'il lit. Pétrarque lui-même découvrit plusieurs manuscrits des discours de Cicéron (1). En même temps, l'humaniste cherche dans cet auteur la peinture et l'analyse des sentiments humains à une certaine date, sans se préoccuper d'une thèse à soutenir. Enfin, il est sensible à la beauté de la forme ; il distingue Hérodote de Diodore et Virgile de Stace.

Cependant, à Rotterdam, ERASME (1467-1536), esprit libre, travailleur infatigable, tout ensemble érudit sans pédantisme, homme de goût sans exclusivisme, exerçait à son tour une influence intellectuelle analogue à celle de Pétrarque. Ses *Adages*, dans lesquels il commentait tous les proverbes anciens, révélaient aux contemporains la vie antique dans tous ses détails. Il entretenait une correspondance ininterrompue avec tous les savants et tous les érudits de l'Europe. Il se forme alors une sorte de *république des lettres*, où, par-delà les frontières, et grâce à cette langue universelle et internationale qu'était le latin, tous les esprits supérieurs fraternisaient.

L'Humanisme en France. — L'humanisme devait se propager très vite en France, où le goût des choses littéraires et de la psychologie était inné. Mais les érudits étaient suspects à la

(1) Après lui, des érudits comme COLUCCIO SALUTALI, JEAN DOMINICI, LE POGGE, poursuivirent recherches et découvertes. — D'autre part, c'est au XV^e siècle que les manuscrits des écrivains grecs furent importés de Byzance et d'Athènes en Italie. Il faut citer en particulier le nom d'AURISPA qui rapporta de ses voyages : Euripide, Sophocle, Thucydide, Platon, Pindare, Aristote, Aristophane, etc... ; et celui de François PHILELPHE, à qui l'on doit les manuscrits de Théocrite, d'Homère, d'Eschine, etc.

Enfin il faut citer, parmi les manifestations les plus caractéristiques de l'humanisme italien, la fameuse Académie néo-platonicienne de Florence, où se réunirent jusqu'à la fin du XV^e siècle les plus célèbres esprits du temps, sous la protection des Médicis et sous la présidence de MARSILE FICIN.

Sorbonne. C'est pour les grouper et pour leur permettre d'exercer une influence par l'enseignement, que François Ier fonda, sur le conseil de BUDÉ, le Collège Royal, devenu plus tard Collège de France (1529). On y donna les enseignements que n'admettait pas la Faculté des arts, où tout était subordonné à la scolastique et à la théologie : le grec, l'hébreu, le latin classique, les sciences pures ou appliquées. — Les noms de VATABLE, TURNÈBE, LAMBIN, RAMUS, etc., représentent alors le grand effort vers l'humanisme, encouragé par le Roi, en dépit de la Sorbonne. — Ce mouvement, d'ailleurs, se propagea très vite par l'imprimerie, par les traductions, par la fabrication d'admirables instruments de travail, comme le *Thesaurus linguæ latinæ* de ROBERT ESTIENNE et le *Thesaurus linguæ græcæ* d'HENRI ESTIENNE.

L'enseignement. — On verra, par les critiques de Rabelais contre les *sorboniqueurs* et contre les pédants, qu'il y eut au XVIe siècle une véritable crise de l'enseignement. Les Universités ont perdu leur prestige. La *scolastique* n'est plus qu'une machine qui tourne à vide. On a une tendance de plus en plus marquée, dès la fin du siècle, à la fois vers l'enseignement *littéraire* et *scientifique*, dégagé de tout lien théologique, et vers la réalisation d'un certain équilibre entre l'éducation intellectuelle et l'éducation physique. Mais il n'est pas de réformes plus lentes que celles de la pédagogie. Le latin restera encore le fond de l'enseignement pendant deux siècles. Du moins commence-t-on à abandonner, pour étudier directement les textes, les compilations indigestes, raillées par Rabelais.

La littérature. — Entraîné par ce mouvement d'idées, le goût littéraire a changé. Le moyen âge s'intéressait surtout au *fond*, aventures, morale, satire. De là son dédain relatif pour le style; de là, souvent son impuissance à *fixer* un sujet, si heureux qu'il fût, et qui pouvait ainsi toujours passer d'une forme provisoire à une autre non moins éphémère. Au XVIe siècle, la pratique des anciens apprend la valeur du *style*. De là, dans une certaine mesure, cette crise de *formalisme* que subit d'abord la poésie avec les *grands rhétoriqueurs*. Puis, les exagérations

s'atténuent ; on voit un Marot donner à des riens ce tour élégant et précis qui en fixe les nuances et en assure la durée ; on voit surtout Ronsard demander aux anciens et aux Italiens un style, et même une langue, tant il sent que la *forme* de l'œuvre d'art doit être solide et précieuse pour résister au temps. La prose, de son côté, se dégage du latin, clarifie son vocabulaire, régularise sa syntaxe, et vise à l'éloquence ou à l'esprit. On sent désormais que l'écrivain, quel qu'il soit, tient à ce que son œuvre, telle qu'il l'a conçue et écrite, passe sous son nom à la postérité.

IV. — Les Classes sociales.

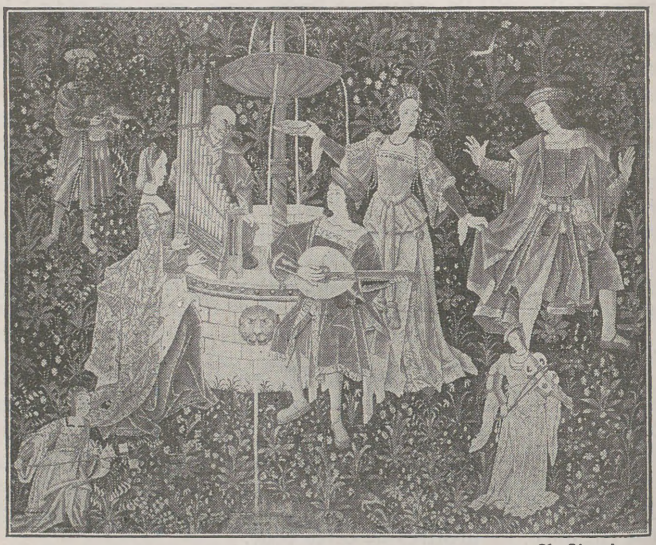
La littérature du XVI^e siècle n'est plus, comme celle du moyen âge, d'observation directe et réaliste. Elle prend ses modèles, soit en Italie, soit chez les anciens ; elle commence à analyser l'homme. Aussi n'avons-nous plus à nous demander comment elle représente les diverses classes de la société, mais plutôt dans quel *milieu social* elle s'épanouit. Car l'auteur, qui écrit pour être lu, veut plaire.

La cour. — C'est de François I^er que date réellement l'institution de la cour. Le roi, si séduisant par son esprit et par son courage que la nation lui pardonnait ses faiblesses, fut le premier qui groupa en un même centre la noblesse. La hiérarchie, l'étiquette se substituèrent aux relations plus simples des règnes précédents. Les femmes furent, par leur beauté, leur esprit et leur élégance, les arbitres de cette cour.

Dans cette cour, il se forme un goût de convention d'ailleurs mobile et influençable. Le poète, pour plaire à la cour, se fera *poète courtisan*. Marot et Mellin de Saint-Gelais sauront comment on dit finalement et galamment les choses, quand on parle au Roi ou aux dames. Ronsard, qui commence par protester contre la poésie de cour, se plie à son goût nouveau d'italianisme, et « pétrarquise ». D'ailleurs, de François I^er à Henri III, on ne peut nier que la cour, si elle a trop aimé et encouragé certaines affectations, a témoigné d'un goût large et souple. François I^er

sent tout le prix de Marot, qu'il arrache plusieurs fois à ses persécuteurs. Henri II applaudit la première tragédie de Jodelle, et prend Amyot pour précepteur de ses fils. Charles IX protège et encourage Ronsard. Henri IV semble bien avoir songé à confier un rôle politique important à Montaigne.

L'aristocratie. — Ainsi centralisée et disciplinée par la cour, l'aristocratie a moins de caractère et d'indépendance



Cl. Giraudon.

LE CONCERT.
Tapisserie française du XVI[e] siècle *(Musée des Gobelins)*.

qu'au moyen âge. Elle se plaît surtout aux fêtes, aux réceptions, où elle étale un luxe tel qu'il fallut des lois pour y mettre un frein. Elle se ruine en armures de parade et en costumes de bal. D'ailleurs, elle ne vit pas seulement autour du roi. A l'imitation de l'Italie, on a substitué aux forteresses féodales des châteaux de plaisance. Le roi a donné l'exemple. Il se transporte

avec sa cour à Fontainebleau, à Blois, à Chambord. Les grands seigneurs se font construire, eux aussi, des résidences d'été, se plaisent aux villégiatures luxueuses.

C'est un honneur, pour ces riches seigneurs, de jouer aux Mécènes. Ils protègent et pensionnent des poètes; ils leur font composer des mascarades, des madrigaux et des *étrennes*; ils acceptent des dédicaces qui flattent leur vanité. De là une grave tentation pour la littérature. On chercherait vainement, au XVIe siècle, cette poésie indépendante que nous goûtons chez Rutebeuf, chez Eustache Deschamps, chez François Villon.

Le clergé. — L'Église, un moment ébranlée par la Réforme, avait senti le besoin de se réformer elle-même. C'est à quoi travailla le *Concile de Trente*, qui dura de 1545 à 1563, et d'où l'Église sortit, au point de vue de la hiérarchie et de la discipline, réorganisée et plus forte.

D'autre part, de nombreux ordres religieux s'étaient créés, se donnant pour mission spéciale de combattre le protestantisme. Le plus célèbre de ces ordres fut celui des *Jésuites*, fondé en 1534 par Ignace de Loyola, et qui, grâce à ses constitutions sévères et savantes, acquit rapidement une influence européenne. Au point de vue qui nous occupe, il faut surtout signaler, à Paris et en province, les nombreux collèges des jésuites, bientôt fréquentés par les enfants de la noblesse et de la haute bourgeoisie, dont les jésuites cherchèrent surtout à faire des *humanistes*. Contre les collèges de l'Université leur concurrence fut si forte et si brillante, que celle-ci leur suscita plusieurs procès. Mais, quoique le Parlement les ait bannis en 1595, ils purent rouvrir leurs collèges en 1604, et retrouvèrent le même succès.

Le haut clergé prit l'habitude de fréquenter la cour; et il se glissa bien des abus dans l'attribution des évêchés et dans la distribution des bénéfices, qui dépendaient du roi. Mais aussi vit-on beaucoup de cardinaux et d'évêques se faire les protecteurs des poètes et des érudits, et consacrer une large part de leurs revenus à pensionner des gens de lettres ou des savants. Souvent aussi un évêché devint le prix de services rendus aux lettres, ou celui de beaux ouvrages; c'est ainsi qu'Amyot reçut

l'évêché d'Auxerre. Enfin, en ce qui concerne le clergé régulier et séculier, si les écrivains protestants et *libertins* redoublent d'attaques contre lui, les catholiques ne le raillent plus avec la même licence qu'au moyen âge, du moins en France.

La bourgeoisie et le peuple. — Au XVI^e^ siècle, la grande bourgeoisie est formée de magistrats, d'avocats, de médecins, de savants. Elle remplit les Parlements, les tribunaux, les différents Conseils, la Cour des comptes, la Cour des aides. Tous les emplois, sauf les plus hauts grades militaires, lui sont accessibles. Et comme elle est travailleuse, patiente, ambitieuse, elle les envahit tous. Elle forme, dès cette époque, la partie vraiment solide et sérieuse de la nation.

Or, tous ces *officiers* civils avaient étudié le droit et les lettres, et sortaient des collèges de l'Université ou des jésuites. Les bourgeois n'étaient plus, comme jadis, les auditeurs naïfs et bénévoles des jongleurs ou des confrères de la Passion ; le goût des lettres s'était développé chez eux. Mais ils seront plus sensibles à Rabelais et à Montaigne qu'à Ronsard, qui écrira bien davantage pour la cour.

Du peuple, est-il question dans la littérature du XVI^e^ siècle ? Sa place était grande dans les œuvres du moyen âge ; maintenant, entre la littérature des humanistes, celle de la cour, et celle des bourgeois, il ne trouve plus guère à se glisser. Le type de l'homme du peuple va devenir conventionnel dans l'art. On ne l'observera plus directement ; il est moins mêlé à la vie de ceux qui écrivent ; et le *réalisme* ne reparaîtra que beaucoup plus tard.

V. — Les Arts et les Sciences.

Les arts. — Si l'influence de l'Italie se fait sentir sur notre architecture, il y a bien là encore une renaissance française. *Chambord*, le *Louvre* furent construits par des architectes français ; le château d'*Anet* et le château des *Tuileries*, par PHILIBERT DELORME. — Nos architectes, dans les bâtiments civils, abandonnent le gothique, pour revenir à des formes imitées de l'antiquité, colonnes, architraves, frontons, frises, etc. En art religieux, on conserve encore le gothique ; mais

quelques églises, comme *Saint-Eustache* et *Saint-Étienne-du-Mont*, sont déjà les manifestations très curieuses d'un art nouveau.

Des sculpteurs de génie apparaissent au XVI^e siècle, qui joignent au sens du vrai, que leur a légué le moyen âge, l'influence des modèles italiens et antiques, et une plus parfaite connaissance du nu. Les principaux sont GERMAIN PILON, JEAN GOUJON, JEAN COUSIN.

La peinture est moins remarquable, et ne soutient pas la comparaison avec celle de l'Italie. Mais les portraits de CLOUET sont, en leur genre, des chefs-d'œuvre d'observation et de vie.

Quant à la musique, elle atteste « quel art prodigieux de développement possédaient déjà les polyphonistes de la Renaissance » (P. Landormy). La *chanson* et le *motet* religieux triomphent avec ROLAND DE LASSUS, COSTELEY, GOUDIMEL, JANNEQUIN. Un grand nombre de poèmes de Marot, de Ronsard seront mis en musique et chantés à la cour.

Les sciences. — Le XVI^e siècle ouvre l'ère des grandes découvertes scientifiques. Il suffit de rappeler : COPERNIC qui affirme que la terre tourne autour du soleil; TYCHO-BRAHÉ, un des plus grands noms de l'astronomie; JANSEN, qui invente le microscope. En mathématiques, CARDAN poussa l'algèbre jusqu'aux équations du quatrième degré; il fut suivi de plusieurs savants éminents. En même temps, l'anatomie est pratiquée par ANDRÉ VÉSALE et AMBROISE PARÉ; on découvre la circulation du sang, etc. La médecine française réalise alors d'étonnants progrès.

Mais le plus illustre esprit scientifique de ce temps appartient à l'Angleterre; c'est le chancelier FRANÇOIS BACON († 1626) qui devait publier, en 1620, son *Novum Organum*, où il a posé les principes de la méthode expérimentale.

VI. — Les Influences extérieures.

Nous avons déjà suffisamment marqué l'*influence des guerres d'Italie* et celle de la *Réforme*. Il faut encore noter :

Les grandes découvertes géographiques de la fin du XV^e^ et du commencement du XVI^e^ siècle (Amérique, route des Indes par le Cap, missions en Chine, etc.), qui ouvrent de nouveaux débouchés à l'activité européenne. De là aussi des *mémoires*, *relations de voyages*, *récits*, etc., qui frappent l'imagination populaire et d'où Montaigne dégagera tant de vues philosophiques.

Les littératures étrangères. — La littérature italienne exerce une influence prépondérante sur la France, surtout par ses écrivains du XIV^e^ siècle, PÉTRARQUE et BOCCACE. On verra à quel point nos poètes et nos conteurs s'en sont inspirés. Nos écrivains politiques étudient MACHIAVEL († 1527). Les *Bouffons* italiens apportent au temps de Henri III le goût de la comédie d'intrigue. Les modes italiennes envahissent la société, l'*italianisme* gâte notre langue. Et *le Courtisan* (Il Cortegiano) de BALTHAZAR CASTIGLIONE (1478-1529), traduit en 1537 et en 1580, devient le manuel de l'homme de cour. La réaction ne se fera que sous Henri IV. Voici les dates des principaux chefs-d'œuvre italiens, au XVI^e^ siècle : *Roland furieux*, de l'ARIOSTE (1515); le *Prince*, de MACHIAVEL (1518); l'*Aminta*, du TASSE (1571); la *Jérusalem délivrée*, du TASSE (1575).

D'Espagne, nous reviennent (1550-1556) les *Amadis*, par la traduction d'HERBERAY DES ESSARTS. — C'est en 1572 que le Portugais CAMOENS († 1579) donne son poème des *Lusiades*.

En Angleterre, il suffit de signaler THOMAS MORUS († 1535), historien et homme d'État; SPENSER († 1599), poète exquis et précieux; F. BACON († 1626) déjà nommé; et des poètes dramatiques, prédécesseurs de SHAKESPEARE, lequel naît en 1564, et commence à donner ses œuvres à partir de 1588. Mais Shakespeare semble avoir été totalement inconnu à la France du XVI^e^ et même du XVII^e^ siècle.

L'Allemagne ne produit, comme ouvrages importants, que ceux de LUTHER († 1546), surtout sa traduction de la Bible, — et les poésies de HANS SACHS († 1576).

BIBLIOGRAPHIE

H. SÉE ET A. RÉBILLON, *Le XVI^e siècle* (notamment le ch. III), « Clio », Presses universitaires, 1934.

H. HAUSER et A. RENAUDET, *Les débuts de l'âge moderne, la Renaissance et la Réforme* (Collection : Peuples et Civilisations), Paris, 1929; 2^e éd., Alcan, 1938.

P. CHAMPION, *Paris au temps de la Renaissance, Paganisme et Réforme*, Calmann-Lévy, 1936.

A. RENAUDET, *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie*, Paris, 1916.

ID., *Erasme, sa pensée religieuse et son action*, Paris, 1926.

L. DELARUELLE, *Guillaume Budé, les origines, les débuts, les idées maîtresses*, Paris, 1907.

P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme*, Champion, 2 vol., nouv. éd., 1907.

H. BRÉMOND, *Autour de l'humanisme. D'Érasme à Pascal*, Grasset, 1937.

A. LEFRANC, *Histoire du Collège de France*, Paris, 1893.

LE COLLÈGE DE FRANCE (1530-1930), à l'occasion du 4^e Centenaire, Presses Universitaires, 1930.

E. FAGUET, *XVI^e siècle*, Lecène et Oudin, 1893.

R. MORÇAY, *La Renaissance* (dans l'*Histoire de la littérature française* dirigée par J. CALVET), de Gigord, 2 vol., 1933-1935.

E. JALOUX, *Introduction à l'histoire de la littérature française : XVI^e siècle*, Caillier, Genève, 1948.

E. FAURE, *L'art renaissant*, Crès, 1924.

F. BRUNOT, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. II : *le XVI^e siècle*, Colin, 1906 (nouv. éd., 1927).

E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Champion, 1925-1946.

CHAPITRE II

LA POÉSIE DE 1500 A 1549

CLÉMENT MAROT

SOMMAIRE

1° **Les grands Rhétoriqueurs.** On désigne sous ce nom des poètes de la cour de Bourgogne et de la cour de Malines en Flandre, qui traitent de petits genres à forme fixe et compliquée. Les principaux sont : *Chastelain, Molinet, Crétin,* et surtout *Jean Le Maire de Belges* (1473-1525).

2° **Clément Marot** (1497-1544), attaché d'abord à Marguerite d'Alençon, puis à François Ier, est plusieurs fois exilé, et meurt à Turin. — Poète de cour, il n'eût composé que de petites pièces élégantes, si ses malheurs ne l'avaient obligé à parler spirituellement de lui-même : là est son originalité. Sa langue est claire et fine : le XVIIe siècle l'a préféré à Ronsard.

3° **Parmi ses contemporains** : *Marguerite d'Angoulême,* qui devint reine de Navarre, a composé des poésies religieuses; *Mellin de Saint-Gelais* est le type du poète de cour.

4° **Les poètes lyonnais** ramènent la poésie à de plus nobles sujets, et écrivent en un style presque *symbolique.* — Les principaux sont : *Heroët, Maurice Scève* et *Louise Labbé.*

I. — Les grands Rhétoriqueurs.

Entre Villon (dont le *Grand Testament* est de 1461) et le manifeste de la Pléiade (1549) s'écoule, pour la poésie française, une période de transition. Le seul nom resté illustre entre ces

deux dates est celui de Clément Marot. Mais les poètes ont été nombreux et l'*art des vers*, sinon la poésie, leur doit certains progrès.

On pourrait dire que le premier en date des *rhétoriqueurs* fut Alain Chartier (1386-1449), « père de l'éloquence française » (1). La *rhétorique* est l'art de bien dire ; et, au XVe siècle, on attache une importance de plus en plus grande à la forme. En effet, le grave défaut des imitateurs de G. de Lorris et de Jean de Meun avait été une « abondance stérile ». Il semblait qu'un poète digne de ce nom dût aligner de 4000 à 20000 vers. Ce fut encore jusqu'au milieu du XVIe siècle la grande « qualité » des auteurs de *Mystères*. Une réaction se produisit ; elle fut exagérée, mais nécessaire ; on ne voulut plus faire que de courts poèmes, et surtout dans des genres à *forme fixe*.

Les *rhétoriqueurs* furent particulièrement : les poètes de la cour de Bourgogne, ceux de la cour de Malines, en Flandre, groupés autour de Marguerite d'Autriche, enfin ceux de la cour de France, protégés par Anne de Bretagne. Il faut noter que quelques-uns de ces poètes furent en même temps des chroniqueurs, des historiographes, des savants, et peut-être des hommes d'esprit.

Les règles de leur poésie remontent pour la plupart aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles. Mais les genres, *lai, virelai, rondeau, ballade, servantois, chant royal*, se sont compliqués ; on en a multiplié les difficultés techniques. Molinet publia, en 1493, l'*Art et Science de rhétorique* où l'on trouve les préceptes de ces genres ; mais, pour les connaître mieux, il faut s'adresser au *Grand et vray art de pleine rhétorique*, de Pierre Fabri (1521) ; c'est là véritablement l'*art poétique* des prédécesseurs de Marot.

Les règles fixes du genre se compliquaient de tours de force sur la rime : celle-ci est dite *équivoquée*, quand elle forme calembour (ainsi Marot accouple *rimailleurs* et *rime ailleurs* ; Crétin, *louange* avec *loup ange*, *au soufre irait* avec *souffrirait*, etc.) ; — la rime *en écho* répète deux fois, ou trois fois, le son final, ou le mot entier (Crétin écrira : *Par ces vins vers, Atropos a*

(1) Cf. p. 109.

trop os..., et : *Qui pour chanter à sa corde s'accorde, Mal prend son chant : amour telle est mortelle*) ; — dans la rime *annexée* et *fratrisée*, on reprend au commencement d'un vers tout ou partie du mot formant la rime précédente ; — dans la rime *batelée*, on répète la rime à la césure du vers suivant ; — dans la rime *renforcée*, on fait rimer les césures entre elles, ce qui permet de lire une pièce, écrite en alexandrins de ce genre, de trois façons : d'abord en prenant de suite les douze syllabes de chaque vers, puis en lisant une première colonne en vers de six pieds, et une seconde colonne analogue. Ajoutons que certaines pièces sont écrites de telle sorte que, lues de haut en bas, elles présentent un sens positif, de bas en haut un sens négatif. Quelquefois, les vers peuvent se lire à rebours. Bref, il n'est pas de fantaisie puérile dont on ne trouve quelque exemple chez les poètes de ce temps (1).

Georges Chastelain (1403-1475) a écrit en vers *les Épitaphes d'Hector et d'Achille avec le jugement d'Alexandre le Grand*, et *les Douze dames de rhétorique*. Ce sont des chefs-d'œuvre du mauvais goût allégorique, pédantesque et obscur. Mais Chastelain ne chercha dans la poésie qu'une distraction ; ses vrais titres sont ailleurs, dans sa *Chronique* des ducs de Bourgogne.

Jean Molinet († 1507) fut chanoine de Valenciennes, historiographe de la maison de Bourgogne, bibliothécaire de Marguerite d'Autriche. Il a écrit une *chronique* qui continue celle de Chastelain. Il eut une grande réputation comme poète ; mais ses poésies ne furent publiées qu'en 1531. Il dut plaire à Malines par d'aimables jeux d'esprit, ceux-ci par exemple :

> Molinet n'est sans bruit ni sans nom, non.
> Il a son son, et, comme tu vois, voix ;
> Son doux plaid plaît mieux que ne fait ton ton...

Jean Meschinot (1420-1490) peut être considéré comme le type du poète rhétoriqueur. Il vécut à la cour de Bretagne,

(1) Cf. *Recueil de poésies françaises des XIV^e^ et XV^e^ siècles*, de A. DE MONTAIGLON (11 vol., Bibliothèque elzévirienne).

et fut attaché à la personne des ducs et à celle de la duchesse Anne avant son mariage avec Charles VIII. Il a composé un poème, *les Lunettes des Princes*, qui eut une trentaine d'éditions en cinquante ans. C'est une allégorie pénible, mais parfois amusante. Dame Raison remet au poète des lunettes, au moyen desquelles il lira dans le livre de Conscience. De ces lunettes, l'un des verres est Prudence, l'autre Justice; ces verres sont enchâssés dans un os, Force, fixé par un clou, Tempérance. Les rimes sont *équivoquées*. On a de lui également une *Oraison qui se peut dire par huit ou par seize vers, tant en rétrogradant que autrement, tellement qu'elle se peut lire en trente-deux manières différentes, et à chacune y aura sens et rime.*

Avec **Guillaume Crétin** († 1525), l'art des grands rhétoriqueurs envahit la cour de France. Crétin fut chantre de la Sainte-Chapelle de Paris et historiographe du roi François Ier. Il écrivit douze livres de *Chroniques*, en vers. Mais il fut surtout célèbre par ses poésies (chants royaux, épigrammes, ballades...). Marot semble avoir admiré « le bon Crétin au vers équivoqué »; et Pasquier nous apprend que Rabelais a voulu le représenter « sous le nom de Raminagrobis, vieux poète français ».

Jean Le Maire de Belges (1473-1525?). — Il faut mettre à part, et au-dessus, parmi tous ces rhétoriqueurs, Jean Le Maire de Belges, véritable prédécesseur de Clément Marot et de la Pléiade. Jean Le Maire est né à Bavay, en Hainaut, en 1473 (1). Neveu et filleul de Molinet, il reçut de lui ses premières leçons de poésie. Successivement clerc de finances au service du roi de France, secrétaire du duc Louis de Luxembourg, il devint en 1503 bibliothécaire de Marguerite d'Autriche (2); il fut

(1) Il est dit *de Belges*, parce que Bavay était considérée comme l'ancienne capitale de la province de Belgique.

(2) *Marguerite d'Autriche* (1480-1530). Fille de l'archiduc Maximilien, qui fut empereur d'Allemagne de 1493 à 1519, et de Marie de Bourgogne (fille de Charles le Téméraire), elle épousa Philibert de Savoie (1504) et administra comme régente les Pays-Bas. Elle tint sa cour à Malines. Marguerite d'Autriche prend rang parmi les plus illustres protectrices des lettres et des arts (Cf. F. Thibaut, *Marguerite d'Autriche et Jean Le Maire*, Paris, 1888).

enfin attaché à la personne d'Anne de Bretagne, et mourut probablement vers 1525.

Parmi les œuvres poétiques de Jean Le Maire, il faut citer : *la Plainte du Désiré* (Dame Nature avec Peinture et Rhétorique viennent pleurer sur le cercueil de Louis de Luxembourg) ; Le Maire se montre dans cet ouvrage, ainsi que dans *le Temple d'honneur et de vertu*, disciple attardé du Roman de la Rose. Dans *la Couronne margaritique*, on trouve encore force allégories : Mort, Vertu, Infortune, Prudence. Plus intéressantes sont *les Épîtres de l'Amant vert* : l'amant vert est un perroquet qui vient de mourir, et qui, du fond des Enfers, envoie des vers à Marguerite, sa maîtresse désolée ; la dame lui réplique, en deux épîtres passionnées. On y trouve quelques descriptions ingénieuses, et une galanterie courtoise ou précieuse, parfois piquante. — Comme poète, Le Maire vaut surtout par la facture. Son vers, un peu dur, a de la fermeté ; l'épithète y est juste et bien placée ; il a le sentiment du rythme. Par ses qualités, et aussi par ses défauts (abus de l'érudition, diminutifs, mots composés, etc.), il annonce vraiment la Pléiade.

Mais son ouvrage le plus considérable est écrit en prose. Il porte le titre assez étrange d'*Illustrations de la Gaule et Singularités de Troie*, et parut en 1512-1513. Le Maire s'y montre le continuateur de Benoît de Sainte-More (*Roman de Troie*, XII^e siècle), et le précurseur de Ronsard (*la Franciade*). On sait que le moyen âge attribuait à Francus, fils d'Hector, la fondation du royaume de France. Le Maire reprend cette légende d'aussi loin que possible. Dans son premier livre, il raconte le déluge, l'histoire de Noé, de Cham, d'Osiris, de Dardanus et de Pâris ; dans le second livre, la guerre de Troie ; dans le troisième, les migrations des Troyens et leur établissement en Gaule. On aurait tort de croire, d'après ces rapides indications, à une indigeste et absurde compilation. Les *Illustrations* contiennent de jolis passages descriptifs, des morceaux *romanesques* comme l'histoire de Pâris et d'Œnone, qui ont du charme et de la tendresse, et aussi quelques idées générales sur les origines des peuples européens, qui ne sont pas sans intérêt. L'imitation de l'antiquité y est souvent ingénieuse et *directe* ;

l'auteur connaît Homère et sait en tirer des images. Bref, on s'explique le succès des *Illustrations de la Gaule*, à l'époque où le goût de l'antiquité se ranimait en se transformant au souffle de la toute prochaine Renaissance.

II. — CLÉMENT MAROT (1497-1544).

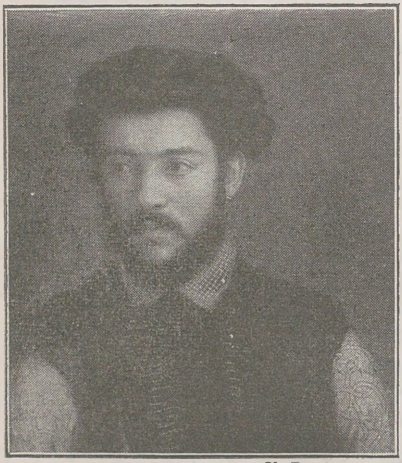
Un mot d'abord sur le père de Clément, **Jean des Mares** ou **des Marets**, dit **Marot** (1463-1523). Né à Mathieu, près de Caen, Jean Marot se maria à Cahors et y demeura jusqu'en 1507, époque à laquelle il devint secrétaire d'Anne de Bretagne. Pour elle, il écrivit le *Doctrinal des princesses et des nobles dames*, en vingt-quatre rondeaux, et la *Vraie-disant avocate des dames*, en rondeaux et ballades. Par ces deux ouvrages, Jean Marot appartient au groupe des *grands rhétoriqueurs*. Mais il devint poète-historiographe, et composa, pour servir Louis XII dans sa lutte contre le pape Jules II, un *Voyage de Gênes* et un *Voyage de Venise*, qui ont beaucoup plus d'originalité et de valeur. Il y raconte les expéditions du roi (qu'il a accompagné à Venise), et ses vers, de rythmes variés, ont de la précision et de la verve. Jean Marot a écrit pour François Ier, dont il était devenu valet de chambre, une *Épître sur la défaite des Suisses à Marignan*. Mais il a mieux fait : il a appris l'art des vers et inspiré le goût de la poésie à son fils Clément.

Vie de Clément Marot. — Clément Marot (1) est né à Cahors en 1496 ou 1497. Dans une *Églogue au roy* (1539), il nous parle de son enfance, de ses jeux, de son horreur pour les régents de collège, et de sa reconnaissance pour son père. Il paraît avoir assez bien su le latin ; ses auteurs préférés étaient Virgile (dont il traduisait en vers, à quinze ans, la première églogue), Ovide, Catulle et Martial. Il lisait Pétrarque en italien. Il admirait Alain Chartier, le *Roman de la Rose*, Villon, etc. Enfin, il apprenait la musique, et l'on a sous son nom des airs origi-

(1) On suivra aisément la biographie de Marot, établie en partie d'après ses propres confidences, dans J. VIANEY, *Chefs-d'œuvre poétiques du XVIe siècle*, pp. 3-83 (Hatier).

naux, Bref, dès son enfance, Clément Marot fut un esprit éveillé, curieux, un grand liseur; il dut faire partie de la Basoche, ou des Enfants-sans-souci.

D'abord page chez Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroi, il y compose ses premières poésies, et il dédie au roi François Ier, en 1515, son *Temple de Cupido*. Un gentilhomme de la chambre, M. de Pothau, le présente en 1518 à Marguerite, sœur du roi, alors duchesse d'Alençon. Marot lui apporte une épître, *le Despourvu*, dans le style allégorique de G. de Lorris. Marot devient valet de chambre de Marguerite, et, en 1521, il accompagne le duc d'Alençon au camp d'Attigny, près de Rethel.



Cl. Bruckmann.

Clément Marot,
par le Titien.

En 1525, Marot suit l'armée royale en Italie; il est blessé à Pavie et fait prisonnier, mais aussitôt remis en liberté. Cette même année, commencent ses malheurs; Marot va désormais mener la vie la plus singulièrement agitée. En effet, au mois de février 1526, il est arrêté et enfermé au Châtelet, probablement comme hérétique. De sa prison, Marot écrit à son ami Lyon Jamet de Sensay, en Poitou : il lui ranconte en vers charmants la fable du lion et du rat, et le supplie de venir à son secours. Lyon Jamet s'avisa d'un stratagème que permettait alors la diversité des juridictions; il le fit réclamer par l'évêque de Chartres, comme coupable d'un délit antérieurement commis dans son diocèse. Marot, extrait du Châtelet, fut transféré à Chartres, et vécut près de trois mois à l'hôtellerie de l'Aigle, sans être

inquiété. Là, il se donna le malin plaisir de maudire ses juges, et composa son *Enfer*; il y prépara, dit-on, son édition du *Roman de la Rose* (parue en 1527). Certains critiques, en particulier Ph.-Aug. Becker, ne croient pas à l'authenticité de cette édition. Gracié par François Ier en mai 1526, Marot lui demande, à la fin de cette même année, la survivance de la charge de son père qui venait de mourir; et il devient valet de chambre du roi.

Nouvelle affaire en octobre 1527. Marot a voulu arracher un prisonnier aux archers du guet; il est lui-même arrêté et dans la nécessité d'implorer la pitié de François Ier. Celui-ci ordonne, le 1er novembre, de remettre en liberté son « cher et bien-aimé valet de chambre ordinaire Clément Marot ».

En 1532, paraît l'*Adolescence clémentine*, premier recueil de poésies de Marot. Mais le poète jouit à peine de son succès qu'il tombe gravement malade; pendant sa maladie, on lui fait un procès d'hérésie, qui, grâce à l'intervention indirecte de Marguerite, n'aboutit pas. Volé par un valet, sans argent, Marot adresse au roi une de ses plus charmantes requêtes. Rétabli, et rentré en faveur, il publie une édition de Villon (1532), et passe deux années à peu près tranquille, à composer force rondeaux, étrennes, épigrammes, ballades; il est alors poète de cour au sens le plus banal du mot.

En 1534, pendant que la cour séjournait au château d'Amboise, dans la nuit du 17 au 18 octobre, on colla des *placards* sur les portes des appartements, jusque sur la porte du roi; ces affiches contenaient des injures contre la religion catholique. François Ier, dans un accès de fureur, ordonna des arrestations et des supplices. On perquisitionna, à Paris, chez un certain nombre de personnages suspects; et Marot figurait sur les listes, le septième sur soixante-treize noms. Apprenant que la police venait de saisir ses papiers, et craignant de payer pour les coupables, Marot s'enfuit. D'une traite, il fila jusqu'à Nérac pour se réfugier auprès de Marguerite, devenue reine de Navarre. Celle-ci le garda pendant plusieurs mois, puis lui conseilla de passer en Italie. Marot partit, laissant à Marguerite son jeune fils Michel Marot comme page (1536).

C'est à Ferrare que Clément chercha un refuge. Là résí-

dait Renée de France, fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne, mariée depuis 1528 au duc Hercule d'Este, fils d'Alphonse d'Este et de Lucrèce Borgia. La cour de Ferrare était une des plus célèbres de l'Italie; Alphonse et son frère le cardinal Hippolyte d'Este avaient été les protecteurs de l'Arioste; et la même cour devait être illustrée plus tard par le génie et par les malheurs du Tasse. Renée était favorable à la Réforme. Marot lui adressa une belle épître de bienvenue. Il fut tout de suite à l'aise dans cette société à la fois libre et lettrée, où il rencontra de charmantes et spirituelles femmes françaises, entre autres Mme de Soubise et ses deux filles, Anne et Renée de Parthenay. Bientôt on vit passer à Ferrare Rabelais (1536) et Calvin (1538) (1).

De Ferrare, et malgré la vie heureuse et sûre qu'il y menait, Marot essayait de préparer son retour en France. Il écrivit au roi une épître pour solliciter sa grâce; mais il ne reçut aucune réponse. Il adressa une épître au Dauphin, qui ne répondit pas plus que le roi son père (2). Enfin, dans l'hiver de 1536 à 1537, il est rappelé. Il revient par Lyon, où il est soumis à la cérémonie solennelle de l'abjuration. Il reçoit l'accueil le plus flatteur de la part des poètes lyonnais, en particulier de Maurice Scève et de ses sœurs Claudine et Sibylle. Après un mois de séjour à Lyon, il rentre à Paris.

En revenant au Louvre, il salue ses amis et protecteurs par le *Dieu gard à la cour*. Puis il se remet à versifier d'aimables *actualités*, des *estrennes*, des épigrammes, etc. Mais d'autre part, il semblait se porter vers des sujets plus sérieux; c'est ainsi qu'il traduit en vers deux colloques d'Érasme, qu'il publie le *Chant royal chrestien*, le *Cantique de la chrétienté sur la venue de l'empereur et du roy au voyage de Nice*, l'*Églogue au roy sous les noms de Pan et de Robin* (1538). Enfin, en 1539, il présente à François Ier trente *psaumes*, qu'il vient de faire paraître. Le succès de cette

(1) Renée, de plus en plus tournée vers la Réforme, fut séquestrée par son mari (1554), puis revint en France (1559). Elle se retira à Montargis, où elle prit part aux guerres de religion, et où elle mourut. Elle eut pour enfants: Alphonse II d'Este, duc de Ferrare; Anne, mariée au duc de Guise assassiné en février 1563; et Léonore, protectrice du Tasse.

(2) Le Dauphin devait mourir bientôt, à Tournon.

traduction est considérable. Les réformés adoptent sa version française (1).

Compromis d'autre part par la publication (chez Et. Dolet, Lyon, 1542) de son *Enfer* qui n'avait jusqu'alors circulé qu'en copies manuscrites, et par des vers moqueurs contre plusieurs dames de la cour, Marot crut bon de se réfugier à Genève, où il fit paraître, en 1543, une nouvelle édition de ses psaumes, au nombre de cinquante. Mais le trop libre Clément ne peut s'accommoder du séjour de Genève; peut-être même en est-il chassé. Il passe par Chambéry, visite le champ de bataille de Cérisoles, et arrive à Turin pour y mourir (1544). — Dans l'église de Saint-Jean, son fidèle Lyon Jamet lui fit élever un monument.

L'Œuvre de Marot. — D'abord, quelques poèmes, un peu plus étendus que ses pièces ordinaires : — *le Temple de Cupido*, allégorie où reparaissent tous les personnages du Roman de la Rose, œuvre de jeunesse et de transition, souvent très spirituelle dans le détail; — *l'Enfer*, composé en 1526, à l'hôtellerie de l'Aigle, à Chartres, publié seulement en 1542, par Étienne Dolet, qui y mit une préface. L'Enfer, c'est le Châtelet; Marot fait une comparaison suivie entre l'enfer des païens et la prison. A la porte, il rencontre Cerberus; puis Minos (Jean de la Barre, prévôt de Paris); il aperçoit une masse de serpents (les *procès*, dont il énumère les différentes formes); il comparaît devant Rhadamantus (Jean Morin, lieutenant civil), auquel il prête un discours artificieux et hypocrite. Marot nous dit comment il plaida devant Jean Morin; ce plaidoyer mérite d'être lu en entier, pour les détails très curieux qu'il contient sur la biographie et sur les idées de Marot. Le Griffon (greffier) prend des notes. Rhadamantus se lève, le fait reconduire dans la salle commune où il retrouve ses compagnons d'infortune.

Quant aux petites pièces de Marot, elles peuvent se classer ainsi : 65 *épîtres* précieuses pour sa biographie (notamment les épîtres III, IV, XI, XXVI, XXIX, XXXV, XLII, XLIII, XLVII, XLVIII); — 27 *élégies* (ou épîtres galantes), dont la plupart sont adressées à des inconnues, très difficiles à identifier; quelques-unes sont des pièces de circonstance, sur la

(1) Marot « ne connaissait pas l'hébreu. Mais le professeur du Collège Royal, Vatable, était son ami, et lui traduisit mot à mot le texte hébraïque en prose française.... Marot fut amené à choisir les strophes des chansons alors à la mode. En fait, ses psaumes furent d'abord chantés sur des airs connus.... Toute la cour les chantait, le Roi avec plus d'entrain que personne. » (J. VIANEY, p. 74.)

mort de certains personnages (élégie XXII, *Du riche infortuné Jacques de Beaune, seigneur de Semblançay*, 1527. C'est Semblançay qui parle, après sa mort, du haut du gibet de Montfaucon; il y a là une imitation intéressante de la fameuse ballade des pendus, de Villon); — 15 *ballades*; les mieux tournées sont : la 3e, *De Frère Lubin*, et la 5e, *A Madame d'Alençon pour estre couché en son estat*; les ballades composées sur des événements historiques sont les plus faibles; une des plus célèbres, et des plus obscures, est la 14e dont le refrain : *Prenez-le, il a mangé le lard*, se rapporte peut-être à une dénonciation qui causa son premier emprisonnement; — 80 *rondeaux*, dont quelques-uns sont spirituels : le 2e, sur les règles mêmes du rondeau (cf. le *rondeau de Voiture : Ma foi, c'est fait de moi...*); le 8e, *A un poète ignorant (Qu'on mesne aux champs ce coquardeau...)*; le 23e, *A ses amys (Il n'en est rien...)*; le 38e, adressé probablement à Marguerite d'Alençon (*Un mardy gras...*); le 62e (*Au bon vieux temps un train d'amour régnait*); — 54 *étrennes*, sortes de madrigaux adressés à des dames ou à des demoiselles de la cour, et d'une singulière monotonie; — 294 *épigrammes*, genre dans lequel excelle Marot. On connaît l'épigramme XL *sur la mort de Semblancay*, la LXXXIXe, *A la reine de Navarre, sur ses créanciers*; la LXVIIIe, de *Ouy et Nenny*; la CXXXIIIe, *De soy mesme et d'un riche ignorant*. — 42 *chansons*; — 17 *épitaphes*, ironiques et plaisantes; — 35 *cimetières* ou épitaphes sérieuses; — 5 *complaintes*, ou élégies funèbres, dont la 3e, intitulée *Déploration sur la mort de Florimond Robertet*, contient un discours de la Mort « à tous humains », qui est le plus bel effort de Marot vers la grande poésie; — enfin, si l'on ajoute 22 chants divers, 50 psaumes et 11 oraisons pieuses, la traduction d'une églogue de Virgile, de 2 livres des *Métamorphoses* d'Ovide, et 5 préfaces en prose (pour le *Roman de la Rose*, 1527, et pour Villon, 1532), on aura l'œuvre complète de Marot.

Originalité de Marot. — La biographie de Marot fait bien ressortir d'abord ce point essentiel : voici un poète au talent aisé, apte à tourner galamment une *étrenne*, à cadencer spirituellement une ballade, à aiguiser une épigramme. Il est, dans cette société à la fois polie et libertine, un *amuseur* plein de tact et de goût (sauf exceptions); il saisit au vol l'actualité mondaine et politique; sa nature l'a destiné à plaire aux grands et surtout aux dames.

Mais il est deux fois emprisonné, deux fois exilé; il lui faut solliciter sa grâce, implorer le roi, Renée de France, le dauphin; il lui faut se disculper de terribles accusations, pour éviter le bûcher ou la potence; et ces catastrophes qui brisent, sem-

ble-t-il, sa vie de poète, l'obligent à sortir des conventions aimables et des allégories à la mode. Il gémit peut-être de perdre son temps et son talent à conter ses misères et à mendier des grâces et de l'argent ; et pourtant cette nécessité le force à puiser aux vraies sources de la poésie, la douleur, les regrets du pays, le remords ; elle le pousse aussi à écrire les descriptions vengeresses de l'Enfer, à plaider éloquemment contre les sorboniqueurs.

Mais jusque dans ses plaintes et dans ses réquisitoires, Marot reste Marot. Son inspiration est courte. Ce sont des impressions vives et rapides. Il est né homme de cour ; il sait qu'on doit être discret avec les grands. Il s'est défini dans ces vers charmants : *Le povre esprit qui lamente et soupire, et en pleurant tâche à vous faire rire...* Bref, il est le *gentil Marot* ; il n'est ni Villon, ni Musset.

Le mot de Boileau sur l'« élégant badinage » (1) de Marot donne donc la meilleure définition du poète. Il ne traite sérieusement et à fond aucun sujet, même les plus graves, les plus personnels. Il a toujours de l'esprit ; et jamais il n'en a plus que lorsqu'il cherche à voiler la tristesse du sentiment sous la grâce de la forme.

La renommée de Marot. — Cette mesure, cet art délicat de suggérer ce qui ne doit pas être dit expliquent le grand et persistant succès de Marot au XVII^e^ siècle. Avec Boileau, La Fontaine, Bussy-Rabutin, Fénelon, La Bruyère, le P. Bouhours, poètes et critiques, le louent et l'admirent. Au XVIII^e^ siècle, Voltaire et Rousseau sont d'accord pour le goûter. Il doit ce succès non moins à son style et à sa langue qu'à son esprit. « Marot, par son tour et par son style, dit La Bruyère, semble avoir écrit depuis Ronsard ; il n'y a guère entre lui et nous que la différence de quelques mots. » En effet, dans cette première partie du XVI^e^ siècle, la langue n'est pas encore entrée dans la crise salutaire, mais violente, qu'elle va subir avec Ronsard et avec ses imitateurs. Elle est *française* de vocabulaire et de syntaxe. Elle est claire et vive ; elle suffit à l'expression délicate de tous les sentiments moyens. C'est l'ensemble

(1) *Art poétique*, I, v. 96.

de ces qualités, — badinage, élégance, contraste piquant entre le fond et la forme, désir de plaire non sans quelque affectation, clarté du tour, justesse de la rime, — qui a constitué le *style marotique*, imité par La Fontaine et par Voltaire.

C'est moins un *style* qu'une manière ; mais le privilège de l'avoir créée est assez rare.

III. — Contemporains de Marot.

Parmi les nombreux poètes qui furent illustres pendant la première moitié du XVI^e^ siècle, on doit distinguer d'abord :

Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, sœur de François I^er^, qui est restée célèbre par ses Contes dont nous parlons plus loin. Comme poète, Marguerite a laissé surtout des œuvres inspirées par le mysticisme religieux : *Le Miroir de l'âme pécheresse, le Triomphe de l'Agneau, l'Oraison de l'âme fidèle.* Des pièces profanes, épîtres, chansons, fantaisies mythologiques, complètent le recueil publié en 1547 sous ce titre : *les Marguerites de la Marguerite des Princesses.* Un grand nombre de poésies de la reine de Navarre, encore inédites, furent publiées à la fin du XIX^e^ siècle(1), et témoignent de la profondeur et de la délica-



Cl. Bulloz.

MARGUERITE DE NAVARRE.
Dessin de Fr. Clouet (*Musée de Chantilly*).

(1) Par A. LEFRANC (*les Dernières Poesies de Marguerite de Navarre*, Paris, 1896).

tesse de ses sentiments. On a longtemps prétendu que Marguerite devait à Marot et à Bonaventure des Périers la plupart des vers qui nous sont parvenus sous son nom. En tout cas, elle ne doit qu'à elle-même la sincérité de son inspiration mystique et la haute valeur morale de ses poésies.

Faut-il nommer ici *Roger de Collerye* (1470-1536?), qui a créé le type de Roger Bontemps? — *Victor Brodeau* († 1540), dont Voiture invoque le nom pour trouver une rime dans son rondeau à Isabeau? — Plus important est **Mellin de Saint-Gelais** (1491-1558), fils d'Octavien de Saint-Gelais, qui lui-même avait agréablement rimé. Mellin fut le vrai disciple de Marot; et, plus que Marot lui-même, il fut poète de cour : on croit que Joachim du Bellay l'avait tout particulièrement en vue quand il écrivit sa belle satire du *Poète courtisan*. Mellin avait une grande facilité et rimait, presque *à l'impromptu*, des huitains et des dizains sur les sujets les plus futiles et les plus imprévus. On lui doit peut-être d'avoir rapporté d'Italie le *sonnet*. En tout cas, il est le premier de nos italianisants; et la Pléiade, qui l'a méprisé et combattu, n'a fait que le suivre dans l'imitation de Pétrarque et des poètes italiens.

Les poètes lyonnais. — Tous les poètes que nous venons de nommer, y compris Marot, s'étaient fait de la poésie une conception assez étroite. Seule, Marguerite avait chanté ses aspirations religieuses et les tourments de son âme. L'amour humain, ils l'avaient réduit à la galanterie, au caprice, à la coquetterie.

Ce n'est pas encore la passion, mais c'est l'amour intellectuel, le *platonisme*, très répandu au XVI^e^ siècle, qui anime *la Parfaite Amye* d'**Antoine Héroët**, évêque de Digne († 1568). Ce petit poème en trois livres, publié en 1542, exprime une théorie ingénieuse, subtile, parfois obscure et « précieuse », de l'amour idéal : c'est la *parfaite amye* qui parle elle-même et qui explique ses sentiments.

Sans faire partie véritablement du *groupe lyonnais*, Héroët s'y rattache par ses doctrines et par le style assez abstrait et *obscur* de sa poésie. Ce groupe eut-il pour centre une Académie, l'*Angélique*, siégeant sur la colline de Fourvières? Le fait est

contesté, et la critique contemporaine n'admet plus le terme d' « *école* lyonnaise ».

Les principaux représentants du groupe lyonnais furent **Maurice Scève, Claude de Taillemont** et plusieurs femmes, dont la plus célèbre est **Louise Labé,** la « belle cordière ». La ville de Lyon était à cette époque une véritable capitale, florissante par son commerce, et amie des arts ; elle n'était pas sans analogie avec les villes italiennes de la Renaissance ; par ses poètes, ses peintres, ses imprimeurs, elle rivalisait avec Paris. Et surtout, son génie particulier conservait une originalité dont les traces s'effacent de plus en plus. Elle subissait très vivement l'influence de l'Italie ; et tous ceux qui passaient les Alpes, dans un sens ou dans l'autre, s'arrêtaient à Lyon. Les poètes et les artistes y étaient reçus avec grands honneurs : tel Marot, à son retour d'exil.

Maurice Scève (1510-1552) appartenait à une riche famille de bourgeoisie lyonnaise, mais originaire d'Italie. Il étudia à Avignon, et y découvrit le tombeau de Laure de Noves, la Laure de Pétrarque. Aussi Pétrarque fut-il son modèle préféré ; et son principal ouvrage, *Délie objet de la plus haute vertu,* est une imitation fervente des *Canzoni.* Sa poésie est *volontairement* obscure, et l'école symboliste contemporaine s'est réclamée de Maurice Scève, comme les premiers romantiques de Ronsard.

Louise Labé (1526-1566) fut moins symboliste qu'élégiaque. Elle était très savante, et elle présida à Lyon une manière de salon littéraire. Dans ses sonnets, elle chante ses propres sentiments, avec passion et avec mélancolie. Il y a chez elle beaucoup moins d'artifice et de recherche que dans Héroët et dans Maurice Scève, mais aussi moins de finesse et de distinction.

Ainsi la poésie, avant le manifeste de Du Bellay (1549), avait déjà de nobles représentants. Ni Héroët, ni Scève, ni Louise Labé, ne sont des rimeurs de cour et d'actualité. Ils se font une haute idée de leur métier ; ils ne visent qu'aux suffrages des gens de goût, de science et de subtile intelligence.

D'ailleurs, la Pléiade, qui dédaigne Marot et Mellin de Saint-Gelais, estime les poètes de Lyon; Ronsard et ses amis ont senti en eux des précurseurs et des émules.

L'Art poétique de Thomas Sebillet. — Si les grands rhétoriqueurs ont eu leurs arts poétiques, l'école de Marot eut le sien, publié par Thomas Sebillet en 1548, l'année même qui précède la *Défense et Illustration de la langue française.* Cet *Art poétique* met déjà le *sonnet* et l'*ode* au-dessus des petits genres que du Bellay traitera d'*épiceries*; il pousse les poètes à l'imitation de l'antiquité; il impose aux versificateurs la règle de la césure et l'alternance des rimes masculines et féminines; enfin, il traite de *vieille mode* les rimes batelées, équivoquées, etc. Bref, il annonce déjà la toute prochaine réforme.

BIBLIOGRAPHIE

DARMSTETER et HATZFELD, *le XVI^e Siècle en France*, Paris, 1878.

E. BOURCIEZ, *les Mœurs polies et la Littérature de cour sous Henri II*, Paris, 1886.

SAINTE-BEUVE, *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*, Paris, 1828.

HENRI GUY, *Histoire de la poésie au XVI^e siècle*, t. I et II, Champion, 1912-1926.

H. CHAMARD, *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, de Boccard, 1920.

A. DE MONTAIGLON, *Recueil de poètes français des XIV^e et XV^e siècles*, Bibliothèque elzévirienne, 11 vol.

P. VIANEY, *Chefs-d'œuvre poétiques du XVI^e siècle*, Hatier.

FR. THIBAUT, *Marguerite d'Autriche et Jean Le Maire de Belges.* Paris, 1888.

PH.-AUG. BECKER, *Jean Le Maire de Belges*, Strasbourg, 1892 (en allemand).

P. SPAAK, *Jean Le Maire de Belges*, Champion, 1927.

CL. MAROT, *Œuvres*, éd. P. JANNET, 4 vol., 1868-1873; G. GUIFFREY, 1875-1911 (3 vol. parus); A. GRENIER, 2 vol., 1919-1920.

J. VIANEY, *Les Épîtres de Marot* (*Grands événements littéraires*), Malfère, 1935.

J. PLATTARD, *Marot, sa carrière poétique, son œuvre*, Boivin, 1938.
CH.-E. KINCH, *La poésie satirique de Cl. Marot*, Boivin, 1940.
P. JOURDA, *Marguerite d'Angoulême*, Paris, 2 vol., 1930.
J. AYNARD, *Les poètes lyonnais précurseurs de la Pléiade* (édités par), 1926.
E. PARTURIER, édition de la *Délie* de M. Scève (Textes français modernes), 1916.
B. GUÉGAN, *Œuvres complètes de Maurice Scève*, Paris, 1927.
M. SCHERER, *Œuvres de Louise Labé*, Paris, 1925.
A. BAUR, *Maurice Scève et la renaissance lyonnaise*, Paris, 1906.
VALERY-LARBAUD, *Notes sur M. Scève*, Paris, 1927.
F. FLEURET, *De Ronsard à Baudelaire* (un chapitre sur M. Scève), Mercure de France, 1935.
KOCZOROWIKI, *Louise Labé*, Champion, 1925.
DOROTHY O'CONNOR, *Louise Labé, sa vie et son œuvre*, Presses françaises, 1927.
J. LARNAC, *Louise Labé, la belle cordière de Lyon*, Firmin-Didot, 1934.

CHAPITRE III

LA PLÉIADE

SOMMAIRE

1° En 1549, **Joachim du Bellay** publie, avec la collaboration de Ronsard, la *Défense et Illustration de la langue française*, qui contient le programme de la nouvelle école poétique.

2° **Ronsard** (1524-1585) réunit autour de lui, sous le nom de *Pléiade*, ses amis *du Bellay*, *Baïf*, *Jodelle*, *Belleau*, *Pontus de Thyard* et *Daurat*, leur maître. — Son œuvre est considérable et très variée. Il compose des *Odes*, des *Amours*, des *Élégies*, des *Discours*, la *Franciade*. A la fois poète érudit, lyrique, épique, Ronsard use de tous les styles, de tous les rythmes. Après avoir joui d'une immense renommée pendant sa vie, il est méconnu aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et il est réhabilité par les romantiques.

3° **Disciples de Ronsard** : *J. du Bellay* écrit *l'Olive*, *les Regrets*, *les Antiquités de Rome*. Il est remarquable par sa sincérité et sa sensibilité; — *Rémi Belleau* se distingue par de gracieuses *Bergeries*; — *Baïf* veut établir un nouveau système de versification.

4° **Autour de la Pléiade.** — *Du Bartas* s'inspire de la Bible dans *la Semaine ou la Création*; — **Agrippa d'Aubigné** écrit un vigoureux pamphlet épique : *les Tragiques*, où se détachent d'admirables pages.

La poésie française continuait son évolution normale depuis le début du XVI^e^ siècle. Les *grands rhétoriqueurs* avaient soumis notre versification à une gymnastique salutaire; sous leurs exagérations puériles, on peut sentir la recherche du rythme et de la rime. A leurs jeux d'esprit, Marot fait succéder une poésie plus simple, dont l'aisance et l'élégance prouvent que les exercices précédents n'ont pas été inutiles, mais qui reste trop

courte d'inspiration. Les Lyonnais font entrer dans la poésie l'idée ou la passion.

Quand Ronsard et ses amis entreprennent une réforme, la tâche leur est donc préparée; ils profitent de tout un mouvement d'art et de pensée. La date de 1549, celle de leur *manifeste*, est utile et commode à retenir; mais elle ne marque ni une découverte, ni un brusque changement de direction : elle indique seulement un point de maturité et l'impatience d'une jeune école décidée à faire éclore hâtivement ce qui, depuis plus de cinquante ans, s'élaborait.

I. — Le manifeste de la Pléiade (1549).

La **Défense et Illustration de la langue française,** de J. du Bellay, se compose, comme l'indique son titre, de deux parties (1). L'auteur *défend* la langue française contre ceux qui la jugent incapable de rivaliser avec les langues anciennes; il rappelle que les Latins, eux aussi, ont d'abord méprisé leur idiome national, auquel le grec leur paraissait supérieur; c'est en réagissant contre ce préjugé qu'un Cicéron est parvenu à créer le latin littéraire, et à exprimer dans cette langue toutes les idées. Ainsi, le premier article de ce programme, c'est *la réhabilitation de la langue française*. Était-ce une tentative nécessaire? et le français n'avait-il pas produit déjà une foule de bons et solides ouvrages? Mais du Bellay songe surtout à la poésie de son temps, et en particulier à celle des successeurs de Marot. Le français paraît réservé aux petits genres frivoles, ballades, rondeaux, et autres *épiceries*... S'agit-il d'exprimer de grandes idées, on use du latin.

Notre langue, avoue Du Bellay, est pauvre; mais nous pouvons l'enrichir, l'ennoblir, l'*illustrer* : *a*) par la *traduction*; *b*) par *l'imitation*; *c*) par le *travail*; *d*) par l'introduction des *grands genres* anciens dans notre littérature.

Tel est en quelques lignes le résumé d'un ouvrage de jeunesse, plein d'enthousiasme plutôt que de critique, et où il ne faut chercher ni plan suivi, ni logique absolue.

(1) Cf. l'édition de la *Défense...*, par H. Chamard, 1904.

Théories de la Pléiade. — En complétant les idées du manifeste, par celles que Ronsard et du Bellay lui-même y ont ajoutées plus tard (1), on peut parvenir à un exposé méthodique de cette réforme poétique.

1° La Pléiade impose au poète l'usage de la langue française. Ronsard, sur ce point, est aussi explicite que du Bellay : il dit (préface de *la Franciade*) : « Use de mots purement français »; et d'Aubigné, dans la préface de ses *Tragiques*, rappelle ces paroles de Ronsard : « ... Je vous recommande par testament que vous ne laissiez point perdre ces vieux termes, que vous les employiez et défendiez hardiment *contre des marauds qui ne tiennent pas élégant ce qui n'est pas écorché du latin et de l'italien...* »

2° Mais la langue française (entendez celle de la poésie) a besoin d'être enrichie et fortifiée; car il faut que la poésie ait une langue distincte de la prose. Voici les procédés dont la Pléiade prescrit et pratique l'usage :

a) « Je te conseille, dit Ronsard (préface de *la Franciade*), d'user indifféremment de tous les *dialectes* »; et « Je t'advertí de ne faire conscience de remettre en usage les *antiques vocables* ». Ainsi, loin de se borner au français de Paris, au français de la cour, on puisera dans le *picard*, le *gascon*, le *poitevin*, le *normand*, le *wallon* même, etc., et l'on reprendra au vieux français des mots archaïques. Malherbe devait s'opposer absolument à Ronsard, et recommander le pur français de l'Ile-de-France. La Fontaine, Fénelon et La Bruyère essaieront plus tard, mais en vain, de réclamer en faveur des *vieux mots*;

b) « Tu pratiqueras bien souvent, dit Ronsard dans son *Abrégé d'art poétique*, les artisans de tous *mestiers*, comme de Marine, Vénerie, Fauconnerie, et principalement les artisans de fer, Orfèvres, Fondeurs, Mareschaux, Minerailliers; et de là tireras maintes belles et vives comparaisons avecques les noms propres des mestiers pour enrichir ton œuvre et le rendre plus agréable et plus parfait... »;

(1) Ronsard, dans son *Abrégé d'art poétique* (1565) et dans les deux préfaces de *la Franciade* (1572-1574); du Bellay, dans la préface de *l'Olive* (1551).

c) « Je te veulx bien encourager de prendre la sage hardiesse *d'inventer des vocables nouveaux*, pourvu qu'ils soient moulez et façonnez sur un patron desjà reçeu du peuple » (Préface de *la Franciade*). — Il faut distinguer ici quatre espèces de *mots nouveaux* : — les *mots composés*, avec deux éléments français : un verbe et un substantif complément (*donne-blé*) ; deux adjectifs ou substantifs juxtaposés (*doux-amer*), un adjectif ou participe précédé d'un adverbe (*mal-rassis*) ; — les verbes ou les adjectifs formés par *provignement*, en ajoutant une désinence à un adjectif ou à un substantif : *blond, blondoyer; source, sourcer; argent, argenteux; marbre, marbrin; songe, songeard*; — les *diminutifs* d'adjectifs ou de substantifs : *âmelette* (âme), *doucelette* (douce), *verdelet* (vert), etc. ; — les mots tirés du grec, surtout des épithètes (*Lénéan, Cronien*) ou des substantifs (*idole, sympathie*, etc.), et du latin (*blandice, perennel*).

En ce qui concerne Ronsard et son vocabulaire propre, on peut constater qu'il a été fort discret dans l'emploi de ces moyens. On compte, en effet, chez lui, une douzaine de mots calqués sur le grec, dix sur le latin, une trentaine de mots repris au vieux français, sept empruntés aux dialectes, une trentaine aux métiers, même nombre de verbes tirés par *provignement* de substantifs, un peu plus de soixante adjectifs du même genre; quant aux mots composés avec des éléments français, il y en a une centaine (1).

3° Pour la syntaxe, on la rendra poétique par les moyens suivants : *a*) l'*inversion*, à l'imitation des langues anciennes. Le vieux français, langue à deux cas, avait pu largement et utilement employer l'inversion. Chez Ronsard, elle devient souvent forcée et obscure ; — *b*) les *infinitifs substantivés*, encore à la manière grecque (*le chanter, le vivre...*) ; — *c*) les *adjectifs substantivés* (*le liquide* des eaux, *le frays* des ombres) ; — *d*) *l'adjectif* employé à la place de l'*adverbe* (ils combattent *obstinés*, pour *obstinément*) : c'est une sorte d'hypallage.

(1) Voir l'étude de PETIT DE JULLEVILLE, en tête du *Lexique de Ronsard*, par L. MELLERIO (Plon, 1895).

4° La Pléiade renouvelle ainsi la poésie par l'introduction des « grands genres », imités des anciens : *ode, épopée, tragédie, comédie, satire, épître*; et des Italiens : *le sonnet*. C'était une heureuse et nécessaire réaction contre l'usage et l'abus des petits genres dans lesquels on s'emprisonnait, au XIV^e^, au XV^e^ siècle, et pendant la première moitié du XVI^e^. On objecte avec quelque raison que l'erreur de la Pléiade consiste à avoir importé en France des genres antiques, avec leurs règles et leurs conventions, au lieu de restaurer les grands genres français : l'ode (qui avait existé dans le lyrisme du XIII^e^ siècle, au Midi et au Nord, sous les noms de *chanson* ou de *sirvente*), la chanson de geste, le *miracle* (qui contenait tous les éléments du drame), le coq-à-l'âne (véritable satire). A vrai dire, aucun de ces genres n'était alors vivant, sous une forme vraiment littéraire; comparés à ces genres vieillis, démodés et disqualifiés au début du XVI^e^ siècle, les grands genres grecs et latins avaient, surtout aux yeux des jeunes érudits, un singulier prestige (1).

5° A l'antiquité, la Pléiade emprunte aussi la mythologie, qui, sans se substituer entièrement à l'allégorie, restera en usage dans la poésie classique jusqu'à Chateaubriand.

6° Enfin, la Pléiade invente ou renouvelle tous les rythmes lyriques (2).

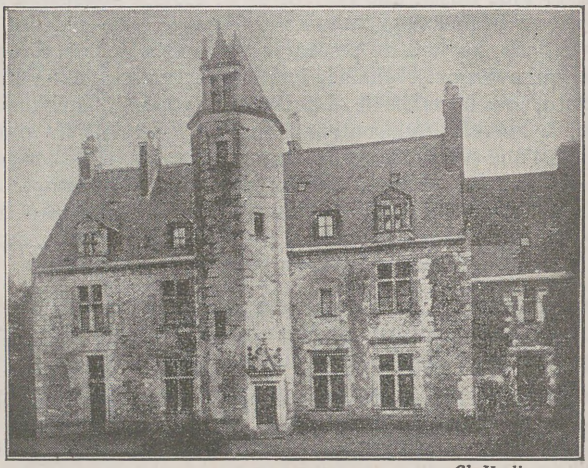
II. — RONSARD (1524-1585).

Vie. — Ronsard est gentilhomme (comme J. du Bellay, comme A. de Baïf, comme presque tous ses disciples et imitateurs), et ce trait a son importance; car l'indépendance, la dignité, la hardiesse et l'influence de ce poète dériveront en partie de sa situation sociale. La famille de Ronsard, originaire de Hongrie, serait venue s'établir en France au XIV^e^ siècle. — Pierre de Ronsard naquit le 11 septembre 1524, au château de la Possonnière, sur la paroisse de Couture, en Vendômois,

(1) Sur les *genres*, cf. FAGUET, XVI^e^ *siècle*, p. 217; F. BRUNETIÈRE, *Évolution des genres*, p. 35.

(2) Sur les *rythmes*, cf. FAGUET, *ibid.*, p. 271.

dans une charmante vallée arrosée par le Loir. Son père, Louis de Ronsard, « intelligent et cultivé développa chez ses enfants le sentiment de l'honneur et le goût des belles choses » (1). Après des études trop rapides au collège de Navarre, le jeune Ronsard, destiné à la vie de cour, suivit son père au camp de François Ier à Avignon, puis fut attaché comme page au Dau-



Cl. Harlingues.

Château de la Possonnière, près de Vendôme.

phin. Celui-ci étant mort subitement, Ronsard passe au service du duc d'Orléans (plus tard Henri II), puis à celui de Jacques V d'Écosse, qu'il suit dans son pays. Il revient en France (1540), retourne encore en Écosse et en Angleterre, rentre dans la *maison* du duc d'Orléans, fait partie, avec son cousin Lazare de Baïf (2), de plusieurs ambassades en Allemagne et en Italie ; bref, à dix-huit ans, il est un jeune gentilhomme activement mêlé à la vie diplomatique et aux fêtes de la cour.

Le cardinal du Perron, dans son oraison funèbre, nous dit :

(1) J. Vianey, *Chefs-d'œuvre poétiques du XVIe siècle*, p. 163 (Hatier).
(2) Cf. p. 281.

« Ceux qui l'ont cogneu en sa première fleur racontent que jamais la nature n'avoit formé un corps mieux composé ni proportionné que le sien, tant pour l'air et les traits du visage qu'il avoit très agréable que pour sa taille et sa stature extrêmement auguste et martiale. » Son biographe Claude Binet trace de lui un portrait physique très séduisant, et ajoute : « Ayant pris sa nourriture (ayant été élevé) avec la jeunesse du roy (Henri II), et presque de pareil âge, il commençoit à estre fort estimé près de luy ; et de fait le roy ne faisoit partie, fust à la lutte, fust au balon et autres exercices propres à dégourdir et fortifier la jeunesse, où Ronsard ne fust toujours appelé de son costé. » Il convient d'insister un peu sur cette première période d'une existence bientôt consacrée à la retraite et à l'étude : les impressions de nature, de voyages, de cour, forment chez Ronsard un fonds essentiel.

Devenu sourd, Ronsard, qui n'avait cessé d'aimer la lecture, et qui, si nous l'en croyons, composait des vers dès l'âge de douze ans, ne quitta pas immédiatement les fonctions qu'il occupait à la cour ; mais il profitait de ses loisirs pour aller étudier chez son ami Antoine de Baïf, fils de Lazare de Baïf, et qui avait alors comme précepteur Daurat (1). On peut juger de l'activité intellectuelle du milieu fréquenté par Ronsard qui, sachant déjà l'anglais, l'allemand et l'italien, se mit avec ardeur à l'étude du latin et du grec. Lorsque Daurat fut nommé principal du collège de Coqueret à Paris, Ronsard et Baïf s'installèrent chez lui, ainsi que Muret, Turnèbe, Jodelle, Rémi Belleau, Pontus de Tyard. Avec quelle ardeur ces jeunes gens travaillèrent, nous le savons encore par Claude Binet : « Nous ne pouvons oublier, dit-il, de quel désir et envie ces deux futurs ornements de la France (Ronsard et Baïf) s'adonnoient à l'estude ; car Ronsard, qui avoit esté nourri jeune à la cour, accoutumé à veiller tard, continuoit à l'estude jusques à deux ou trois heures après minuict, et se couchant réveilloit Baïf qui se levoit et prenoit la chandelle et ne laissoit refroidir la place. »

Pendant sept ans, Ronsard commenta et traduisit les auteurs latins et surtout les auteurs grecs. Cependant, en 1548, le jeune

(1) Sur Daurat ou Dorat, voir p. 228.

Joachim du Bellay venait le rejoindre au collège de Coqueret (1). En 1549, se constitua la *Brigade*, composée de Ronsard, du Bellay, Baïf, Jodelle, Rémi Belleau, Pontus de Thyard et Daurat, et qui prit bientôt le nom de *Pléiade* (2).

Les événements de la vie de Ronsard, son œuvre mise à part, n'ont désormais rien de bien saillant. Il partage son temps entre la cour et la campagne. Successivement en faveur auprès de Henri II, de Charles IX et de Henri III (mais surtout auprès du second), protégé ou plutôt admiré et recherché par les plus illustres personnages de son temps, en particulier par Marguerite, fille de François Ier, duchesse de Savoie, Michel de l'Hospital, le duc d'Orléans, le duc d'Anjou, Catherine de Médicis, Marie Stuart, etc., Ronsard fut comblé de présents, de pensions et de *bénéfices*. Il fut titulaire de l'abbaye de Bellozane, de l'abbaye de Croix-Val, du prieuré de Saint-Cosme-en-l'Isle.

Nous savons, par Ronsard lui-même, et par son biographe Binet, qu'il aimait beaucoup la campagne. Non seulement il habitait plus souvent Saint-Cosme ou Croix-Val que Paris, mais, quand il était à la cour « il se délectait, dit Binet, ou à Meudon, tant à cause du bois que du plaisant regard de la rivière de Seine, ou à Gentilly, Hercueil (Arcueil), Saint-Cloud et Vanves, pour l'agréable frescheur du ruisseau de Bièvre. Il prenait aussi singulier plaisir à jardiner... ». Il aimait la chasse avec passion, la musique et tous les arts. En résumé, ce poète un peu *livresque*, à qui son érudition a nui, n'a pâli sur les textes que pendant les sept années de Coqueret. Il a mené ensuite une existence encore studieuse, sans doute, mais ouverte à l'influence de la société et aux impressions de la nature.

D'un esprit fier et susceptible, Ronsard fut néanmoins, entre 1560 et 1574, un véritable poète de cour. S'il a, pendant cette période, des accès d'éloquence patriotique, s'il parle

(1) La rencontre fortuite des deux poètes dans une hôtellerie du Poitou est très probablement une légende.

(2) La *Pléiade* est une constellation composée de sept étoiles. Sous Ptolémée Philadelphe, à Alexandrie, on désigna par le nom de *Pléiade* la réunion des sept poètes les plus illustres, entre autres Théocrite, Apollonius de Rhodes, Lycophron, Callimaque... On a aussi considéré comme Pléiade les savants réunis autour de Charlemagne.



RONSARD SUR LA FIN DE SA VIE.
D'après l'estampe de Léonard Gauthier.

haut à son roi et au peuple de France, s'il se défend avec une noble colère contre les attaques de ses ennemis, il consent toutefois à écrire pour Charles IX des poésies de circonstance qui ne font pas toujours honneur à son caractère. Sous Henri III, il fréquente moins la cour. Il souffre de la goutte. Il est devenu morose. Ses pensions lui sont irrégulièrement payées, et, sans doute, on était un peu las de sa gloire vieillissante; il aurait dû, comme Corneille, mourir plus jeune. Il habite alors le plus souvent à Croix-Val, auprès de la forêt de Gastine et de la fontaine Bellerie, qu'il a chantées dans ses vers.

Quand il se rend à Paris, au lieu de descendre au Louvre où Charles IX lui avait fait donner un appartement, il loge chez un de ses amis, Galand, principal au collège de Boncour.

Il y séjourna une dernière fois au début de 1585, puis se fit conduire à Croix-Val, et de là à Saint-Cosme-en-l'Isle. « Ce prieuré, dit Du Perron, est situé en un lieu fort plaisant, sur la rivière de Loire, accompagné de bocages, de prairies, et de tous les ornements naturels qui embellissent la Touraine, de laquelle il est l'œil et les délices... Ne conservant donc plus autre passion que de s'y voir transporter, afin de jouir de cette dernière félicité d'y mourir, et se persuadant que ses os y reposeraient plus doucement, il se fit mettre en son chariot, tout perclus et estropié que je vous l'ai décrit, et s'étant ainsi acheminé malgré les injures de l'air... arriva finalement à Saint-Cosme sur les cinq heures du soir. » Il y mourut le 27 ou 29 décembre 1585.

Sa mort fut une sorte de deuil public. Il fut inhumé, comme il l'avait demandé, dans le chœur de l'église de Saint-Cosme-en-l'Isle; mais en février 1586, on célébra, en la chapelle du collège de Boncour, à Paris, un service solennel au cours duquel le cardinal du Perron prononça son oraison funèbre.

L'Œuvre de Ronsard. — Les principales œuvres de Ronsard sont, par ordre chronologique (1) : — les **Odes** (les quatre premiers livres en

(1) Pour les détails, assez compliqués, de la chronologie de Ronsard, on se reportera au livre de J. Vianey, *Chefs-d'œuvre poétiques du XVI^e siècle* (Hatier). D'autre part, Ronsard a constamment modifié, corrigé, enrichi son texte; il est indispensable de tenir compte des dates des différentes éditions. Les principales éditions collectives établies de son vivant sont celles de 1560, 1578, 1584 (la

1550, très remaniés et enrichis en 1555 — la pièce : *Quand je suis vingt ou trente mois...* n'est publiée que cette année-là ; — le cinquième en 1552). Il faut y signaler (liv. I) une quinzaine d'odes *pindariques*, divisées, comme celles de Pindare, en strophes, antistrophes et épodes, entre autres : *Au roy Henri II sur la paix faite entre lui et le roy d'Angleterre, l'an* 1550; l'ode *A Michel de l'Hospital*, la plus longue et la plus caractéristique des odes *pindariques*, publiée pour la première fois en 1552; *Sur la victoire de François de Bourbon, comte d'Anguien, à Cérizoles*. Mais, dès le premier livre des odes, il y a des pièces d'une lecture plus aisée, et qui sont dans la manière gracieuse de Ronsard : *A Cassandre* (*Mignonne, allons voir si la rose...*, pièce ajoutée en 1553); *A sa lyre* (contient une belle et fière définition du génie poétique). — Au livre II, nous trouvons encore certaines odes érudites, comme *A Calliope*, des odes familières, soit galantes, soit descriptives, soit anacréontiques : *A la fontaine Bellerie*; *A la forest de Gastine*; *l'Amour mouillé*. — Le livre III nous ramène à des odes historiques : *A Monseigneur d'Angoulesme*; *A Mesdames, filles du roi Henri II*; ou familières, dans le ton de l'épître : *A Charles de Pisseleu*; *A Odet de Coligny*. — Le livre IV contient quelques-uns des chefs-d'œuvre de Ronsard : *De l'élection de son sépulchre*; plusieurs pièces de poésie toute personnelle, sur la nature, la fuite du temps : *l'Amour voleur de miel* (Anacréon); *l'Aubespin*; *les Roses*. — Le livre V offre surtout des petites odes sur des sujets galants. Sous le titre d'*Odes retranchées* (supprimées par Ronsard dans sa dernière édition et réimprimées dans l'édition de 1609), on trouve : *le Rossignol*; *A la source du Loir*; *A l'alouette*.

Les **Amours** (1552) (commentés en 1553 par Muret, professeur au Collège de France). Ce livre comprend 234 pièces, dont 225 sonnets. Ronsard y célèbre Cassandre, qu'il rencontra, nous dit-on, quand il avait vingt ans, dans un voyage à Blois, et qui n'est pas ce que Boileau appelle une « Iris en l'air » (1). C'était la fille de Bernard Salviati, illustre seigneur florentin qui s'établit en France dans les premières années du XVIe siècle. Cassandre Salviati épousa Jean de Peigney, seigneur de Pary; sa fille épousa un Guillaume de Musset, ancêtre direct d'Alfred de Musset. — Cette identification de la Cassandre de Ronsard permet d'apprécier à leur exacte valeur les descriptions, les portraits, les analyses de sentiment, les regrets, contenus dans ce premier livre d'*Amours*, où l'imitation de Pétrarque, de Bembo, d'Arioste, etc., est parfois si artificielle.

En 1553, *les Gaietés* et *les Épigrammes*, imitées des anciens. On peut y signaler *l'Alouette*.

dernière). Les changements ou retranchements opérés par Ronsard ne sont d'ailleurs pas toujours heureux; il a gâté ou affaibli de beaux vers (cf. Vianey, p. 295).

(1) Cf. R. Sorg, *Cassandre ou le secret de Ronsard*, Payot, 1925.

En 1554, *le Bocage royal*, comprenant 26 pièces, dont plusieurs adressées au futur Henri III, d'autres à Catherine de Médicis; c'est parfois de la belle poésie politique.

En 1555, la **Continuation des Amours**, et, en 1556, la **Nouvelle Continuation des Amours** chantent Marie Dupin. C'était une jeune fille de l'Anjou, que Ronsard rencontra à Bourgueil, où, selon Binet, il allait souvent chasser; il l'appelle pour cette raison *le pin de Bourgueil*. Dans ce recueil, composé de 116 pièces, figurent quelques-uns des plus beaux sonnets de Ronsard; c'est seulement dans l'édition de 1578 que paraîtront les pièces *sur la mort de Marie*.

En 1555 et 1556 paraissent les **Hymnes**, au nombre de 23, qui marquent un tournant important dans la carrière poétique de Ronsard. Il y a parmi ces hymnes des morceaux très originaux, soit par l'inspiration (*hymne de l'or*, *hymne de la mort*), soit par les images, soit par l'accent personnel (*hymne de l'automne*, sorte de biographie poétique de Ronsard). Et les Hymnes « établirent victorieusement la primauté du vers alexandrin » (Vianey).

En 1560, Ronsard, devenu poète de cour, publie *les Mascarades*, *Combats et Cartels*, pièces de circonstance, au nombre de 28. C'est de moins bon Ronsard.

Au contraire, les **Élégies** de 1560 contiennent d'admirables morceaux, où le poète, une fois de plus, se raconte (*A. P. L'Escot*, *A Rémi Belleau*). La célèbre pièce *Contre les bûcherons de la forest de Gastine* ne paraîtra que dans l'édition de 1584.

Les *Élégies*, *Mascarades et Bergeries* paraissent en 1565. On y retrouve le poète de cour, faisant dialoguer les personnages de son temps costumés en bergers, sous des noms rustiques : *Orléantin* (duc d'Orléans), *Angelot* (duc d'Anjou), *Navarrin* (roi de Navarre, futur Henri IV), *Guisin* (duc de Guise), *Margot* (la duchesse de Savoie, Marguerite), *Carlin* (Charles IX). Malgré ces conventions assez puériles, les *Églogues* méritent encore d'être lues, pour quelques beaux vers descriptifs ou passionnés.

De 1560 à 1564, paraissent les **Discours**, dans lesquels Ronsard se révèle grand poète satirique, politique et patriotique. Les principaux sont : *le Discours sur les misères de ce temps, à la reine-mère, Catherine de Médicis*; *la Continuation du Discours des misères*; *l'Institution pour l'adolescence du roy très chrestien Charles IX^e^ du nom*; *la Remonstrance au peuple de France*; *Réponse de P. de Ronsard aux injures et calomnies de je ne sais quels prédicantereaux et ministreaux de Genève* (contre Florent Chrétien et Jacques Grévin).

En 1572, Ronsard publie quatre chants de *la Franciade*, poème épique qui devait en avoir vingt-quatre, dont nous avons conservé les *arguments* rédigés par Amadis Jamyn sur les indications de Ronsard.

Il n'alla pas plus avant. La mort de Charles IX, pour qui il rimait les aventures de Francus, lui *vainquit le courage* : et il lui en aurait fallu beaucoup, en effet, pour écrire encore vingt chants sur le même ton. On en sait le sujet : Francus, fils d'Hector, vient avec une colonie de Troyens fonder la monarchie française. Au chant I^er^, les dieux décident que le fils d'Hector, élevé *incognito* en Épire, par sa mère Andromaque et son oncle Hélénus, partira pour la Gaule. Mercure vient prévenir Hélénus; on prépare une flotte; — au chant II, la flotte vogue sur la mer. Neptune et Junon s'entendent pour la détruire; tempête, six vaisseaux seulement abordent en Provence. Le roi du pays, Dicée, rencontre les naufragés, et leur offre l'hospitalité. Dicée a deux filles, Hyante et Clymène, qui, toutes deux, s'éprennent de Francus. Celui-ci défie un géant qui avait enlevé le fils de Dicée; il le tue, et délivre le jeune Orée; — chant III : Dicée offre à Francus sa fille Hyante en mariage; mais Clymène continue à l'aimer, et lui envoie une lettre pour lui déclarer sa passion; Francus la dédaigne; elle se précipite dans la mer; — chant IV : Hyante, qui a la connaissance de l'avenir, dévoile à Francus la suite de ses destinées, et lui montre les rois francs qui doivent lui succéder : le poème s'arrête à Charles Martel. — Ronsard emploie dans *la Franciade* non pas l'alexandrin, qu'il manie si largement dans les Discours, mais le décasyllabe.

De 1574 datent les *Discours à Henri III*; enfin, dans l'édition de 1578, paraissent les **Sonnets pour Hélène**, qui forment, dans la dernière édition de Ronsard, le troisième livre des **Amours**. Ces sonnets sont adressés à Hélène de Surgères, fille d'honneur de Catherine de Médicis : l'un d'eux figure dans toutes les Anthologies : *Quand vous serez bien vieille....*

Pendant les dix dernières années de sa vie, Ronsard écrivit encore quelques vers; mais il s'occupa surtout de relire et de retoucher sans cesse ses œuvres précédentes, dont il donna en 1584 une édition in-folio. Un an après la mort du poète, en 1586, les amis de Ronsard publièrent ses *Derniers Vers*, inspirés par l'approche de la mort, et dont plusieurs atteignent au sublime. En 1587, Galand et Binet donnèrent une édition nouvelle, préparée par Ronsard, et assez différente elle-même de celle de 1584. En 1609, on fit rentrer dans le texte de Ronsard un certain nombre de pièces supprimées par lui en 1584.

La renommée de Ronsard. — De son vivant, nous l'avons vu, Ronsard jouit d'une gloire universelle. Henri II, Charles IX, Catherine de Médicis, Marie Stuart, le comblèrent de faveurs; tous les poètes français le considéraient comme leur maître; le poète italien Le Tasse vint à Paris le visiter et lui soumettre deux chants de sa *Jérusalem délivrée*.

Ronsard mort, sa renommée déclina; elle ne s'éclipsa pas brusquement, puisque, jusque vers 1650, Ronsard fut imité et défendu par d'illustres disciples, Du Bartas, Vauquelin de la Fresnaye, Agrippa d'Aubigné, Mathurin Régnier, Théophile de Viau, etc. Mais Malherbe, devant ses disciples à lui, biffait du premier au dernier vers un exemplaire de Ronsard; et quand Boileau, dans son *Art poétique* (1674), juge si sévèrement l'auteur des odes *pindariques* et de *la Franciade*, tout Ronsard est oublié.

Au XIX^e siècle seulement, la réhabilitation commence. Pierre Lebrun, en 1808, le lit avec enthousiasme. En 1827, dans son *Tableau de la poésie française au* XVI^e *siècle*, Sainte-Beuve cherche à le représenter comme un ancêtre de la jeune école romantique. Depuis cette résurrection la renommée de Ronsard n'a plus subi d'assauts sérieux.

L'évolution de Ronsard. — Le tableau d'ensemble, que nous avons donné plus haut, d'une œuvre aussi diverse que considérable, laisse percevoir une évolution sensible dans l'art de Ronsard. De 1550 à 1553, Ronsard, au sortir de ses études intensives, est un disciple trop fidèle de Pindare et de Pétrarque. Ses odes « pindariques », qui contiennent au reste de très beaux vers, ont longtemps compromis sa réputation. — De 1553 à 1560, Ronsard n'imite plus Pindare. L'influence italienne jointe au goût français ramène tout à l'élégance et à la mesure. Aussi se tourne-t-il vers Anacréon, dont Henri Estienne publie en 1554 la première édition (1). Il s'inspire également d'Horace, de Catulle, de Jean Second, auteur des *Baisers* (en latin). Il conserve son culte pour Pétrarque et en général pour les Italiens. — De 1560 à 1574, l'œuvre de Ronsard est particulièrement variée. D'une part, il rime pour la cour (c'est l'époque de sa grande faveur) des pièces souvent mesquines, où il apparaît

(1) Sous le nom d'*Anacréon*, Henri Estienne publia cinquante-cinq odes anacréontiques (les plus célèbres sont : *la Colombe*, *l'Amour mouillé*, *l'Amour piqué par une abeille*, etc.) qui ne sont pas l'œuvre du véritable Anacréon, dont nous avons seulement quelques fragments d'un tour plus passionné et d'un style moins fade. (Cf. SAINTE-BEUVE, article sur *Anacréon au* XVI^e *siècle*, à la suite du *Tableau...*).

comme un successeur de Marot et de Mellin de Saint-Gelais; d'autre part, il écrit ses admirables *Discours*, chefs-d'œuvre de poésie oratoire et satirique. Enfin, s'il ne pindarise plus, il *homérise* : il entreprend *la Franciade*. — De 1574 à sa mort (1585), Ronsard revient à l'élégie et au lyrisme.

L'art de Ronsard. — Quand nous lisons Ronsard, nous devons, une fois pour toutes, prendre notre parti de certains défauts, qui trahissent le théoricien ou le chef d'école. Il étale son érudition, non seulement dans les odes pindariques et dans *la Franciade*, mais dans les sonnets, les élégies. Ronsard écrivait pour une élite d'humanistes; il était lui-même saturé d'antiquité et de mythologie. Mais, avec beaucoup d'intelligence, il sut tirer parti du Commentaire des *Amours*, où Muret signalait discrètement les obscurités, les allusions pédantes qui pouvaient arrêter ou rebuter le lecteur. Sur ce point, les corrections de Ronsard portent témoignage d'un effort heureux vers la simplicité.

Ronsard, d'autre part, est *italianisant*. La plupart des sonnets où il analyse les nuances de son amour sont pleins de réminiscences de Pétrarque. La manière dont il associe la nature à ses sentiments est subtile, souvent allégorique ou symbolique. Et ces raffinements ont nui à sa gloire posthume, plus que certaines surprises de vocabulaire ou de syntaxe, qui se réduisent finalement à peu de chose. On se trompe quand on attribue uniquement à la langue ou à la grammaire de Ronsard la longue défaveur dont il a été victime. Pour le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle, Villon devait être plus difficile à lire; et on n'a cessé de lire Villon. Mais de Villon la pensée était claire, et les sentiments étaient simples; tout y parlait directement à l'esprit ou au cœur. Chez Ronsard, il faut sans cesse *transposer*; il faut deviner l'allusion ou traduire le symbole.

Ceci dit, le XIX^e^ et le XX^e^ siècle ont réparé une éclatante injustice en replaçant Ronsard à son véritable rang, celui d'un de nos plus grands poètes. D'abord, à envisager l'ensemble de la poésie française, on saisit, malgré les dédains de Malherbe et de Boileau, à quel point il a préparé le classicisme : par son culte et par son imitation des anciens : c'est à dater de Ronsard, et

jusqu'à Chateaubriand, que la poésie cherche des *sujets*, un *merveilleux*, des *images*, chez les Latins et chez les Grecs; par l'effort de *généralisation*, qui lui fait exprimer, non pas seulement une manière de sentir personnelle, mais un sentiment, l'*amour* par exemple, tel que tous ses contemporains, et les Italiens, ses modèles, le concevaient; par sa théorie des *genres*, genres distincts et fixes, ayant leurs lois et leurs conventions; par l'allure ordinaire de son style, qui est oratoire, didactique, et qui suit l'ordre de la raison plutôt que l'ordre du cœur; par la conception qu'il s'est faite de la vie du poète, et que Boileau reprendra au premier et au quatrième chant de l'*Art poétique*.

On comprend d'autre part que les romantiques de 1827 se soient réclamés de Ronsard. Le sentiment de la nature est chez lui d'une qualité rare. Il l'associe aux sentiments de l'homme, à la mélancolie, à l'angoisse du temps qui fuit et de la mort. Quelques-unes de ses pièces sont, à cet égard, *lamartiniennes*; Lamartine, du reste, s'est inspiré du même modèle que lui, Pétrarque. Cette mélancolie en elle-même communique à de nombreux passages de Ronsard un charme troublant, parfois quelque peu morbide, que les Romantiques ont fort bien senti.

Ronsard n'est pas seulement un lyrique; il a eu le goût de la grande poésie didactique (il a touché dans les *Hymnes*, avant Chénier, à la poésie *scientifique*); surtout, il a eu le sens *épique*, beaucoup moins dans *la Franciade*, que dans des poèmes comme *l'Équité des vieux Gaulois*, dans les Hymnes, dans les Discours : par les images, d'un merveilleux relief, l'ampleur du développement, le souffle d'enthousiasme ou d'indignation qui emporte le poème, il annonce alors le Hugo des *Châtiments*. Comme lui, il donne l'impression d'une inépuisable abondance, et son style possède autant de variété que de couleur.

Enfin, et surtout peut-être, Ronsard s'est affirmé comme un maître dans l'art de manier le vers français. Depuis l'alexandrin jusqu'au vers de trois syllabes, depuis la strophe pesante et puissante de l'ode pindarique jusqu'au quatrain de l'odelette, il a joué en virtuose de toutes les ressources de la versification. Sainte-Beuve, sur ce point encore, lui rendait un juste hommage,

quand, en offrant un exemplaire de Ronsard à Victor Hugo, il désignait son ami comme le plus grand inventeur de rythmes qui ait paru — depuis le chef de la Pléiade.

III. — Autour de Ronsard.

1. La Pléiade.

La personnalité de Ronsard domine incontestablement tout le groupe. Mais la Pléiade n'en a pas moins compté, avec lui, de charmants poètes : Du Bellay au premier rang.

Joachim du Bellay (1525-1560). — Né à Liré, près d'Angers, il appartient à l'illustre famille qui a donné, en ce même XVIe siècle : Guillaume du Bellay, seigneur de Langey, ambassadeur de François Ier en Italie, en Allemagne et en Angleterre, auteur des *Mémoires* publiés en 1569; Martin du Bellay, son frère, également auteur de *Mémoires*; le cardinal Jean du Bellay, ambassadeur, humaniste distingué, et l'un des *patrons* du Collège de France. Il est donc, comme Ronsard, bon gentilhomme, et, comme lui, destiné d'abord aux armes ou à la diplomatie. Il étudia le droit à Poitiers, dut connaître de bonne heure Ronsard, et suivit avec lui les leçons de Dorat.

Atteint de surdité, lui aussi, et maladif, il se porta avec ardeur vers l'étude des anciens et des Italiens. C'est lui qui publia en 1549 le manifeste de la nouvelle école, la *Défense et Illustration de la langue française*; et, avant Ronsard, il donna son premier recueil de vers, *l'Olive* (1549-1550). J. du Bellay n'avait cependant pas renoncé à la carrière diplomatique, et, en 1551, il accompagne à Rome, comme secrétaire, son oncle le cardinal. Là, humilié d'une situation subalterne, malade, en proie à l'ennui, il compose ses *Regrets*, puis ses *Antiquités de Rome* et ses *Jeux rustiques;* il ne fait paraître ces ouvrages qu'à son retour en France, 1558. Devenu entièrement sourd, il meurt subitement à l'âge de trente-cinq ans.

Outre la *Défense*, en prose, Joachim du Bellay a publié : — *l'Olive* (le titre est peut-être l'*anagramme* de Mlle de Viole?),

recueil de sonnets *pétrarquistes*, écrits pour la plupart en *décasyllabes*, d'un style souvent très affecté, mais aussi d'un raffinement qui n'est pas déplaisant ; un groupe de sonnets, à la fin du recueil, s'élève plus haut, par la noblesse de la pensée nourrie de *platonisme* et de *mysticisme*. — Du Bellay, esprit très critique, prompt à renier ses admirations excessives, abandonna vite le pétrarquisme, et, les circonstances de sa vie aidant, dégagea toute son originalité, dans *les Regrets*. Ici, il ne s'agit plus que d'écrire « ce que la passion seulement lui fait dire » ; il rêve d'une poésie qui « soit une prose en rime ou une rime en prose ». Mélancolie, nostalgie du voyageur loin de sa patrie, ironie, satire de la cour romaine sont les thèmes essentiels de ces sonnets, écrits en alexandrins, où l'imitation des Italiens se fond dans un art tout personnel et dont la musique apparente parfois du Bellay aux plus habiles des modernes. — Les *Antiquités de Rome*, courte « plaquette » de sonnets écrits alternativement en alexandrins et en décasyllabes, chantent les grandeurs passées et les ruines de la Ville Éternelle avec une gravité, une élévation de ton, qui rappellent les poètes latins, notamment Virgile. — Les petites pièces qui composent les *Divers jeux rustiques* valent plutôt par leur viva-



Cl. Bulloz.

JOACHIM DU BELLAY
(d'après un dessin anonyme du Musée de Reims).

cité, leurs rythmes allègres et variés. — Du Bellay a laissé encore des *Vers lyriques* (1549), un *Recueil de poésie* (1549), et une très belle *satire*, dans la forme même de Mathurin Régnier et de Boileau, *le Poète courtisan* (paru en 1559).

J. du Bellay n'a ni l'ampleur, ni la puissance de Ronsard. Mais l'expression de ses sentiments — surtout dans *les Regrets* — est souvent plus simple, plus directe. Son imitation des anciens est moins pédantesque. Il paraît à tous égards un esprit fin, nuancé, tout en délicatesse, et il représente, bien avant le Romantisme, une forme de poésie personnelle, pessimiste sans violence, élégiaque et mélancolique.

Rémi Belleau (1528-1577) était né à Nogent-le-Rotrou. Il fut précepteur et gouverneur du fils du marquis d'Elbeuf, et il suivit cette famille en Italie.

Rentré en France, en 1557, il publie d'abord un recueil intitulé : *Petites Inventions*, poèmes très courts où il décrit avec précision différents objets, animaux, fruits, etc. Il donne ensuite une traduction d'Anacréon; puis, la première partie de sa *Bergerie*, qu'il devait continuer en 1572, et qu'il imite de l'Italien Sannazar, auteur de l'*Arcadie*. Le cadre de ces *Bergeries* est un dialogue en prose entre des bergers de convention; de nombreuses pièces de vers y sont insérées, et témoignent d'un vif et pénétrant amour de la nature. On a cité partout les petites pièces de *Mai* et d'*Avril*.

On connaît moins l'autre ouvrage de Rémi Belleau, *Amours et nouveaux eschanges des pierres précieuses, vertus et propriétés d'icelles* (1576). Belleau a puisé dans l'Anthologie grecque et dans les *Lapidaires* du moyen âge. La forme en est ingénieuse, variée, parfois brillante. Par quelques-unes de ces pièces, R. Belleau pourrait être comparé au Théophile Gautier d'*Émaux et Camées*.

Nous retrouverons Rémi Belleau au chapitre du théâtre, pour sa comédie, *la Reconnue*.

Antoine de Baïf (1532-1590) appartient, lui aussi, à l'une des plus illustres familles du XVI^e^ siècle. Le travailleur acharné du collège de Coqueret devint avant tout un érudit.

Il a beaucoup écrit, et aucune de ses œuvres n'est de premier ordre. Il a donné *les Amours* (1552 et 1558); *les Météores*, où il s'inspire parfois heureusement des *Géorgiques* de Virgile (1567); *le Passe-Temps* (1573), qui contient quelques petites pièces gracieuses; *les Mimes, enseignements et proverbes* (1581), son meilleur ouvrage.

Baïf avait voulu introduire dans la versification française une métrique nouvelle, analogue à celle des anciens. Au lieu d'établir le rythme d'après le nombre de syllabes, on l'aurait fondé sur la disposition des *brèves* et des *longues*. — Il avait également inventé une orthographe *phonétique*. — Mais il ne faut pas lui attribuer, d'après une épigramme mal comprise de J. du Bellay, l'introduction dans notre langue de comparatifs en *ieur* et de superlatifs en *ime*; cette innovation était due à Pelletier dans son *Art poétique* (1555) (1).

Nous retrouverons A. de Baïf, avec son oncle Lazare de Baïf, au chapitre du théâtre. — Nous y renvoyons également **Jodelle**, qui fait partie de la Pléiade.

Pontus de Thyard (1511-1603) avait publié ses *Erreurs amoureuses* avant le manifeste de la Pléiade, à laquelle il se rallia. Son inspiration et son style lui viennent des poètes lyonnais.

Quant à **Jean Daurat,** le maître de Ronsard, de du Bellay, de Baïf et de Jodelle, il n'a composé que des vers latins et grecs; mais, s'il n'est pas lui-même écrivain, on peut dire que sans lui, peut-être, ni Ronsard ni quelques-uns de ses plus illustres disciples n'eussent connu les sources où ils ont puisé.

2. Autour de la Pléiade.

Guillaume de Saluste, Seigneur du Bartas (1544-1590). — Ronsard avait demandé toutes ses inspirations (sauf dans *les Discours*) à l'antiquité profane et à l'Italie. Mais l'antiquité biblique ne pouvait être entièrement délaissée, en ce siècle de controverses et de guerres religieuses. Ce fut un protestant, Du Bartas, qui, familiarisé avec les textes sacrés, rattacha d'une

(1) Voir sur cette question *le XVI^e^ siècle*, de DARMESTETER et HATZFELD, pp. 115 et 229.

part notre poésie aux traditions du moyen âge et, d'autre part, précéda les romantiques dans l'emploi du *merveilleux chrétien*. Jeanne d'Albret, reine de Navarre, conseilla à ce gentilhomme gascon de mettre en vers l'épisode de *Judith*; Du Bartas composa (1575) sur ce sujet un poème en six chants, qui eut peu de succès (1).

Cependant, il travaillait à une œuvre plus grandiose, *la Semaine ou la Création*, qui parut en 1578. Du Bartas, tout en suivant scrupuleusement la Bible, profite habilement de toutes les indications du texte pour développer et pour peindre. Il abonde en descriptions brillantes, d'un style vigoureux et coloré. Son imagination lui fournit aussi des épisodes comparables à ceux que plus tard Milton ou Klopstock ont tirés des Livres saints. On lira toujours avec admiration : le passage où Dieu contemple son œuvre, comme un peintre son tableau; *la Terre après le déluge*; *le lion d'Androclès*; — et dans *la Seconde Semaine* (suite de la précédente, et restée inachevée), *le Cheval dompté par Caïn*.

La Semaine eut une grande célébrité, non seulement en France, mais à l'étranger; elle fut traduite dans toutes les langues; le Tasse, Milton, Gœthe s'en inspirèrent. En France, elle se démoda très vite. On a relevé dans la langue de Du Bartas quelques exagérations puériles, des mots composés bizarres (*donne-âme, porte-jour, aime-vers, chasse-ordure*), des répétitions de syllabes (*flo-flotter, ba-battre*, etc.), ou des inversions obscures, qui l'ont discrédité à l'excès.

C'est encore un protestant que **Agrippa d'Aubigné** (1552-1630). Quoique Du Bartas ait pris part aux guerres de religion, ait combattu aux côtés de Henri IV, à Ivry, et soit mort en 1590 des suites de ses blessures, son œuvre garde une certaine sérénité; elle nous transporte en des temps lointains, et le poète n'y insère point d'actualités. Agrippa d'Aubigné est, au contraire, un calviniste militant, jusque dans ses œuvres.

Né en 1552, au château de Saint-Maury, en Saintonge, il fut une sorte d'enfant prodige, apprit le latin, le grec, l'hébreu,

(1) Les catholiques accusèrent Du Bartas d'avoir fait, au sixième livre de *Judith*, une apologie du régicide.

l'italien, l'espagnol. Pendant une vie très longue et très active, d'Aubigné fut à la fois capitaine et poète. De 1573 jusqu'en 1595, il se battit aux côtés de Henri IV. Après l'abjuration du roi, que son intransigeance ne pouvait approuver, il se retira dans ses domaines, en mécontent. Il était rentré en faveur quand Henri IV fut assassiné. Alors il prit part à la résistance des protestants contre Louis XIII. Après la défaite, il se retira à Genève, où il mourut en 1630. Peu de biographies sont aussi curieuses à étudier dans le détail, soit pour la connaissance d'un caractère de protestant sincère et irréductible, dont le courage a égalé la violence, soit pour l'intelligence d'une œuvre très personnelle. D'ailleurs, cette vie, d'Aubigné l'a racontée lui-même, en parlant de lui à la troisième personne (1).

Nous analyserons plus loin les œuvres en prose de d'Aubigné; dans ce chapitre, c'est le poète seulement qui nous occupe. Fervent admirateur de Ronsard, il commença par considérer la poésie comme un divertissement. Il écrivit *le Printemps*, qui se compose de trois parties : *Hécatombe à Diane* (sonnets galants dédiés à Mlle de Lezay, qu'il épousa), *Stances* et *Odes*. Sur la fin de sa vie, il devait encore écrire de petites pièces, mais plus intimes et d'une mélancolie pénétrante. Puis il fit, comme du Bartas, un poème de *la Création*.

Mais son chef-d'œuvre est un pamphlet en sept chants, intitulé *les Tragiques*. L'idée lui en vint en 1577, à Castel-Jaloux, pendant une convalescence. Il l'écrivit dans les intervalles des batailles, dans les camps, et les vers y respirent souvent l'ardeur du carnage ou l'odeur de la poudre. Il le termina après la mort de Henri IV, et le publia en 1616. — Les sept chants portent les titres suivants : I. *Misères* (tableau des souffrances du peuple, de la désolation des campagnes et des villes pendant les guerres de religion) ; — II. *Princes* (satire vive et éloquente de la vie de cour); — III. *Chambre dorée* (corruption et forfaiture des juges); — IV. *Feux* (supplices des protestants brûlés

(1) *Sa vie, à ses enfants*, figure au tome Ier des *Œuvres complètes de d'Aubigné*, édition Réaume. L'intérêt de cette biographie se prolonge au delà du XVIe siècle, si l'on songe qu'Agrippa est le père de ce Constant d'Aubigné, dont la conduite attrista sa vieillesse, et dont la fille s'appela Mme de Maintenon.

sur les bûchers); — V. *Fers* (massacres et emprisonnements); — VI. *Vengeance* (les hommes sont frappés par la vengeance divine); — VII. *Jugement* (Dieu sépare, au dernier jour, les bons des méchants). — C'est une succession de tableaux descriptifs ou d'imprécations satiriques. La lecture suivie de d'Aubigné risque de décevoir et de lasser : il est souvent diffus, obscur, excessif. C'est le type même de l'écrivain qui vaut par un certain nombre de *morceaux* incomparables; alors, « quand il est bon, nul ne le surpasse en son temps » (Vianey). Sincérité, verve, éloquence, énergie dans la pensée et dans l'expression, ampleur des tableaux, tout s'allie pour mettre tels passages, supérieurs même aux *Discours* de Ronsard, à côté des *Châtiments* de Hugo, et peut-être de la *Divine Comédie* de Dante.

Amadis Jamyn (1530-1585), élève de Turnèbe et de Daurat, lié d'amitié avec Ronsard, est quelquefois compté dans la Pléiade, à la place de Pontus de Thyard. C'est un poète érudit, très estimé de ses contemporains, dont l'œuvre est considérable (*Sonnets, Élégies, Poème de la chasse,* traduction d'une partie de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*); mais il n'est pas très original, même par ses défauts.

Olivier de Magny (? — 1560) se montra d'abord poète gracieux dans ses *Gaytés* (1554), puis élégiaque subtil dans ses *Soupirs* (1557), qui peuvent être rapprochés des *Regrets* de J. du Bellay. Enfin ses *Odes* (1559) sont très intéressantes par la variété des rythmes et du style.

Tels sont les principaux poètes du XVI^e^ siècle. Nous considérons comme des prédécesseurs immédiats de Malherbe, et nous étudions plus loin comme poètes de transition : *Vauquelin de la Fresnaye, Desportes* et *Bertaut.*

BIBLIOGRAPHIE

SAINTE-BEUVE, *Tableau de la poésie française au XVI^e^ siècle* (1827), édit. définitive, 1842.
J. VIANEY, *Chefs-d'œuvre poétiques du XVI^e^ siècle,* Hatier.
H. CHAMARD, *Histoire de la Pléiade,* 4 vol. Didier, 1939.
RONSARD, éd. P. LAUMONIER, 8 vol. Lemerre, 1914-1919; G. COHEN (La Pléiade), 2 vol. Gallimard 1938.

Cl. Binet, *La vie de P. de Ronsard*, éd. critique par P. Laumonier, Paris, 1909; réimpr. Paris, 1944.
H. Longnon, *Pierre de Ronsard, essai de biographie*, Champion, 1912.
P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, Hachette, 1909 (2e édit. 1923).
G. Cohen, *Ronsard, sa vie et son œuvre*, Boivin, 1924 (5e édit. 1933).
J. Vianey, *Les Odes de Ronsard* (*Grands événements littéraires*), Paris, 1932.
J. du Bellay, *Œuvres*, éd. H. Chamard (Textes français modernes), 6 vol., Droz, 1908-1931.
Id., *Défense et Illustration de la langue française*, éd. Chamard, Paris, 1904.
H. Chamard, *Joachim du Bellay*, Lille, 1900.
J. Vianey, *Les Regrets de Joachim du Bellay* (*Grands événements littéraires*), Paris, 1930.
F. Ambrière, *Joachim du Bellay*, Firmin-Didot, 1934.
Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, éd. A. Garnier et J. Plattard (Textes français modernes), Droz, 1932.
S. Rocheblave, *Agrippa d'Aubigné*, Hachette, 1912.
Id., *La vie d'un héros* (Agrippa d'Aubigné), Hachette, 1913.
A. Garnier, *Agrippa d'Aubigné et le parti protestant*, 3 vol. Fischbascher, 1928.
J. Plattard, *Agrippa d'Aubigné*, Boivin, 1931.

CHAPITRE IV

RABELAIS. — LES CONTEURS

SOMMAIRE

1° **François Rabelais** (1494?-1553). — Né à Chinon, Rabelais fut moine, médecin; séjourna à Lyon, à Rome, à Metz, etc., et mena une existence très instable.

2° Il publia *Gargantua* et *Pantagruel*, de 1533 à 1553, en quatre livres; le cinquième parut dix ans après sa mort : son authenticité est douteuse.

3° Gargantua, fils de Grandgousier, géant, fait des voyages, étudie à l'Université de Paris; il aide son père à combattre le roi Picrochole. Le moine Frère Jean des Entommeures assomme vaillamment les ennemis; pour le récompenser, Gargantua lui donne l'*abbaye de Thélème*, dont la règle est : *fay ce que voudras*. — Pantagruel, fils de Gargantua, étudie à Orléans et à Paris, puis rencontre Panurge. Celui-ci, ne sachant s'il doit se marier, entreprend un long voyage, où il consulte successivement plusieurs personnages, jusqu'à ce qu'il arrive à l'oracle de la *Dive Bouteille*, qui lui répond : *Buvez*.

4° Sans créer de types vraiment universels, Rabelais peint des figures vivantes et qui ont du relief. — Sa « philosophie » exprime parfaitement l'idéal humaniste de la Renaissance. Sa pédagogie tend vers une culture encyclopédique.

5° Ecrivain, Rabelais est remarquable par l'abondance de son vocabulaire, par son art de conteur, par sa puissance verbale, par son rythme.

6° **Autres conteurs.** — *Bonaventure des Périers* publie en 1537 *le Carillon du Monde*, hardi pamphlet contre la religion; après sa mort parurent ses *Nouvelles*, où il se montre charmant conteur; — *Marguerite d'Angoulême*, sœur de François Ier, compose, à l'imitation du *Décaméron* de Boccace, *l'Heptaméron*, recueil de contes, qui ne parut qu'après sa mort, en 1598. — *Brantôme* écrit les *Vies des Grands Capitaines*, la *Vie des Dames illustres*, etc.

I. — RABELAIS (1494-1553).

Biographie. — La biographie de Rabelais, longtemps légendaire, et surchargée d'aventures empruntées à ses plaisantes inventions, paraît aujourd'hui définitivement établie sur des documents sérieux, grâce surtout aux travaux de MM. Abel Lefranc et Jean Plattard (1). Elle ne laisse pas cependant de renfermer encore quelques contradictions et quelques parties obscures.

François Rabelais est né à La Devinière, propriété de sa famille près de Chinon (Indre-et-Loire), probablement en 1494. Il était le quatrième enfant d'Antoine Rabelais, « avocat au siège royal de Chinon » (et non pas apothicaire ou aubergiste à l'enseigne de la *Cave peinte*). La Devinière, sur la paroisse de Seuilly, était sa « maison des champs ». François Rabelais fit vraisemblablement ses premières études à l'abbaye bénédictine de Seuilly, puis au couvent franciscain de La Baumette, près d'Angers, — études latines et théologiques (2).

Vers 1520, il est moine dans le couvent franciscain du Puy-Saint-Martin, à Fontenay-le-Comte, en Bas-Poitou (3). Là, il s'occupe moins de théologie que d'*humanisme*. Avec un jeune religieux nommé Pierre Amy, il étudie le grec; il entre en correspondance avec Erasme et avec Guillaume Budé; il prend part aux réunions savantes qui se tenaient chez l'avocat André Tiraqueau (4). Mais, un jour, ses livres grecs lui sont confisqués; Pierre Amy s'enfuit à Lyon; Rabelais quitte alors l'ordre des Franciscains pour passer, avec l'autorisation du pape Clément VII, chez les Bénédictins de Maillezais, dont l'abbé était Geoffroy d'Estissac, un humaniste à qui le grec n'était pas

(1) Jean Plattard, *État présent des études rabelaisiennes*, Paris, Les Belles Lettres, 1927.

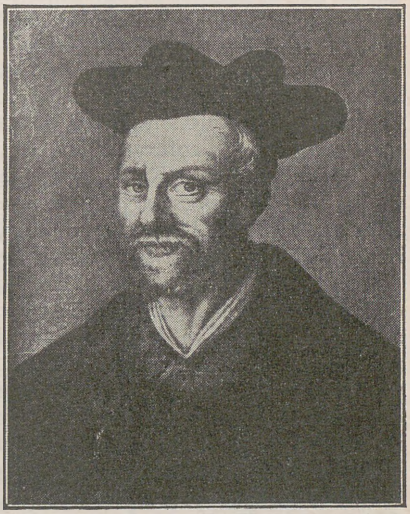
(2) Rabelais a énuméré, au chapitre xvi de son *Gargantua*, les ouvrages latins que l'on mettait alors entre les mains des écoliers.

(3) Cf. J. Plattard, *op. cit.*, p. 19.

(4) *Tiraqueau* (André), mort en 1558, fut d'abord sénéchal de Fontenay-le-Comte, puis conseiller au Parlement de Paris (1551). Magistrat intègre et jurisconsulte très distingué, il composa plusieurs ouvrages de droit, publiés après sa mort.

suspect. « Geoffroy d'Estissac était un grand seigneur d'Église, très occupé du temporel de ses abbayes, prieurés, doyennés... Il fit de Rabelais son secrétaire... C'était pour notre humaniste une nouvelle vie, plus variée et plus libre que l'existence du couvent franciscain. Il put continuer ses études, et, en même temps, il eut l'occasion de voir le monde » (1).

Rabelais accompagna Geoffroy d'Estissac dans ses voyages en Poitou, et c'est ainsi qu'il connut dans ses moindres détails géographiques, ethniques et économiques, cette riche province dont il a fait le terrain et le décor de son roman (2). Il séjourne fréquemment au prieuré de Ligugé, où Geoffroy avait sa résidence favorite et réunissait de doctes invités, en particulier des professeurs de l'Université de droit de Poitiers. Rabelais dut sans doute à leur conversation cette connaissance de la chicane, qu'il a si vivement raillée dans son *Tiers Livre*.



Cl. Giraudon.

RABELAIS.
(Musée de Versailles.)

On croit que Rabelais quitta le Poitou en 1528. Il dut séjourner à Paris environ pendant deux ans, et le *Pantagruel*, publié en 1532, prouve que l'auteur avait une connaissance personnelle de l'Université parisienne. C'est vers

(1) J. PLATTARD, p. 26.
(2) J. PLATTARD, *L'Adolescence de Rabelais en Poitou*, Paris, Les Belles Lettres, 1923 (chap. II, p. 30-53).

1530 que Rabelais quitta la robe de bénédictin pour prendre l'habit de prêtre séculier.

En septembre 1530, on retrouve Rabelais étudiant à la Faculté de médecine de l'Université de Montpellier, où il est l'élève de Rondelet qu'il a peint sous le nom de Rondibilis. Il y acquiert rapidement ses premiers grades.

En 1531, Rabelais est à Lyon. Il y exerce déjà la médecine. De novembre 1532 à la fin de 1533, il est attaché comme médecin au grand hôpital de Lyon, aux appointements de 40 livres par an. Il travaille à l'édition des *Epîtres médicales* de Jean Manardi, médecin de Ferrare, et il écrit une dédicace latine à Tiraqueau. Puis il publie, chez le libraire Sébastien Gryphe, une traduction latine des *Aphorismes* d'Hippocrate, avec dédicace à Geoffroy d'Estissac.

C'est en 1532 que Rabelais publie les *Horribles et espovantables faitz et prouesses du très renommé Pantagruel roi des Dipsodes*, signé de l'anagramme *Alcofribas Nasier*, — ouvrage bientôt suivi de la *Pantagruéline Pronostication*.

A la fin de l'année 1533, le cardinal Jean du Bellay, évêque de Paris, passe par Lyon; il prend avec lui Rabelais qu'il emmène à Rome, comme médecin attaché à sa personne. Rabelais, toujours avide de savoir et capable de s'assimiler les sciences les plus diverses, s'occupe alors d'archéologie; son intention est de publier une topographie de la Rome antique; il commence même des fouilles, encouragé par Du Bellay. Mais un Italien, Marliani, publie précisément en 1534 un ouvrage qui rendait inutile celui que préparait Rabelais; et celui-ci se contente d'écrire pour Marliani une préface en latin. Revenu à Lyon en mars 1534, Rabelais reprend son service à l'hôpital et publie *La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel* (1). L'ouvrage paraît suspect aux théologiens; Rabelais, craignant la persécution, quitte Lyon sans prendre le temps de demander un congé régulier, et se réfugie en Poitou auprès de son ami Geoffroy d'Estissac.

Jean du Bellay fait, en juillet 1535, un nouveau voyage à

(1) Un ouvrage paru antérieurement à Lyon, et qui n'est pas de Rabelais : *Les grandes et inestimables Chroniques du grand et énorme géant Gargantua*, a dû lui donner l'idée de ses livres.

Rome. Il emmène avec lui Rabelais. Leur séjour s'y prolongea jusqu'en mars 1536. La grande préoccupation de Rabelais est alors de faire régulariser sa situation ecclésiastique; mais il continue à s'intéresser à tout, et ses lettres latines à d'Estissac contiennent encore des preuves de ses études archéologiques, médicales, botaniques, etc. Rabelais avait demandé au pape Paul III la permission de rentrer chez les Bénédictins et d'exercer la médecine. Le pape, par un indult du 18 janvier 1536, lui accorde cette double permission, et la rédige en termes très flatteurs. Après un court séjour à Paris, Rabelais retourne à Montpellier; il y prend coup sur coup le grade de licencié et de docteur en médecine (mai 1537).

La même année, Rabelais est nommé, grâce à la protection toujours efficace du cardinal Jean du Bellay, chanoine de Saint-Maur-les-Fossés, abbaye bénédictine sécularisée. L'année suivante, il est appelé à Turin par Guillaume du Bellay, seigneur de Langey, devenu gouverneur de cette ville; en 1541, il rentre en France avec G. du Bellay. En 1543, G. du Bellay meurt. Rabelais se remet à voyager.

Cependant, en 1545, il obtient un privilège pour l'impression de son *tiers livre* (le second de *Pantagruel*); il semble donc être de nouveau en faveur, car ce troisième livre est très hardi. Mais la Faculté de théologie le condamne; en 1547, après la mort de François Ier, après le supplice d'Ét. Dolet, Rabelais se retire prudemment à Metz, où il est médecin de la ville, pour 140 livres par an. Le cardinal du Bellay, qui retourne à Rome au commencement de 1548, y rappelle Rabelais, qui y reste pendant deux ans, pour la troisième fois. Il revient avec son protecteur en 1551, obtient les cures de Meudon et de Saint-Christophe-du-Jambet, dont il se démet presque aussitôt; il publie en 1552 le *quart livre* de son ouvrage (troisième de *Pantagruel*) dédié au cardinal Odet de Châtillon, et il meurt, probablement le 9 avril 1553, sans avoir publié son *cinquième livre*.

On est singulièrement frappé, en étudiant cette biographie, de l'instabilité de Rabelais, qui ne séjourne qu'un an, deux ans dans la même ville. Mais, d'autre part, Rabelais est fidèle à ses protecteurs et ceux-ci ne l'abandonnent jamais : Geoffroy d'Estissac et les deux Du Bellay apparaissent à tout

instant dans son existence. Malgré les poursuites demandées deux fois par la Sorbonne, contre le *Tiers livre* et le *Quart livre*, on voit que Rabelais n'a jamais été arrêté et que la publication de son ouvrage a suivi son cours. Quoi qu'il en soit, cette vie agitée, qui n'est pas sans rapport avec celle d'un Marot, d'un Bonaventure des Périers, d'un Henri Estienne, reste énigmatique sur plusieurs points.

L'Œuvre de Rabelais. — Nous rappelons rapidement la bibliographie de Rabelais importante pour l'intelligence même de l'œuvre. En 1532, *Pantagruel*; en 1534, *Gargantua*. En 1535, Rabelais refond, pour le mettre d'accord avec *Pantagruel*, le *Gargantua*, et publie le texte qui forme, dès lors, le premier livre, dont *Pantagruel* devient le deuxième. Ces deux livres sont, ensemble, plusieurs fois réimprimés, avant l'apparition du livre troisième. — En 1546, le *Tiers livre* paraît à Paris; il est signé de maître François Rabelais, docteur en médecine.

En 1547, paraissent deux éditions comprenant les *trois livres*. — En 1548, le *Quart livre* est publié à Lyon, incomplet, en onze chapitres; l'édition du *Quart livre* en soixante-sept chapitres paraît en 1552, signée également de Maître François Rabelais, docteur en médecine. — En 1553, les *quatre livres* paraissent ensemble. — Rabelais meurt vers 1553. — Le *Cinquième livre* paraît en 1562 seulement, et sous sa forme complète en 1564. — A partir de 1565, il figure dans toutes les éditions de Rabelais. Mais l'authenticité en est douteuse. Et si l'on songe que le cinquième livre, qui porte pour sous-titre *l'Ile Sonnante*, est celui qui contient quelques-uns des passages les plus hardis et les plus souvent cités de Rabelais, il serait à souhaiter que l'on pût établir enfin si, oui ou non, il en est l'auteur. L'a-t-il laissé en manuscrit à ses amis, avec ordre de ne le publier, par prudence, que dix ans après sa mort? Est-ce, au contraire, une sorte de pamphlet, dont l'auteur a voulu s'abriter sous la renommée de Rabelais? — La question n'est pas encore résolue.

En tout cas, une observation importante ressort de cette bibliographie, c'est que Rabelais, dont la vie active commence en 1523 pour s'achever en 1553, espace très largement la

publication de son ouvrage, dont les différentes parties paraissent en 1533, 1535, 1546 et 1548-52. Dans les années intermédiaires, que d'études, que de voyages! Ce livre ne fut évidemment pour lui qu'une distraction.

Analyse générale (1). — Dans son *Prologue*, Rabelais invite son lecteur à chercher, sous les bouffonneries, le sens de sa pensée. — Le livre I^er^ (*Gargantua*) se compose de 58 chapitres : — Gargantua, fils de Grandgousier et de Gargamelle, crie, en venant au monde : à boire! à boire! Il boit le lait de 17.913 vaches; pour le vêtir, on consacre à sa chemise 900 aunes de toile de Châtellerault, à son pourpoint 813 aunes de satin blanc, à ses chausses 1.105 aunes d'estamet blanc et à sa robe 9.600 aunes de velours bleu. Après quelques détails plaisants sur son enfance, Rabelais arrive (ch. XIII) à l'*institution* de Gargantua; son père lui donne pour maître « un grand docteur sophiste » Thubal Holoferne, puis « un autre vieux tousseux », maître Jobelin Bridé. Bientôt, on le change de maîtres et de méthodes; il passe sous la discipline de Ponocratès. Mais, avant de se remettre au travail, Gargantua fait un voyage à Paris par Orléans; sa jument abat, en chassant les mouches avec sa queue, tous les arbres du pays de Beauce qui, depuis, n'est plus qu'une vaste plaine. A Paris, Gargantua se divertit à prendre les cloches de Notre-Dame pour les suspendre au cou de sa jument; l'Université lui envoie une députation, et Janotus de Bragmardo prononce une burlesque harangue, en latin macaronique, pour lui réclamer les cloches (ch. XIX). Gargantua consent à les rendre. Rabelais développe ensuite (ch. XXI-XXIV) le plan d'éducation de Ponocratès, qui mérite une étude spéciale.

Bientôt, la guerre éclate entre Grandgousier et un de ses voisins, le roi Picrochole. Les habitants de Lerné, sujets de Picrochole, envahissent le territoire de Grandgousier, et le ravagent sans éprouver de résistance, jusqu'à l'abbaye de Seuillé. Là, les moines, épouvantés, s'enferment dans leur chapelle pendant que l'ennemi pille leur enclos, et font des prières. Mais l'un d'eux, frère Jean des Entommeures, saisit le bâton de la croix, et assomme les pillards au nombre de 13.622. Cependant, Picrochole continue la guerre; Gargantua, rappelé par son père, aidé de Gymnaste, de Eudémon et surtout de frère Jean, défait complètement l'armée de Picrochole. Pour récompenser frère Jean, Gargantua lui fait bâtir l'abbaye de Thélème (ch. LII-LVII), sorte de château magnifique, sans moines ni religieuses, destiné à recevoir un certain nombre de jeunes

(1) Dans cette analyse nous suivons l'ordre des éditions complètes de Rabelais. Mais nous rappelons que *Gargantua*, qui occupe le livre I^er^, fut composé et publié avant le livre I de *Pantagruel* (devenu le livre II de l'ensemble).

gentilshommes et de nobles demoiselles; le règlement est contenu tout entier dans cette formule : *fay ce que voudras*. Les journées se passent en divertissements et jeux de toutes sortes. Jeunes gens et jeunes filles sortent de l'abbaye pour se marier (1).

Livre II. — Après une longue et bouffonne généalogie des ancêtres de Gargantua, Rabelais raconte la naissance de son fils Pantagruel. Gargantua est joyeux d'avoir un si bel enfant; mais cette naissance coûte la vie à sa femme Badebec, et il ne sait s'il doit rire ou pleurer. Le petit Pantagruel se montre aussi vorace que son père. Quand il est en âge d'étudier, il parcourt les plus célèbres universités : Poitiers, Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Avignon, Bourges, Angers, Orléans. Il cause avec l'écolier limousin qui écorche si bien le latin, visite à Paris la librairie (bibliothèque) de l'abbaye de Saint-Victor, et reçoit une belle lettre de son père qui l'engage à étudier avec zèle (ch. VIII). Puis, épisode décisif pour toute la suite de l'ouvrage, Pantagruel rencontre Panurge (dont le portrait occupe le ch. XVI). Enfin, après plusieurs aventures auxquelles est associé Panurge, il défait les Dipsodes et les géants.



TITRE DE L'ÉDITION DE 1537.

Livre III. — Ici commencent (ch. XI) les aventures de Panurge, qui, ne sachant s'il doit ou non se marier, consulte successivement Pantagruel, la sibylle de Panzoust, le muet Nazdecabre, le poète Raminagrobis, Epistémon (le précepteur de Pantagruel), le magicien Herr Trippa (2), frère Jean des Entommeures, le médecin Rondibilis (3), le théologien Trouillogan, le juge Bridoye qui décide des procès en les jouant aux dés, le fou Triboulet, — sans obtenir une réponse affirmative ou négative. Pantagruel et Panurge se résolvent alors à partir pour consulter l'oracle

(1) Consulter l'édition critique des chapitres de l'*Abbaye de Thélème*, par R. Morçay, Droz, 1934.

(2) Henri-Corneille Agrippa, auteur de la *Philosophie occulte*.

(3) Le docteur Rondelet, professeur de médecine à Montpellier.

de la Dive Bouteille. Le livre III se termine par la description et par l'énumération des vertus de l'herbe appelée *pantagruélion* (le chanvre) (1).

Livre IV. — Au port de Thalasse, s'embarquent Pantagruel, Panurge, frère Jean, Épistémon, Gymnaste, etc... Un des premiers épisodes de ce voyage est celui des *moutons de Panurge* (ch. V-VIII); Panurge, insulté par un marchand, Dindenault, qui va vendre des moutons en pays étranger, jure d'en tirer vengeance; il lui achète, après de longs et burlesques débats, un de ses moutons qu'il jette en pleine mer, et tous les moutons sautent à la suite du premier. Dindenault lui-même est entraîné par une de ses bêtes qu'il veut retenir, et se noie. — On arrive à l'île des *Chicanous* (ch. XII); les chicanous sont les huissiers, les *sergents*, qui reçoivent souvent des coups de bâton, mais qui en vivent. — Les navires sont assaillis par une terrible *tempête*. Panurge se lamente, tandis que frère Jean se met à la manœuvre et contribue à sauver la flottille. Dès qu'on aborde, Panurge retrouve tout son courage, et gourmande plaisamment ses compagnons épuisés. — Relâche à l'île de Tapinois, où règne Quaresme prenant, dont Rabelais nous fait une curieuse anatomie (ch. XXX-XXXI), — puis à l'île Farouche, séjour des Andouilles (ch. XXXV-XLII), — à l'île des Papefigues (ici, probablement, une satire des protestants) (ch. XLV-XLVI), — à l'île des Papimanes (satire des catholiques), dont l'évêque Homenaz reçoit les voyageurs avec enthousiasme (ch. XLVIII-LIV), — et chez *Messer Gaster* (l'estomac), maître de toutes les activités de ce monde.

Livre V. — Nous abordons à l'*Ile Sonnante* (Rome), et l'auteur énumère les différentes espèces d'oiseaux qui y pullulent, blancs, noirs, gris, rouges, bleus : *clergaux*, *prestregaux*, *monagaux*, *évesgaux*, *cardingaux*, et *papegaut*, « qui est unique en son espèce ». Tous ces oiseaux viennent d'une contrée lointaine nommée *Joursanspain*. Pantagruel et son compagnon sont admis à voir Papegaut (ch. I-VIII). — Les vaisseaux s'arrêtent ensuite à l'île des Ferrements, où poussent toutes sortes d'armes et d'outils (ch. IX); — puis au Guichet habité par les *Chats-fourrés* dont Grippeminaud est l'archiduc. Ces chapitres (ch. XI à XV) sont une violente satire des gens de justice. — Puis c'est l'île des Apedeftes, satire contre les impôts, et contre ceux qui les perçoivent; le royaume de l'Entéléchie (ch. XVIII-XXII), dont la reine est dame Quintessence, filleule d'Aristote (satire de la Sorbonne et de la scolastique). — Nouvelle satire des moines, dans l'île habitée par les frères Fredons (ch. XXVI-XXVIII). — Enfin, voici le pays de Lanternois, où se trouve l'oracle de la Dive Bouteille (ch. XXXI);

(1) Lire dans J. VIANEY : *l'Explication française* (Hatier, édit.), p. 500, le commentaire de ce passage.

longue description du temple, de la fontaine (ch. XXXII-XLII); Panurge, initié par la prêtresse Bacbuc, entend le mot de la bouteille, *trinch* (ch. XLIV). Bacbuc lit dans un livre sacré la *glose* de ce mot; c'est : *buvez.*

La composition et les caractères. — *Iliade* grotesque, suivie d'une *Odyssée* satirique, l'œuvre de Rabelais est plutôt « successive » que « composée ». Le *Gargantua* (Ier livre) en est la partie la plus cohérente, et donne l'expression la plus complète de son génie. *Pantagruel* est beaucoup plus disparate, rempli de digressions, sans lien nécessaire entre les épisodes.

L'unité de l'ouvrage, et surtout de la deuxième partie, est donc dans les caractères des personnages, qui, à travers tant d'aventures et de digressions, restent à peu près conformes à eux-mêmes. Toutefois, les *rapports* et les *proportions* de ces personnages ne sont pas observés non plus d'une façon continue et logique. Ces géants, Gargantua et Pantagruel, nous sont présentés, pendant leur enfance, comme les héros d'épisodes réellement « gigantesques »; on voit encore Gargantua se comporter en géant dans son voyage à Paris, comme Pantagruel quand il passe à Orléans. Mais que Pantagruel rencontre l'écolier limousin, ou Panurge qui est « de stature moyenne », les deux interlocuteurs causent comme vous et moi. Pantagruel s'embarque avec frère Jean et Panurge; et, à partir de ce moment, il n'est plus un géant, on ne sait par quel mystère. Aucun des habitants des nombreuses îles où il débarque ne fait de réflexions sur sa taille. En cela le livre de Rabelais est inférieur au *Gulliver* de Swift, où l'auteur ne perd jamais de vue la *disproportion* physique, morale, intellectuelle de son héros, et en tire les plus heureux traits de satire.

Cette réflexion faite, que valent en eux-mêmes les caractères? Sont-ils de puissantes incarnations de types humains? Leur psychologie est assez sommaire, mais les traits en sont vigoureux et nets. Ces géants sont des ogres bienfaisants, braves et bons, différents pourtant d'une génération à l'autre : Grandgousier est un souverain patriarcal et rustique; Gargantua, un prince de la Renaissance, ouvert aux idées de son temps; Pantagruel, plus raffiné encore, incarnera une sorte de modération sceptique et d'indulgence paresseuse.

Quant à Panurge, « *qui avait soixante et trois manières de*

trouver de l'argent toujours à son besoing, dont la plus honorable et la plus commune estoit par façon de larrecin furtivement faict, malfaisant, pipeur, beuveur, bateur de pavez, ribleur s'il en estoit à Paris, au demeurant le meilleur filz du monde... », il est, selon l'étymologie grecque de son nom, bon à tout faire, vaillant en paroles et lâche dans l'action, poltron et cruel; il pousse le cynisme des discours jusqu'aux dernières limites; image de « basochien » hâbleur, rusé, mauvais drôle.

Frère Jean des Entommeures, le moine robuste et hardi, est une figure fort amusante et sympathique; si son langage est grossier, son cœur est honnête, et ses rudes propos sont moins inquiétants que les *gentillesses* de Panurge.

Il est possible qu'aucune de ces créations ne soit comparable au Falstaff de Shakespeare, au Don Quichotte et au Sancho de Cervantès. Mais elles ont beaucoup de vie, de relief, et Rabelais les entoure de caractères secondaires qui, eux non plus, ne s'oublient pas : Homenaz, évêque des Papimanes; Janotus de Bragmardo, délégué par la Sorbonne auprès de Gargantua pour lui réclamer les cloches de Notre-Dame; Dindenault, le marchand éternel, discoureur et avisé.

Les idées de Rabelais, leur sens et leur portée. — Rabelais, si l'on en croit le *Prologue* de *Gargantua*, se serait moins soucié de faire œuvre d'art que d'énoncer, sous forme plaisante, une philosophie, dont la critique moderne a tenté, non sans peine, de dégager la signification exacte et la portée.

A prendre *Gargantua* et *Pantagruel* dans leur ensemble, on y trouve une vaste satire politique, religieuse et sociale. Même sans tenir compte du V^e^ livre, puisque son authenticité reste douteuse, et par conséquent en négligeant l'Ile Sonnante et les Chats-fourrés, il suffirait des chapitres sur les Papimanes et sur les Chicanous pour voir avec quelle liberté Rabelais attaque les moines, la discipline ecclésiastique, les cérémonies du culte, la politique et la personne des papes, la justice civile et criminelle, sans parler des perpétuelles railleries contre la Sorbonne, des allusions à la politique aventureuse des princes dans la guerre picrocholine, etc. Mais il n'est pas facile pour un lecteur moderne d'estimer tous ces traits à leur juste

valeur. Si l'on aborde Rabelais sans préparation suffisante, sans bien tenir compte de la littérature du moyen âge et du début du XVI^e siècle, on risque d'admirer comme originales dans *Gargantua* et dans *Pantagruel* bien des choses que l'on serait surpris de trouver dans *Renart*, dans le *Roman de la Rose*, dans les fabliaux, dans les farces, dans des ouvrages latins ou étrangers. Il faut en conclure que, dans une certaine mesure, Rabelais hérite du passé; que ces prétendues hardiesses contre les moines ou les gens de justice sont des plaisanteries qui avaient traîné partout, depuis quatre siècles, et dont Rabelais n'a même pas toujours renouvelé la forme. M. L. Febvre (1) a mis en garde sur ce point précis contre les interprétations qui ne tiennent pas compte de l'état des problèmes à l'époque, et qui projettent sur le passé nos préoccupations et nos idées d'aujourd'hui.

Ces précautions prises, on n'en sera que plus à l'aise pour déterminer l'originalité foncière de Rabelais. Car il est très vrai que ces satires prennent chez lui un tour particulièrement vif. A n'en pas douter la lecture de son œuvre donne l'impression d'un *système lié*, dont il n'est même pas impossible de suivre, d'un livre à l'autre, l'évolution (2). L'accent de certains chapitres ne trompe pas : ceux de l'abbaye de Thélème avec sa célèbre devise : *Fay ce que voudras*, son idéal d'ordre spontané naissant de la liberté même, et la longue inscription en vers qui décore l'entrée du monument; l'opposition, déjà remarquée par Brunetière, entre *Physis* (la Nature) et *Antiphysis*, à l'avantage exclusif de la première; la guerre picrocholine, apologie de la politique raisonnable, pacifique, ne recourant aux armes que lorsque tous les efforts de conciliation sont épuisés, et menant ensuite le combat selon les règles d'une stratégie toute moderne, qui triomphe des moyens surannés; la sympathie évidente pour certaines hardiesses de la pensée (l'abbaye de Thélème est ouverte aux « évangélistes », interprètes humanistes du dogme chrétien). Moins « incompréhensible » que ne le disait La Bruyère, mais plus riche de substance que ne le prétendait

(1) L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle, La religion de Rabelais*, A. Michel, 1942.

(2) Sur ce point encore, consulter l'ouvrage de L. Febvre.

Faguet, qui avait fini par ne plus voir en Rabelais qu'un « amuseur », l'auteur de *Gargantua* nous apparaît, d'un mot, comme l'encyclopédie de son temps, et la figure littéraire la plus puissante de cette Renaissance du règne de François Ier dont il incarne au suprême degré les aspirations et les caractères : confiance dans la vie et dans les instincts naturels, appétit formidable de savoir, ferveur pour toutes les conquêtes de l'esprit nouveau. C'en est assez pour situer Rabelais qui « ne fut nullement un pilier de cabaret, ni un débauché, ni un bohême » (1), mais un humaniste à la manière de son époque, et qui, simplement, ne jugea pas incompatibles le rire énorme et le sérieux de la pensée. Esprit universel, au surplus, moine, médecin, helléniste, hébraïsant, archéologue, etc... au point qu'« aujourd'hui encore, nous avons de la peine à nous expliquer comment le même homme, fût-il du XVIe siècle, a pu associer en lui des hommes si divers » (2).

La pédagogie de Rabelais. — C'est cet esprit qui se manifeste dans ses théories pédagogiques. Le programme de Rabelais s'explique par la *Lettre de Gargantua à son fils Pantagruel* (livre II, chap. VIII). Dans ce morceau, dont la rédaction est antérieure à celle des « chapitres pédagogiques » du livre premier, Rabelais exprime, avec une éloquence émue, son ivresse de science et son enthousiasme pour la Renaissance. Les parents doivent s'occuper de faire donner à leurs enfants éducation et instruction « *tant en vertu, honnesteté et prudhomie, comme en tout savoir libéral et honneste* ». Mais jadis, pendant l'enfance de Gargantua, « *le temps était encore ténébreux et sentant l'infélicité et calamité des Goths... Maintenant toutes disciplines sont restituées... Tout le monde est plein de gens savants, de précepteurs très doctes, de librairies (bibliothèques) très amples... Que dirais-je?*

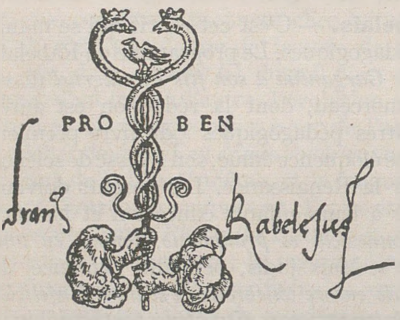
(1) A quel point Rabelais est encore mal compris, on peut en faire à Paris la constatation plaisante : un cabaret du Boulevard Montmartre, l'*Abbaye de Thélème*, a pris pour enseigne un gros moine tenant une bouteille à la main. Or Rabelais n'a pas logé un seul moine dans son abbaye, et les gens « libères et bien nés » qui l'habitent sont des lettrés et des sportifs, nullement des ivrognes !

(2) Ces dernières citations sont tirées de J. VIANEY, *Les prosateurs du XVIe siècle*, Hatier, p. 62.

Les femmes et les filles ont aspiré à ceste louange et manne céleste de bonne doctrine... ».

Que faut-il donc apprendre? A peu près tout : le grec, le latin, l'hébreu, l'arabe, la géométrie, l'arithmétique, la musique, l'astronomie, l'histoire naturelle, la médecine, l'anatomie... N'en doutons pas, Rabelais énumère ici tout ce qu'il a lui-même appris ou voulu apprendre. Cet « abisme de science », c'est son propre cerveau. « *Mais parce que, selon le sage Salomon, Sapience n'entre point en âme malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'âme, il te convient,* ajoute Gargantua, *servir, aimer et craindre Dieu et en lui mettre toutes tes pensées et tout ton esprit... Aye suspects les abus du monde. Ne mets ton cœur à vanité; car ceste vie est transitoire, mais la parole de Dieu demeure éternellement...* »

A la suite de cette lettre, on lira les chapitres XIV, XV, XXI, XXIII et XXIV de *Gargantua* (1). Là, on trouvera d'abord une critique amusante des abus contre lesquels Rabelais veut réagir. Le jeune Gargantua en effet a pour précepteurs deux *sophistes*, Thubal Holoferne et Jobelin Bridé, qui lui font absorber tout le fatras de la scolastique. Mais l'enfant, au lieu de profiter, devenait « fou, niais, tout resveux et rassoté ». Son père Grandgousier lui donne un nouveau maître, Ponocratès. Celui-ci, avant de soumettre l'élève à son système, le laisse vivre d'abord à sa manière, pour juger de son train. C'est le médecin qui veut établir son diagnostic. Après quoi, il le purge avec de l'ellébore pour *lui nettoyer toute l'altération*



SIGNATURE DE RABELAIS
tirée de son Hippocrate.

(1) J. VIANEY, ouv. cité, p. 26.

et perverse habitude du cerveau; et le nouveau régime commence. Exercices physiques et jeux multiples, *lectures*, c'est-à-dire *explications raisonnées*, en l'une des langues que l'élève étudie; hygiène minutieuse, leçons de choses, importance donnée aux arts (peinture, sculpture, musique, chant) et aux sciences (astronomie), visites des boutiques et des ateliers d'artisans, promenades, travaux manuels, audition de leçons publiques, le tout couronné à la fin du jour par la prière à Dieu : tels sont les caractères essentiels d'un programme touffu, où — compte tenu des exagérations d'un récit comique — s'affirment quelques intentions directrices : continuelle présence du maître auprès de l'élève (ainsi dans *Emile* de Rousseau); désir d'une érudition universelle, où s'accuse une fois de plus l'esprit de la première Renaissance. C'est contre cet excès de science, risque nouveau pour l'élève, que Montaigne réagira plus tard, en réclamant un maître qui ait « la tête plutôt bien faite que bien pleine ».

L'art de Rabelais. — Quel que soit, d'ailleurs, le sens qu'on attache au fond du *Gargantua* et du *Pantagruel*, on ne peut qu'admirer chez Rabelais la puissance de l'imagination, qui tantôt accumule les inventions burlesques, tantôt s'élève jusqu'à la création de mythes (messer Gaster); la verve et la force du style; la variété d'un ton qui va de la grande éloquence (lettre de Gangantua à son fils) à la bouffonnerie du dialogue (les moutons de Panurge; rencontre de Pantagruel et de Panurge; l'écolier limousin, etc.), à la liberté d'allures du conte, — et aussi à la trivialité la plus grossière. Son vocabulaire est d'une prodigieuse abondance; et souvent Rabelais semble s'être amusé à entasser, avec une virtuosité qui tient de l'ivresse, des mots, des listes de mots... Ce style, malgré la complexité d'une syntaxe qui se ressent encore fortement du latin, a moins vieilli que celui de la plupart de ses contemporains. Il est large, copieux, clair quoique surchargé, et, dans un grand nombre de pages, merveilleusement *rythmé* (Messer Gaster, la tempête, etc.). La dernière impression qu'on en retire est celle d'une *puissance verbale* et *musicale* qui rapproche Rabelais de Corneille et de Victor Hugo.

II. — Les autres Conteurs.

Bonaventure des Périers (1500-1544?). — Érudit et lettré, secrétaire de Marguerite d'Angoulême, dont il revoyait et peut-être retouchait les écrits, des Périers travailla, en 1534, à la *traduction de la Bible* de Lefèvre d'Etaples, et écrivit de nombreux vers. Son œuvre la plus connue est le *Cymbalum mundi* (Carillon du monde) *en français, avec quatre dialogues poétiques, faits antiques, joyeux et facétieux.*

Publié à Lyon, en 1537, le *Cymbalum* fut saisi par ordre du Parlement, et détruit. L'ouvrage était supposé adressé par Thomas du Clénier (l'Incrédule) à Pierre Tryocan (le Croyant); dans une série d'allégories fort transparentes, des Périers ridiculisait à la fois catholiques et protestants. — On prétend que les poursuites de ses ennemis le contraignirent à se donner la mort, vers 1544.

Plusieurs années après, en 1558, parurent : *les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, recueil de contes, dont quelques-uns ont été attribués à ses amis, Pelletier du Mans et Denisot. — Des Périers est un conteur charmant, plein d'esprit et de finesse, en même temps qu'un écrivain des plus corrects : nous ne parlons que de son style.

Marguerite d'Angoulême (1492-1549). — Sœur de François Ier, Marguerite fut mariée en 1509 au duc d'Alençon; devenue veuve, elle épousa en 1527 le roi de Navarre Henri d'Albret (1). Elle fut, dans la première moitié du XVIe siècle, la véritable protectrice des poètes et des penseurs. Dans sa petite cour de Nérac, elle reçut, hébergea, et parfois sauva de leurs persécuteurs, Marot, Mellin de Saint-Gelais, Gruget, Denisot, Sainte-Marthe, Pelletier du Mans, Bonaventure des Périers, etc. Tout en restant catholique, comme le prouvent ses *mystères* (2) et surtout ses dernières poésies, elle aimait à protéger ceux que leurs opinions religieuses exposaient aux rigueurs du Parlement et de la Sorbonne.

(1) Les critiques la nomment quelquefois *Marguerite de Navarre*, ou *d'Alençon*, ou *de Valois*.

(2) Cf. sa *Comédie de la Nativité de Jésus-Christ*, éditée par P. Jourda (Livre de l'Étudiant, Boivin), et voir plus haut, p. 204.

Les *Contes* célèbres de Boccace, le *Décaméron*, avaient été traduits en français par Antoine le Maçon, en 1545, et dédiés à Marguerite. Celle-ci résolut de les imiter; elle composa la préface et traça le plan d'un nouveau Décaméron, qui devait comprendre, comme celui de Boccace, dix *journées* et cent *contes*. Mais elle n'eut pas le temps de terminer son livre; elle en resta à la septième journée et à la soixante-douzième nouvelle. Après sa mort, en 1558, parut une première édition de ces contes sous le titre d'*Histoire des amants fortunés*; et l'année suivante, Claude Gruget, ancien secrétaire de Marguerite, donna une seconde édition, intitulée : *Heptaméron des nouvelles de très-illustre et très-excellente princesse Marguerite de Valois, reine de Navarre* (1).

Cinq gentilshommes et cinq dames, revenant de Cauterets, sont arrêtés dans leur voyage par les inondations; en attendant la réfection d'un pont, ils se réunissent dans l'abbaye de N.-D. de Sarrance, et, pour passer le temps, décident de se raconter les uns aux autres des *histoires*, mais « qui seront toutes véritables ». Telle est l'originalité de ces contes, si on les rapproche des nouvelles de Boccace; ils ne sont pas puisés, sauf quelques-uns, dans le vieux fonds français ou italien : ils sont tirés d'aventures réelles qui, à vrai dire, n'en sont que les *thèmes*. Chaque conte, et c'est encore un mérite propre à ce recueil, est suivi d'une conversation entre les différents personnages : on raisonne sur la moralité de l'histoire. Sans doute il y a dans le nombre bien des contes un peu libres, et que l'on est surpris de rencontrer dans l'œuvre d'une femme comme Marguerite. Mais, par rapport au moyen âge et au XVI^e^ siècle, c'est un livre d'une décence toute mondaine, et qui, par l'aisance un peu traînante du style comme par le goût de la métaphysique galante ou morale, annonce le roman du XVII^e^ siècle.

Noël du Fail (1526?-1591), breton d'origine, gentilhomme et magistrat, fut conseiller au Parlement de Bretagne. Ses *Propos rustiques* (1547) dépeignent avec vivacité la vie paysanne. Les *Baliverneries d'Eutrapel* (1548), les *Contes et Discours d'Eutrapel* (1585) sont des conversations entrecoupées de récits,

(1) *Heptaméron* est composé des deux mots grecs : ἑπτά (sept) et ἡμέρα (jour).

sur les femmes, le mariage, etc., où Noël du Fail se souvient fréquemment de Rabelais.

Brantôme (1540-1614). — Pierre de Bourdeilles, abbé de Brantôme, mena, jusqu'au moment de la Ligue, la vie la plus active et la plus aventureuse, en Italie, en Espagne, en Afrique, en France. Obligé par une chute de cheval de prendre un repos forcé, Brantôme rédigea ses souvenirs personnels sur tous les personnages qu'il avait rencontrés. Ce Gascon écrit « à la cavalière », avec verve, esprit, et cynisme. Ses *Mémoires*, publiés seulement en 1665-66, comprennent : *Vies des hommes illustres et des grands capitaines*, *Vies des dames illustres*, *Discours sur les duels*, etc... Par le naturel du style, Brantôme est le *conteur* par excellence, — du reste, moralement, fort libre.

BIBLIOGRAPHIE

RABELAIS, *Œuvres*, éd. critique par A. LEFRANC et J. PLATTARD, 5 vol. Champion (en cours de publication depuis 1912).

RABELAIS, éd. J. PLATTARD (Les Textes français), 5 vol. Les Belles-Lettres, 1929.

ID., *Pages choisies*, par G. CHAPPON et R. PONS, 2 vol., Classiques Larousse.

J. VIANEY, *Les prosateurs du XVI^e siècle*, Hatier, 1939.

J. PLATTARD, *L'œuvre de Rabelais*, Champion, 1910.

ID., *Etat présent des études rabelaisiennes*, Les Belles-Lettres, 1927.

ID., *François Rabelais*, Boivin, 1932.

ID., *La vie et l'œuvre de Rabelais* (Livre de l'Etudiant), Boivin, 1939.

J. CHARPENTIER, *Rabelais et le génie de la Renaissance*, Tallandier, 1941.

L. FEBVRE, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle ; la religion de Rabelais* (Coll. de l'Évolution de l'Humanité), A. Michel, 1942.

J. BOULENGER, *Rabelais*, Paris, 1942.

E. HUGUET, *La syntaxe de Rabelais*, Hachette, 1894.

G. LANSON, *L'art de la prose*, ch. II, Paris, 1908.

MARGUERITE D'ANGOULÊME, *Heptaméron*, éd. M. FRANÇOIS, Garnier, 1942.

P. JOURDA, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre*, 2 vol., Champion, 1931.

L. FEBVRE, *Autour de l'Heptaméron ; amour sacré, amour profane*, Gallimard, 1944.

CHAPITRE V

TRADUCTEURS ET ÉRUDITS

SOMMAIRE

1° Amyot (1513-1593), après une jeunesse très laborieuse, enseigna d'abord le grec et le latin à l'Université de Bourges, puis fut chargé par Henri II d'une mission au Concile de Trente et séjourna deux ans à Rome. A son retour, il fut choisi par le roi comme précepteur de ses deux fils (Charles IX et Henri III). C'est alors qu'il publia sa traduction de *Plutarque*. Il devint ensuite grand aumônier de France et évêque d'Auxerre.

La traduction des *Vies* de Plutarque, qui n'est pas toujours très exacte, eut pour mérites : de proposer, à cette génération active et passionnée, de beaux exemples d'énergie humaine; de choisir ces exemples dans l'antiquité, en dehors et au-dessus des partis; et de les présenter en un style aimable et simple (Amyot crée le *bon Plutarque*). — Amyot oblige la langue française à exprimer les faits et les sentiments les plus variés, et à enrichir son vocabulaire.

2° Les Érudits. — **Henri Estienne**, fils du célèbre imprimeur Robert Estienne, publie en 1566 un pamphlet : *Apologie pour Hérodote*, et en 1572 son dictionnaire grec (*Thesaurus linguæ græcæ*). Dans d'autres ouvrages, il défend la langue française contre l'italianisme. — **Étienne Pasquier** donne en 1561-1570 ses *Recherches de la France*. — *Claude Fauchet* publie les *Antiquités gauloises et françaises* (1579).

3° Les Écrivains scientifiques. — Les principaux sont : **Bernard Palissy**, qui est un précurseur de nos grands géologues modernes; — **Ambroise Paré**, chirurgien, qui expose en français le résultat de ses recherches et l'histoire de ses *campagnes*; — **Olivier de Serres**, qui publie en 1600 son *Théâtre d'agriculture*.

I. — JACQUES AMYOT (1513-1593).

Vie. — Né le 30 octobre 1513, à Melun, de parents très pauvres, Jacques Amyot vint achever ses études à Paris, au Collège de Navarre. Fut-il réduit, comme on le raconte, à se faire le domestique de ses camarades plus fortunés? Il dut avoir une adolescence pénible et ne surmonta les difficultés que par une énergique volonté. Il apprit le grec avec Pierre Danès, professeur au Collège de France; fut précepteur, à Bourges, des enfants de Bouchetal, secrétaire d'État, qui le recommanda à Marguerite, sœur de François Ier; celle-ci lui fit donner la chaire de grec et de latin à l'Université de Bourges. Il y enseigna pendant douze ans. — Son premier ouvrage fut *Théagène et Chariclée*, traduit du grec d'Héliodore (1547). Nommé abbé de Bellozane par François Ier, il accompagna à Venise l'ambassadeur de Henri II, Morvillier de Bourges, et fut chargé de porter une lettre du roi au Concile de Trente (1551). Après un séjour de deux années à Rome, temps qu'il employa à faire de savantes recherches à la bibliothèque du Vatican, Amyot revint en France, et fut choisi par Henri II comme précepteur de ses fils, les ducs d'Orléans et d'Angoulême, qui tous deux devaient être rois.

En 1554, Amyot publia sa traduction de Diodore de Sicile. Une nouvelle édition de *Théagène et Chariclée* parut en 1559; elle était suivie de *Daphnis et Chloé*, pastorale de Longus. La même année, 1559, paraissait la première édition des *Vies* de Plutarque; en 1574, seulement, Amyot y ajouta les *Œuvres morales* du même auteur.

Cependant, son ancien élève, Charles IX, l'avait nommé, en 1560, grand aumônier de France, conseiller d'État et titulaire de plusieurs riches abbayes; il lui donna bientôt après l'évêché d'Auxerre; Henri III y ajouta le titre de commandeur de l'ordre du Saint-Esprit.

Les dernières années d'Amyot furent troublées et attristées par la guerre civile. Les Ligueurs d'Auxerre l'accusèrent d'avoir approuvé le meurtre du duc de Guise par Henri III, et soulevèrent le peuple contre lui. Obligé de s'enfuir, Amyot rentra

quelque temps après dans son évêché ; mais, malade, il ne fit que languir jusqu'au jour de sa mort (7 février 1593). — Dans ses dernières années, il avait abandonné l'étude des auteurs profanes pour celle de la Bible et des Pères ; il était devenu un remarquable prédicateur.

Ses œuvres. — D'Amyot, on doit surtout retenir la traduction des *Vies* de Plutarque. C'est là qu'il se montre éminent, à la fois par les qualités de son esprit, le charme de son style et la pureté de sa langue.

D'abord, c'était une heureuse idée, en ces temps où l'énergie humaine se déployait sous toutes ses formes, depuis le fanatisme jusqu'au martyre, depuis la brutalité jusqu'à l'héroïsme, de choisir, pour les vulgariser, ces biographies des plus grands hommes de l'antiquité grecque et romaine. Jamais pareil recueil d'*exemples* n'avait été proposé à l'admiration et à l'imitation de la société moderne. Il y en avait de tous genres, capitaines, hommes d'État, législateurs, orateurs. Ce n'était plus, comme chez les poètes et chez les romanciers, des personnages fabuleux, en dehors ou au-dessus de l'humanité ; mais des hommes, dont Plutarque, historien véridique et méticuleux, ne dissimulait pas les fautes, et chez qui l'on pouvait suivre le généreux effort de la volonté en lutte contre la faiblesse humaine.

D'autre part, ces biographies étaient des recueils d'anecdotes, d'historiettes précises et variées, de bons mots, de traits, de maximes ; rien d'oratoire ni d'apologétique ; ou, du moins, si Plutarque avait eu l'intention de réhabiliter les Grecs et de les opposer aux Romains, son plaidoyer passait maintenant inaperçu, et laissait indifférents des lecteurs du XVI^e^ siècle qui pouvaient, sans arrière-pensée et en dehors des luttes de partis, admirer tout ensemble Alexandre et César, Périclès et Scipion, Démosthène et Cicéron.

Mais, surtout, Amyot transformait Plutarque en l'*adaptant*. Il lui donnait un tour simple et naïf, qui faisait d'autant mieux ressortir la grandeur des actes ou des pensées, et qui prêtait à l'héroïsme un air d'aisance capable de séduire tous les *honnêtes gens*.

Amyot rendait aussi grand service à la langue française,

en l'obligeant à exprimer tant de *conditions* diverses, à se faire un vocabulaire *guerrier*, *politique*, *critique*, *familier*, pour suivre chacun des héros de Plutarque à travers tant d'anecdotes et de particularités. Il se défendait d'ailleurs du néologisme, puisait aux sources françaises et se réglait sur le bon usage. Amyot est à la fois le plus riche et le moins pédantesque des écrivains de cette époque. Montaigne sentit bien sa valeur, la « naïveté », la « pureté » de son langage (*Essais*, II, 4); au XVII^e siècle, l'Académie française et Vaugelas le considéreront comme une autorité.

Autres traducteurs. — Bien qu'aucun autre traducteur ne puisse se comparer à Amyot, sinon pour l'exactitude (car on sait quelles libertés Amyot prend avec Plutarque (1)), du moins pour le style et pour l'influence, nous devons cependant nommer: — **Claude de Seyssel** (1450-1520), traducteur de Diodore, de Xénophon, de Thucydide; — **Pierre Saliat** (?) qui donne, en 1556, une traduction d'Hérodote, dédiée au roi Henri II.

Il faut ajouter ici les noms de Baïf, d'Amadis Jamyn, de Rémi Belleau, et de Ronsard lui-même, qui ont donné des traductions de pièces grecques.

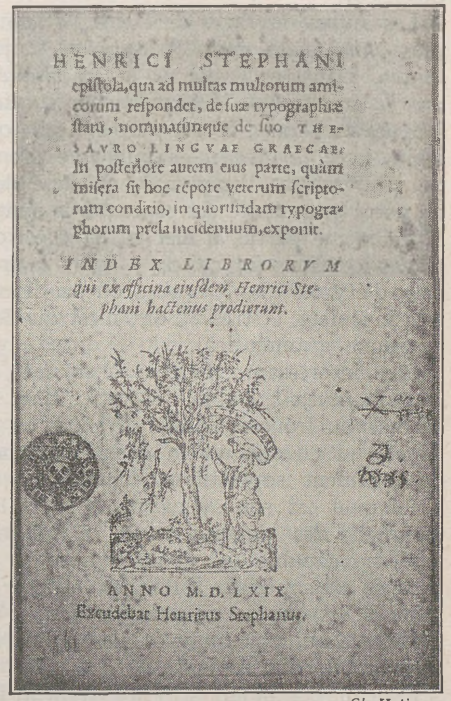
II. — Les Érudits.

Henri Estienne (1522-1598). — La famille des Estienne tient une place considérable dans l'histoire de l'érudition française et de la Renaissance. *Henri I^er Estienne* fonde en 1500 l'imprimerie, à laquelle son fils *Robert I^er Estienne* (1503-1559) donna tant de célébrité. Robert, en dehors de ses admirables éditions grecques, latines et françaises, a composé le *Thesaurus linguæ latinæ*, le premier des grands dictionnaires latins. Protégé par François I^er contre la Sorbonne, il se réfugia à Genève après la mort du roi, et se convertit au calvinisme (1551).

Son fils *Henri II Estienne* fut une sorte d'enfant prodige.

(1) Cf. VIANEY, *Les prosateurs du XVI^e siècle*, pp. 89-93.

Il apprit, en se jouant, le grec et le latin, devint le plus brillant élève de Pierre Danès et d'Adrien Turnèbe; et, à l'âge de dix-sept ans, il collationnait des textes grecs pour les éditions de son père. Il entreprit une tournée à travers les principales bibliothèques d'Italie, de Flandre et d'Angleterre, et en rapporta des matériaux pour son *Thesaurus linguæ græcæ*, ou Dictionnaire de la langue grecque, qu'il publia en 1572.


HENRICI STEPHANI
epistola, qua ad multas multorum amicorum respondet, de suæ typographiæ statu, nominatúnque de suo THESAVRO LINGVAE GRAECAE.
In posteriore autem eius parte, quàm misera sit hoc tempore veterum scriptorum conditio, in quorundam typographorum prela incidentium, exponit.
INDEX LIBRORVM
qui ex officina eiusdem Henrici Stephani hactenus prodierunt.
ANNO M. D. LXIX
Excudebat Henricus Stephanus.

Cl. Hatier.

FAC-SIMILE D'UN LIVRE IMPRIMÉ EN 1559 PAR HENRI ESTIENNE.
(*Bibl. nat.*)

Pour se reposer de ses travaux d'érudition, il composa plusieurs ouvrages de circonstance : d'abord l'*Apologie pour Hérodote*, sorte d'Introduction destinée à accompagner l'édition du texte qu'il avait publiée en 1566; c'est un pamphlet plutôt *libertin* que *protestant*. Sous prétexte de défendre Hérodote contre les accusations d'invraisemblance et de mensonge, Henri Estienne déclare que les temps présents sont encore plus féconds en événements étranges, en persécutions, en cruautés. Il fait, surtout dans la seconde partie, un violent réquisitoire contre l'Église romaine. Le ton de l'ouvrage est d'une liberté exces-

sive; les anecdotes facétieuses, les plaisanteries grossières y abondent. Les catholiques appelèrent Estienne le *Pantagruel de Genève*, et Genève désavoua et bannit ce compromettant défenseur.

Les autres ouvrages de Henri Estienne sont d'un caractère plus *philologique*, mais le style est toujours celui de la polémique. Dans le *Traité de la conformité du langage français avec le grec* (1565), Henri Estienne soutient que, de toutes les langues modernes, la française est celle qui offre le plus d'analogies avec le grec : — dans une première partie, il essaie de prouver que l'emploi de chacune des *parties du discours* de notre grammaire correspond à la syntaxe grecque; — dans la deuxième partie, il met en parallèle des locutions grecques et des locutions françaises; — dans la troisième, il établit une liste d'étymologies grecques ou soi-disant telles. Cet ouvrage, très ingénieux et très érudit, n'est que le développement d'un paradoxe grammatical.

Plus intéressante, surtout à sa date, est la *Précellence du langage françois*, publiée en 1579. C'est une docte et vivante défense du français contre l'italien, ou plutôt contre l'*italianisme* qui envahissait la cour. Estienne use d'ailleurs d'un raisonnement sophistique, fondé sur le paradoxe précédent. Voici quel est son syllogisme : 1° la langue grecque est la plus belle des langues; 2° or, le français est la seule langue moderne capable de rivaliser avec la grecque; 3° donc, le français est supérieur à l'italien, et les Français doivent parler français. Il appuie ce raisonnement d'une foule d'exemples ingénieux, qui, polémique et thèse à part, sont d'un grammairien aussi habile que savant.

Estienne continuait dans sa *Précellence* la campagne entreprise par lui dans ses *Deux dialogues du nouveau langage français italianisé* (1578), où il fait parler deux gentilshommes de la cour, *Philausone* (ami de l'Ausonie, l'Italie) et *Celtophile* (ami de la Gaule); à ce dernier vient se joindre, dans le deuxième dialogue, *Philalèthe* (ami de la vérité). Dans cet ouvrage fort amusant, Estienne n'attaque pas moins les modes que le langage.

Henri Estienne reprit, après l'achèvement de son *Thesau-*

rus, ses courses errantes à travers les bibliothèques de l'Europe. Il finit par mourir, vagabond de la science, à l'hôpital de Lyon, en mars 1598.

Étienne Pasquier (1529-1615). — Avocat et magistrat de premier ordre, Pasquier appartient à l'histoire de la littérature par ses *Recherches de la France* (1561-70) et par ses *Lettres*. — Les *Recherches* se composent de neuf livres, dans lesquels Pasquier discute, sans ordre déterminé, toutes sortes de questions relatives aux institutions, coutumes, mœurs, langue, monuments, etc..., de l'ancienne France. L'intérêt de ces *mélanges*, comme les appelle l'auteur lui-même, vient de la sûreté des informations que Pasquier avait recueillies aux sources les plus diverses, bibliothèques, manuscrits, correspondances, etc... Sur tous les points, les *Recherches* sont restées un ouvrage à consulter. La lecture, d'ailleurs, en est aisée; Pasquier écrit d'un style ferme et précis, on pourrait presque dire technique, et qui s'élève parfois à la plus éloquente énergie. Au livre III, chapitre XLIII, Pasquier a intercalé le célèbre plaidoyer qu'il a prononcé pour l'Université contre les Jésuites, en 1565; ce plaidoyer prouve à la fois l'ardeur de ses convictions gallicanes et la puissance de son talent d'avocat.

Claude Fauchet (1529-1601). — Fauchet a, comme Pasquier, le mérite d'avoir contribué à sauver de l'oubli, en ces temps de Renaissance, notre vieille histoire et notre vieille littérature. Il a laissé les *Antiquités gauloises et françaises* (1579-1601), et l'*Origine de la langue et de la poésie française* (1581). En écrivant ce dernier ouvrage, en pleine Renaissance, et à la veille du jour où le classicisme allait, pour plus de deux siècles, rejeter dans l'ombre le moyen âge, Fauchet nous a légué un document des plus précieux; on y voit comment un homme intelligent et érudit du XVI^e^ siècle connaissait et jugeait la vieille poésie française.

III. — Les Écrivains scientifiques.

Au moment où se forme une langue, l'apport des écrivains scientifiques est des plus utiles. Chacun d'eux, en obligeant le vocabulaire à exprimer des choses nouvelles, l'exerce et l'enrichit. Sans compter que ces écrivains sont presque toujours des hommes de volonté ardente et de sensibilité profonde, qui trouvent pour exprimer leur idéal, pour raconter leurs recherches et leurs souffrances, des accents éloquents et sincères.

Bernard Palissy (1510-1589). — Palissy mérite une place d'honneur dans l'histoire de la volonté et dans celle des lettres, par ses *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines, etc.* Cet ouvrage est celui d'un homme formé par la dure leçon des voyages, des travaux et des souffrances. Qui n'a lu le récit de ses expériences laborieuses, quand il cherchait le *secret de l'émail*? Mais aussi qui ne s'est étonné parfois que le nom de ce *potier* soit resté si célèbre? C'est que la gloire de Palissy n'est point d'avoir trouvé un émail, mais de l'avoir cherché scientifiquement, — et surtout d'avoir fait, à propos de ces recherches, des observations qui sont d'un savant de génie.

Buffon et Cuvier l'ont considéré tous deux comme un précurseur des plus grandes découvertes géologiques des temps modernes. — Quant au mérite de Palissy écrivain, il est dans l'énergie et presque dans la violence de son style : il y a de l'héroïsme dans cette prose solide et fière.

Ambroise Paré (1510-1590), célèbre chirurgien des armées françaises sous Henri II, Charles IX et Henri III, a raconté ses *campagnes*, en un style simple et clair. Il réunit ses divers écrits en 1575 sous le titre de : *Œuvres diverses de M. Ambroise Paré.* Aujourd'hui, rien de plus naturel qu'un chirurgien expose en français le résultat de ses recherches, ses méthodes d'opération, etc. Mais, à la fin du XVI^e^ siècle, c'était une grande témérité. Les médecins parlaient et écrivaient en latin; Ambroise Paré souleva des colères qui semblaient alors légitimes. Il faut donc le louer de ce courage et d'avoir enrichi notre littérature narrative et scientifique.

Olivier de Serres (1539-1619). — Gentilhomme huguenot, Olivier de Serres paraît s'être mêlé le moins possible aux querelles de son temps. Il aimait la campagne avec passion, et de 1573 à 1600 il ne quitta guère son beau domaine de Pradel, dans le Vivarais. C'est là qu'il composa, en étudiant tous les anciens traités d'agronomie, et surtout avec sa propre expérience, le livre qu'il publia en 1600 sous ce titre : *Théâtre d'agriculture et ménage des champs*. L'ouvrage était dédié au roi Henri IV qui, dit-on, l'accueillit avec la plus grande faveur, et s'en faisait lire chaque jour quelques pages après son dîner. Rien, en effet, ne pouvait mieux servir les projets d'un roi pacificateur, qui engageait la noblesse, au sortir de ces longues luttes fratricides, à se retremper dans la paix des champs. Aussi le *Théâtre d'agriculture* eut-il un très grand succès; de nombreuses éditions en furent publiées pendant la première moitié du XVII^e siècle. Ce succès, Olivier de Serres le devait tout à la fois à la précision technique de ses préceptes, et au charme d'un style limpide et élégant.

BIBLIOGRAPHIE

AMYOT, *Vies des hommes illustres de Plutarque* (réimpression de Didot, 25 vol., 1818-1821).

R. STUREL, *Amyot traducteur des Vies de Plutarque*, Champion, 1909.

A. CIORANESCU, *Jacques Amyot*, Droz, 1941.

H. ESTIENNE, *De la Précellence du langage français*, éd. Feugère, 1883.

H. ESTIENNE, *Deux Dialogues du langage français italianisé*, éd. Ristelhuber, 1883.

L. CLÉMENT, *l'Œuvre française de Henri Estienne*, Paris, 1898.

E. DUPUY, *Bernard Palissy, l'homme, l'artiste, le savant, l'écrivain*, Paris, 1894.

E. PASQUIER, *Œuvres choisies* par L. FEUGÈRE, 2 vol. Paris, 1849.

H. BAUDRILLART, *Gentilshommes ruraux de France*, Paris, 1894.

OLIVIER DE SERRES, *Théâtre d'agriculture*, réimpression de DIDOT, 1940.

M^lle LAVANDÈS, *Olivier de Serres, seigneur du Pradel*, Paris, 1936.

PIERRE VILLEY, *Les sources d'idées au XVI^e siècle*, Plon, 1920.

CHAPITRE VI

MONTAIGNE ET LES MORALISTES

SOMMAIRE

1° Montaigne (1533-1592), né au château de Montaigne, conseiller au Parlement de Périgueux, puis de Bordeaux, publie en 1580 les deux premiers livres de ses *Essais*. Il voyage ensuite, visite l'Allemagne et l'Italie ; il est nommé à son retour maire de Bordeaux. Il donne, en 1588, le troisième livre des *Essais*. Il meurt sans avoir le temps de publier une nouvelle édition, très augmentée, qui paraît après sa mort par les soins de M^lle^ de Gournay, en 1595.

Il compose les *Essais* en lisant Plutarque, Sénèque, les poètes latins, et en les commentant d'après sa propre expérience. Son *moi* est le thème essentiel de son livre ; mais « en se peignant, il peint la nature humaine ». — Sa philosophie tient en ce mot : Que sais-je ? C'est un prudent et discret scepticisme auquel se joint, surtout dans le livre III des *Essais*, une confiance optimiste dans la nature et dans la vie. — Sa *pédagogie* est surtout négative. Il veut qu'on développe le *jugement* plutôt que la *mémoire*. Cette éducation formera l'*honnête homme* du XVII^e^ siècle. — Son style est *primesautier* et *imagé* ; c'est celui d'un poète.

2° *Pierre Charron* (1541-1603) est le plus remarquable disciple de Montaigne. Il publie en 1601 son *Traité de la Sagesse*, dont l'épigraphe est : *Je ne sais*.

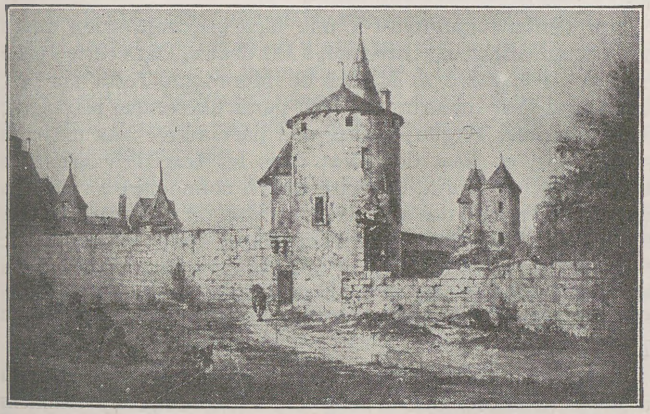
3° *Guillaume du Vair*, célèbre magistrat et orateur, s'inspire d'une sorte de stoïcisme chrétien.

I. — MONTAIGNE (1533-1592).

Sa vie. — Michel de Montaigne est né le 28 février 1533. Son nom patronymique était Eyquem, et sa famille avait acquis fortune et notoriété dans le grand commerce borde-

lais. Le château de Montaigne, situé sur un tertre, « comme dit son nom », au pied duquel coule la Lidoire, affluent de la Dordogne, fut acheté par l'arrière-grand-père de Michel, en 1477. Son père, Pierre Eyquem, y naquit en 1495, abandonna le commerce, fit la guerre en Italie, épousa une femme d'origine israélite, et devint conseiller à la Cour des aides et maire de Bordeaux en 1544.

Nous savons par les *Essais* (II, 5) que Pierre Eyquem était



Communiqué par l'*Illustration*.

LE CHÂTEAU DE MONTAIGNE.
D'après une gravure du XVIII^e siècle.

un homme grave, doux, modeste, habile jusqu'en sa vieillesse aux exercices du corps. Son intelligence et son sens pratique se révèlent dans la méthode qu'il fit suivre à son fils Michel pour apprendre le latin. L'enfant fut, dès qu'il put parler, confié à un précepteur allemand qui ne savait mot de français, et qui avec son élève dut se servir exclusivement de la langue latine. « Quant au reste de sa maison, dit Montaigne, c'était une règle inviolable que ni lui-même, ni ma mère, ni valet, ni chambrière ne parlaient en ma compagnie qu'autant de mots de latin que chacun avait appris pour jargonner avec moi... J'avais plus de

dix ans avant que j'entendisse non plus de français ou de périgourdin que d'arabesque ; et, sans art, sans livre, sans grammaire ou précepte, sans fouet et sans larmes, j'avais appris du latin tout aussi pur que mon maître d'école le savait, car je ne le pouvais avoir mêlé ni altéré » (I, 25). Mais il y eut sans doute quelque mollesse dans l'éducation première de Michel ; on l'éveillait le matin au son des instruments de musique, et il vagabondait une partie du jour avec les petits paysans des environs.

Aussi l'enfant éprouva-t-il une fâcheuse impression quand on le mit au collège de Guyenne, à Bordeaux. Dans cette « geôle de jeunesse captive », Michel de Montaigne resta six ans ; il continua à faire du latin ; il goûta particulièrement les poètes : Ovide, Térence, Virgile ; il prit une part active aux exercices dramatiques, et joua des rôles dans les tragédies latines de Buchanan et de Muret. A treize ans, il commença à suivre les cours de la Faculté des arts de Bordeaux, où il eut pour maître un des plus célèbres *cicéroniens* du temps, Marc-Antoine Muret. Il fit son droit à Toulouse, fut nommé conseiller à la Cour des aides de Périgueux, et y rencontra La Boétie, de deux ans plus âgé que lui, pour qui il ressentit une amitié célèbre[1] (I, 27).

Cependant, de la cour des aides de Périgueux il passe au Parlement de Bordeaux. Il semble y avoir rempli ses fonctions avec quelque nonchalance, pendant les seize années qu'il les occupa. En effet, il fait de fréquents voyages à Paris ; il accompagne la cour à Bar-le-Duc (1561) et à Rouen (1563). Il se marie en 1565. Sa femme, fille d'un de ses collègues au Parlement, Françoise de la Chassaigne, fut la compagne discrète et intelligente qui lui convenait. Montaigne ayant perdu son père en 1568, riche par son mariage et par son héritage, se démet de ses fonctions au Parlement de Bordeaux (1570). Le voilà devenu gentilhomme campagnard ; c'est vers 1571 qu'il commence, dans sa *librairie*, cette série de lectures et d'analyses morales d'où doivent sortir les *Essais*.

(1) On lira dans les *Œuvres choisies* de Montaigne par R. Radouant (Hatier), la lettre de Montaigne à son père sur la mort de La Boétie (pp. 7-19).

En 1580, Montaigne (qui avait déjà publié en 1569 la traduction de la *Théologie naturelle* de Raymond Sebond) fait paraître, à Bordeaux, les deux premiers livres de ses *Essais*. Puis il entreprend un long voyage. Il quitte son château le 22 juin 1580, va d'abord à Paris où il présente au roi un exemplaire de son livre, se rend à Plombières où il prend les eaux, passe par la Suisse, la Bavière, le Tyrol, descend en Italie par le col du Brenner et Trente, s'arrête quelques jours à Venise, et arrive enfin à Rome où il séjourne quatre mois. Il quitte Rome le 14 avril 1581, pour aller faire une cure aux bains della Villa, près de Lucques. C'est là qu'il apprend son élection à la mairie de Bordeaux. Après un nouveau séjour à Rome, pendant lequel il reçoit le titre de *citoyen romain* qu'il avait sollicité, il revient en France, à petites journées : le 30 novembre 1581, il était de retour en son château.

Montaigne nous a laissé une relation de son voyage, sorte de *journal* dicté à son secrétaire, et où il parle de lui-même à la troisième personne. Ce *journal* n'a été publié qu'au XVIII^e^ siècle (1774) (1). Sa lecture cause d'abord quelque déception; on croyait y trouver des vues plus originales et plus profondes sur les mœurs des peuples que Montaigne a visités. A la réflexion, ces détails menus et ironiques sont bien ce que l'on devait attendre de l'auteur des *Essais*, observateur pénétrant des contradictions humaines et « n'ayant nul projet que de se promener par des lieux inconnus ». Du reste, Montaigne ne destinait nullement au public ces notes, dont une partie est rédigée en italien.

Maire de Bordeaux (un peu malgré lui, s'il faut l'en croire), Montaigne, pendant deux années, remplit ses fonctions avec exactitude et tranquillité. Réélu en 1583, il se trouva pris bientôt dans des difficultés sérieuses, la Guyenne étant fort agitée par les démêlés entre le roi de Navarre, le futur Henri IV, et le roi de France Henri III. La peste ayant éclaté en 1585, Montaigne, qui venait d'être malade, refusa de quitter son château. Sans doute, on a pu opposer à son abstention trop

(1) Cf. les éditions LAUTREY (1906), E. PILON (1932), M. RAT (1942), C. DÉDÉYAN (Les Belles-Lettres), ainsi que l'ouvrage du même auteur : *Essai sur le Journal de voyage de Montaigne* (Boivin, 1946).

prudente l'héroïsme de Rotrou qui, au plus fort d'une épidémie, revint mourir à Dreux, où l'appelait sa charge de lieutenant criminel. Mais ses biographes font observer qu'il avait assisté jusqu'au bout La Boétie atteint d'une maladie contagieuse, et ils expliquent son attitude par une façon « voulue, raisonnée — discutable d'ailleurs — de comprendre ses obligations envers ses administrés » (1).

Dès lors, Montaigne renonça à toute vie politique et civile. Il s'enferma de nouveau dans sa *librairie*, et il y travailla si bien qu'en 1588, il put donner au public une seconde édition des *Essais*, en trois livres, dont le dernier était entièrement nouveau, et dont les deux premiers étaient augmentés de plus de 600 additions. Pour faire imprimer son ouvrage, Montaigne vint à Paris. De là, il se rendit aux Etats de Blois. Après l'assassinat de Henri III, il résista aux avances de Henri IV qu'il connaissait et qu'il aimait, et il ne quitta plus son château, où il mourut très chrétiennement, le 13 septembre 1592, âgé de cinquante-neuf ans.

Les éditions des *Essais*. — Rappelons les deux éditions des *Essais* publiées du vivant de Montaigne : 1580, 1588. Depuis l'édition de 1588, Montaigne avait retouché, complété, surchargé son texte ; il en préparait une réimpression, que sa mort, survenue en 1592, l'empêcha de faire exécuter lui-même. La bibliothèque municipale de Bordeaux possède un exemplaire de 1588, couvert d'additions et de corrections de la main même de Montaigne; cet exemplaire n'a pas servi de base à l'édition publiée en 1595 par les soins de M^lle^ de Gournay et de Pierre de Brach, et qui fut imprimée d'après une autre revision, aujourd'hui perdue. — On a donc : 1° l'édition de 1580, comprenant le texte primitif des deux premiers livres; 2° l'édition de 1588, contenant les trois livres, et qui est la dernière imprimée du vivant de Montaigne; 3° l'édition de 1595, posthume, publiée d'après un texte retouché par Montaigne; 4° l'exemplaire de Bordeaux (2).

(1) RADOUANT, *ouv. cité*, p. 263.

(2) Reproduit par F. STROWSKI (Bordeaux, 1906). Pour les éditions modernes de Montaigne, cf. la bibliographie, à la fin de ce chapitre.

L'examen de ces différentes éditions a permis de suivre le progrès et les fluctuations de la pensée de Montaigne.

Principaux chapitres des Essais. — Une analyse des *Essais* est impossible; c'est à peine si tel chapitre pris à part supporte cette analyse. Et, d'ailleurs, comment choisir parmi ces pages où tout est également séduisant? Nous voulons donc seulement signaler quelques chapitres qu'il faut avoir lus d'abord, pour comprendre et pour goûter Montaigne.

Livre premier. — Au chap. VIII (*De l'Oisiveté*) Montaigne nous apprend dans quelles circonstances il écrivit ses *Essais*. — Chap. IX (*Des Menteurs*). Montaigne se plaint de sa mémoire. — Chap. XVIII (*Qu'il ne faut pas juger de notre heur* [bonheur] *qu'après la mort*). Allusions à la mort de La Boétie. — Chap. XIX (*Que philosopher, c'est apprendre à mourir*). Un des plus beaux morceaux de Montaigne; un des plus caractéristiques de sa façon de penser, de composer et d'écrire. — Chap. XXII (*De la Coutume*). Énumération des usages qui prouvent la puissance de l'*habitude* dans la vie des individus et des peuples. Danger des nouveautés en matière politique et religieuse. — Chap. XXIII (*Divers événements de même conseil*). Là, se trouve l'histoire d'Auguste et de Cinna, d'après Sénèque. — Chap. XXIV (*Du Pédantisme*). C'est pour ainsi dire l'introduction *négative* du chapitre suivant. — Chap. XXV (*De l'Institution des enfants*) (1). Exposé (sans plan très net) des idées pédagogiques de Montaigne; nous y revenons plus loin. — Chap. XXVI (*C'est folie de rapporter le vrai et le faux au jugement de notre suffisance*) [c'est-à-dire de notre habileté]. Ce titre présente une des formules du scepticisme de Montaigne. — Chap. XXVII (*De l'Amitié*). Célèbre passage sur La Boétie. — Chap. XXX (*Des Cannibales*). Les sauvages sont souvent meilleurs que nous, en ce qu'ils s'éloignent moins de la nature. Montaigne est ici précurseur du XVIII^e^ siècle. — Chap. XL (*Que le goût des biens et des maux dépend, en bonne partie, de l'opinion que nous en avons*). Encore un titre qui est une formule. — Chap. LVI (*Des prières*). Très intéressant pour la pensée religieuse de Montaigne; surprend par sa gravité et par son éloquence.

Livre second. — Chap. II (*De l'Ivrognerie*). Encore un chapitre typique, du plus piquant et singulier mélange. Il s'y trouve un portrait de son père. — Chap. IV (*A demain les affaires*). Contient un célèbre jugement sur le Plutarque d'Amyot, à rapprocher de celui du chapitre X. — Chap. VI (*De l'Exercitation*). Montaigne y parle beaucoup de lui-même; il analyse avec une admirable précision les sentiments et les sensations qu'il a éprouvés à la suite d'une chute et d'un évanouissement. — Chap. X (*Des Livres*) (2).

(1) Édition par G. MICHAUT (De Boccard, 1924).
(2) Edition par G. MICHAUT (De Boccard, 1936).

Série de jugements sur ses lectures. Très important. — Chap. XII (*Apologie de Raymond Sebond*). L' « arsenal » des arguments sceptiques de Montaigne (1). C'est là que Pascal a surtout puisé pour la partie négative de son Apologie, et c'est surtout d'après ce chapitre qu'il juge Montaigne dans l'*Entretien* avec M. de Saci. — Chap. XVII (*De la Présomption*). Montaigne y parle de son style, de sa méthode, de ses habitudes, de sa personne physique et morale; c'est un des chapitres les plus importants de son *autobiographie*; à la fin, il passe en revue les hommes les plus célèbres de son temps et nous dit quelques mots de sa « fille d'alliance », Marie de Gournay. — Chap. XXXII (*Défense de Sénèque et de Plutarque*).

Livre troisième. — Chap. II (*Du Repentir*). Montaigne y parle beaucoup de sa sincérité, et de la façon dont il prétend se peindre. — Chap. III (*De Trois Commerces*). Encore un des chapitres essentiels pour l'analyse du caractère de Montaigne. Il y décrit avec complaisance sa *librairie* (bibliothèque). — Chap. V (*Sur des vers de Virgile*). C'est un des plus longs de ce livre, un de ceux où Montaigne parle le plus sincèrement de lui, et de son style. — Chap. VI (*Des coches*). Longue allusion à la découverte du Nouveau Monde. — Chap. VIII (*De l'Art de conférer*). La *conférence*, ici, est la conversation. Montaigne explique les précautions à observer pour mener une *discussion* correcte. — Chap. IX (*De la vanité*). Chapitre très mêlé, où se rencontrent encore des pages caractéristiques : le dégoût de Montaigne pour la gestion de ses affaires (le « ménage ») et pour les réformes brutales de l'État: ses idées sur la manière de voyager; des réflexions sur l'allure et la composition de ses Essais; l'éloge de Rome et la célèbre page sur Paris. — Chap. X (*De ménager sa volonté*). Très important. Montaigne explique son attitude sociale : « me donner à autrui sans m'ôter à moi ». — Chap. XII (*De la physionomie*). Souvenir de la guerre civile. — Chap. XIII (*De l'expérience*). Conclusion des *Essais*. Méditation sur la vie. Confiance optimiste dans la nature et Dieu « grand et tout-puissant Donneur ».

Comment Montaigne a composé les *Essais*. — Ce n'est pas d'une manière suivie, d'après un plan, ou pour développer une théorie philosophique arrêtée d'avance, que Montaigne a écrit ses *Essais*. Le titre même du livre le prouve : *essais*, qu'est-ce à dire (2)? sinon tâtonnements, va-et-vient, retouches, absence de dessein et de but, impossibilité de classer et d'*intituler*.

(1) Consulter l'édition de l'*Apologie* par P. PORTEAU, Aubier, 1937.
(2) Sur le sens du mot, cf. P. MOREAU, *Montaigne*, Boivin, 1939, p. 111.

Montaigne, une première fois, de 1571 à 1580, s'enferme dans son château. Il a le goût des livres. Il lit. Et comme il va de préférence aux moralistes et aux historiens, et qu'il ne lit point passivement, l'esprit critique s'éveille en lui; il pense, et il juge. Pour juger, il compare. Le terme de comparaison qui lui est nécessaire, il le prend non pas dans une doctrine philosophique ou théologique, dont les principes le guideraient dans ses décisions; il le prend en lui-même, en l'homme naturel qui est en lui. Nullement fermé, du reste, aux réalités de son temps, très intéressé par tout ce qui se fait et par tout ce que l'on pense autour de lui, Montaigne tirera grand profit, pour ses méditations, des aperçus nouveaux qu'ont suscités les découvertes récentes, et notamment celle du Nouveau Monde, avec les entreprises de conquêtes et d'exploitation qui ont suivi.

On imagine volontiers qu'il dut, pendant bien des jours, se contenter de suivre, nonchalamment, sans rien écrire, les capricieuses spirales de ses pensées; qu'il transcrivit ensuite, pour les collectionner, quelques anecdotes de Plutarque, quelques maximes de Sénèque; puis, comme il avait la plume à la main, il ne peut se tenir de noter, tout à côté de ces *extraits*, d'abord des rapprochements et des comparaisons, bientôt des réflexions personnelles. Il prend goût à ce jeu. Le texte des anciens ne devient plus qu'un prétexte; et Montaigne s'engage insensiblement dans la rédaction de ses mémoires psychologiques, mais en « honnête homme qui ne se pique de rien », en causeur qui se défend de faire un livre, qui ne cherche aucun cadre factice pour y enfermer ses pensées, et qui évite plutôt, parce que ce serait une contrainte et un risque de déformation, tous les préceptes des anciens et des modernes sur l'art d'écrire. C'est ainsi que se formèrent, au jour le jour, les deux premiers livres des *Essais*.

Puis, Montaigne voyage. Il revient, ayant visité des « pays estranges ». Il s'est « frotté et limé la cervelle à celle d'autrui ». Il est premier magistrat d'une ville riche et populeuse. Son expérience est plus vaste et plus profonde et s'enrichit encore à l'épreuve de l'actualité, des guerres civiles, des troubles de toutes sortes. Pendant les loisirs de sa charge, et surtout quand il en est libéré, il s'enferme dans sa tour avec plaisir. Tout en

lisant, et surtout en relisant, il revient à ce qu'il a déjà écrit ; il le complète, il le fortifie, il le confirme, et il entrevoit d'autres sujets, d'autres chapitres. C'est l'édition en trois livres qui sort de cette seconde période de retraite. Il semble qu'après 1588, Montaigne ait exprimé, dans sa vigoureuse maturité, tout le fond de sa pensée, ou du moins qu'il n'ait plus à revenir sur l'ouvrage qu'il avait « hypothéqué au public ».

Il le reprend cependant, cet ouvrage ; et, comme à l'approche de la vieillesse bien des choses apparaissent auxquelles on n'avait pas songé, Montaigne ajoute encore, et prépare la nouvelle édition qu'il ne verra point. Plus sceptique peut-être, mais surtout plus sage, il estime que l'on ne saurait trop prouver aux hommes la nécessité d'être modérés et tolérants. Aussi accumule-t-il les citations et les anecdotes, car il ne veut pas qu'on l'en croie sur parole, et il appuie ses réflexions du plus grand nombre possible de témoignages.

Ainsi, tandis que Rabelais donnait, à de longs intervalles, les différentes parties d'un ouvrage, sans modifier les précédentes, Montaigne, à mesure qu'il continuait à travailler, revenait à deux reprises sur ses deux premiers livres, et corrigeait le troisième.

Le but de Montaigne. — Quelle peut être l'unité d'un tel livre? Cette « marqueterie mal jointe », plusieurs fois retouchée, et surchargée « d'emblèmes supernuméraires », donne-t-elle du moins, à qui la considère dans l'ensemble et d'un peu loin, après qu'il s'est longtemps amusé aux détails, une impression d'équilibre et d'harmonie?

Dans la courte introduction qu'il adresse *Au lecteur*, Montaigne nous dit : « C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée... Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans étude et artifice : *car c'est moi que je peins... Je suis moi-même la matière de mon livre...* » Il dit ailleurs (II, 10) : « C'est ici purement l'essai de mes facultés naturelles et nullement des acquises... Qui sera en cherche de science, si la pêche où elle se loge. Il n'est rien de quoi je fasse moins de profession : *ce sont ici mes fantaisies*



MONTAIGNE EN SA VIEILLESSE.
D'après l'estampe de Thomas de Leu.

par lesquelles je ne tâche point à donner à connaître les choses, mais moi... » — Au chapitre XVII du même livre II, c'est encore plus net : « Le monde regarde toujours vis-à-vis; moi, je renverse ma vue au dedans : je la plante, je l'amuse là. *Chacun regarde devant soi; moi je regarde dedans moi. Je n'ai affaire qu'à moi. Je me considère sans cesse, je me contrôle, je me goûte... Moi, je me roule en moi-même.* »

Mais Montaigne n'a pas prétendu nous intéresser uniquement à sa personnalité. S'il est vrai qu'il nous ait donné trop complaisamment quelques détails sur sa vie privée, sur sa nourriture, ses vêtements, sa santé, il ne faut pas trop s'y arrêter. Au fond, il n'a point entrepris comme Rousseau de véritables *confessions.* De lui, il ne parle que pour contrôler par son bon sens et par son expérience ce que les écrivains anciens et modernes lui apprennent d'autrui. « Le charmant projet qu'il a eu de se peindre, dit Voltaire (1), *car en se peignant, il a peint la nature humaine!* » Qu'il ait donc commencé par étudier l'homme en général, et qu'il soit arrivé à chercher des témoignages en lui-même, ou qu'il ait voulu d'abord *se peindre* et qu'il ait été conduit à généraliser ses découvertes, l'unité du livre de Montaigne est dans cet aimable *moi* qui n'a rien, certes, de *haïssable,* auquel nous sommes toujours ramenés, et qui semble être le centre de tant de lignes venues de tous les points de l'horizon humain.

Il en est de l'*individualisme* de Montaigne dans une certaine mesure comme de celui des grands romantiques. Montaigne nous dit : « Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition » (III, 2). Et Hugo : « Insensé, qui crois que je ne suis pas toi! » Ne fait pas qui veut un livre à la fois très personnel et universel; n'est pas qui veut capable de penser et de sentir avec tous et pour tous.

La philosophie de Montaigne. — Au moyen de cette enquête entreprise parallèlement sur lui-même et sur le genre humain tout entier, à quel résultat Montaigne a-t-il abouti? — On ne sera pas surpris qu'un livre aussi décousu, aussi

(1) Voltaire répond ici au jugement sévère de Pascal sur Montaigne : « Le sot projet qu'il a de se peindre! »

remanié que les *Essais* ait pu donner lieu à des interprétations diverses. Montaigne, a-t-on dit, a commencé par l'admiration du stoïcisme antique, puis il serait passé par une crise de scepticisme, pour aboutir à une conclusion épicurienne et optimiste. Vue assez juste, dans l'ensemble, de son évolution, mais qui laisse de côté trop de détails pour nous donner une satisfaction entière, et qui surtout risque de durcir en *systèmes* successifs les démarches d'un esprit aussi libre que nuancé.

Au fond, le *scepticisme* est bien essentiel à Montaigne. Il est fondé sur cette constatation que l'homme est un être mobile, « ondoyant et divers », incapable d'atteindre la vérité : ni la *science*, ni la *raison*, ni la *philosophie* ne peuvent le guider. Il obéit à la *coutume*, aux *préjugés*, à l'*intérêt*, au *fanatisme*; il est le jouet des circonstances extérieures, et de ses propres impressions. Ce procès de l'homme, dont les éléments sont disséminés partout dans les *Essais*, devient un réquisitoire ardent et presque suivi dans le fameux chapitre XII du livre II, l'*Apologie de Raymond Sebond*. Il est vrai que cette *Apologie* se termine par une conclusion chrétienne, mais assez inattendue, et qu'on accusera toujours d'être ou peu sincère, ou peu logique. L'impression générale que donne Montaigne à qui l'a lu et relu, c'est d'ailleurs moins celle d'un véritable sceptique, qui prend plaisir à ruiner la certitude et qui s'amuse malignement de la sottise ou de l'impuissance humaine, que celle d'un modéré très intelligent qui, à l'époque où chacun s'écrie : « Je sais! » et anathématise ou tue son prochain pour imposer sa vérité à lui, murmure doucement : « Que sais-je? » Toute opinion extrême et tranchante le blesse. La plupart de ces *vérités* ne sont pour lui que *conjectures*. Il nous invite surtout à suspendre notre jugement. Il ne prétend pas » former » l'homme, mais seulement le « réciter » et le décrire. Et la *balance* qu'il a fait graver au frontispice des *Essais* est moins encore l'emblème du doute que le symbole de l'équité.

D'autre part, Montaigne a retenu au moins quelques-unes des leçons de l'épicurisme; il a pris parti pour la *nature* contre toutes les disciplines. A côté du *Que sais-je?* il aurait pu, lui aussi, écrire : *Fay ce que voudras*. Dans les derniers chapitres des *Essais*, il dégage sur ce point des formules qui

semblent bien représenter la « philosophie définitive » (1) de l'œuvre. C'est là qu'il dit : « Le plus simplement se commettre à nature, c'est s'y commettre le plus sagement. Oh! que c'est un doux et mol chevet et sain, que l'ignorance et l'incuriosité, à reposer une tête bien faite!... Laissez faire un peu à nature; elle entend mieux nos affaires que nous » (III, 13). Et encore : « Nous ne saurions faillir à suivre nature : le souverain précepte, c'est de se conformer à elle. » — A voir comme il insiste partout sur la nécessité de vivre en soi et pour soi, et comme il cherche à détacher l'homme de tout ce qui peut le troubler, on reconnaît en lui moins encore un continuateur qu'un contradicteur de Rabelais. Tous deux, en effet, vantent la nature. Mais Rabelais ne veut nous dégager des contraintes et des traditions que pour exalter nos énergies et faire de nous des hommes affamés de science et d'activité; Montaigne nous ramène à Nature, comme à la source cachée de toute modération et de toute tranquillité.

Quoi qu'il en soit, Montaigne a été suspect à Pascal, à Bossuet, à Malebranche (qui le traita durement de « pédant à la cavalière »), à tous ceux qui, convaincus que l'homme est faible et vicieux, cherchent à le corriger et à le discipliner. En revanche, les sceptiques, les *libertins* du XVII^e siècle, Bayle, Voltaire, les encyclopédistes, et les rationalistes du XIX^e siècle l'ont adopté pour maître. Il y a bien eu parfois, de leur part, dans cette admiration pour Montaigne, quelques méprises; mais ils ont aimé celui qui a dit : « La peste de l'homme, c'est l'opinion de savoir », et qui, en ruinant le *dogmatisme*, a préparé le terrain à la pensée moderne.

Quant au XX^e siècle, plus que tous les siècles précédents, il semble se plaire en Montaigne : peut-être parce qu'il voit en lui l'homme qui sut garder l'équilibre de son jugement dans une période de luttes et de haines, non sans analogies avec la nôtre; et aussi parce que cet « humaniste », au sens large du mot (2),

(1) L'expression est de G. LANSON dans son étude sur les *Essais* (Mellottée, 1929), pp. 181 et suiv.

(2) Lire sur ce point dans l'ouvrage cité de P. MOREAU le chapitre v intitulé : *L'humanisme*, — important aussi pour la définition de ce terme, aussi mal compris que fréquemment employé.

plus apaisé, plus tempéré, plus nuancé que les humanistes de la première Renaissance, a filtré la pensée antique, l'a mise à notre service, pour en dégager une *idée de l'homme*, valable quelle que soit l'évolution des sociétés et adaptée à tous les modes de vie; enfin parce que ce penseur qui « ne décourage personne » (Lanson), nous propose toutes sortes de points de vue excitants pour l'esprit, et que son livre, miroir de l'homme moderne, a fini par devenir aussi un bréviaire de la sagesse occidentale.

La pédagogie de Montaigne. — Il ne faut pas demander un *système* à Montaigne, pas plus en pédagogie qu'en toute autre chose; une discussion critique et des conseils seulement (1).

Montaigne blâme, dans *l'institution des enfants* comme dans la vie, la recherche de la science pour elle-même. « Je dirai volontiers que comme les plantes s'étouffent de trop d'humeur et les lampes de trop d'huile, aussi fait l'action de l'esprit, par trop d'étude et de matière » (I, 26). — Cette science, les enfants l'absorbent uniquement par la *mémoire*. « Nous ne travaillons qu'à remplir la mémoire, et laissons l'entendement et la conscience vides... » (I, 24). « Savoir par cœur n'est pas savoir... Fâcheuse suffisance, qu'une suffisance pure livresque » (I, 25). — Montaigne critique vivement la *dispute scolastique*, grâce à laquelle, au lieu de raisonner d'après les lois de la raison et du bon sens, on se préoccupe seulement d'appliquer des formules. (Sur ce point, voir en particulier le chapitre de *l'Art de conférer*, III, 8). — Il a horreur des châtiments. « ... Vous n'oyez (dans les écoles) que cris, et d'enfants suppliciés, et de maîtres enivrés en leur colère. Quelle manière d'éveiller l'appétit envers leurs leçons, à ces tendres âmes et craintives, de les y guider d'une trogne effroyable, les mains armées de fouets... Combien leurs classes seraient plus décemment jonchées de fleurs et de feuilles, que de tronçons d'osier sanglant! » (I, 25). Voilà pour la partie *négative* de sa pédagogie.

(1) Cf. J. Langlais, *L'éducation avant Montaigne et le chapitre de l'Institution des enfants*, Croville-Morant, 1907 (avec une bibliographie de la question).

Il veut tout d'abord que l'on s'occupe de former le *jugement*, en considérant la science comme un *instrument*. « Le gain de notre étude, c'est d'en être devenu meilleur et plus sage » (I, 25). « Il faut s'enquérir qui est mieux savant, non qui est plus savant » (I, 24). — Il demandera donc pour l'enfant un précepteur « qui ait plutôt la tête bien faite que bien pleine, et qu'on y requît tous les deux, mais plus les mœurs et l'entendement que la science » (I, 25). Ce précepteur donnera surtout à son élève des leçons de choses et d'expérience ; il l'obligera à regarder et à discerner. « Je ne veux pas qu'il parle seul, je veux qu'il écoute son disciple parler à son tour... Il est bon qu'il le fasse trotter devant lui pour juger de son train... » (I, 25). — On mènera l'enfant dans la société, « dans l'école du commerce du monde » (I, 25). Et partout, on provoquera, en toute occasion, son jugement. On lui apprendra, par l'usage, l'*art de conférer* (III, 8). — Bientôt, il faudra étendre le champ de son expérience, d'abord par la *lecture*, puis par les *voyages*. Montaigne a pour auteurs favoris, d'une manière générale, les historiens et les moralistes, c'est-à-dire ceux qui nous apprennent quelque chose de l'homme intime ou de l'homme vivant avec ses semblables, et plus particulièrement : Plutarque, Sénèque, Tacite, Commines ; et parmi les poètes : Térence, Horace, Virgile, Ovide. L'enfant voyagera, non pour voir de vaines *curiosités*, « mais pour en rapporter principalement les humeurs de ces nations et leurs façons, et pour frotter et limer sa cervelle contre celle d'autrui » (I, 25).

Mais « ce n'est pas assez de lui raidir l'âme ; il faut aussi lui raidir les muscles » (I, 25). L'enfant non seulement apprendra tout ce que doit savoir un jeune gentilhomme, équitation, escrime, danse, etc., mais encore il se fortifiera d'avance contre toutes les douleurs physiques ; et, pour qu'il y arrive, on ne le laissera pas chez ses parents, toujours inquiets du moindre excès et disposés à le soustraire aux expériences dangereuses.

Former un homme à l'esprit ouvert, au jugement équitable, à la conversation aisée, à la tenue distinguée, au tempérament robuste sous l'élégance des manières : on reconnaît d'avance dans cet idéal « l'honnête homme » du XVII^e^ siècle, tel qu'on le trouvera défini chez le chevalier de Méré, et chez La Roche-

foucauld. Bien des traits n'en conviennent guère qu'à un jeune noble, élevé dans des conditions très particulières. Mais il y a toujours intérêt à revenir à la pédagogie de Montaigne (comme à l'ensemble de sa pensée), pour la finesse de ses suggestions et les réflexions auxquelles elles engagent.

Le style de Montaigne. — Deux qualités essentielles dans ce style : il est *primesautier*; il est *imagé*. Montaigne est un des écrivains les plus *spontanés* de notre littérature, et il l'est toujours avec bonheur. L'allure de sa phrase est vive, capricieuse, imprévue. « Le parler que j'aime, dit-il, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque... non pédantesque, non fratesque, non plaideresque, mais plutôt soldatesque... » (*Essais*, I, 26).

Il y a beaucoup d'art dans ce style si naturel : « Montaigne, par sa causerie abandonnée, crée la phrase subjective, dramatique, accent toujours surveillé d'une personnalité morale » (1). — De plus, ce style est imagé comme celui d'un poète, d'un vrai poète, qui ne plaque pas des images sur des abstractions, mais qui pense par images, et qui *voit* tout ce qu'il imagine. Les métaphores se succèdent, sans enchaînement, dans un jaillissement perpétuel; mais elle ne fatiguent pas, tant elles semblent, ici encore, nées spontanément de la conversation que Montaigne poursuit avec ses lecteurs.

II. — Après Montaigne.

Pierre Charron (1541-1603). — Fils d'un libraire de Paris, et d'abord destiné au barreau, Pierre Charron fit de fortes études de droit à Orléans et à Bourges. Il devint prêtre, et acquit rapidement une réputation comme prédicateur. C'est pendant qu'il prêchait à Bordeaux, en 1589, qu'il fit la connaissance de Montaigne. Celui-ci lui légua, par testament, le droit de porter ses armoiries. En 1594, Charron publia *les Trois Vérités* (il y a un Dieu, — la religion chrétienne est la seule vraie, —

(1) G. Lanson, *L'art de la prose*, ch. III, 1908.

la religion catholique est la seule forme orthodoxe du christianisme). En 1600, il donna un recueil de *Discours chrétiens*, et, en 1601, le *Traité de la Sagesse*.

La *Sagesse* de Pierre Charron se divise en trois livres : « Le premier livre, écrit l'auteur lui-même, est tout en *la connaissance de soi* et de l'humaine condition préparative à la sagesse; le second contient les traits, *offices* (devoirs) *et règles générales et principales de la sagesse*; le tiers contient les règles et instructions particulières de la sagesse, et ce par l'ordre des quatre vertus principales et morales, *prudence, justice, force, tempérance...* » On est frappé, à la seule lecture de ce plan, de constater combien Charron est *méthodique* et *didactique*. Il lui arrive même assez fréquemment d'introduire des tableaux synoptiques dans ses développements. Mais il est bien, malgré les apparences, un disciple de Montaigne, et qui pousse à toutes leurs conséquences les insinuations de son maître. Celui-ci disait : *Que sais-je?* Charron dit : *Je ne sais*. Il est d'ailleurs difficile d'affirmer que Charron fut réellement un sceptique. Faut-il, avec le P. Garasse, l'appeler le *Patriarche des esprits forts?* faut-il admettre que Charron n'a voulu ruiner la raison humaine que pour mieux faire sentir la nécessité absolue d'une religion révélée? C'est possible. Ce serait le plan même de Pascal, mais exécuté avec une gaucherie suspecte. Quoi qu'il en soit, les *libertins* tirèrent à eux ce traité d'un prêtre et d'un prédicateur, qu'ils prirent ainsi plaisir à convaincre au moins d'inconséquence.

Parmi les chapitres de Charron qui gardent aujourd'hui un certain intérêt, signalons ceux qu'il consacre aux *Devoirs des parents et des enfants* (III, 14). Dans l'histoire de la pédagogie, entre Rabelais et Montaigne d'une part, Locke et Rousseau de l'autre, Charron doit tenir sa place.

Guillaume du Vair (1556-1621). — D'abord conseiller au Parlement de Paris, G. du Vair, pendant les troubles de la Ligue, appartint au parti des modérés avec de Harlay, de Brisson, et les auteurs de la *Satyre Ménippée*. Après la journée des Barricades, il prononça une courageuse harangue contre les partisans du duc de Guise. En 1593, député de Paris aux États

de la Ligue, il protesta éloquemment, dans son discours *Sur la loi salique*, contre les menées de ceux qui préparaient l'avènement au trône de France d'un prince espagnol. Henri IV nomma Du Vair premier président du Parlement de Provence, à Aix; la reine régente Marie de Médicis le fit garde des sceaux. En cette dernière qualité, il prononça encore de remarquables discours.

G. du Vair fut aussi moraliste. Il a écrit, dans l'intervalle de ces séances orageuses où brillait son éloquence, un traité *De la constance et consolation ès calamités publiques*, qui, par la forme dialoguée et la beauté un peu oratoire du style, peut se comparer aux *Tusculanes* ou aux *Académiques* de Cicéron. Du Vair y a tracé un tableau des révolutions des empires, qui fait songer au *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet. — Dans un autre traité, *la Sainte Philosophie*, Du Vair tente d'établir un heureux accord entre la foi et la raison. G. du Vair n'est pas un disciple de Montaigne. Il paraît plutôt soucieux de fortifier, au milieu des troubles, le cœur et la raison de ses concitoyens, par une sorte de stoïcisme chrétien.

G. du Vair est un remarquable écrivain, vrai prédécesseur de Balzac pour le nombre et l'ampleur de son style *oratoire*. Orateur, il l'est toujours, jusque dans ses traités moraux; il nous a laissé un ouvrage : *De l'éloquence française et des raisons pourquoi elle est restée si basse*, qui permet encore de le rapprocher de Cicéron, auteur du *Brutus*, de Fénelon, auteur de la *Lettre à l'Académie*, et qui fait honneur à son sens critique. G. du Vair a connu intimement Malherbe, tandis que celui-ci, en Provence, cherchait encore sa voie; Du Vair lui a donné d'excellents conseils, et il faut attribuer, dans une certaine mesure, à l'auteur de l'*Éloquence française*, le goût sûr et le style plus oratoire que poétique du premier théoricien de la poésie classique.

BIBLIOGRAPHIE

MONTAIGNE, *Œuvres*, éd. P. VILLEY, 3 vol., Alcan, 1922-1923; éd. J. PLATTARD, 6 vol., Les Belles-Lettres, 1930-1933.
R. RADOUANT, *Œuvres choisies de Montaigne*, Hatier, 5e éd., 1928.
SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, III, 1 à 3.

P. Bonnefon, *Montaigne, sa famille et ses amis*, 2 vol., Colin, 1897.
P. Villey, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, 2 vol., Hachette, 1908 (nouv. éd. 1933).
Id., *Les Essais de Montaigne* (Grands Événements littéraires), Paris, 1932.
Id., *Montaigne*, Rieder, 1933.
Id., *Montaigne devant la postérité*, Boivin, 1935.
F. Strowski, *Pascal et son temps*, Plon, 1909 (tome I).
Id., *Montaigne*, Alcan, 1906.
J. Prévost, *La vie de Montaigne*, Nouvelle Revue Française, 1926.
G. Lanson, *Les Essais de Montaigne* (Chefs-d'œuvre de la Littérature expliqués), Mellottée, 1929.
J. Plattard, *Montaigne et son temps*, Boivin, 1934.
Id., *Etat présent des études sur Montaigne*, Les Belles Lettres, 1935.
P. Porteau, *Montaigne et la vie pédagogique de son temps*, Droz, 1937.
M. Dréano, *La pensée religieuse de Montaigne*, Paris, 1937.
P. Moreau, *Montaigne, l'homme et l'œuvre* (Livre de l'Étudiant), Boivin, 1939.
A. Bailly, *Montaigne*, Fayard, 1942.
G. Truc, *Montaigne*, Paris, 1945.
M. Weiler, *La pensée de Montaigne*, Bordas, 1948.
L. Brunschvicg, *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, Neuchâtel, 1945.
J. Coppin, *Étude sur la grammaire et le vocabulaire de Montaigne*, Lille, 1925.
R. Radouant, *G. du Vair, De l'Éloquence française*, éd. critique, Paris, 1908.
Id., *Guillaume du Vair, l'homme et l'auteur*, Lecène et Oudin, 1908.
R. Naves, *L'aventure de Prométhée*, I (Montaigne, du Vair, Charron....), Didier, 1943.

CHAPITRE VII

LE THÉÂTRE AU SEIZIÈME SIÈCLE

SOMMAIRE

1° **La Tragédie.** — Dans les collèges, on joue des tragédies *latines*; on représente des traductions *françaises* de tragédies italiennes et grecques.

2° **Étienne Jodelle** donne en 1552 la première tragédie originale en français; il fait jouer sa *Cléopâtre* au collège de Boncour. Dans cette œuvre, tirée de Plutarque, on trouve déjà les éléments essentiels de la tragédie classique. — Parmi ses contemporains, il faut signaler *Jean de la Péruse*, *Jacques Grévin*, etc. — En même temps, la *théorie* de la tragédie est formulée par *J.-C. Scaliger* en 1561.

3° **Robert Garnier**, magistrat, compose sept tragédies qui ont déjà l'accent cornélien et dont les plus célèbres sont *Porcie* (1568), *Cornélie* (1574) et *les Juives* (1580). Le style en est oratoire et vigoureux.

4° **Montchrestien** publie à la fin du siècle plusieurs tragédies, d'un style plus simple et plus aisé, entre autres : *Sophonisbe*, *Aman* et *l'Écossaise* ou *Marie Stuart*.

5° **La Comédie.** — On commence par des traductions d'Aristophane, de Térence et de Plaute. Mais la *farce* ne cesse d'évoluer et se combine bientôt avec ces imitations antiques, pour former la vraie comédie française. Il faut y joindre l'influence très forte de l'Italie.

Jodelle donne, avec *Cléopâtre*, en 1552, une farce en vers, *Eugène*; Rémi Belleau, *la Reconnue*, en vers (1577); Jacques Grévin, *la Trésorière* (1558), en vers.

En prose, le plus remarquable auteur est **Pierre Larivey**, né en France d'un père italien. Il a publié douze comédies adaptées de l'italien, mais animées de l'esprit français. La plus célèbre est *les Esprits* (1579), dont Molière a imité quelques scènes dans son *Avare*. — Odet de Turnèbe compose *les Contents*.

La seconde moitié du XVI^e siècle et les premières années du XVII^e sont pour le théâtre une période de transition assez obscure. Nous signalerons les principaux auteurs et les théories essentielles.

I. — La Tragédie.

Les Tragédies latines. — Tandis qu'on représentait encore des *mystères*, surtout en province, les humanistes de collège, dédaigneux de ces jeux grossiers, composaient et jouaient des tragédies latines. C'est ainsi qu'on donne, au collège de Bordeaux, vers 1540, un *Jean-Baptiste* et une *Jephté* de Buchanan (1), — et, en 1544, un *Jules César* de Marc-Antoine Muret (2). Les écoliers étaient acteurs dans ces représentations; les spectateurs étaient leurs maîtres, leurs condisciples; et les notables de la ville devaient être fiers d'y assister, comme pour témoigner de leur humanisme. « J'ai soutenu (dès l'âge de douze ans), dit Montaigne, les premiers personnages ès tragédies latines de Buchanan, de Guerento et de Muret, qui se représentaient en notre collège de Guienne avec quelque dignité » (*Essais*, I, 25).

Les Tragédies italiennes. — Il convient aussi de signaler les essais de tragédie classique en Italie, — tout au moins la *Sophonisbe* du Trissin, représentée en 1516 et publiée en 1524. Mellin de Saint-Gelais fit jouer une traduction de cette pièce en 1548. Et l'on peut noter dès maintenant que la première de nos tragédies *classiques*, par le fond et par la forme, sera une *Sophonisbe*, celle de Mairet, en 1634.

Les premières Tragédies françaises. — Avant Jodelle, il faut noter : deux traductions en vers français, de Lazare

(1) BUCHANAN (1506-1582), de naissance écossaise, professa au collège de Guienne à Bordeaux; il eut Montaigne pour élève. A partir de 1547, il voyage, retourne en Angleterre et se mêle aux luttes politiques.

(2) MURET (1526-1585) fut également un des maîtres de Montaigne, à Bordeaux; il enseigna ensuite à Paris (au collège du Cardinal Lemoine), à Toulouse, à Rome. C'était un latiniste aussi correct qu'élégant. On a de lui de nombreux commentaires sur des auteurs latins et sur les *Amours* de Ronsard (cf. p. 219).

de Baïf : *Électre* (1537), *Hécube* (1544) ; une *Hécube*, de Bouchetal (1545) ; une *Iphigénie à Aulis*, de Thomas Sebillet (1549). Quelques-unes de ces pièces furent représentées dans les collèges, mais ce n'était là que des *traductions* ; la première tragédie originale fut la *Cléopâtre* de Jodelle (1553).

Etienne Jodelle (1532-1573). — On sait peu de chose sur la vie, assez brève d'ailleurs, de Jodelle. Ses contemporains ont loué son génie ardent et audacieux. Agrippa d'Aubigné lui a consacré cette épitaphe :

> Le ciel avait mis en Jodelle
> Un esprit tout autre qu'humain ;
> La France lui nia le pain,
> Tant elle fut mère cruelle.

Il semble, en effet, qu'Étienne Jodelle soit mort dans la misère. Il avait occupé à la Cour sous Henri II la charge d'organisateur des fêtes et spectacles ; Catherine de Médicis le protégea, mais Charles IX paraît l'avoir oublié, car le poète lui adressa, de son lit de mort, un sonnet qui se termine par ce vers : *Qui se sert de la lampe, au moins de l'huile y met.* On prétend qu'il fut persécuté à la fois par catholiques et protestants, à cause de son indifférence religieuse.

Le seul épisode bien connu de cette vie assez obscure, c'est la représentation de *Cléopâtre* en 1553, dans la cour de l'hôtel de Reims, suivie de celle d'*Eugène*.

Étienne Pasquier écrit : « *Cléopâtre* fut jouée devant le roi Henri II, avec de grands applaudissements de toute sa compagnie, et, depuis encore, au collège de Boncour, où toutes les fenêtres étaient tapissées d'une infinité de personnages d'honneur, et la cour si pleine d'écoliers, que les portes du collège regorgeaient. Je le dis comme celui qui y était présent avec le grand Turnebus (Adrien Turnèbe), en une même chambre... » Et Brantôme nous apprend de son côté que « le roi lui donna (à Jodelle) cinq cents écus de son épargne, et lui fit tout plein d'autres grâces, d'autant que c'était chose nouvelle, et très belle, et très rare. » Les acteurs étaient : Jodelle lui-même qui, âgé de vingt ans, jouait le rôle de Cléopâtre ; Rémi Belleau, Jean de la

Péruse, Jacques Grévin et Nicolas Denisot. Après la représentation, les amis et condisciples de Jodelle organisèrent en son honneur une sorte de triomphe bachique ; on se rendit à Arcueil, où l'on promena un bouc couronné de fleurs et de lierre, en chantant le *pæan*. Un écho de cette fête païenne retentit jusqu'à Genève, d'où Théodore de Bèze lança contre Ronsard une accusation d'impiété et d'idolâtrie ; Ronsard y a répondu dans un de ses *Discours*. On fit un anagramme du nom d'Estienne Jodelle : *Io, le Délien est né !* Bref, l'enthousiasme des humanistes et des érudits fut à son comble.

C'était bien, en effet, une œuvre originale que *Cléopâtre*, dont le sujet était tiré de Plutarque, et non calqué sur une tragédie antique. Si vide qu'elle soit, si pénible qu'en paraisse le style, on peut dire qu'elle contenait en germe le caractère essentiel de la tragédie classique : à savoir *la peinture d'une crise morale, prise le plus près possible de sa fin, et aboutissant à la mort*. Si l'on joint, à la nature de cette action, les unités de temps et de lieu, la qualité des personnages, le rôle des confidents, le ton soutenu d'un style noble malgré sa faiblesse, on reconnaîtra dans *Cléopâtre* la première esquisse d'un genre qui devait, avec des fortunes diverses, occuper la scène française pendant près de deux siècles. La versification seule n'avait pas encore trouvé son équilibre : le premier acte de *Cléopâtre* est écrit en alexandrins à rimes féminines ; le quatrième, en alexandrins mêlés de rimes féminines et masculines ; les actes II, III et V sont en vers décasyllabiques. Les chœurs, nombreux et bien placés, sont en strophes de différents modèles.

Qui voudrait voir combien l'esprit français tendait vers la simplification du sujet, pour tirer tout l'intérêt de l'analyse psychologique, n'aurait qu'à établir une comparaison entre la *Cléopâtre* de Jodelle et le drame de Shakespeare : *Antoine et Cléopâtre*. Les deux poètes ont puisé à la même source, la *Vie de César*, par Plutarque. Mais tandis que le dramaturge anglais use de toutes les ressources que lui offre son modèle, et donne à Antoine un relief admirable à la fois comme soldat et comme amoureux, pour faire d'autant mieux ressortir les caractères de Cléopâtre et d'Octave, — le jeune inventeur de la tragédie française a, d'instinct, l'idée de « faire quelque chose de rien » ;



UN THÉÂTRE ROMAIN
tel qu'on se le représentait sous Louis XII.
D'après une estampe sur bois du Térence *de Josse Bade.*

il commence sa pièce *après la mort d'Antoine*. Antoine paraît, cependant, à la scène Ire du premier acte; mais c'est son *ombre* qui parle. Puis Cléopâtre, avec ses deux confidentes Eras et Charmion, déclare qu'en un songe elle a vu Antoine, et qu'elle va mourir, libre, pour aller le rejoindre. Un chœur philosophique et moral termine le premier acte. — Au second, apparaît Octavien (Octave) accompagné de deux de ses officiers, Proculée et Agrippa; Octavien s'entretient avec eux du sort réservé à Cléopâtre. Sur les conseils d'Agrippa, il penche vers la clémence. Chœur. — Le troisième acte met en présence Cléopâtre et Octavien. La reine lui demande la vie pour elle et pour ses enfants; elle livrera ses trésors. Octavien y consent. Cette longue scène est animée par la trahison de Séleuque, qui révèle à Octavien que Cléopâtre cache la plus grande partie de ses richesses, et qui attire sur lui la fureur et les coups de Cleopâtre. Cet acte se termine également par un chœur, sur le courage de la reine. — Dans l'acte quatrième, Cléopâtre déclare qu'elle mourra. Eras et Charmion mourront avec elle. Le chœur pleure la destinée de la reine, et décrit le sacrifice qu'elle accomplira sur la tombe d'Antoine. — Acte cinquième : Cléopâtre est morte, pendant l'entr'acte. Proculée vient faire le récit de sa mort. Dernier chant du chœur sur la gloire que Cléopâtre s'est acquise par sa fin courageuse, et sur le triomphe de César.

Cette rapide analyse prouve que tous les *procédés tragiques* ont été non pas sans doute pratiqués, mais indiqués par Jodelle : — apparition *successive* des deux protagonistes; — ceux-ci une fois bien connus par des *scènes à confidences*, on les met aux prises; — Cléopâtre a *délibéré* avec Eras et Charmion; Octavien *délibère* avec Proculée et Agrippa; — un des personnages, Octavien, subit une *progression continue* : il hésite sur le sort de Cléopâtre, il raisonne, il se décide pour le pardon, il y persiste; l'autre, Cléopâtre, veut d'abord mourir, puis demande la vie, puis se décide de nouveau pour la mort; — cette mort, dont il eût semblé qu'un *écolier* comme Jodelle eût voulu tirer des effets scéniques, elle nous est dérobée; *nous ne la connaissons que par un récit, et par l'impression qu'elle produit sur Proculée, sur Octavien et sur le chœur*. — Encore

une fois, passons sur la faiblesse, disons même sur la puérilité de l'exécution, c'est *essentiellement* la tragédie classique.

Le succès même de cette tentative d'écolier, non seulement auprès de ses maîtres et de ses condisciples, mais auprès du public, prouve que Jodelle avait touché juste. Animé par ce succès, il composa une seconde tragédie, qui ne fut peut-être pas représentée, mais qui est un exemple de la même valeur : *Didon se sacrifiant*. C'était encore une mort tragique, et la mort d'une femme. Il empruntait son sujet non plus à un historien, mais à Virgile. L'action commence aussi près que possible de sa fin, *au moment où il n'y a plus rien*, rien que le désespoir de Didon : et cette fois, ce n'est pas assez, parce que la résolution d'Enée est prise avant le lever du rideau, et qu'aucun épisode ne nous fait espérer ou craindre qu'il cédera aux instances de celle qu'il abandonne. Jodelle se contente de suivre le texte de Virgile, fait prononcer à Didon d'interminables couplets, et n'invente rien qui puisse rendre intéressant, au point de vue dramatique, le trop passif Énée. — *Didon*, très inférieure à *Cléopâtre* pour l'action et pour les caractères, est mieux écrite; Jodelle n'y emploie que l'alexandrin, à rimes masculines et féminines.

Les Contemporains de Jodelle. — Parmi les poètes qui suivirent le mouvement déterminé par Jodelle, il faut citer : JEAN DE LA PÉRUSE, auteur d'une *Médée* imitée de Sénèque (1553); — JACQUES GRÉVIN, qui donne, vers 1560, une *Mort de César*, d'après le *Jules César* latin de Muret; — JEAN DE LA TAILLE, qui publie, en 1562, *Saül le Furieux*, tragédie tirée de la Bible, et, en 1573, *la Famine ou les Gabaonites*; — son frère, JACQUES DE LA TAILLE, qui mourut à vingt ans, et qui ne put remplir les sérieuses espérances de ses débuts, écrit *Didon* (1560) (pièce perdue), et, entre 1560 et 1562, *Daire* (*Darius*) et *Alexandre*. — Il faudrait énumérer une foule d'autres poètes, auteurs de tragédies, soit antiques, soit bibliques (1). Chez tous, on constate l'influence prépondérante de Sénèque, dont les tra-

(1) Signalons : DESMAZURES, auteur de *David* (1566); PIERRE MATHIEU, qui donne *Esther* (1585) et *Aman* (1589), et qui la même année traite un sujet contemporain dans la *Guisade*.

gédies philosophiques, pleines de *traits* énergiques, brillants, déclamatoires, répondaient si bien aux goûts didactiques de ces poètes de collège et de ces auditoires d'humanistes. — En même temps, l'influence italienne développe en France le genre de la *pastorale* : l'*Aminta* du Tasse est de 1571; le *Pastor Fido* de Guarini, de 1585; *Nicolas de Montreux* fut l'introducteur du genre sur le théâtre français.

Les théoriciens de la Tragédie. — Le premier théoricien de la tragédie française est *Jules-César Scaliger*. Né en Italie, la patrie de l'humanisme, amené en France par l'évêque d'Agen, dont il était le médecin, ce Scaliger est moins célèbre que son fils Joseph-Juste, philologue et grammairien aussi remarquable par la sûreté que par l'étendue de son érudition. Mais Jules-César a le mérite d'avoir le premier formulé, en 1561, les règles de la tragédie classique. C'est lui qui, à tort ou à raison, a cru trouver dans la *Poétique* d'Aristote les *trois unités*, et qui a défini la tragédie : *l'imitation par les actions d'une fortune illustre, avec un dénouement malheureux, en un style grave et en vers.* C'est lui qui demande que l'on prenne l'action aussi près que possible de sa fin, et que, dès les premières scènes, l'on se jette *in medias res*. Enfin, de l'ensemble de ses théories se dégage ce principe général de la *vraisemblance*, qui établissait entre l'ancien et le nouveau théâtre une antinomie absolue. — Jean de la Taille publia, en 1572, en tête de sa tragédie de *Saül*, un *Art de la tragédie* où il développait et complétait les préceptes de Scaliger.

Ces théories arrivaient à leur heure et préparaient le succès futur de la tragédie. Celle-ci naît dans une représentation de collège et dans une *Poétique* de pédant; mais seule elle était destinée à s'épanouir, malgré les tentatives des vieux genres pour se survivre, malgré l'apparition de la *pastorale* et du *drame irrégulier* à la Shakespeare, qui semblèrent un moment plus vivaces et plus appréciés.

Robert Garnier (1534-1590). — La tragédie, pour le moment, restait un genre *scolaire* et *livresque*. Le plus grand poète tragique du XVI^e^ siècle n'obtint que des succès de lecture; mais les

éditions de ses œuvres furent nombreuses jusque vers 1620, et l'on peut dire que le public se prépara, en lisant Garnier, à voir représenter Mairet, puis Corneille.

Robert Garnier, né à la Ferté-Bernard, avocat au Parlement de Paris, lieutenant criminel au Mans, fut un de ces magistrats beaux-esprits, que le XVII^e et le XVIII^e siècle devaient produire en foule. Mais, d'ordinaire, ces présidents font plutôt de l'histoire et de la critique, ou, s'ils riment, c'est pour traduire ou imiter Horace et Martial. Celui-là fut poète tragique. Comme le grand Corneille, c'est par l'étude du droit qu'il se prépara aux *délibérations* de la scène; il est, ainsi que l'auteur de *Cinna*, d'un pays célèbre par son humeur processive; il semble que la tragédie ait trouvé en lui l'*orateur* et le *disputeur* qu'elle attendait, car la tragédie a vécu de chicane et de logique, avant de vivre de psychologie.

De ce prédécesseur de Corneille, nous avons sept tragédies : *Porcie* (1568), *Hippolyte* (1573), *Cornélie* (1574), *Marc-Antoine, la Troade* (1578), *Antigone ou la Piété* (1579), *Sédécie ou les Juives* (1580). On reconnaît dans presque toutes ces pièces l'influence prépondérante de Sénèque. L'*éloquence*, ou trop souvent la *déclamation*, s'y étale avec une complaisance que d'ailleurs on pardonne au grand style de l'écrivain. Mais le caractère le plus original, et l'on peut dire le plus inattendu, des tragédies de Garnier, c'est que l'action est beaucoup moins simple que dans la plupart des pièces contemporaines. Comparez *Marc-Antoine* à la *Cléopâtre* de Jodelle (c'est le même sujet); l'intérêt chez Garnier s'égare un peu sur les trois personnages, Cléopâtre, Octave et Antoine. *Antigone* n'a d'autre unité que la présence de la fille d'Œdipe, à travers plusieurs épisodes dont chacun pouvait former à lui seul une tragédie. Et *la Troade* rassemble tous les malheurs survenus à la reine Hécube. Cette complexité un peu touffue, dans un cadre trop étroit, n'est-ce pas encore un trait de ressemblance entre Garnier et Corneille?

Il faut mettre à part *les Juives*, qui seraient notre plus belle tragédie biblique, si nous n'avions pas *Athalie*. Nabuchodonosor s'empare du royaume de Juda, et veut faire périr la famille royale. Les supplications d'Amital, mère du roi

de Juda, Sédécie, touchent la femme et les brus de Nabuchodonosor, qui cherchent à apaiser le roi d'Assyrie. Mais nous apprenons que, devant le malheureux Sédécie, on a égorgé ses enfants, et qu'ensuite on lui a crevé les yeux. Sans doute, c'est moins une action qu'une série de situations. Cependant quand on lit *les Juives*, on est vraiment surpris du parti que Garnier a su tirer de la douleur, de la pitié, de la cruauté; bref de tous les sentiments tragiques. De plus, sur cette tragédie sacrée, plane le souffle de Dieu; par la bouche du Prophète, au premier et au cinquième acte, s'exprime une religieuse terreur. Les chœurs des jeunes Juives, heureusement mêlés à l'action, rapprochent cette tragédie française des tragédies grecques.

Le théâtre de Garnier contient une huitième pièce d'un genre tout particulier, une « tragi-comédie », *Bradamante*. Le sujet est tiré du *Roland furieux* de l'Arioste, où Bradamante, fille d'Aymon et de Béatrice, nous est représentée comme une guerrière invincible, aimée de Roger, prince sarrasin converti. Dans la tragi-comédie de Garnier, Bradamante met aux prises deux rivaux : Roger et Léon, fils de l'empereur de Constantinople. L'action est compliquée par un de ces quiproquos fréquents dans les romans de chevalerie. Le dénouement est heureux; c'est le personnage sympathique, Roger, qui épouse Bradamante.

Antoine de Montchrestien (?-1621). — Le dernier des poètes tragiques que l'on rattache au XVI^e^ siècle, Montchrestien eut l'existence la plus aventureuse. Duelliste enragé, forcé de s'exiler en Angleterre, rentré en France sous Henri IV, il écrivit ses tragédies par passe-temps tout en s'occupant d'industrie (aciéries) et d'économie politique. Mais il reprit bientôt une vie d'aventures, et il périt de mort violente, sous Louis XIII, en prenant part à un soulèvement de huguenots .

Nous avons de Montchrestien six tragédies : *Sophonisbe* (1596), imitée de l'italien; *les Lacènes* (Lacédémoniennes) *ou la Constance* (1599), dont le sujet est tiré de Plutarque (*Vie de Cléomène de Sparte*); *David* (1600); *Aman* (1601); *Hector* (1603); *l'Écossaise ou Marie Stuart* (1605). Cette dernière pièce est la

meilleure de Montchrestien; les caractères d'Élisabeth et de Marie Stuart sont bien tracés, et le style, remarquable par son aisance et par sa douceur, annonce celui de Racine.

Nous verrons, en étudiant les prédécesseurs immédiats de Corneille, que la tragédie ne cessa d'être cultivée et améliorée, et comment elle passa enfin de la cour des collèges et des feuillets du livre à la scène qui, de son côté, se préparait pour elle.

II. — La Comédie.

Influence de l'antiquité. — Nous l'avons déjà dit dans nos conclusions sur la Comédie du moyen âge : il ne s'agit plus ici, comme pour la Tragédie, d'un genre qui se substitue à un autre, mais seulement d'une évolution. La comédie du XVIe siècle, c'est la *Farce* du XVe, combinée avec la *Moralité*. Toutefois, il convient de signaler quelques traductions et imitations de l'antiquité, qui contribuèrent à rendre plus *humain* et plus *régulier* un genre populaire s'élevant au rang de genre littéraire. — Ronsard traduit, en 1549, le *Plutus* d'Aristophane, joué au collège de Coqueret; en 1565, A. de Baïf traduit l'*Eunuque* de Térence, et le *Brave* (*Miles gloriosus*) de Plaute, en 1567.

Influence italienne. — L'influence de l'Italie fut de beaucoup la plus puissante. Elle fut heureuse, en ce sens qu'elle apprit aux auteurs français à varier leurs situations et à combiner leurs intrigues; fâcheuse, parce qu'elle introduisit dans notre comédie française un certain nombre de types conventionnels, vieillards, tuteurs, valets, capitans, amoureux et ingénues, dont nous avons eu bien de la peine à nous débarrasser, et qui, stéréotypés, en quelque sorte, ramenaient sans cesse avec eux les mêmes situations et les mêmes plaisanteries. — Les premières imitations sont les traductions des *Supposés* de l'Arioste, par JACQUES BOURGEOIS (1545), puis par JEAN PIERRE DE MESME (1552). JEAN DE LA TAILLE traduit le *Négromant* de l'Arioste vers 1560. Mais il faut signaler aussi les représentations italiennes, données en France, à Lyon

et à Paris, et qui répandirent surtout à la cour, où chacun savait l'italien, le goût des imbroglios et de la licence.

Les Comédies en vers. — JODELLE inaugure, ou croit inaugurer, un genre nouveau de comédie avec *Eugène*, représenté en même temps que *Cléopâtre* en 1553. Dans un prologue obscur et ambitieux, il se pose en novateur. *Eugène* est une pièce en cinq actes, à neuf personnages, écrite en décasyllabes. Le sujet en est des plus risqués, et se rattache aux plaisanteries contre le clergé qui forment le fond des fabliaux. Il n'y a pas, dans ces cinq actes, un personnage non seulement vertueux, mais honnête; un seul est comique, au vrai sens du mot, c'est Guillaume, le mari.

RÉMI BELLEAU a laissé *la Reconnue*, publiée seulement après sa mort, en 1577. Il s'agit dans cette pièce d'une jeune fille, sauvée par un officier au siège de Poitiers, et qui, au dénouement, est *reconnue* par son père. L'intrigue, un peu lente, n'est pas mal construite : Antoinette, la jeune fille, aimée par le fils du vieil avocat chez qui le capitaine l'a mise en pension, est sur le point d'épouser malgré elle le clerc maître Jean, au moment même où l'arrivée inattendue du capitaine et de son père la délivre.

JACQUES GRÉVIN a donné *la Trésorière* (1558) (1) et *les Ébahis* (1560). La première de ces pièces rappelle l'*Eugène* de Jodelle; la seconde est une imitation indirecte de l'italien.

Les Comédies en prose. — C'est probablement l'influence de l'Italie, où l'on écrivait la comédie en prose, qui détermina nos écrivains du XVI^e^ siècle à abandonner les vers (2).

Il faut d'abord signaler une comédie de JEAN DE LA TAILLE, *les Corrivaux* (ou Rivaux d'amour), composée probablement en 1562, et qui témoigne d'une certaine aisance dans le dialogue.

Mais le plus remarquable écrivain comique de ce temps et en ce genre est **Pierre Larivey** (1540-1611). Il est né à Troyes; son père, italien, était de la famille des *Giunti*, célèbres

(1) Lire dans DARMSTETER et HATZFELD, p. 360, une scène de *la Trésorière*.

(2) Lire dans DARMSTETER et HATZFELD, p. 365, la lettre de Pierre Larivey à M. d'Amboise, sur l'emploi de la prose dans la comédie.

imprimeurs de Venise. Établi en France, il traduisit son nom en celui de *L'Arrivé*, devenu *Larivey*. Pierre entra dans les ordres, et fut chanoine de l'église Saint-Étienne de Troyes. Il connaissait à fond la littérature italienne; aussi donna-t-il un grand nombre de traductions dans tous les genres, contes, morale, théologie, etc. Il avait cet avantage sur les érudits français de posséder l'esprit et les traditions des comédies de son pays; et il fit passer dans notre langue douze pièces, dont six furent publiées par lui-même en 1579, dont trois encore furent données en 1611. Les autres sont perdues. — Ces neuf comédies sont : *le Laquais, la Veuve, les Esprits, le Morfondu, les Jaloux, les Écoliers, Constance, le Fidèle* et *les Tromperies.* Larivey suit de très près son modèle italien; mais il y apporte toutes les modifications de lieu, de conditions, de circonstances, nécessaires pour que la pièce devienne française. Ce fils d'Italiens, Champenois de naissance, était vraiment l'homme qu'il fallait pour accommoder à notre génie, sans en rien laisser perdre d'essentiel, le génie italien. Ses pièces ne furent pas jouées, mais elles furent lues et relues, et les éditions s'en multiplièrent. Molière a su en tirer parti.

Deux d'entre elles sont encore d'une lecture agréable : ***les Écoliers,*** et surtout **les Esprits.** Cette dernière se rattache, dans le passé à ***l' Aululaire*** de Plaute et aux *Adelphes* de Térence; dans l'avenir, à *l'École des maris* et à *l'Avare* de Molière, et au *Retour imprévu* de Regnard. L'original italien, *l'Aridosio* de Lorenzino de Médicis, est en grande partie une « contamination » de *l'Aululaire* et des *Adelphes*. On y voit, en effet, deux vieillards, frères, *Hilaire*, indulgent et généreux, et *Séverin*, méchant et avare. Celui-ci a confié à Hilaire un de ses fils, *Fortuné*; il élève lui-même son autre fils, ***Urbain,*** et sa fille, *Laurence*. L'intrigue est faite des obstacles que ces jeunes gens éprouvent dans leurs amours, obstacles heureusement levés à la fin de la pièce dont le dénouement est le mariage d'Urbain avec Féliciane, de Fortuné avec Apoline, et de Laurence avec Désiré. Mais les meilleures scènes, les scènes de caractères, sont créées par l'avarice de Séverin et par la fourberie du valet Frontin. Séverin, voulant rentrer chez lui pour y déposer une bourse pleine d'or, en est empêché par Frontin qui lui déclare que sa maison est hantée par des *esprits* (d'où le titre de la pièce). Séverin, effrayé, cache sa bourse dans le trou d'un vieux mur, sans se douter qu'il est épié par Désiré, l'amoureux de sa fille Laurence; ses hésitations, ses craintes, ses prières, sont rendues

avec une vérité comique digne de Plaute et de Molière. Désiré, une fois que Séverin est parti, vole le contenu de la bourse. L'avare revient bientôt pour revoir « sa chère bourse »; il la trouve pleine de cailloux. Alors, il éclate en lamentations, dans un monologue inspiré de Plaute, et que Molière à son tour a imité. La scène qui suit, avec Frontin, est également très amusante et très fine; c'est un développement ingénieux du monologue. Enfin à l'acte V, scène VI, et scène VIII, on trouve des *quiproquos*, dont Molière a su faire son profit, et quelques traits excellents. Quand on rend à Séverin ses écus, il s'écrie : « O Dieu! ce sont les mêmes! ... » Et quand on lui dit que son fils va épouser une jeune fille dotée de quinze mille francs : « Quinze mille francs! il sera plus riche que moi. »

Des autres comédies de Larivey, on peut tirer aussi quelques scènes d'un comique profond et durable. Sans doute, il faut en féliciter les originaux italiens qu'il a traduits. Mais son style lui appartient, et l'on éprouve une sorte de surprise à lire avec tant d'intérêt ces dialogues toujours dramatiques, piquants, justes, dont le moindre honneur n'est pas d'évoquer fréquemment le nom de Molière.

Odet de Turnèbe, fils de l'helléniste Adrien Turnèbe, mourut prématurément (1581). Il laissait en manuscrit une comédie imitée à la fois de l'italien et de la *Célestine* (1) de l'Espagnol Fernando de Rojas, et intitulée *les Contents*. Cette pièce, assez confuse, est amusante et joliment écrite. On peut citer encore *les Néapolitaines* de F. d'Amboise (1584).

On voit, vers la fin du siècle, reparaître la comédie en vers; mais elle ne produit plus aucune œuvre intéressante. Les auteurs s'*italianisent* de plus en plus, au sens étroit du mot : ils ne rêvent qu'*imbroglios*; ils ne font agir et parler que des caricatures traditionnelles. Cependant la *farce*, plus vivace que jamais, occupait la scène; et la véritable comédie ne devait guère reparaître qu'avec la *Mélite* de Corneille (1629).

(1) *La Célestine* a reparu sur nos scènes au XX^e^ siècle (cf. p. 1022).

BIBLIOGRAPHIE

VIOLLET-LE-DUC, *Ancien Théâtre français*, 10 vol., *Bibliothèque elzévirienne*, Paris, 1854-57.

ÉDOUARD FOURNIER, *Théâtre français au seizième et au dix-septième siècle*, 2 vol. Paris, 1871.

R. GARNIER, *Œuvres complètes*, éd. PINVERT, Garnier, 1923; *les Juives*, *éd.* HERVIER, Garnier, 1945.

É. FAGUET, *La Tragédie française au seizième siècle*, Paris, Welter, 1883.

R. LEBÈGUE, *La tragédie religieuse en France; les débuts* (1514-1573), Champion, 1929.

R. LEBÈGUE, *La tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, 1944.

E. RIGAL, *Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris, de* 1548 *à* 1635, Paris, 1887.

E. RIGAL, *La mise en scène dans les tragédies du seizième siècle* (*Revue d'Histoire littéraire*, avril-juin 1905).

ID., *Le Théâtre de la Renaissance* (dans PETIT DE JULLEVILLE, Histoire de la Littérature française, A. Colin, t. III, ch. VI).

Id., *Alexandre Hardy...*, Hachette, 1885.

E. LINTILHAC, *J.-C. Scaliger, fondateur du classicisme* (*Nouvelle Revue*, 15 mai et 1^er juin 1890).

J. LEMAITRE, Conférence sur *les Contents* (*Revue des cours et conférences*, 20 mai 1893).

R. DOUMIC, Conférence sur *les Esprits* (*id.*, 27 mai 1893).

CHAPITRE VIII

THÉOLOGIENS. — HISTORIENS. — POLITIQUES

SOMMAIRE

1° Calvin (1509-1564) se convertit au protestantisme et se réfugie à Nérac, puis à Bâle, et de là s'établit à Genève. Chassé d'abord par le parti des *libertins*, il y rentre en 1541, et jusqu'à sa mort il y exerce une véritable dictature.

Il publie en latin (1536), puis traduit en français (1541) l'*Institution chrétienne*, dédiée à François Ier, ouvrage remarquable par sa méthode et la sévérité hautaine de son style.

A côté de Calvin, il faut nommer, parmi les écrivains protestants, *Guillaume Farel*, *Théodore de Bèze*, *Duplessis-Mornay*.

2° Saint François de Sales (1568-1622) fut évêque de Genève, résidant à Annecy. Il vint à Paris, où il prêcha avec grand succès, puis retourna en Savoie. Il ne publia que l'*Introduction à la vie dévote* (1608), ouvrage formé de la réunion de lettres écrites à Mme de Charmoisy, et le *Traité de l'amour de Dieu* (1616), plus théologique. — Il est original à la fois par la largeur de son christianisme et la douceur poétique de son style.

3° Les plus célèbres auteurs de *mémoires* sont : *Le Loyal serviteur*, auteur de la *Vie de Bayard* (1524); — *François de la Noue*, protestant, dont les *Discours politiques et militaires* sont un code de bravoure et de solide piété; — *Blaise de Monluc*, catholique, qui publie le récit de ses campagnes dans ses vivants et pittoresques *Commentaires* (1574); — *Agrippa d'Aubigné*, protestant, dont les principaux ouvrages en prose sont une *Histoire universelle* (1616-20), et sa *Vie à ses enfants*.

4° Les écrivains politiques. — *La Boétie* a laissé un *Discours sur la servitude volontaire*, publié en 1576, après sa mort, et qui est une éloquente protestation contre la tyrannie; — il faut citer encore *Michel de l'Hospital*, et *Jean Bodin*.

5° **La Satyre Ménippée**, parue en 1594, est un pamphlet écrit en collaboration par plusieurs magistrats et lettrés, en faveur de Henri IV, au temps de la Ligue. L'ouvrage commence par une sorte de *parade* dans la cour du Louvre, continue par une *procession* des ligueurs, par des *discours* des députés aux États Généraux (le plus célèbre est celui de Daubray au nom du Tiers État), et s'achève par des pièces de vers burlesques. C'est un chef-d'œuvre de bon sens et d'esprit.

I. — CALVIN (1509-1564).

Vie. — Jean Chauvin, qui latinisa son nom en *Calvinus*, d'où sortit à son tour la nouvelle forme française Calvin (cf. Tourneur, *Turnebus*, Turnèbe), était né à Noyon, en Picardie, le 10 juillet 1509. De bonne heure destiné à l'Église, il fit ses études à Paris, au collège de Montaigu, et fut, à l'âge de dix-neuf ans, pourvu d'une cure; mais il n'était pas prêtre, et n'avait reçu que la tonsure. Il se rendit, pour étudier le droit, à Orléans, où il eut pour maître Pierre de l'Étoile; il suivit à Bourges les leçons du célèbre Alciat (1), et il y étudia le grec. Quand il revint à Paris, en 1532, son premier ouvrage fut un commentaire latin de la *Clémence* de Sénèque; il était dès cette époque tout acquis à la Réforme. Cette année-là même, Calvin fut obligé de se soustraire par la fuite aux poursuites édictées contre les protestants, à la suite de la harangue de Nicolas Cop, recteur de l'Université de Paris (1er novembre 1533), harangue qu'il avait lui-même inspirée.

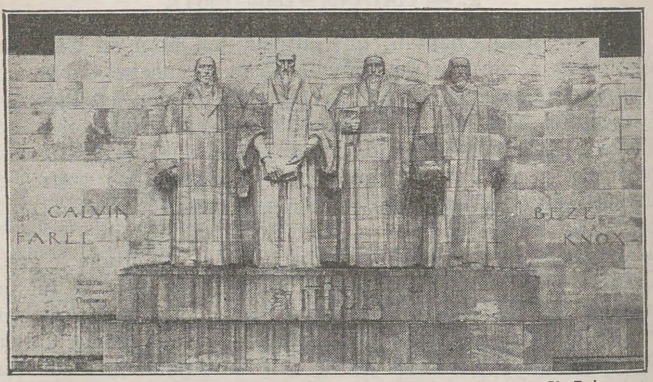
D'abord réfugié à Orléans, puis à Poitiers, puis à Nérac, Calvin gagne Bâle, d'où il adresse au roi François Ier (1535) une lettre de protestation contre les supplices infligés aux hérétiques (2) à la suite de l'affaire des *placards*. C'est à Bâle qu'il publie la première édition, en latin, de l'*Institutio religionis christianæ*. De Bâle, il va faire un séjour à Ferrare, auprès de Renée de France; enfin, en août 1536, il s'établit à Genève, que Guillaume Farel avait convertie à la Réforme. Il y fait sentir si despotiquement son autorité théologique et politique, que

(1) *Alciat* (André), jurisconsulte italien (1492-1530), inaugura l'étude *historique* du droit romain.

(2) Cf. J. Vianey, *Prosateurs du XVIe siècle* (Hatier), p. 66.

les *libertins* (partisans de la liberté) le bannissent, ainsi que Farel, en 1538. Calvin se réfugie à Strasbourg, où il se marie. Il revient en 1541 à Genève, rappelé par son parti. Et jusqu'à sa mort (1564) il y règne en maître, avec autant d'intolérance que de dévouement.

L'Institution de la religion chrétienne. — Calvin remania le texte latin qu'il avait donné en 1536 et 1539, pour en faire



Cl. Boissonnas.

LE MONUMENT DES RÉFORMÉS A GENÈVE, par Landowski.
Guillaume Farel, Calvin, Th. de Bèze, John Knox.

une édition *française* qui parut à Strasbourg en 1541 (1). — L'ouvrage est précédé d'une *Dédicace* au roi de France, François Ier, morceau plein de verve, de logique et d'éloquence, malgré quelques disparates, et dans lequel Calvin défend la Réforme, au nom de la vraie tradition chrétienne; il réfute également les attaques de ceux qui prétendaient que les Réfor-

(1) Une édition latine, augmentée, parut à Genève en 1539, — et, d'après cette nouvelle édition latine, parut une nouvelle version française en 1560; mais cette édition a été composée en partie par des collaborateurs de Calvin. Celle de 1541 demeure donc la plus sûre.

més étaient les ennemis de l'autorité royale. L'ouvrage même se divise en quatre parties : — I. *De connaître Dieu en titre et qualité de créateur et souverain gouverneur du monde.* — II. *De la connaissance de Dieu en tant qu'il s'est montré rédempteur en Jésus-Christ.* — III. *De la manière de participer à la grâce de Jésus-Christ, des fruits qui nous en reviennent et des grâces qui s'ensuivent.* — IV. *Des moyens extérieurs ou aides dont Dieu se sert pour nous convier à Jésus-Christ, son fils, et nous retenir à lui.*

On remarquera sans peine la savante gradation de ce plan. Or, chaque partie n'est pas moins logiquement ordonnée. Si bien que *l'Institution chrétienne* passe à bon droit pour le premier livre vraiment *composé* que l'on ait écrit en français. — D'autre part, Calvin rendait à notre langue cet immense service d'y verser, en quelque sorte, tout le trésor biblique et théologique. Ces matières, réservées jusqu'alors à la dignité du latin, étaient pour la première fois exposées en langue vulgaire, plus de cent ans avant les *Provinciales*. Le style de Calvin est grave, serré, logique, parfois trivial, souvent éloquent; il manque essentiellement de couleur, et Bossuet le juge *triste*. Le vocabulaire a peu vieilli; et les idées sont si fortement enchaînées qu'on lit Calvin plus facilement que Rabelais et que Montaigne (1).

Autres Écrivains de la Réforme. — A côté de Calvin, on peut citer : GUILLAUME FAREL (1489-1565), célèbre par ses sermons; — THÉODORE DE BÈZE (1519-1605), d'abord disciple de Ronsard, l'attaqua vivement lorsqu'il fut converti au protestantisme; il écrivit d'abord des vers, puis un grand nombre d'ouvrages en latin, pour la défense de la Réforme. En français, il donna une *Vie de Calvin*, une *Histoire des Églises réformées au royaume de France*, et une tragédie biblique, *Abraham sacrifiant*, jouée à l'Université de Lausanne; — PIERRE VIRET (1511-1571)

(1) De Calvin, on a publié encore *l'Excuse au noble Seigneur Jacques de Bourgogne* (Paris, Lemerre, 1904). C'est un mémoire justificatif, dans lequel Calvin, comme les *logographes* d'Athènes, fait parler son client lui-même. La logique en est nerveuse et pressante; le protestantisme y est défendu avec mesure et avec éloquence.

a laissé plusieurs dialogues et ouvrages moraux, d'une verve satirique inégale, mais souvent piquante; — DUPLESSIS-MORNAY (1549-1623) fut surnommé le « Pape des Huguenots », à cause de sa science théologique, et dirigea jusqu'à sa mort les Églises réformées de France. Son *Traité de la vérité de la religion chrétienne* (1581), composé plutôt contre les « libertins » que contre les catholiques, est un des meilleurs ouvrages théologiques du XVI^e siècle.

II. — SAINT FRANÇOIS DE SALES (1567-1622).

Vie. — D'une illustre famille de la Savoie, François de Sales étudia à Paris, au collège de Clermont et à la Sorbonne. Puis il fit son droit à l'Université de Padoue et fut nommé, tout jeune encore, conseiller au Sénat de Chambéry. Mais sa vocation le poussait vers l'état ecclésiastique. Aussitôt prêtre, il fut chargé de missions dans les pays protestants, et il réussit, par son éloquence simple et persuasive, par la douceur toute chrétienne de son caractère, à opérer de nombreuses conversions dans le Chablais (pays de Thonon, Haute-Savoie). En 1596, l'évêque de Genève le prend pour coadjuteur. François de Sales fait ensuite un voyage à Paris, et charme la cour, devant laquelle il prêche le carême (1602).

Mais Henri IV voulut en vain le retenir. Nommé évêque de Genève, et résidant à Annecy, François de Sales publia en 1608 son *Introduction à la vie dévote*. La composition de cet ouvrage, dont le succès fut immédiat et s'est prolongé jusqu'à nos jours, n'était qu'un accident dans une existence toute consacrée à la prédication et à l'administration. En 1616, parut son *Traité de l'amour de Dieu*. François de Sales fit, en 1618, un nouveau voyage à Paris; il fonda, en 1620, l'ordre de la Visitation avec M^me^ de Chantal; et il mourut subitement à Lyon, en 1622.

Ses ouvrages. — L'œuvre très considérable de saint François de Sales comprend : — des ouvrages de *controverse* contre les protestants, — des *Sermons* (dont nous n'avons probablement pas le texte original), — des *Entretiens spirituels* (recueillis

par les religieuses de la Visitation d'Annecy, et d'une authenticité souvent discutable), — des *Lettres*, dont le texte n'offre pas non plus des garanties suffisantes (1), — enfin ses deux plus célèbres ouvrages, les seuls qu'il ait publiés lui-même : l'*Introduction à la vie dévote* (1608), et le *Traité de l'amour de Dieu* (1616).

L'*Introduction à la vie dévote* est un de ces livres qui se sont faits d'eux-mêmes, au jour le jour, et qui tirent une partie de leur prix de ce qu'ils ne sont pas proprement un livre. C'est tout simplement la réunion d'une série de *lettres de direction* adressées, pendant le carême de 1607, à Mme de Charmoisy, d'Annecy. L'intérêt de ces lettres vient de l'intention même de l'auteur, qui dit dans sa préface : « Ceux qui ont traité de la dévotion ont presque tous regardé l'instruction des personnes fort retirées du commerce du monde, ou au moins ont enseigné une sorte de dévotion qui conduit à cette entière retraite. Mon intention est d'instruire ceux qui vivent en ville, ès ménage, en la cour, et qui par leur condition sont obligés de faire une vie commune... » De là, l'immense succès de cet ouvrage; chacun voulut faire son profit de cette *dévotion pratique*, et devenir, comme la *Philothée* à laquelle sont dédiées les lettres, une âme d'élection, sans renoncer au monde. On n'était pas moins séduit par le charme du style, d'une exquise douceur, abondant en figures aimables, en images pittoresques, non sans une pointe de préciosité.

L'*Introduction* se compose de cinq parties : dans la première, l'auteur définit la *vraie dévotion* et les moyens de la désirer, — dans la seconde, il donne *divers avis pour l'élévation de l'âme à Dieu par l'oraison et les sacrements*, — dans la troisième, *divers avis touchant l'exercice des vertus* (c'est la plus considérable et la plus pratique ; il n'y a pas dans ces avis moins d'esprit que de sagesse), — la quatrième est consacrée aux *tentations*, — la cinquième aux *exercices propres à renouveler l'âme et la confirmer en la dévotion*.

Le *Traité de l'amour de Dieu*, adressé à *Théotime*, est un

(1) Tous ces ouvrages ont été publiés après la mort de saint François de Sales (1622).

ouvrage plus profond, au point de vue de la doctrine. La vraie *charité* y est définie avec une finesse souvent subtile, mais aussi avec force et sûreté. Saint François de Sales y conduit l'amour de Dieu jusqu'aux limites extrêmes du mysticisme orthodoxe; il s'arrête au point où devait le reprendre le *quiétisme*.

Autres écrivains catholiques. Prédicateurs. — Le cardinal Du Perron (1556-1618) est, à l'encontre de Calvin, un protestant converti au catholicisme; il eut à son tour une grande influence sur la conversion de Henri IV. Il est resté surtout célèbre par son oraison funèbre de Ronsard, mais c'était à la fois un érudit et un apologiste; à ce dernier titre, il est un précurseur de Bossuet. — Nicolas Coeffeteau (1574-1623) est connu, lui aussi, par une oraison funèbre, celle de Henri IV. Il ne prit pas une part moins active que Du Perron à la polémique contre les protestants. Au XVII^e^ siècle, on vantait son *Histoire romaine* (1621), où Vaugelas aimait à prendre, ainsi que dans Amyot, des exemples qui faisaient autorité. — Les prédicateurs catholiques du XVI^e^ siècle, à l'exception de saint François de Sales, ne méritent pas de place dans l'histoire de la littérature. Le mauvais goût, l'érudition profane, la violence avaient envahi la chaire chrétienne.

III. — Historiens et auteurs de Mémoires.

Le XVI^e^ siècle abonde en historiens et en auteurs de *Mémoires*; aucun d'eux ne peut être comparé à Froissart ou à Commines, mais la lecture de leurs ouvrages est fort intéressante par les révélations qu'elle nous apporte sur leurs personnalités.

Le Loyal serviteur (?). — C'est le nom que se donne à lui-même l'auteur de l'exquise *Histoire du gentil seigneur de Bayart*, qui parut en 1524, après la mort du chevalier sans peur et sans reproche. L'anonyme, aussi distingué que modeste, dut être le compagnon d'armes et l'ami de Bayard, comme Joinville l'a été de saint Louis.

François de La Noue (1531-1591) fut un des plus vaillants capitaines du parti protestant. Il prit part à toutes les guerres au service du prince de Condé, puis de Henri IV; à Fontenay-le-Comte, il eut le bras gauche brisé par un coup d'arquebuse : il fallut le lui couper et le remplacer par un bras artificiel, d'où le surnom de *Bras-de-Fer* qui resta une tradition glorieuse dans sa famille. Aussi admirable par le caractère que par la bravoure, La Noue conserva parmi les troubles civils une modération et une grandeur d'âme qui l'ont fait comparer à un héros de Plutarque. Il mourut en soldat, comme Bayard, frappé au front par une balle au siège de Moncontour. — Plusieurs fois prisonnier, La Noue rédigea, pendant ces repos forcés, des *Discours politiques et militaires*. Il y parle autant de religion et de morale que de guerre, et la haute sagesse de ses réflexions lui donne une place à côté de l'Hospital et de G. du Vair. Bien que La Noue s'appuie sans cesse sur les faits historiques auxquels il a été mêlé, un seul de ses Discours, le vingt-sixième, est à proprement parler *historique*. On y trouve le récit suivi des événements politiques et militaires, de 1562 à 1570.

Blaise de Monluc (1502-1577). — Monluc se distingua d'abord, sous Henri II, par ses succès en Italie; la défense de Sienne reste un des plus glorieux épisodes de notre histoire militaire. Par le nombre et l'importance de ses victoires, Monluc prendrait rang parmi les plus grands de nos chefs d'armées, s'il n'avait montré, pendant les guerres de religion, une cruauté restée légendaire. Il ne quitta le service qu'après avoir reçu, au siège de Rabastens, en 1570, une horrible blessure qui le défigura et le força de porter un masque jusqu'à la fin de sa vie. C'est alors, dans cette retraite prématurée, qu'il dicta ses *Commentaires*, que Henri IV appelait la *Bible du soldat*. Ces *Commentaires* se composent de sept livres; on y trouve le récit des campagnes de Monluc de 1519 à 1574.

Monluc écrit pour ses compagnons d'armes, pour ses enfants, pour tous les capitaines de l'avenir. « ... J'ai voulu, dit-il, employer le temps qui me reste à décrire les combats auxquels je me suis trouvé pendant cinquante et deux ans que j'ai commandé, m'assurant que les capitaines qui liront ma vie y verront des

choses desquelles ils se pourront aider, se trouvant en semblables occasions... » Il dit encore : « Ce n'est pas un livre pour les gens de savoir : ils ont assez d'historiens ; mais bien pour un soldat capitaine... » Il rappelle que César, « le plus grand capitaine qui ait jamais été », a écrit ses *Commentaires*. « J'ai donc voulu dresser les miens, mal polis, comme sortant de la main d'un soldat, et encore d'un Gascon, qui s'est toujours plus soucié de bien faire que de bien dire (1)... » Il raconte avec la verve primesautière d'un homme d'action, bon orateur au reste, sans vantardise, mais sans fausse humilité. On le lit, comme on écouterait un récit animé, précis, abondant en détails techniques.

Agrippa d'Aubigné (1552-1630). — En face du catholique fanatique Blaise de Monluc, se dresse le farouche protestant d'Aubigné (2). Vers la fin d'une vie plus agitée encore que celles de La Noue et de Monluc, d'Aubigné écrivit des pamphlets et des ouvrages d'histoire. — *Les Aventures du baron de Fæneste* sont un dialogue satirique entre un gentilhomme catholique, fanfaron, galant, et d'une élégance ridicule, qui n'a aucune sincérité, et qui justifie ainsi son nom de *Fæneste* (du mot grec φαίνεσθαι qui signifie *paraître*), et un gentilhomme protestant, habitant la campagne, sincère, probe, et qui est moins préoccupé du *paraître* que de l'*être* : de là son nom de *Enay* (du grec εἶναι, *être*). — *La Confession de Sancy* est un pamphlet plus violent et moins spirituel, dirigé contre les protestants qui se convertissent, et contre ceux qui travaillent à les convertir. — L'*Histoire universelle* (qui parut en 3 vol. in-folio de 1616 à 1620) comprend le récit des événements de 1550 à 1601. Malgré son titre ambitieux, ce n'est guère qu'une histoire de France, et plus particulièrement du parti protestant. Cependant, à la fin de chaque livre, d'Aubigné ajoute des remarques sur l'état des affaires dans l'Orient, le Midi, etc. Ce dont il faut louer surtout d'Aubigné, c'est d'avoir loyalement documenté son histoire, et visé, autant qu'il était en lui, à l'impartialité. — *Sa vie à ses enfants* (à laquelle on donne parfois le titre de *Mémoires*) est une sincère et complète autobiographie, curieuse à la fois pour la

(1) Liv. 1er (éd. de Ruble, t. Ier).
(2) Sur d'Aubigné poète, cf. p. 229.

connaissance d'un caractère ardent, généreux jusque dans ses erreurs, et par les nombreux rapprochements et renvois que l'auteur y a établis avec son *Histoire universelle*. — Le style de d'Aubigné prosateur a mêmes qualités et mêmes défauts que celui du poète ; il est souvent confus, touffu, obscur ; plus souvent encore vif, animé, pittoresque ; toujours passionné.

Il faut nommer encore MARGUERITE DE NAVARRE (1553-1615) (1), première femme de Henri IV, qui a laissé des *Mémoires* et des *Lettres* ; — JACQUES-AUGUSTE DE THOU (1553-1617), qui a écrit une *Histoire de mon temps*, en latin ; — PIERRE DE L'ESTOILE (1546-1611), auteur d'un *Journal*, c'est-à-dire d'une relation, faite au jour le jour, de tout ce qu'il a vu et entendu, de 1574 à 1611 : cet ouvrage est des plus précieux pour l'histoire de Henri III et de Henri IV. — Enfin, nous avons déjà parlé de BRANTÔME au chapitre des *Conteurs* ; ses *Vies des grands capitaines* le rangent aussi parmi les historiens.

IV. — Les Écrivains politiques.

Les écrivains politiques, comme les historiens, comme les érudits, sont légion, au XVI^e^ siècle, époque de fermentation générale où tout est remis en question. Mais on doit se garder d'une comparaison trop facile avec le XVIII^e^ siècle ; ce qui met en défiance, c'est précisément cette imitation des anciens qui se substitue si souvent à l'expression personnelle et nous expose à considérer comme la vibrante protestation d'une âme indépendante, quelque scolaire adaptation de Sénèque, de Salluste et de Tite-Live. — Tel est peut-être, pour une part au moins, le cas d'Étienne de La Boétie.

La Boétie (1530-1563). — On oublie ici ses traductions du grec (les *Économiques* d'Aristote, la *Mesnagerie* de Xénophon, etc.), et ses poésies (dont vingt-neuf *sonnets* publiés dans les *Essais*, I, 28), pour ne considérer en ce célèbre ami de Mon-

(1) C'est « la reine Margot », fille de Henri II, qu'il ne faut pas confondre avec sa grand'tante, Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, sœur de François I^er^, dont nous avons longuement parlé.

taigne que l'auteur du *Discours sur la servitude volontaire* (appelé aussi *le Contre un*).

La Boétie s'inspire de cette maxime de Sénèque (Lettres à Lucilius, 47) : « *Nulla servitus turpior est quam voluntaria.* » — Ce *discours* est proprement ce que les anciens appelaient une *déclamation*; et nous savons par Montaigne que La Boétie « l'écrivit en manière d'essai en sa première jeunesse, à l'honneur de la liberté contre les tyrans. » Montaigne dit encore : « Ce sujet fut traité par lui en son enfance par manière d'exercitation seulement, comme sujet vulgaire et tracassé en mille endroits des livres » (I, 27). — Aussi La Boétie ne l'avait-il pas publié. Il mourut en 1563, et le *Discours* ne parut qu'en 1576, dans un recueil protestant : *Mémoires de l'Estat de France sous Charles neuvième.* — D'autre part, nul ne peut dire si La Boétie n'exprimait pas, à travers tant d'emprunts et d'allusions à l'antiquité latine et grecque, ses sentiments personnels. Car l'historien de Thou nous apprend de son côté que les répressions cruelles du connétable de Montmorency, en Guyenne, provoquèrent chez le jeune La Boétie une indignation d'où jaillit le *Discours*. Or, La Boétie était encore un écolier, il avait dix-huit ans; il n'est pas surprenant que des sentiments très sincères aient pris une forme encore toute scolaire.

Quoi qu'il en soit, on éprouve, à la lecture de la *Servitude volontaire*, l'impression que donne la plus forte éloquence. La marche générale du *Discours*, les procédés d'argumentation, les figures de style, tout est d'un homme admirablement doué pour la parole, qui, dans une assemblée politique, eût fait frémir ses auditeurs de colère et d'enthousiasme.

Parmi les autres *théoriciens politiques*, on peut citer **Jean Bodin** (1530-1596), qui joua un rôle important aux États de Blois, et qui soutint la thèse de la monarchie constitutionnelle dans ses *Six livres de la République* (1576-1578), ouvrage où l'on sent l'influence de Machiavel, et qui, traduit en latin par Bodin lui-même, eut un grand succès dans l'Europe entière. Jean Bodin est un précurseur de Montesquieu.

Michel de l'Hospital (1505-1573). — Après de fortes études de droit, et diverses missions diplomatiques et charges judi-

ciaires, où sa science et son jugement le firent hautement apprécier, L'Hospital devint grand chancelier de France, sous la régence de Catherine de Médicis. Catholique très sincère, il était indigné du fanatisme des deux partis. Il empêcha, par l'édit de Romorantin, l'établissement de l'Inquisition en France; par les ordonnances d'Orléans (1560) et de Moulins (1566), il réforma le droit et la magistrature. Il disait : « Otons ces mots diaboliques, noms de partis et de séditions, luthériens, huguenots, papistes, ne changeons le nom de chrétiens ! » On sait à quel point les efforts de ce généreux esprit furent vains; en 1568, L'Hospital dut résigner ses fonctions. Retiré à Vignay, près d'Étampes, il assista de loin aux horreurs de la guerre civile, faillit être victime de l'un et de l'autre parti; et, comme le roi lui faisait dire qu'il lui *pardonnait*, il répondit : « J'ignorais que j'eusse jamais mérité ni la mort, ni le pardon. »

Comme la plupart des grands magistrats de son temps, L'Hospital était érudit et lettré : il a composé des poésies latines très distinguées. Mais on doit surtout signaler ici ses œuvres oratoires et politiques : *Harangues*, *Mercuriales*, *Remontrances*, recueil des discours prononcés par lui en diverses circonstances. La pensée en est juste, élevée; la forme, simple, sans exclure des mouvements de réelle éloquence. On est frappé, en ce siècle où abondent les *déclamations*, d'un ton qui sent l'*honnête homme*. Le plus remarquable écrit de L'Hospital est son *Mémoire à Charles IX sur le but de la guerre et de la paix* (publié en 1572).

V. — La Satyre Ménippée.

Parmi tant de pamphlets nés de la Ligue, un seul est demeuré célèbre, *la Satyre Ménippée* (1). Dans la situation si confuse où la mort de Henri III avait jeté les différents partis politiques, les auteurs de ce manifeste national firent entendre l'avis des

(1) Ce nom de *Ménippée* était donné, chez les anciens, à des satires mêlées de prose et de vers, genre inventé, disait-on, par le philosophe grec *Ménippe* (1er siècle av. J.-C.) et imité à Rome par T. Varron, contemporain de Cicéron. Ainsi le titre indique simplement le *genre* : il dut y avoir à la même époque une foule de *Ménippées*, dont une seule est restée célèbre.

Français qui, tout en souhaitant que Henri IV se convertît à la religion catholique, ne croyaient pas que son protestantisme pût disqualifier en lui le seul légitime héritier de la couronne, et repoussaient de toutes leurs forces, soit un prince lorrain, soit un prince espagnol. Il est sans doute très exagéré de dire que ce pamphlet, publié en 1594, ouvrit à Henri IV les portes de Paris. Mais il exprime l'état d'esprit du parti modéré, composé à la fois des gens de robe et des bourgeois, — les craintes qu'inspiraient ceux qui, sous prétexte de religion, ne travaillaient qu'à leur fortune propre, — la clairvoyance des Parisiens qui reconnaissaient en Henri IV le prince intelligent et brave, capable de ramener la paix et la prospérité.

Les auteurs. — C'est, dit-on, dans une petite chambre du quai des Orfèvres (où, quarante ans plus tard, devait naître Boileau?) chez *Jacques Gillot*, chanoine de la Sainte-Chapelle et conseiller au Parlement de Paris, que se réunirent les auteurs de la Ménippée : — *Pierre Le Roy*, chanoine de Rouen; — *Pierre Pithou*, célèbre jurisconsulte et érudit, converti au catholicisme depuis 1573, et devenu procureur général au Parlement de Paris sous Henri IV; on lui doit d'admirables ouvrages de droit; et ses éditions latines de Quintilien, de Pétrone et surtout de Phèdre, le mettent à côté des plus grands humanistes du XVI^e^ siècle; — *Gilles Durand*, un avocat poète, dont les vers ont été publiés sous ce titre : *Les Œuvres poétiques du sieur de La Bergerie* (1594); — *Jean Passerat*, professeur au collège du Plessis, successeur de Ramus au Collège de France en 1572; on a de lui des vers français et des vers latins aimables et spirituels, et de savants commentaires sur les auteurs latins; — *Florent Chrestien*, converti, lui aussi, au catholicisme, avait été élève d'Henri Estienne et précepteur de Henri IV; il est aujourd'hui moins connu par ses traductions et ses vers latins, que pour avoir collaboré à *la Satyre Ménippée*; — *Nicolas Rapin*, resté surtout célèbre par ses relations littéraires avec Régnier qui lui dédia sa neuvième satire contre Malherbe, fut magistrat, grand prévôt de la connétablie, et fit beaucoup de vers latins et français.

La part des différents auteurs est très discutée. On croit pou-

voir attribuer à Jacques Gillot la harangue de M. le Légat ; — à Pierre Leroy, le préambule : *la vertu du catholicon d'Espagne* ; — à Nicolas Rapin, les harangues de M. de Lyon et du docteur Rose, sans compter quelques épigrammes ajoutées à la fin ; — à Florent Chrestien, le discours du cardinal de Pelevé ; — à Gilles Durand, la complainte de l'âne ligueur ; — à Pierre Pithou, enfin, l'éloquente harangue de Daubray, représentant du Tiers Etat.

Le plan. — Cette œuvre, exécutée en plusieurs fois, et par sept collaborateurs, offre cependant une certaine unité. On l'a comparée, dans son ensemble, à une libre composition dramatique, dans le style du moyen âge.

Nous sommes d'abord dans la cour du Louvre, le 10 février 1593, le jour où vont se réunir les États convoqués par le lieutenant général, le duc de Mayenne, pour l'élection d'un roi. Deux charlatans, l'un espagnol (le cardinal de Plaisance), l'autre lorrain (le cardinal de Pelevé), offrent au public leur *catholicon*, drogue universelle (1). Le *catholicon* de l'Espagnol a des vertus merveilleuses et ironiques : il dispense de toutes les vertus réelles, il efface toutes les vilenies. Celui du Lorrain est éventé, « manquant de l'ingrédient le plus nécessaire, qui est l'or ». — Ainsi sont représentés les deux partis qui voulaient imposer un roi étranger à la France, et faire exclure Henri IV. — Vient ensuite la *procession* des députés (2) : en tête, marche M. Rose, recteur de l'Université ; puis les curés de Paris, les moines mendiants, les prévôts des marchands et échevins ; le cardinal de Pelevé, M. le Légat, Mme de Nemours (mère de Mayenne) ; plusieurs dames de la cour, dont la duchesse de Mayenne, etc. Les curés, les moines, les échevins, sont, par-dessus leur robe, ridiculement accoutrés d'armures, et tous chargés d'épées et de pertuisanes. — On est entré dans la salle des Etats. Ici, description des tapisseries qui ornent cette salle, et qui représentent des sujets anciens ou modernes, dont les

(1) Pour bien comprendre la plaisanterie contenue dans l'usage de ce mot *Catholicon*, il ne faut pas oublier que les apothicaires débitaient une drogue de ce nom, remède qui convenait, selon son étymologie, à tous les maux.

(2) Lire dans J. Vianey (ouv. cité, p. 361-366) *La Procession de la Ligue*, avec un excellent commentaire.

auteurs tirent des allusions piquantes aux personnages contemporains.

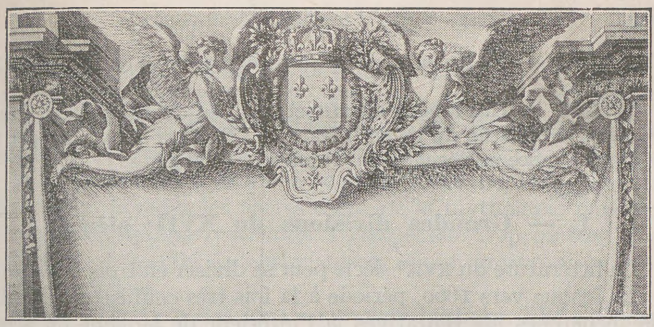
Après que chacun a pris place, et que l'on a arrêté l'ordre des séances, commence la série des harangues : *M. le Lieutenant* (Mayenne) prend le premier la parole; puis *M. le Légat, le cardinal de Pelevé, M. de Lyon, le recteur Rose, M. de Rieux,* et *M. Daubray.* — La séance est levée. Il y a une nouvelle description de *tableaux* « qui étaient étalés sur les degrés de l'escalier », et qui sont, comme les tapisseries, des sujets à allusions. — La *Satyre* se termine sur quelques pièces de vers, en français et en latin, dont la dernière est intitulée : *A Mademoiselle ma commère, sur le trépas de son asne.*

Les harangues. — Sur les sept discours prononcés aux États, les six premiers sont composés selon un même procédé : l'orateur y dit tout le contraire de ce qu'il devrait dire. Il semble que Mayenne, le Recteur, M. de Rieux, etc., découvrent malgré eux les mobiles secrets de leur conduite. Le procédé, très spirituel, devient à la longue un peu fatigant. — A cette série de discours *transposés*, succède la harangue de Daubray; et cette fois, c'est la raison qui parle, avec autant de sincérité que d'éloquence. Le député du Tiers fait un tableau saisissant des maux qui accablent les Parisiens; il insiste fortement sur la nourriture, sur le prix de la vie; il oppose aux misères présentes les avantages de la paix et le souvenir de la prospérité passée; il croit que le seul remède est dans l'immédiate reconnaissance du roi légitime, Henri IV. C'est la harangue d'un vrai bourgeois de Paris.

Le style et l'influence. — Rien d'étonnant que le style de cet ouvrage soit des plus variés. On croirait lire tantôt Rabelais (parfois du plus joyeux), tantôt Agrippa d'Aubigné, Guillaume du Vair, ou Michel de l'Hospital. Parmi les vers, il suffit de retenir la complainte finale. Œuvre politique et de circonstance, la *Ménippée* est restée vivante et a toujours été jugée comme un chef-d'œuvre pour avoir manifesté avec succès « les ressources diverses du génie français ». (Vianey).

BIBLIOGRAPHIE

J. VIANEY, *Les Prosateurs du XVI^e siècle*, Hatier.
CALVIN, *Institution de la religion chrétienne*, éd., J. PANNIER, 4 vol. Les Belles-Lettres, 1935-1938.
A. AUTIN, *L'Institution... de Calvin* (Grands événements littéraires), Malfère, 1929.
J. PANNIER, *Calvin écrivain*, Fischbacher, 1930.
P. IMBART DE LA TOUR, *Calvin, l'Institution chrétienne*, Firmin-Didot, 1935.
DMITRI MEREJKOVSKI, *Calvin* (trad. du russe par C. Andronikoff), Gallimard, 1942.
CALVIN ET LA RÉFORME EN FRANCE, par un groupe de professeurs de la Faculté de théologie protestante d'Aix-en-Provence, Aix, 1944.
SAINT FRANÇOIS DE SALES, *Introduction à la vie dévote*, éd. FLORISOONE, Les Belles-Lettres, 1930.
F. STROWSKI, *Saint François de Sales*, Plon, 1898.
ABBÉ F. VINCENT, *Saint François de Sales directeur d'âmes*, Beauchesne, 1924.
B. DE MONLUC, *Commentaires*, éd. P. COURTEAULT, Picard, 1911-1913.
P. COURTEAULT, *Blaise de Monluc historien*, Paris, 1907.
J. LE GRAS, *Blaise de Monluc, héros malchanceux et grand écrivain*, A. Michel, 1927.
P. MESNARD, *L'essor de la philosophie politique au XVI^e siècle*, Boivin, 1936.
H. DAY, *Étienne de la Boétie*, Debresse, 1939.
La Satyre Ménippée, éd. CH. READ, Jouaust, 1876.
LENIENT, *La Satire en France au XVI^e siècle*, Hachette, 1866.



FRISE DÉCORATIVE, par Jean Lepautre.

TROISIÈME PARTIE

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU XVII^e SIÈCLE

SOMMAIRE

1° Le XVII^e siècle se divise en trois périodes : *a*) 1600-1660, époque du *pré-classicisme*; *b*) 1660-1690, époque du pur *classicisme*; *c*) 1690 à 1715, *transition*.

2° **Le Classicisme** a pour caractères généraux : l'imitation des anciens, l'esprit chrétien, la raison, l'impersonnalité, la distinction des genres, une langue choisie, un style *poli*.

3° A partir de 1660, le roi *pensionne* les écrivains, encourage les Académies, accueille et distingue les hommes de génie.

4° **Le Public** : la littérature est en général *mondaine*, faite pour les salons et pour une élite. — Cette élite se compose de deux éléments qui s'équilibrent : la *cour* et la *ville*.

5° **Les Arts** : l'architecture et la peinture tendent au grand et à

l'harmonie. — *Les Sciences* : les grandes découvertes se font plutôt à l'étranger.

6° Parmi les **Influences extrinsèques** : les querelles religieuses; les misères de la fin du règne; l'Italie et l'Espagne ; mais de 1660 à 1685, la France se dégage des littératures étrangères.

I. — Grandes divisions du XVII^e siècle.

La littérature du XVII^e siècle peut se diviser en trois périodes :

1° Jusque vers 1660, période à la fois très confuse et féconde de recherches, de tentatives, à l'intérieur de laquelle on a pu reconnaître un certain nombre de *moments* distincts. La pensée est hardie; les genres ne sont pas absolument fixés. Beaucoup d'écrivains de second ordre luttent pour la liberté de l'esprit et de la langue. Corneille, Descartes, Pascal, sont encore eux-mêmes très indépendants. Cependant, l'esprit *classique* se détermine peu à peu; beaucoup des éléments qui le composent sont dégagés vers 1650 (1).

2° De 1660 à 1690 (environ), les plus grands écrivains, sans former, à proprement parler, une « école » littéraire, concourent à réaliser un même idéal. Molière, La Fontaine, — et, appartenant à une génération plus jeune, Racine et Boileau, représentent le *classicisme* dans sa pleine maturité.

3° De 1690 à 1715, période de transition. Par leurs idées comme par leur style, La Bruyère et Fénelon annoncent le XVIII^e siècle.

II. — Le Classicisme.

Si nous envisageons le classicisme chez ses représentants les plus complets, voici quels en sont les éléments essentiels; nous les notons brièvement, l'étude des auteurs nous offrant sans cesse l'occasion d'y revenir :

1° Le respect et l'imitation des **anciens**, mais considérés comme des *maîtres*, plutôt que comme des *modèles*. On ne s'intéresse pas chez eux à la partie archéologique, historique,

(1) Voir, sur ce point, et sur l'ensemble de la question, renouvelée par les récentes études, l'*Histoire de la littérature française classique*, par D. MORNET, Hachette, 1940.

ou sociale; on leur demande des *lieux communs de psychologie et de morale*, que l'on enrichit de tout ce que l'âme humaine a gagné par le christianisme; on leur emprunte des *genres*, que l'on modifie pour les accommoder au monde poli du XVII^e siècle.

2° Le **christianisme** anime au moins toute une partie de cette littérature. Lorsque les poètes usent de la mythologie païenne, ils n'y voient qu'une *convention*. Ils respectent trop, ou sont trop obligés de respecter le christianisme, pour pratiquer le *merveilleux chrétien*.

3° La littérature classique est **psychologique.** Elle s'occupe de l'*homme intérieur*, qu'elle juge seul intéressant. Le monde extérieur apparaît seulement comme cadre ou comme décor, et l'on en réduit la description au minimum. — Cette psychologie est *générale* et *choisie*; elle vise au *vrai* et surtout au *vraisemblable*, c'est-à-dire à un ensemble de traits où l'homme de tous les temps puisse **se** reconnaître.

4° La qualité **dominante** est la **raison**, c'est-à-dire la faculté qui nous permet de séparer le vrai du faux. Rien ne serait plus naïf que de refuser l'imagination et la sensibilité à Pascal, à Bossuet, à Racine, à La Fontaine; mais, chez eux, la raison est *dominante*; elle discipline les autres facultés. Quand Racine étudie chez ses personnages les pires égarements de la passion, c'est « raisonnablement » qu'il en suit l'évolution logique et véritable.

5° Cette littérature est, dans l'ensemble, **impersonnelle.** L'auteur, en général, n'exprime pas directement sa propre façon de penser ou de sentir : d'où la rareté du *lyrisme*. Il traite *didactiquement* ou *dramatiquement* ses sujets, c'est-à-dire qu'il développe des principes pris en dehors de lui, ou qu'il fait parler, selon le vraisemblable, à chacun de ses personnages, le langage de sa situation et de son caractère. — Là encore, point d'exagération. On décèle des accents personnels et plus d'une confidence dans les *Fables* et poésies diverses de La Fontaine, dans les ouvrages critiques de Boileau, parfois dans les comédies de Molière et jusque dans les *Oraisons funèbres* de Bossuet. Et, pour ne s'être pas racontés tout au long, les écrivains classiques n'en

(1) BOILEAU, *Art poétique*, III, v. 199-204.

trahissent pas moins, dans tous leurs écrits, la plus puissante personnalité.

6° Les **genres** sont distincts et ont leurs *lois*, ce qui veut dire : chacun d'eux, pour réaliser son plein effet et atteindre son but particulier, use de procédés qui lui sont propres. Mais il s'agit toujours de « plaire » au lecteur ou à l'auditeur, et de le « toucher ». Aussi, dans chaque genre, la variété *intérieure* n'a jamais été plus grande. Elles étaient bien peu tyranniques, les règles qui permettaient à Molière, sans parler de ses farces et de ses grandes comédies en prose, d'écrire, dans le même genre, *l'École des femmes*, *Tartuffe* et *le Misanthrope!* — Parmi toutes ces règles, il faut faire une place à part aux *trois unités*; Corneille a *peut-être* perdu quelque chose à s'y soumettre; Racine y a trouvé le cadre naturel de ses actions simples.

7° La **langue** des écrivains classiques, très riche et très hardie chez Corneille, Pascal, Bossuet, La Fontaine et Molière, se réduit chez Boileau, Racine, La Rochefoucauld, à un vocabulaire plus choisi et plus abstrait. La langue reste, en réalité, bien personnelle à chaque écrivain, en dépit de l'Académie, des salons et de Vaugelas. — Le **style**, plutôt, a des caractères généraux. Il s'est dégagé de la syntaxe latine, avec Pascal, et il a acquis un suprême degré de clarté. Il tend, à partir de 1660, au *naturel*, c'est-à-dire à l'expression la plus directe et la plus simple des sentiments. Il est *noble* seulement dans les genres *nobles*, comme la tragédie et l'oraison funèbre; encore les passages simples y abondent-ils. Mais, même dans les genres les plus familiers, le style du XVII^e^ siècle a une allure élégante, une décence, une mesure, qui lui viennent de la conversation polie; il ne descend jamais à la trivialité.

Quand on a énuméré ainsi les principaux caractères extérieurs du classicisme, on a seulement fait une série de constatations; rien n'est expliqué. Au fond, nos chefs-d'œuvre du XVII^e^ siècle sont nés d'un accord mystérieux entre le génie, le moment social et politique, et la maturité de la langue.

III. — Le milieu politique.

La vie politique du siècle, jusqu'en 1660, comporte, avec des périodes d'apaisement relatif, des moments de vive agitation :

la minorité de Louis XIII, la Fronde. A partir de 1660, Louis XIV règne sans conteste. Il exerce une influence personnelle sur les lettres et sur les arts.

1° Il prend sous sa protection directe les écrivains et les artistes, jusqu'alors livrés à la *domesticité* des grands seigneurs, ou à la rapacité des acteurs et des libraires. En 1663, le Roi fait dresser une *feuille des pensions*, sur laquelle ont figuré tous les grands écrivains du temps, à côté de gens de lettres plus médiocres, mais qui passaient alors pour avoir un mérite éminent (1). Louis XIV pensionne également des savants et des érudits étrangers.

2° Louis XIV protège l'*Académie française*, à laquelle il donne un local au Louvre. L'*Académie des inscriptions* est fondée en 1663; l'*Académie des sciences*, en 1666; l'*Académie de peinture et de sculpture* est réorganisée en 1664. Ces académies formaient autant de centres d'études. La *Bibliothèque du roi* (qui doit devenir notre Bibliothèque nationale) s'enrichit rapidement. On y adjoint le *Cabinet des estampes* et le *Cabinet des médailles*. Louis XIV s'intéresse personnellement à toutes ces institutions, et donne aux académies un rang hiérarchique dans l'État. C'était relever la dignité des hommes de science et d'art, jusqu'alors dédaignés, à moins que leur naissance ne les distinguât; encore paraissaient-ils déroger.

3° Louis XIV admet à la cour et traite sur le même pied que les grands seigneurs, les écrivains et les artistes. Il a l'estime et le respect du talent que sa justesse d'esprit lui permet de reconnaître et d'apprécier. Son attitude envers Racine, Boileau, Molière même (et l'on sait quel était alors le préjugé à l'égard des comédiens), Lulli, Mansart, Lebrun, Mignard, n'est pas celle d'un maître arrogant. Entre lui et eux, point de barrière, point de protocole. Et ce Roi, que l'on croit toujours emprisonné par l'étiquette, leur est plus accessible qu'un chef d'État contemporain.

Sans doute, on peut trouver que ce ne fut pas trop, pour tous ces écrivains, d'acheter cette protection, efficace et nécessaire,

(1) Cette liste fut d'abord établie par Chapelain, qui avait la réputation d'un excellent critique.

de quelques flatteries; encore faut-il savoir les interpréter à leur date, et ne pas oublier qu'elles s'adressaient à un roi victorieux, en qui s'incarnait l'idée de patrie (1).

IV. — Le Public du XVII[e] siècle.

Si la littérature classique est exclusivement mondaine. — Taine a dit : « Notre littérature classique tout entière est une littérature mondaine, née du monde et faite pour le monde. » Ce jugement est trop absolu, mais il contient une grande part de vérité. En effet, tous les écrivains, dans tous les genres, veulent plaire à la *société polie*, aux « honnêtes gens ». — La tragédie abandonne les libertés et les inégalités de la tragi-comédie, pour se réduire de plus en plus à un problème psychologique, et elle est presque toujours fondée sur l'amour, le sentiment le mieux compris. Souvent même, avec les tragiques inférieurs, cet amour n'est plus que de la galanterie, plus *plaisante* encore. — La comédie s'applique de préférence à la peinture des ridicules de société; Molière est le « législateur des bienséances du monde ». — La poésie lyrique n'apparaît guère que dans les petits genres : pour l'épanouissement du sentiment individuel et passionné, il eût fallu des lecteurs moins façonnés par l'esprit des salons, plus susceptibles de se laisser aller à des impressions toutes personnelles. — La satire a plus de succès, mais elle doit s'interdire les violences. — La poésie didactique, élégante et spirituelle, convient encore au monde. — L'éloquence de la chaire brillera d'un vif éclat. — Le roman sera idéaliste, ou psychologique, et plein d'allusions à la société contemporaine. — Tous ces genres font appel à des sentiments communs, contiennent une morale générale, bannissent les théories, les cas, les exemples trop particuliers ou trop hardis. Ils usent d'un style mesuré et distingué. Ils relèvent du *goût* — notion capitale à l'époque,— sorte d'instinct supérieur à toutes les règles et

(1) Cf. VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, chap. 32-33-34 (*Des Beaux-Arts*); et Lettre à Milord HERVEY (1740).

réservé à un petit nombre d'auditeurs et de lecteurs formant un public d'élite (1).

Mais cette tendance à satisfaire le *monde* ne donne aux grands écrivains de ce temps aucun défaut sensible et ne date que fort peu leurs œuvres. Cela tient à la fois au génie des artistes, et à l'intelligence d'un public formé de deux éléments qui se corrigent l'un par l'autre : la *cour* et la *ville*.

La Cour. — C'est par politique, et pour briser à jamais toute velléité d'indépendance, que Louis XIV attire et retient à la cour une noblesse qui y attend tout de ses faveurs et qui s'y ruine. Le pouvoir royal s'affermit; mais les forces vives du pays s'épuisent. Les lettres y gagnent momentanément le public le plus affiné qui fut jamais. Si la première génération du XVII^e siècle voit briller M^me de Rambouillet, M^me de Longueville, M^me de Chevreuse, M^me de Sablé, c'est le tour bientôt d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans, de M^me de la Fayette, de M^me de Sévigné, de M^me de Maintenon, de M^me de Caylus, les femmes les plus intelligentes, les plus instruites, les plus sensibles. Les premières se mêlaient de politique et de controverses théologiques, les secondes furent femmes avant tout : c'est à elles et à leurs pareilles que l'on doit la supériorité de l'esprit français dans la conversation, et sa réputation européenne.

Les courtisans groupés au Louvre ou à Versailles ne sont pas tous des fats ou des freluquets. Quelques-uns s'appellent Colbert, Louvois, de Lionne, Montausier, Saint-Simon, La Rochefoucauld, Condé, Turenne, Luxembourg, Vendôme.... On ne vit guère, en aucun temps, pareil ensemble de grands seigneurs qui, par hérédité et par génie personnel, fussent plus capables de juger et d'encourager les lettres.

N'oublions pas que, sous cette politesse exquise, s'agite encore et bouillonne le sang des Frondeurs; que les tempérament sont passionnés; qu'il n'y eut jamais pareil mélange de mœurs rudes, presque grossières, et de manières polies. Nous sommes encore loin du raffinement de la fin du

(1) Voir la lettre de M^me de Sévigné sur La Fontaine et Benserade (G. LANSON, *Lettres du XVII^e siècle*, Hachette, p. 506), l'article *Goût* du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, et le chapitre de M^me de Staël (*De l'Allemagne*, II, XIV).

XVIII^e siècle. Les courtisans de Versailles seront les conquérants de la Franche-Comté, de la Flandre, de l'Alsace, les vainqueurs de l'Europe pendant trente ans.

La bourgeoisie. — Il ne faut pas croire que la cour fût exclusivement juge des bons livres. En face de la *cour*, il y a la *ville*.

L'instruction s'était répandue dans la bourgeoisie. Tandis que la noblesse se ruinait au service du roi, les bourgeois faisaient fortune; leurs enfants recevaient la meilleure éducation et sortaient fort lettrés des collèges de l'Université et des Jésuites. On leur achetait un *office* ou une *charge*. Devenus financiers, magistrats, hommes de lettres, ces bourgeois formaient la majeure partie du public. Molière invoque souvent le témoignage du parterre. Et, chose curieuse, il ne l'oppose pas au goût de la *cour* (la vraie, non pas celle des *marquis turlupins*), mais, au contraire, il confond dans un même éloge ceux qui paient leur place un demi-louis d'or et ceux qui l'occupent pour quinze sols. Sans doute, les admirations du public ne vont pas toutes aux écrivains que nous considérons aujourd'hui comme les maîtres; mais la culture acquise par les bourgeois lettrés leur a souvent permis de discerner le meilleur.

Ainsi le public se compose de deux éléments qui s'équilibrent.

V. — Les Arts et les Sciences.

Les Arts. — L'architecture du XVII^e siècle, pour ne point valoir celle du moyen âge et de la Renaissance, n'en a pas moins un caractère très original : elle a surtout de la noblesse et de l'harmonie. La colonnade du Louvre, par CLAUDE PERRAULT (1666-1670); le château de Versailles, par HARDOUIN MANSART (1670-1682); l'hôtel des Invalides, par LIBÉRAI BRUAND (1671-1675), et beaucoup d'autres monuments civils en imposent par leurs dimensions et leur majestueuse élégance. — L'art religieux est moins heureux; le style *jésuite* (imité de l'église du Gesù, à Rome) est une fâcheuse nouveauté. Mais le dôme du Val-de-Grâce et le dôme des Invalides sont des œuvres remarquables.

Dans la sculpture, même goût pour la noblesse des attitudes et l'élégance des accessoires. Sauf PIERRE PUGET (1622-1694), GIRARDON (1628-1675) et COYSEVOX (1640-1720), qui ont du génie, les autres sculpteurs, comme NICOLAS et GUILLAUME COUSTOU, sacrifient trop au goût *théâtral*.

Ce goût est encore plus sensible dans la peinture. — Il faut mettre à part, cependant, les artistes de la première moitié du siècle, plus simples et plus vrais : NICOLAS POUSSIN (1594-1665), CLAUDE LORRAIN (1600-1682), EUSTACHE LE SUEUR (1616-1655). Les deux premiers se sont formés à l'école des maîtres italiens; le dernier est un des plus sincèrement religieux de nos peintres. A part, également, PHILIPPE DE CHAMPAGNE, dont les portraits sont à la fois d'un artiste accompli et d'un penseur. Mais la vraie « peinture Louis XIV » est celle de LE BRUN (1619-1690) et de MIGNARD (1610-1695). Le Brun, qui exerça sur toute l'école de son temps une sorte de tyrannie, est surtout célèbre pour ses *Batailles d'Alexandre*, dont la pompe ne doit pas nous faire oublier les qualités de dessin et de coloris. Mignard, plus personnel, a subi davantage l'influence italienne; il a plus de grâce que Le Brun, mais aussi un certain *maniérisme*. Citons encore d'admirables portraitistes, comme LARGILLIÈRE et RIGAUD.

Le grand événement dans l'histoire de la *musique* est la fondation de l'*Académie de musique* (Opéra), confiée d'abord à l'abbé Perrin (1669), inaugurée en 1671, et dont le privilège passe, à partir de 1672, au Florentin J. B. LULLI (1633-1687). Lulli donnera tout de suite à l'opéra un éclat et un prestige extraordinaires. On sait d'ailleurs la place que tiendra la musique (avec la danse) à la cour de Louis XIV, et on en verra les preuves dans la littérature classique même.

Les Sciences. — Un certain nombre de grandes découvertes ont été faites au XVII^e siècle. DESCARTES applique l'algèbre à la géométrie. En astronomie, c'est l'époque de KÉPLER, de GALILÉE, de NEWTON : avec eux, toutes les lois essentielles sont trouvées, en particulier la *gravitation universelle*. On mesure le *méridien terrestre* (1670); on établit des *cartes célestes*, et grâce au perfectionnement du télescope, on arrive à découvrir et à

classer un plus grand nombre de planètes et d'étoiles. L'Observatoire est bâti en 1671.

La physique progresse également avec les expériences de TORRICELLI, reprises en France par PASCAL (1648); on invente la machine pneumatique; on trouve le principe de la machine à vapeur (DENIS PAPIN, 1682).

Dans les sciences naturelles, il faut citer le nom de TOURNEFORT (1656-1708), savant botaniste; — en médecine, HARVEY, qui découvrit, en 1619, la circulation du sang, etc.

Bref, le XVII^e siècle n'a pas été moins grand par son essor scientifique que par ses chefs-d'œuvre littéraires. Mais il faut avouer que le mouvement s'opère en grande partie à l'étranger.

VI. — Les Influences extrinsèques.

Parmi les influences historiques et sociales qui se sont exercées sur les écrivains et qui ont pu modifier, à de certains moments, leurs idées et leur style, il faut citer :

1° *Les querelles religieuses*, jansénisme, quiétisme, persécution des protestants. Chez les plus grands écrivains, on en sent le contre-coup. Non seulement Bossuet, Pascal, Fénelon, mais Racine et Boileau sont fortement influencés par les questions religieuses.

2° *Les revers et la misère de la fin du règne.* — On ne comprend ni Fénelon, ni La Bruyère, si l'on n'y sent un douloureux écho de la décadence du grand siècle. A plus forte raison, Saint-Simon.

3° *Les littératures étrangères.* — La littérature italienne, avec le cavalier MARIN et les auteurs de pastorales (LE TASSE, GUARINI), influence la première moitié du XVII^e siècle. Corneille et ses contemporains imitent la littérature dramatique des Espagnols, qui jetait alors son plus vif éclat (CERVANTES est mort en 1616; GUILHEN DE CASTRO, en 1630; LOPE DE VEGA, en 1635; ALARCON, en 1639; TIRSO DE MOLINA, en 1648; CALDERON, en 1681). Le théâtre comique continuera d'imiter les Espagnols jusqu'à la fin du siècle. — Mais d'une manière générale, à partir de 1660, la France s'affranchit de

toutes les littératures étrangères. Molière avait commencé par l'imitation italienne, mais, sauf un retour à l'Espagne avec *Dom Juan*, il est tout français. La Fontaine traduit d'abord Boccace et l'Arioste; mais, dans ses *Fables*, il n'est plus disciple que des anciens. Ni Racine, ni Boileau, ni aucun de nos grands prosateurs ne s'inspirent de l'étranger. Rien ne prouve mieux à quel point notre génie national prenait possession de lui-même.

Et cependant, en Angleterre SHAKESPEARE était mort en 1616; — BACON, en 1626; — MILTON publiait son *Paradis perdu* en 1667; — DRYDEN, mort en 1700, ses tragédies et ses ouvrages de critique; — LOCKE donnait en 1690 son *Essai sur l'entendement humain*. Mais c'est au XVIII^e siècle seulement que tous ces grands écrivains anglais devaient pénétrer dans notre pays.

BIBLIOGRAPHIE

Aux ouvrages d'ensemble indiqués dans la Bibliographie générale, ajouter :

VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*.
E. LAVISSE, *Histoire de France*, t. VII et VIII.
P. GAXOTTE, *La France de Louis XIV*, Hachette, 1946.
R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, n^lle éd. Payot et Droz, 1931.
D. MORNET, *Histoire de la littérature française classique*, Hachette, 1940.
P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne*, 1680-1715, 3 vol. Boivin, 1935.
H. PEYRE, *Qu'est-ce que le classicisme?*, Droz, 1942.
G. MONGRÉDIEN, *La vie littéraire au XVII^e siècle*, 2 vol. Tallandier, 1947.
F. BRUNOT, *Histoire de la langue française*, Colin, t. III et IV.
G. CAYROU, *Le Français classique*, lexique de la langue du XVII^e siècle, Didier, 1924.
CALOT, MICHON et CHARRIER, *L'art et les artistes (XVII^e et XVIII^e siècles)*, Hatier.

CHAPITRE II

LA POÉSIE AVANT 1660.

MALHERBE. — SES DISCIPLES. SES ADVERSAIRES.

SOMMAIRE

1° Vers 1600, on est fatigué de la poésie trop érudite et trop fantaisiste des disciples de Ronsard. Le public est disposé à bien accueillir une poésie plus raisonnable et plus simple.

2° **Malherbe** (1555-1628) commence par imiter Ronsard et les Italiens, puis dégage son originalité dans ses *Stances à du Périer*, ses *Odes* à Marie de Médicis, à Henri IV et à Louis XIII. — Il *réforme* la poésie, en réagissant contre l'imitation exagérée des anciens, en imposant l'usage de la pure langue française de Paris, en réglant la versification. — Son influence est due à la concordance de son énergique talent avec les aspirations de ses contemporains.

3° Parmi les disciples immédiats de Malherbe, *Racan* et *Maynard*.

4° Malherbe a des adversaires, dont les plus célèbres sont : — *Vauquelin de la Fresnaye*, auteur d'un *Art poétique* (1605), — *Desportes*, — *Bertaut*, — *Mathurin Régnier* (1573-1613), auteur de remarquables satires, d'une observation pénétrante, d'un style pittoresque et vigoureux; il attaque Malherbe dans sa neuvième satire dédiée à N. Rapin, — *Théophile de Viau* (1590-1626), *lyrique* très personnel, — *Saint-Amant*, — *Cyrano de Bergerac*.

Nous avons vu ce qu'il y avait d'excellent, dans les idées et les œuvres de Ronsard, et aussi ce qu'il y avait de caduc. Une belle ordonnance, de la force et de la précision, de l'éloquence, du goût pour les idées générales retrouvées chez les anciens, et pour le symbolisme mythologique, mais aussi une imitation trop scolaire des Grecs et des Latins, une affectation tout italienne, une langue composite souvent obscure pour les gens du monde. Au fond, emporté par son génie propre, Ronsard avait fait violence à l'esprit et à la langue. Ses disciples, les d'Aubigné, les

Du Bartas avaient exagéré ses défauts. Il en résultait, dans le public, une certaine fatigue qui tourna vite à l'indifférence. On tendait alors, plus ou moins consciemment dans les idées comme dans la politique, à l'unité et à la règle. Vienne un homme de grand talent, capable de réaliser dans la poésie les mêmes aspirations, il avait toutes chances de plaire. Cet homme, servi par les circonstances, et qui dut sa notoriété moins peut-être à la valeur intrinsèque de ses œuvres qu'à leur opportunité, ce fut Malherbe (1).

I. — MALHERBE (1555-1628).

Vie et caractère. — Fils d'un conseiller au présidial de Caen, c'est dans cette ville que naquit, en 1555, François de Malherbe, l'aîné de neuf enfants. Après des études de droit qu'il compléta dans des universités étrangères (Heidelberg, Bâle), il quitta la robe pour l'épée, comme le Dorante de Corneille, et s'attacha à la personne de Henri d'Angoulême, grand prieur de France, lieutenant du gouverneur de Provence. On sait peu de chose sur cette partie de sa vie. A l'entendre, car ce Normand s'est vanté comme un Gascon, Malherbe se serait brillamment comporté pendant les guerres de religion; et la chose est possible. Il se maria, à Aix, en 1581, avec la fille d'un magistrat, Madeleine de Coriolis; de ce mariage, il eut trois enfants, dont deux moururent jeunes; son dernier fils, Marc-Antoine, fut tué en duel, et Malherbe, alors âgé de soixante et onze ans, ne put obtenir vengeance.

En 1605, Malherbe vint à Paris; il avait été recommandé à Henri IV par le cardinal Du Perron. Celui-ci aurait dit au roi « qu'il ne fallait plus que qui que ce soit se mêlât de vers après un gentilhomme de Normandie, établi en Provence, nommé

(1) Plusieurs critiques contemporains tendent à réduire le rôle véritable de Malherbe : non pas seulement parce qu'il a rencontré de vives résistances (ce qui, nous le verrons plus loin, est trop évident), mais encore parce que beaucoup d'autres auraient, au même moment, manifesté les mêmes goûts littéraires que lui. Il n'en est pas moins vrai que seul, il a été capable d'attacher son nom à ce que l'on est en droit d'appeler une « réforme » poétique (avec les réserves qui s'imposent). La même remarque vaudra pour Boileau, — et pour d'autres.

Malherbe, qui avait porté la poésie française à un si haut point que personne n'en pouvait jamais approcher ». Malherbe avait fait, dès cette époque, beaucoup de vers, les uns franchement détestables et dans le plus mauvais goût de Ronsard, les autres mêlés de bon et de mauvais (*les Larmes de saint Pierre*, 1587), d'autres enfin où son talent mâle et sa langue claire se manifestaient déjà (*Ode à Marie de Médicis pour sa bienvenue en France*, 1600; *Stances à Du Périer sur la mort de sa fille*, 1601). Il présenta à Henri IV sa belle *Prière pour le roi Henri le Grand, allant en Limousin* (1605); le roi, sans l'attacher directement à sa personne, le *donna* à son premier gentilhomme de la chambre, M. de Bellegarde.

Voilà Malherbe devenu presque poète officiel. Il compose pour Henri IV quelques belles odes (*Sur l'attentat du Pont-Neuf*, 1606), mais aussi beaucoup de *stances*, de *sonnets* et de *chansons*, qui nous révèlent en lui un courtisan. Et c'est le moment d'avouer que ce Malherbe, dont les portraits ont une si belle allure, dont les vers sonnent si fièrement, paraît avoir eu un caractère peu chevaleresque, tout au moins à partir du jour où il considéra la poésie comme un moyen de parvenir. Il n'estimait pas son talent; il disait « qu'un bon poète n'est pas plus utile à l'Etat qu'un bon joueur de quilles ». Il adula dans ses vers tous les personnages puissants, et les renia ou s'en écarta prudemment dès qu'il les sentit en disgrâce : ainsi fit-il pour le maréchal d'Ancre, pour le duc de Luynes, et pour Marie de Médicis elle-même. Celle-ci, après la mort de Henri IV, et Louis XIII se firent les protecteurs généreux du poète. Malherbe écrivit pour la régente et pour son fils ses plus belles pièces : *Ode à la reine Marie de Médicis sur les heureux succès de sa régence* (1610), *Ode au roi Louis XIII allant châtier les Rochellois* (1627).

Nous savons, grâce à son intéressante correspondance avec son ami Peiresc (publiée en 1822), comment Malherbe a passé son temps, entre la cour, les Muses et ses disciples, pendant son long séjour à Paris. Il ne fit que deux voyages en Provence, où M^me^ de Malherbe était restée. Racan nous apprend que son maître occupait à Paris une modeste chambre meublée, où il n'y avait que sept à huit chaises; c'est là qu'il réunissait



Cl. Hatier.

FRANÇOIS MALHERBE.
D'après le portrait peint, en 1613, par Finson et J. Cœlemans.

ses disciples : Colomby, Maynard, Racan, de Monstier, Yvrande, etc. A ceux qui arrivaient trop tard, il criait à travers la porte : « Attendez, il n'y a plus de chaises ! » Ses boutades sont célèbres. Il disait à Desportes : « Votre potage vaut mieux que vos vers ; » au confesseur qui, à son lit de mort, l'entretenait de la vie future : « Ne m'en parlez plus, votre mauvais style m'en dégoûte. » Près d'expirer, il reprenait vivement sa garde-malade, voulant « défendre jusqu'au dernier soupir la pureté de la langue française ». Il mourut le 16 octobre 1628.

La réforme de Malherbe. — On est un peu surpris, quand on étudie la *poétique* de Malherbe, d'y trouver surtout des préceptes négatifs. En effet, Malherbe ne fait que réagir contre la Pléiade. Sur la versification seulement, il donne quelques préceptes positifs. On sait qu'il avait biffé d'un bout à l'autre un exemplaire de Ronsard ; on possède les *Psaumes* de Desportes annotés de sa main ; mais nous n'avons de lui ni *poétique* écrite, ni grammaire. Il faut nous en rapporter, pour sa réforme, aux traditions, aux anecdotes, et surtout à ses vers.

1° Pour le *fond* même de la poésie, Malherbe réagit contre l'*imitation exagérée des anciens*. Sans doute, il les connaît et il les pratique, et lui-même il a fait des traductions de Tite-Live (XXIII^e^ livre) et de Sénèque (*Questions naturelles*). Mais il veut qu'on leur emprunte surtout des idées générales, des *lieux communs* ; jamais de ces détails techniques, datés, qui rendent la poésie inaccessible aux « honnêtes gens ». D'ailleurs il se défie des Grecs, et il va d'instinct aux Latins, plus raisonnables, plus en conformité avec le génie français. Sans proscrire complètement la mythologie, dont il a usé lui-même, il ne lui demande que quelques ornements (comparaisons, métaphores). — Il proteste également contre l'*italianisme*, qui continuait à affadir et à obscurcir la poésie, et il lutta de toutes ses forces contre l'influence du fameux *cavalier Marin*, son rival dans la faveur de Marie de Médicis. — Bref, Malherbe est pour le bon sens, la *raison*, les idées communes, les sujets d'actualité, contre la fantaisie, l'imagination, le symbolisme, les fictions.

2° *Le style et la langue.* — Malherbe obligeait ses disciples et s'obligeait lui-même à travailler lentement et à « faire diffici-

lement des vers faciles ». Il usa, dit-on, une rame de papier pour écrire une strophe; peu importe si la strophe est belle. C'est la théorie reprise par Boileau et confirmée par l'exemple des plus grands classiques. — Régnier protestait; il voulait qu'on laissât «courir la plume où la verve l'emporte»; il raillait Malherbe, «froid à l'imaginer ». La théorie de Malherbe n'en est pas moins celle des plus grands artistes, chez qui l'inspiration ne détruit pas le sens critique. Ainsi : logique, clarté, propriété sévère, voilà pour le style.

La langue doit être *purement française*. Malherbe avait à combattre : le *pédantisme*, l'*italianisme*, enfin l'invasion du dialecte français par les dialectes provinciaux. De là le sens profond de cette boutade : « Les crocheteurs du Port-au-Foin sont nos maîtres en fait de langage. » Il voulait dire non pas : nous devons parler comme les crocheteurs; mais, pour juger de la qualité exclusivement *française* d'un terme, il faut s'assurer que le mot fait partie du vieux fonds populaire, et qu'il est en usage chez ceux qui n'ont ni le pédantisme des érudits, ni le snobisme du grand monde. S'il adoptait le vocabulaire du peuple de Paris, il était, en syntaxe, un puriste intransigeant, et il s'en rapportait, avant Vaugelas, au *bon usage*.

3° *La versification*. — Malherbe régularisa et disciplina l'alexandrin, en exigeant une césure (principale ou secondaire) après le sixième pied; en proscrivant l'*enjambement*, qui peut nuire au rythme général d'une suite de vers; en défendant l'*hiatus* (rencontre d'une voyelle finale et d'une voyelle initiale).

D'autre part, il était sévère pour la *rime*; il la voulait sinon toujours *riche*, du moins assez difficile pour être un frein à la rédaction trop rapide. Ainsi, il veut la *consonne d'appui* pour les participes en *é* (les verbes en *er* formant les trois quarts de la conjugaison française, le poète aurait à sa disposition un trop grand nombre de rimes faciles); — il interdit de faire rimer un simple avec un composé (*père*, *grand-père*), ou des mots de sens trop voisin (*père*, *mère*).

Influence de Malherbe. — Il faut se garder d'attribuer à Malherbe une influence *personnelle*, comme le fut celle de Ron-

sard. Mais son action fut finalement plus durable. Boileau (qui d'ailleurs, on doit bien le remarquer, ne loue en lui que des qualités de *forme*) n'exagère pas quand il dit : *Tout reconnut ses lois*... Il exprime un fait, pour la période proprement classique. La clarté, la raison, l'ordre, la pureté et la propriété du style, la solide harmonie des vers, bref tout ce que nous louons en Racine, Molière, et dans leurs imitateurs, trouve sa première ébauche en Malherbe. André Chénier, à la fin du XVIII^e^ siècle, le commentera encore avec admiration. Bien entendu, à ces qualités très générales et presque négatives, chacun a ajouté celles de son génie propre. Malherbe fut comme un maître de dessin et de perspective dont les élèves deviennent un jour de grands peintres. Et il est resté jusqu'à nos jours, où des poètes comme Paul Valéry l'ont hautement apprécié, un maître reconnu, pour la rigueur de sa langue et de sa versification.

Faut-il admettre, d'ailleurs, qu'il a « coupé la gorge à la poésie »? Comme si l'influence d'un homme, et qui n'a que du talent, pouvait empêcher de se développer un grand génie lyrique, s'il s'en fût présenté un! Mais ce qui n'est pas vrai de Malherbe l'est de la société du XVII^e^ siècle. Un génie lyrique, indépendant, ne pouvait y trouver ni des éléments de poésie, ni surtout des lecteurs préparés. Il paraît plus vrai de dire que ses exigences en matière de vocabulaire ont contribué à appauvrir, à dessécher quelque peu le langage, et les effets, heureusement atténués par le génie personnel des grands artistes, s'en feront pourtant sentir jusqu'au Romantisme.

II. — Disciples de Malherbe.

Honorat de Bueil, seigneur de Racan (1589-1670), a survécu assez longtemps à son maître pour voir le triomphe presque absolu de ses doctrines. Il était cousin du duc de Bellegarde, protecteur de Malherbe. Officier, puis gentilhomme campagnard, retiré dans son château de la Roche-Racan, en Touraine, il mena la vie large et aisée d'un « honnête homme » qui fait des vers simplement pour se divertir. Nous signalons plus loin sa pastorale dramatique, *les Bergeries*, jouée en 1618. Il publia des *Odes*, des *Psaumes* et des *Stances*, où l'on découvre un sincère

sentiment de la nature et une douce mélancolie. Ses vers ont une souplesse harmonieuse et un peu molle.

François Maynard (1582-1646), était, au dire de Malherbe, celui de ses disciples qui faisait le mieux les vers. Ses *épigrammes* sont aisées et spirituelles ; dans ses *odes*, on rencontre des pensées fines, délicates sans préciosité, et parfois, comme dans *la Belle Vieille*, des sentiments d'une profondeur touchante. C'est un versificateur d'une grande aisance ; la rime lui donne de la précision sans jamais lui causer de gêne.

III. — Adversaires de Malherbe.

Nous n'avons point à nous arrêter aux autres disciples de Malherbe. Mais il nous faut considérer le parti adverse, celui des disciples de Ronsard, qui n'avait point désarmé, et qui, aux yeux mêmes du public, était le plus nombreux et le plus puissant. « La littérature de 1600 à 1630, disait E. Faguet, fut une littérature romantique, où dominaient l'imagination, le caprice et la fantaisie, parfois désordonnée. Au milieu d'elle, Malherbe est un isolé, à peine suivi d'un ou deux disciples, eux-mêmes assez indépendants » (1).

Ce groupe de *ronsardisants* se compose essentiellement des poètes suivants : Vauquelin de la Fresnaye, Desportes, Bertaut, d'Aubigné (déjà étudié, mort seulement en 1630) (2), Mathurin Régnier, Théophile de Viau, Saint-Amant, Cyrano de Bergerac. Il faudrait y rattacher Scarron ; mais nous le retrouverons en étudiant la comédie et le roman.

Vauquelin de la Fresnaye (1535-1607) apparaît, à la fin du XVI^e^ siècle, comme une première ébauche de Racan, par ses *Foresteries* et ses *Idillies*. Son ouvrage le plus connu est un *Art poétique* (1605) dans lequel, tout en exposant des principes inspirés de Ronsard, Vauquelin annonce une poésie plus naturelle et plus tempérée.

Desportes (1546-1606) fut comblé de biens et d'honneurs par Henri III et par Henri IV. Très bien renté, il était fort

(1) E. Faguet, *Hist. de la litt. fr.* (Plon), II, 2.
(2) Cf. p. 229.

généreux à l'égard des gens de lettres qu'il recevait et hébergeait dans sa maison de campagne de Vanves. Il était l'oncle de Mathurin Régnier. Desportes est le vrai précurseur de Malherbe, qui pourtant ne l'estimait guère. Il se distingue par une certaine netteté de pensée, de style et de versification, surtout dans ses *Psaumes* (1603) ; et, grand admirateur de Ronsard, il se rattacherait plutôt à ce qu'il y a de meilleur chez Marot. Sa langue est pure ; s'il imite l'esprit italien, il écrit toujours en français.

Bertaut (1552-1611) fut premier aumônier de Marie de Médicis, et évêque de Séez. Il a composé des *Cantiques*, des *Élégies*, des *Épîtres*. Il a plus de délicatesse et de sentiment que Desportes et quelques-unes de ses pièces ont une profondeur mélancolique assez rare à cette époque. On citera toujours de lui quelques belles strophes.

Mathurin Régnier (1573-1613). — Neveu de Desportes, Régnier fut dès son enfance destiné à l'Eglise ; on espérait faire passer sur sa tête une des riches abbayes de son oncle. En 1587, il fut attaché à la personne du cardinal de Joyeuse, qu'il accompagna dans ses fréquents voyages à Rome. Mais il ne sut pas, on ignore pour quelle raison, plaire à son puissant maître, et il revint à Paris où il semble avoir mené une vie assez vagabonde. A la mort de son oncle, il n'hérita d'aucun de ses bénéfices ; il finit seulement, grâce au marquis de Cœuvres, par obtenir une pension de deux mille livres sur l'abbaye des Vaux de Cernay, et plus tard un canonicat, à Chartres (1609). Une mort prématurée l'empêcha de jouir longtemps d'un repos pendant lequel il eût peut-être mûri jusqu'à la perfection ses dons naturels pour la poésie.

Les Satires de Régnier. — Régnier a composé seize satires, dont les principales sont : — II. *Les Poètes* (très piquant tableau de la vie du poète telle qu'elle est, et telle que la voudrait Régnier. Cette satire abonde en vers pittoresques ; elle est essentielle pour la connaissance du monde littéraire de ce temps, et pour les théories de Régnier) ; — III. *La Vie de Cour* (à comparer avec le *Poète courtisan* de Du Bellay) ; — VI. *L'Honneur* (contre le *point d'honneur*) ; — VIII. *L'Importun* ou *le Fâcheux* (imitée d'Horace) ; — IX. *A Nicolas Rapin* (contre Malherbe) ; — X. *Le*

Souper ridicule (à comparer avec Boileau, *Satire III*); — XII. Son *Apologie* (théorie de la satire, à comparer avec Boileau, *Satire IX*); — XIII. *Macette* ou l'*Hypocrite*; — XV. *Le Poète malgré soi* (Régnier définit sa manière d'écrire, toute de verve, et son esprit incapable de déguiser la vérité. A comparer avec Boileau, *Satires VII et IX*).

Originalité de Régnier. — Les maîtres de Régnier satirique sont nombreux. Ce sont d'abord, non pas qu'il les ait tous connus, mais par une sorte d'hérédité mystérieuse, les poètes *gaulois* du moyen âge, depuis Jean de Meun et les auteurs de fabliaux jusqu'à Villon; Marot, dont il a souvent la finesse naïve, et qui, dans ses *coq-à-l'âne*, avait donné quelques bons passages de vraie satire; Du Bellay, qui a le premier composé (*le Poète courtisan*) une *satire* dans la forme qui devait rester classique jusqu'au XIX^e^ siècle; et surtout les poètes italiens qu'il a étudiés à Rome, pendant les huit années qu'il y séjourna : à quel point il est redevable aux Italiens, nous le savons aujourd'hui par les études de J. Vianey (1).

Mais ces modèles étaient à la disposition de tous. Régnier n'en profita et n'en tira ses propres satires, si originales, que grâce à des dons particuliers : une singulière faculté d'observation développée dès l'enfance, dit-il, par son père; un sens du pittoresque et du réel qu'aucun écrivain n'avait possédé depuis Villon, si ce n'est Rabelais; une verve drue et copieuse, qui forme contraste avec la sécheresse de Malherbe.

Il ne faut pas chercher dans les satires de Régnier une *philosophie*, ni même une *morale*; tout ce que présente Régnier dans ce domaine est emprunté à Horace et à Montaigne. Mais Régnier excelle à *peindre*, et il nous a laissé une galerie de personnages pittoresques et vivants : dans la satire III, le portrait du courtisan, dont les détails sont si piquants et semblent autant d'indications pour une estampe ou pour un rôle de théâtre; — dans la satire X (*le Souper ridicule*), le portrait du pédant crasseux, un peu forcé sans doute, comme une estampe de Callot, mais si haut en relief; — dans la satire XIII, le fameux portrait de Macette, l'hypocrite; c'est le chef-d'œuvre de Régnier : ici

(1) J. VIANEY, *Mathurin Régnier* (Hachette), 1896.

l'analyse morale fait corps avec la description physique, et cette sœur aînée de Tartuffe est une création de génie.

Régnier critique littéraire. — Il y a toute une partie *littéraire* et *critique* dans Régnier. Sans parler de certains traits semés çà et là, la satire IX, *à Rapin*, est un réquisitoire en règle contre Malherbe et son école. Régnier représente, en effet, la libre tradition de la poésie individuelle et fantaisiste : et voilà pourquoi il est à la fois le disciple de Villon et celui de Ronsard.

Les attaques de Régnier portent sur deux points essentiels : Malherbe, *faible d'invention*, froid à *l'imaginer*, refuse au poète le droit de se laisser aller *où la verve l'emporte*; et, en second lieu, Malherbe cherche de puériles chicanes de langue et de métrique à des écrivains comme Ronsard, Du Bellay, Desportes, qui sont poètes au vrai sens du mot. Quant à lui, Malherbe, ce n'est qu'un grammairien, qu'un *regratteur de syllabes*.

Si d'ailleurs Régnier reproche à Malherbe de vouloir *parler comme à Saint-Jean parlent les crocheteurs*, alors qu'il est, lui, Régnier, bien plus trivial dans son langage, cela tient à ce que, dans cette accusation, il implique évidemment celle de *prosaïsme voulu* plutôt que celle de vulgarité; et c'est encore une revendication en faveur de la liberté du poète, qui doit pouvoir, à son gré et selon ses sujets, user de tous les vocabulaires et de tous les styles. On peut comparer, à la même époque, la protestation de M^lle^ de Gournay.

Style de Régnier. — Régnier est excellent écrivain, en ce sens que, depuis Rabelais, on n'avait pas eu d'exemple d'un vocabulaire aussi riche, aussi pittoresque, où le mot fasse à ce point image et tableau. Régnier a connu comme Malherbe, et, en un sens, mieux que lui, la valeur du *mot mis en sa place*. Il dialogue à merveille comme un poète comique. Il compose un *couplet* (celui de Macette par exemple) comme Molière. Et quand la verve ou la colère le soutiennent, il va jusqu'à l'éloquence. Mais quand il veut raisonner, ou définir, ou moraliser, sa syntaxe devient lourde et embarrassée.

Théophile de Viau (1590-1626) eut une vie très agitée et très malheureuse. Suspect de *libertinage*, soupçonné d'être l'auteur

de poésies impies, il fut emprisonné, exilé, et mourut jeune. Il eut de son vivant, et quelques années après sa mort, une très grande réputation. Sa tragédie de *Pyrame et Thisbé* (1617) fut fort applaudie. Mais il est surtout remarquable par des *odes* et des *élégies* où il se montre, plus qu'aucun autre poète de son temps, un véritable *lyrique*. On citera toujours *le Matin* et *la Solitude*, pour le sentiment exquis de la nature, et pour l'impression toute personnelle qui s'en dégage. Ses vers d'amour nous paraissent d'une singulière sincérité, au milieu de la poésie galante et fade de ce temps. Théophile écrivait, d'ailleurs, avec une facilité tantôt heureuse, tantôt négligée. Il a dit, contre Malherbe : *Jamais un bon esprit ne fait rien qu'aisément.* C'est un des poètes les plus originaux de cette période, et l'intérêt que lui porte la critique contemporaine paraît tout à fait justifié.

Saint-Amant (1594-1661) eût peut-être mieux fait de ne pas écrire son grand poème de *Moïse* qui lui valut les railleries de Boileau. Ses poésies lyriques et élégiaques méritent bien davantage d'être connues et estimées; c'est là qu'il est tout entier, avec beaucoup de relief, de réalisme, de sens exact de la nature. Ainsi dans sa *Solitude*, d'un coloris plus vif que celle de Théophile; dans *le Contemplateur*, etc.

Cyrano de Bergerac (1619-1655) est le type achevé de l'indépendant, du *grotesque*. Doué d'une vive et fantasque imagination, plein de mauvais goût et d'inventions amusantes, ayant atteint dans son *Agrippine* (1653) la vigueur tragique, et dans son *Pédant joué* (1654) la force comique, Cyrano est surtout célèbre par son *Histoire comique des États de la Lune et du Soleil*, où il se montre un précurseur de Swift. « Cyrano est intéressant pour l'histoire littéraire, dit E. Faguet, parce qu'il représente, plus que les hommes de cette époque, une tendance qu'ils ont à peu près tous, une tendance philosophique, matérialiste ou naturaliste, comme on voudra, très analogue à celle du XVIII^e siècle » (1).

Nous retrouverons, à propos des *Satires* de Boileau, un certain

(1) E. Faguet, *ouv. cité*, p. 28.

nombre de burlesques et de précieux qui sont les continuateurs de cette première génération. En fait, on écrit énormément de vers au XVII^e siècle, et, en pleine période classique, les productions des poètes de second ordre, l'activité littéraire dans les petits genres (madrigaux, ballades, sonnets de circonstance, etc...) ne fléchiront pas.

Il suffit ici de retenir que Malherbe fut d'abord très attaqué ou méconnu, et par des poètes qui, la plupart, avaient plus de génie que lui. Le mouvement poétique, pendant cette première partie du siècle, avec ses poussées de réalisme ou de raffinement alambiqué, est encore très confus.

BIBLIOGRAPHIE

MALHERBE, *Œuvres complètes*, par L. LALANNE (Grands Écrivains de la France), Hachette, 1862, 5 vol.

A. CART, *La poésie française au XVII^e siècle* (1594-1630). (Le livre de l'Étudiant), Boivin, 1939 (étude d'ensemble, extraits et bibliographie).

MATHURIN RÉGNIER, *Œuvres complètes*, éd. Plattard (Les Textes français), les Belles Lettres, 1930.

ID., *Œuvres choisies* dans les *Chefs-d'œuvre poétiques du XVI^e siècle*, éd. Vianey, Hatier.

E. FAGUET, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme*, t. I et II, Boivin, 1923.

F. BRUNOT, *La doctrine de Malherbe*, Paris, 1891.

J. DE CELLES, *Malherbe, sa vie, son caractère, sa doctrine*, Perrin, 1937.

L. ARNOULD, *Racan*, Colin, 1897.

J. VIANEY, *Mathurin Régnier*, Hachette, 1896.

A. ADAM, *Théophile de Viau et la libre pensée française en* 1620, Paris, 1935.

R. AUDIBERT et R. BOUVIER, *Saint-Amant capitaine du Parnasse*, La nouvelle Édition, 1946.

THIERRY MAULNIER, *Introduction à la poésie française*, Gallimard, 1939.

— *Poètes précieux et baroques du* XVII^e *siècle*, Angers, 1941.

— *Poésie du* XVII^e *siècle*, Table Ronde, 1945.

CHAPITRE III

LES INFLUENCES PHILOSOPHIQUES ET SOCIALES

DESCARTES. — L'ACADÉMIE. L'HÔTEL DE RAMBOUILLET

SOMMAIRE

Plusieurs influences se combinent pour former la littérature classique. — 1° **Descartes** (1596-1650), par le *Discours de la méthode* (1637), renouvelle la philosophie, en y introduisant la méthode des sciences mathématiques. Il apprend à ses contemporains à se servir de leur *raison*. Le premier il écrit en français sur un sujet philosophique. Son action sur le classicisme ne doit pas être exagérée; mais il contribue à déterminer les caractères essentiels du génie français pendant cette période. — MALEBRANCHE poursuit l'œuvre cartésienne. — Au contraire, GASSENDI, épicurien, est adversaire de Descartes; il exerce une influence sensible. — Le courant *libertin* est puissant pendant tout le siècle.

2° **L'Académie française** (1635) est sortie des réunions littéraires qui se tenaient chez Conrart. Richelieu organise l'Académie, qui travaille à un *Dictionnaire* de l'usage, paru seulement en 1694, et qui commence à juger les ouvrages nouveaux (*le Cid*). L'Académie est un salon où se réunissent et où s'instruisent mutuellement les gens de lettres et les grands seigneurs.

3° **L'Hôtel de Rambouillet.** Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, reçoit chez elle, de 1618 à 1660, la société la plus distinguée et les plus célèbres écrivains. Elle apprend à ses contemporains la *politesse* des manières et du langage. Cette politesse conduit à la *préciosité*, dont l'influence se fait sentir sur tout le siècle.

4° **Balzac** (1594-1654) écrit, de Rome ou de son château, des *Lettres* sur des sujets de morale ou de littérature. Il est *éloquent* et peu naturel; mais il a de la *gravité* et du *nombre*.

5° **Voiture** (1598-1648) est pendant vingt ans « l'âme du rond » à l'Hôtel de Rambouillet. Il a, pour amuser cette société, autant d'imagination que de talent. Ses *Lettres* sont piquantes et souvent maniérées; ses vers ont de l'aisance et de l'esprit.

6° **Vaugelas** travaille au *Dictionnaire de l'Académie*, et publie en 1647 ses *Remarques sur la langue française*.

Bien des forces, en apparence contradictoires, s'unirent pour former le classicisme : la philosophie, le goût littéraire, l'esprit mondain.

I. — DESCARTES (1596-1650)

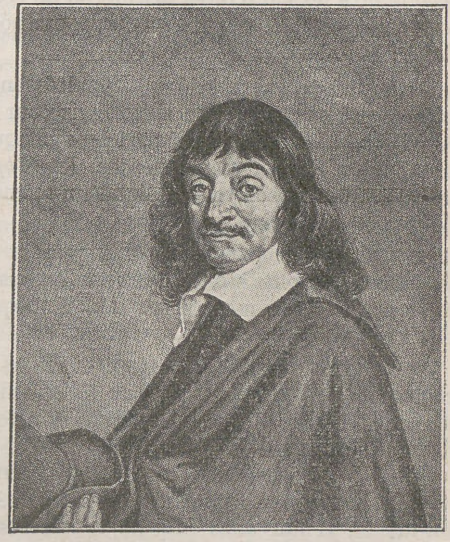
Vie. — René Descartes est né à La Haye (1), entre Tours et Poitiers, en 1596, d'une famille de petite noblesse. Il fut mis au collège de La Flèche, chez les Jésuites; il témoigna toujours à ses maîtres de la reconnaissance et du respect, quoiqu'il ait fait la critique de leur enseignement.

Descartes vient ensuite à Paris, étudie le droit; puis il veut consulter le « grand livre du monde », et, pour voyager, il s'engage d'abord dans l'armée du prince Maurice de Nassau, en Hollande, puis dans celle du duc de Bavière; et il prend part à la guerre de Trente Ans. C'est pendant sa première campagne, en 1619, qu'arrêté au commencement de l'hiver dans un « poêle » (appartement chauffé par un poêle), il médita si profondément sur les sources et sur l'objet de nos connaissances, qu'il découvrit les principes de sa méthode et l'application de l'algèbre à la géométrie.

On le voit ensuite à Ulm, à Prague, bon soldat, mais toujours préoccupé de science et de philosophie. Il quitte le service, se rend à Rome (1623), et revient à Paris, où il essaye de se dérober au monde; cependant il prend part à des conférences de savants dans lesquelles il fait une vive impression. Bientôt il va s'établir

(1) On dit aujourd'hui *La Haye-Descartes*.

en Hollande (1629), d'abord à Franeker, dans la Frise, puis à Amsterdam. C'est là qu'il écrit le *Discours de la méthode* (1637), les *Méditations* (1641), le *Traité des passions* (1649). Ce dernier ouvrage était dédié à la princesse Élisabeth, fille de Frédéric V, roi de Bohême. Il céda enfin aux offres de la reine Christine de Suède, qui l'attira à Stockholm. Il ne tarda pas à y mourir, le 11 février 1650; son corps fut rapporté en France en 1667.



RENÉ DESCARTES.
D'après le portrait peint par Franz Hals et gravé par I. Suyderhoeff.

Le Discours de la méthode (1637). — Descartes fut d'abord, comme Pascal, un mathématicien; il acquit par la pratique des sciences pures la rigueur de l'esprit, une confiance absolue dans la raison, un besoin d'*évidence* et de clarté qui sont les principes de sa réforme philosophique. — Aussi son originalité consiste-t-elle à rejeter l'*autorité*, et à repousser le *syllogisme*, méthode de raisonnement tout au plus susceptible de démontrer la vérité déjà admise, mais incapable de nous en faire découvrir d'autres. Descartes veut que nous raisonnions avec notre *bon sens*, c'est-à-dire avec notre *raison*, « la chose du monde la mieux partagée », mais aussi celle dont nous savons le moins faire usage, faute d'une méthode. Il va donc dans son *Discours* nous apprendre à raisonner, au moyen de l'*analyse* et de la *synthèse*.

Voici quelles sont les quatre règles de la *méthode* de Descartes :

1° « Ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse *évidemment* telle... » C'est le *critérium* de l'*évidence* substitué à celui de l'*autorité*. Toute une partie de la philosophie moderne en dérive. Mais encore faut-il savoir chercher et reconnaître les caractères distinctifs de cette évidence ; et c'est ici que Descartes fait intervenir la méthode mathématique de l'*analyse*, qui est sa seconde règle.

2° « Diviser chacune des difficultés en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre. » Ainsi procèdent les mathématiciens chaque fois qu'ils ont un problème à étudier, pour chercher les *rapports* d'où ils tireront leur *solution*. Descartes applique lui-même cette règle dans sa *Géométrie* analytique.

3° « Conduire par ordre mes pensées en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu comme par degrés jusques à la connaissance des plus composés. »

4° « Faire des dénombrements entiers. » Ces *énumérations complètes* sont nécessaires pour qu'aucun terme du problème ne reste obscur, et pour qu'aucune conséquence de sa solution ne nous échappe.

Après avoir ainsi substitué au raisonnement par le syllogisme scolastique celui des mathématiciens, Descartes se l'applique à lui-même. Il fait *table rase* de toutes ses connaissances antérieures, et par le *doute méthodique* il essaie de retrouver les principes évidents d'une philosophie. Mais s'il *doute*, il *pense*, et s'il pense, il *existe* : c'est le fameux « Je pense, donc je suis » (*Cogito, ergo sum*). De sa pensée, il s'élève à la connaissance de l'âme, puis à celle de Dieu : il a en effet l'idée de l'*infini*, laquelle ne peut lui venir ni de lui-même, être essentiellement borné, ni du monde extérieur.

Nous n'avons pas à suivre ici Descartes dans toute l'étendue de sa philosophie ; il nous suffit d'en marquer les éléments constitutifs. Ajoutons seulement que Descartes a aussi une *psychologie* et une *morale*. Il a cherché à déterminer, dans son remarquable *Traité des passions*, les rapports de l'âme et du corps. Sa

morale est déjà *cornélienne*, en ce qu'elle exalte la *volonté* et définit la *générosité*, victoire des parties hautes de l'âme sur les faiblesses.

Descartes écrivain. — Le *Discours de la méthode* a, en soi, une grande importance littéraire. Il est, en 1637, le premier monument du *style philosophique*. Jusque-là, les philosophes, comme les théologiens, se servaient uniquement du latin pour exposer leurs doctrines, et d'un latin tout hérissé de termes spéciaux. Descartes, en usant du français, s'adresse non pas aux *philosophes*, aux *spécialistes*, mais à tous ceux qui *ont du bon sens*. Plus de jargon technique, plus de formules qui sentent l'école, mais l'énoncé clair, simple et précis de pensées profondes et nouvelles. Cet exemple devait être suivi par tous ceux qui, au XVII^e siècle, écrivent sur la philosophie ou sur la théologie : Pascal, Bossuet, Malebranche, Fénelon, pour ne nommer que les plus grands.

Ainsi la prose française, la même année que *le Cid*, donnait son premier chef-d'œuvre. Ce n'était plus désormais une langue insuffisante ou frivole, abandonnant au latin les idées générales ; elle conquérait avec Descartes une nouvelle province, et le *Discours de la méthode* prouvait qu'elle était capable d'unir à la solidité du fond la clarté de la forme.

L'influence cartésienne. — Descartes n'a pas eu sur son siècle une action individuelle aussi forte qu'on l'a cru quelquefois. Il représente, il centralise, en quelque sorte, tout un mouvement commencé avant lui. Mais enfin la philosophie qu'il précise, et qui reçoit le nom de *cartésienne*, est adoptée par presque tout le XVII^e siècle. On peut dire que les Messieurs de Port-Royal, que Bossuet, que Fénelon, sont des *cartésiens*. Le *cartésianisme* est particulièrement soutenu par le *P. Mersenne* (1588-1648) qui avait été le condisciple de Descartes chez les jésuites de La Flèche, et qui resta son ami le plus dévoué ; puis surtout par le **P. Malebranche**, de l'Oratoire (1638-1715), dont les ouvrages : *La Recherche de la vérité* (1674), les *Méditations chrétiennes et métaphysiques* (1683), les *Entretiens sur la métaphysique et la religion* (1687) etc., seront lus avec passion par

la société du temps de Louis XIV. Les allusions aux idées du P. Malebranche sur la grâce, sur le problème du mal dans le monde, etc., sont fréquentes dans la correspondance de Mme de Sévigné. L'influence de Descartes se prolonge au XVIIIe siècle, où elle se heurtera aux influences venues d'Angleterre, et tantôt y cédera, tantôt se maintiendra à côté d'elles (1).

Quant à l'influence *littéraire* de Descartes, elle est encore moins personnelle. Sans lui, on peut le croire, les grands écrivains de ce siècle eussent d'eux-mêmes aimé le *vrai*, la *psychologie*, les *idées générales*, et observé dans leurs ouvrages cet *ordre* qui est un des caractères essentiels de l'art classique. Il n'en est pas moins vrai que lorsqu'une tendance générale trouve son expression dans un ouvrage de génie, et s'incarne puissamment dans une volonté individuelle, cette tendance se régularise, et s'exerce avec plus de force et de continuité. Ainsi en fut-il pour Descartes. Il obligea son siècle à prendre plus nettement conscience de son idéal ; il lui en donna d'impératives et claires formules. La philosophie de Descartes a fortifié chez tous les grands esprits du temps la *raison* aux dépens des autres facultés.

Autres influences philosophiques. — Le *cartésianisme*, dont nous avons parlé, le *jansénisme*, dont nous parlerons, ne résument pas à eux seuls le puissant mouvement d'idées qui anime tout le siècle. Pour en faire l'histoire complète, il faudrait tenir compte de l'influence exercée par le philosophe **Gassendi** (1592-1655), épicurien, adversaire de Descartes, — et aussi de tout un groupe de penseurs et écrivains (Cyrano de Bergerac, déjà nommé, La Mothe le Vayer, Saint-Evremond, etc.), compris un peu sommairement sous la dénomination de *libertins*, et dont le rôle a été précisé par de récents et importants travaux (2). Plus ou moins cohérents dans leurs doctrines, ils ont fait passer un courant de pensée indépendante et hardie dans toute la première partie du siècle ; l'effet en sera sensible encore au-delà. — Enfin, on n'oubliera pas l'action des controversistes protestants réfugiés en Hollande, tels que le théologien *Jurieu* (1637-1713),

(1) Cf. P. HAZARD, *La Crise de la conscience européenne*, Boivin, 1935.

(2) RENÉ PINTARD, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, 1943.

adversaire de Bossuet. C'est en pleine période classique que se prépare, encouragée par l'apparition à l'étranger de grands systèmes philosophiques (Spinoza, Locke), l'évolution qui conduira à la pensée du XVIII^e siècle.

II. — L'Académie française.

Origines. — De tout temps, en France, il y eut des sociétés de gens de lettres et d'érudits, soumises à une sorte de règlement : les *puys* du moyen âge, les *Jeux floraux* de Toulouse, etc. — Au XVI^e siècle, Charles IX protégea la réunion fondée par A. de Baïf, au faubourg Saint-Marcel, et lui octroya le titre d'*Académie de poésie et de musique* (1570). Baïf n'avait fait, d'ailleurs, qu'imiter les académies italiennes, alors nombreuses et florissantes (1).

Dès le début du XVII^e siècle, les questions de discipline littéraire et grammaticale prennent une grande importance; on les discute chez M^lle de Gournay, chez le poète Colletet, et chez le premier des journalistes français, Théophraste Renaudot. C'est une réunion de ce genre qui se tenait chez *Valentin Conrart*. « Environ vers l'an 1629, dit Pellisson dans son *Histoire de l'Académie française*, quelques particuliers, logés en divers endroits de Paris, ne trouvant rien de plus incommode, dans cette grande ville, que d'aller fort souvent se chercher les uns les autres, résolurent de se voir un jour de la semaine chez l'un d'eux... Ils s'assemblèrent chez M. Conrart, qui s'était trouvé le plus commodément logé pour les recevoir, et au cœur de la ville... Là, ils s'entretenaient familièrement, comme ils eussent fait en une visite ordinaire, et de toutes sortes de choses, d'affaires, de nouvelles, de belles-lettres. Que si quelqu'un de la compagnie avait fait un ouvrage, comme il arrivait souvent, il le communiquait volontiers à tous les autres, qui lui en disaient librement leur avis... Ils continuèrent ainsi trois ou quatre ans... »

A ces premières séances chez Conrart assistaient : Chapelain,

(1) La plus célèbre des académies italiennes fut celle de Florence, la *Crusca*, qui publia un dictionnaire de la langue italienne.

Godeau, Gombauld, Habert, Cérizy, Malleville, Serizay, Faret, Desmarets, Boisrobert. C'est ce dernier, qui, *factotum* de Richelieu, en parla au cardinal. Richelieu, naturellement porté à tout discipliner, et sentant d'ailleurs, pour être fort instruit des choses de la langue et de la littérature, qu'il y aurait profit à constituer une sorte de *gouvernement des lettres*, fit demander à ces messieurs s'ils consentiraient à former une assemblée officielle. Ce ne fut pas sans quelques difficultés. Mais enfin cette assemblée s'organisa; les statuts en furent, dès 1634, rédigés par Conrart, et approuvés par le cardinal; le roi donna des lettres patentes en 1635. Mais on dut attendre plus de deux ans que le Parlement consentît à enregistrer ces lettres; l'Université avait protesté contre un corps nouveau dont elle redoutait la concurrence. Enfin, l'*Académie française* était fondée.

Parmi les nouveaux membres qui furent admis pour compléter le nombre de *quarante*, fixé par les statuts, il faut citer : Maynard, Colletet, Saint-Amant, Racan, Balzac, Vaugelas, Voiture et le chancelier Séguier qui succéda à Richelieu comme *protecteur* de l'Académie (1).

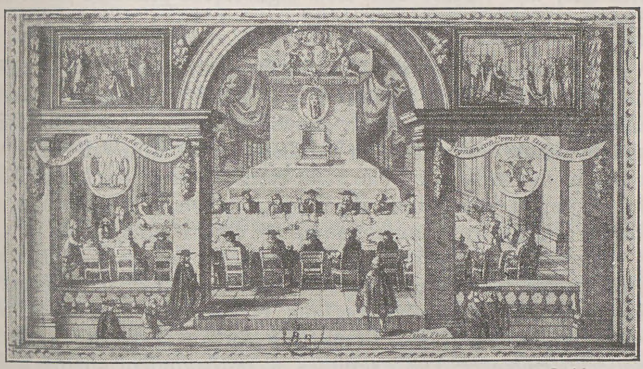
Organisation intérieure. — L'Académie s'est donc toujours composée, depuis sa fondation jusqu'à nos jours, de quarante membres. Elle se recrute elle-même *par cooptation*. Au décès d'un de ses membres, elle discute les titres des écrivains qui sollicitent l'honneur d'y être admis, fixe la date de l'élection, et choisit le nouvel académicien par voie de scrutin secret, à la majorité absolue. Sous l'ancien régime, le Roi se réservait d'*approuver*, comme *protecteur* de l'Académie, chaque élection.

Les *réceptions* devinrent publiques en 1671. Le simple *remercîment* adressé par le nouvel académicien à ses confrères s'était transformé (1660) en un *discours*, et la réponse du directeur prit des dimensions proportionnées. Dans ce discours devaient se trouver, avec l'éloge du prédécesseur, celui de Richelieu, celui de Séguier, et celui du roi régnant.

(1) Après la mort de Séguier (1672), c'est le Roi qui lui-même se déclara *protecteur*. — Aujourd'hui encore, il est d'usage que tout nouvel académicien soit présenté, par ses parrains, au Chef de l'État. Mais celui-ci n'exerce plus jamais aucun *veto* contre les choix de l'Académie française.

Les séances de l'Académie furent, dès l'origine, présidées par un de ses membres, élu *directeur*, assisté d'un *chancelier*; ces deux dignitaires étaient renouvelés tous les trimestres. Le secrétaire était élu *à vie* (secrétaire *perpétuel*).

On se réunit, jusqu'en 1642, tantôt chez un des académiciens, tantôt chez un autre. Cette année-là, Séguier donna aux académiciens une salle dans son hôtel; et après sa mort (1672),



Cl. Hatier.

UNE SÉANCE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE AU XVII^e SIÈCLE.
D'après une estampe de P. Savin.

Louis XIV leur permit de se réunir au Louvre. Afin que nulle préséance ne distinguât les membres de cette Assemblée toute littéraire, Louis XIV fit placer, autour de la longue table, quarante fauteuils semblables. De là l'expression de *fauteuil académique*. Pour chacun d'eux, on a établi une filiation qui est exacte jusqu'à la Révolution, époque à laquelle une refonte des académies en Institut de France rompit la tradition.

Chaque membre reçut, à partir de 1672, un jeton de présence, ce qui constituait une petite rente de 800 livres, portée bientôt à 1.200.

Grâce aux legs qu'elle était autorisée à accepter, l'Académie établit des *prix*. Le premier fut un *prix d'éloquence* fondé par Balzac, le second un *prix de poésie* fondé par Pellisson. Aujour-

d'hui, on ne les compte plus; l'Académie est même appelée, chaque année, à décerner des *prix de vertu*.

Enfin, un point essentiel, c'est que, depuis sa naissance, l'Académie n'est pas exclusivement réservée à des littérateurs de profession; elle admet des protecteurs des lettres et des hommes qui se sont particulièrement distingués dans diverses activités (prélats, militaires, diplomates, savants....) De là, chez elle, une variété dont nous signalerons plus loin les avantages.

Premiers travaux de l'Académie française. — Les académiciens perdirent un certain temps à lire des *discours* ou des *mémoires* sur toutes sortes de sujets. Mais leurs statuts les obligeaient avant tout à rédiger un *dictionnaire*, afin « de nettoyer la langue des ordures qu'elle avait contractées ou dans la bouche du peuple, ou dans la foule du Palais, ou dans les impuretés de la chicane, ou par les mauvais usages des courtisans ignorants, etc., et d'établir un *usage certain* des mots... » Le premier plan du *Dictionnaire* était assez original : les mots *simples* y étaient distribués par ordre alphabétique, et chacun d'eux était suivi « des composés, dérivés, diminutifs ». Ainsi *blé* est suivi des mots *blatier* et *emblaver*. Des exemples accompagnaient chaque mot, et distinguaient « les termes des vers d'avec ceux de la prose... du genre sublime, du médiocre, et du plus bas ». — On dressa une liste d'auteurs dans lesquels on prendrait ces exemples. Cette liste est fort éclectique : on y trouve Amyot, Montaigne, du Vair, la *Satyre Ménippée*, Coëffeteau, du Perron, saint François de Sales, Honoré d'Urfé, d'Ossat; et parmi les poètes : Marot, Ronsard, du Bellay, du Bartas, Desportes, Bertaut, Régnier, Malherbe, Théophile, Rapin. Si Chapelain avait été écouté, on eût fait un dictionnaire *historique*, et les noms des auteurs eussent été cités. On y renonça, pour ne donner que des exemples généraux, tirés du *bon usage* contrôlé par les *bons auteurs*. — Le travail, poussé d'abord très activement, se ralentit après la mort de Vaugelas en 1650. La première édition parut seulement en 1694 (1).

(1) Il a été publié un *fac-similé* de cette première édition de 1694, à Lille (1902). Sitôt une édition terminée, l'Académie en préparait une autre, pour suivre

D'après ses statuts, l'Académie devait également publier une *grammaire*, une *poétique*, et une *rhétorique*. Elle laissa publier la grammaire par Régnier-Desmarais (1705). Et l'on voit par la *Lettre à l'Académie* de Fénelon qu'elle n'en était qu'aux projets pour les autres traités (1).

L'Académie, enfin, était appelée à examiner les ouvrages nouveaux. Aussi Richelieu, qui voulait donner de l'autorité à la compagnie, lui demanda-t-il d'intervenir dans la *querelle du Cid*; nous en parlons ailleurs. Nul doute que les académiciens n'aient cru commencer, par les *Sentiments sur le Cid*, une série de travaux critiques sur les grands ouvrages contemporains, et s'ériger en tribunal littéraire. Mais, malgré des prodiges d'habileté, l'Académie en cette circonstance n'arriva à satisfaire personne et son rôle d'arbitre s'en tint là.

Influence de l'Académie française. — Il ne faut ni dénigrer l'Académie française, ni exagérer son influence. Dès sa fondation, elle fut en butte à des pamphlets, parmi lesquels on doit retenir la spirituelle comédie de Saint-Évremond, *les Académistes* (parue seulement en 1656), et la *Requête des dictionnaires*, de Ménage. Ce *Dictionnaire* de l'usage, cependant, incessamment remanié et complété, fut d'un grand secours aux écrivains qui, sans s'astreindre à le suivre docilement, y pouvaient constater le *bon usage* de la ville et de la cour. Pour nous, ces éditions successives ont une très grande valeur *historique*.

L'Académie eut un autre avantage, très appréciable surtout aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et qui, aujourd'hui encore, n'est pas négligeable. En réunissant dans un salon, et sur le pied d'égalité, des écrivains de l'origine la plus humble parfois et seulement distingués par leur talent ou leur génie, avec des grands

le mouvement de la langue. C'est ainsi qu'on eut successivement les *Dictionnaires* de 1694, 1718, 1740, 1762, 1798, 1835, 1878, 1935. La neuvième édition se prépare à loisir.

Il ne faut pas confondre ce *Dictionnaire de l'usage*, avec le *Dictionnaire historique*, dont le premier volume a paru en 1858.

(1) La *Grammaire*, si longtemps attendue, a été publiée en 1932 (F. Didot). Rédigée par un groupe d'académiciens, et en particulier par Abel Hermant, elle a provoqué une grande curiosité, et, de la part de certains grammairiens spécialistes, une vive réaction. Une édition corrigée a suivi (1933).

seigneurs, des hommes d'État, des prélats, des savants illustres, l'Académie établit entre eux une fraternité intellectuelle, dont chacun put tirer profit.

Que, d'ailleurs, le style *académique* ait été et soit encore insupportable; que certains écrivains, trop préoccupés de s'asseoir dans un fauteuil d'*immortel*, en soient devenus plus timides et moins originaux; que quelques critiques, pour préparer leur candidature, aient eu des complaisances fâcheuses à l'égard de leurs futurs confrères; enfin que l'Académie elle-même soit coupable d'avoir systématiquement écarté des hommes dont les opinions ou le tempérament littéraire lui déplaisaient : il se peut. Il n'en reste pas moins que l'Académie française eut à son heure et conserve encore l'utilité et le prestige d'une institution nationale.

III. — L'Hôtel de Rambouillet.

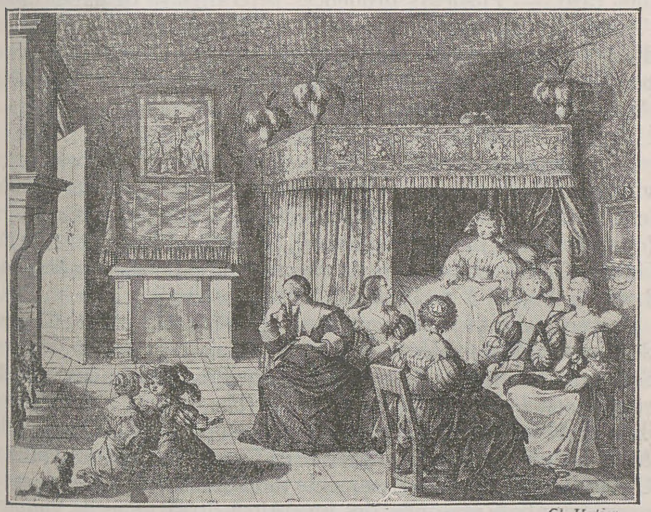
Son origine. — Dès les premières années du XVII^e^ siècle, la société, remise des troubles des guerres de religion et jouissant d'une paix relative, se réorganise avant la cour : entre 1615 et 1640, elle se forme, dans les *salons*, aux belles manières et au beau langage; elle sera toute prête en 1660 pour la cour de Louis XIV.

Catherine de Vivonne, fille d'un ambassadeur de France à Rome, avait pour mère une Italienne de la plus haute noblesse. Elle épousa, en 1600, le marquis de Rambouillet. Présentée à la cour, sous Henri IV, elle se sentit froissée par la liberté excessive qui y régnait; et, prétextant sa mauvaise santé, elle prit le parti de rester chez elle. Alors, elle fit reconstruire, sur ses propres plans, l'hôtel Pisani, qu'elle possédait dans la rue Saint-Thomas-du-Louvre. C'est là que, de 1618 à 1660 environ, elle reçut la plus haute société et les plus célèbres écrivains. Tous les témoignages contemporains sont unanimes sur la marquise de Rambouillet : beauté, esprit, sentiment, instruction, vertu, rien ne lui manquait. L'*incomparable Arthénice* (1) était une femme supé-

(1) *Arthénice* est l'anagramme de *Catherine*. C'était l'usage, dans la société précieuse, de se donner, par simple badinage, des surnoms (cf. *Précieuses ridi-*

rieure, et sans ombre de pédantisme. Elle recevait habituellement, étendue sur un lit de repos, dans sa *chambre bleue.*

Première période (1618-1630). — Cette première période de *préparation* est déjà brillante. Les hôtes principaux de Mme de Rambouillet sont : Richelieu, encore évêque de Luçon; le car-



Cl. Hatier.

UNE RUELLE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.
D'après une estampe d'Abraham Bosse.

dinal de La Valette, le marquis du Vigean, le maréchal de Souvré, père de Mme de Sablé; la princesse de Montmorency, Mlle du Vigean, la duchesse de la Trémouille, Angélique Paulet (surnommée *la lionne*, à cause de ses cheveux d'un « blond hardi »). L'aînée des quatre filles de Mme de Rambouillet,

cules, sc. IV). C'est ainsi que l'on appelait Julie d'Angennes, *Mélanide*; Mlle de Scudéry, *Sapho*; Mme de Longueville, *Laodamie* et *Mandane*, etc. Mme de Rambouillet est aussi nommée *Cléomire* dans le *Grand Cyrus*.

Julie d'Angennes, aidait sa mère à faire les honneurs de son salon.

Quelques gens de lettres, protégés par de grands seigneurs, ou nobles eux-mêmes, sont admis dans cette brillante société : Malherbe, Racan, Conrart, Vaugelas, Chapelain, Segrais; Voiture y apparaît, mais n'y deviendra « l'âme du rond » qu'un peu plus tard. — Plusieurs influences littéraires se disputent alors l'Hôtel de Rambouillet : celle de Malherbe, celle d'Honoré d'Urfé, celle du cavalier Marin; c'est-à-dire la haute et sévère poésie toute française, le romanesque psychologique et galant, et l'italianisme le plus raffiné.

Deuxième période (1630-1645). — Aux hôtes précédents viennent s'ajouter le jeune duc d'Enghien (qui sera bientôt le Grand Condé), La Rochefoucauld, le duc de Montausier (qui épousera Julie d'Angennes), Mlle de Bourbon (sœur du Grand Condé, et qui sera la seconde et fameuse duchesse de Longueville), Mlle de Coligny, Mlle de Scudéry.

Les écrivains y deviennent plus nombreux. On y voit : Georges de Scudéry, Mairet, Ménage, Colletet, Benserade, Cotin, Rotrou, Scarron, Desmarets, Sarrazin. Corneille lui-même y paraît, et y lit son *Polyeucte*; et Bossuet y prêche, dit-on, à onze heures du soir. N'oublions pas l'abbé Godeau, si petit qu'on l'appelle le *Nain de Julie* (il deviendra évêque de Grasse), ni surtout Voiture. C'est l'époque des divertissements mondains, des parties de campagne, des bals masqués, des inventions drôlatiques de Voiture; et aussi celle des lectures de madrigaux, de sonnets, d'impromptus.

En 1641, le duc de Montausier offre à Julie la fameuse *Guirlande*, composée de soixante-seize madrigaux calligraphiés au-dessous d'autant de miniatures sur vélin représentant des fleurs emblèmes des perfections physiques et morales de Julie. Tous les beaux esprits de l'Hôtel de Rambouillet, y compris Corneille (1), y avaient travaillé.

Déclin de l'Hôtel de Rambouillet (1645-1660). — Le salon d'Arthénice ne cessait de faire de nouvelles et brillantes recrues,

(1) Corneille composa, pour la *Guirlande de Julie*, trois madrigaux : *la Tulipe, le Fleur d'orange, l'Immortelle blanche.*

comme Mme de Sévigné et Mme de La Fayette. Mais le mariage de Julie avec M. de Montausier (1645), les troubles de la Fronde, la mort de Voiture (1648), celle du marquis de Rambouillet (1653), celle de l'aîné de ses fils (1654), enfin le mariage de sa plus jeune fille, Angélique, avec M. de Grignan, tout contribua à désenchanter et à pousser vers la retraite Mme de Rambouillet, qui mourut en 1665.

La préciosité. — « ... Une résolution et une gageure d'être *distingué*, comme on aurait dit soixante ans plus tard; d'être *supérieur*, comme on dirait aujourd'hui; on disait alors *précieux* (1). » C'est en ces termes que Sainte-Beuve définit la vraie *préciosité*, qui était une réaction à la fois *contre la liberté des manières* et *contre la licence du langage*.

Le premier genre de réaction explique la place que tient à l'Hôtel de Rambouillet la *galanterie*. Dans une réunion de gentilshommes et de dames, comment ne point parler d'amour? Mais on n'en parlera pas, du moins, comme à la cour de François Ier ou de Henri IV, d'une façon trop *cavalière*; et surtout, on ne le prendra point pour thème des contes *gaulois* ou *italiens*, à la manière de Boccace, de Bonaventure des Périers ou de Marguerite de Navarre. Mme de Rambouillet semble avoir eu l'honneur d'imposer la première aux hôtes de son salon une parfaite convenance dans l'expression de l'amour. Et pour mieux y arriver, elle revient, sans s'en douter, aux raffinements du moyen âge courtois; elle donne la main, par-dessus plusieurs siècles, à Marie de Champagne, protectrice de Chrétien de Troyes.

« Il faut, dit Mlle de Scudéry, que tous les hommes soient amoureux et que toutes les dames soient aimées. » Ces amours chevaleresques et platoniques sont l'occasion ou le prétexte de discussions morales; on met une question galante sur le « tapis », et chacun dit son mot. Mais si la marquise ne voyait qu'un aimable jeu dans cette façon de feindre l'amour, il semble bien que sa fille Julie ait exagéré cette *casuistique*, et entraîné la conversation vers quelques-uns des défauts de la préciosité : le romanesque, le subtil, le maniéré. Julie se conduisit envers

(1) Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, p. 325.

M. de Montausier, qui eut la patience d'attendre pendant quatorze ans qu'elle voulût bien l'épouser, comme l'Armande des *Femmes savantes* envers Clitandre. — Le troisième degré de cette fausse galanterie apparaît dans les romans de Mlle de Scudéry, et devient justiciable des railleries de Molière.

Quant au *langage*, les Précieuses de l'Hôtel de Rambouillet veulent d'abord lui donner, et légitimement, de la décence, de la délicatesse et en même temps de la propriété. *Tout dire*, même les choses les plus difficiles à dire, *sans brutalité et sans obscurité*, tel a été l'idéal précieux. De là on passe très vite à la périphrase spirituelle, à la métaphore piquante, — d'où il n'y a qu'un pas vers l'affectation. Mais ce n'est point à l'Hôtel de Rambouillet que l'on pratique ce dernier genre de *préciosité*; c'est dans les salons rivaux, chez Mlle de Scudéry, chez Mme de Bouchavannes, chez la comtesse de Brégis, et surtout en province, à Poitiers, à Bordeaux, à Lyon, à Montpellier. Nous connaissons très bien les excès de la préciosité, par *la Précieuse ou le Mystère des ruelles* de l'abbé de Pure (1656), et surtout par le *Grand Dictionnaire des précieuses* de Somaize (1660).

C'est Somaize qui nous a conservé, avec les noms et les surnoms des principales *précieuses*, les métaphores dont les plus exagérées d'entre elles faisaient usage dans la conversation. On appelle la lune : *le flambeau du silence*; le lit, *l'empire de Morphée*; les dents sont *l'ameublement de la bouche*; les pieds, *les chers souffrants*; la main, *la belle mouvante*; une bougie, *le supplément du soleil*; un miroir, *le conseiller des grâces*; un verre d'eau, *un bain intérieur*; la cheminée, *l'empire de Vulcain*; le soufflet, *la petite maison d'Éole*. Les précieuses se servent aussi de tours de phrase abstraits : *avoir du fier contre quelqu'un* (être en colère); *donner dans le doux de la flatterie*, etc. Enfin, elles ponctuent leurs affirmations d'adverbes comme *furieusement*, *terriblement*, etc. Parmi toutes ces métaphores, il en est qui se sont maintenues dans la langue courante, comme *laisser tomber la conversation*, *mettre une question sur le tapis*, *travestir sa pensée*, etc.

Au fond, et quand on néglige les exagérations puériles des *fausses* ou des *ridicules* précieuses, on reconnaît que la préciosité a rendu de grands services, et explique pour une large

part ce qui a suivi. Socialement, l'idéal des précieux a contribué à formuler la conception de l'*honnête homme*, qui prévaudra pendant tout le siècle, et qui associe la culture sans pédantisme, l'esprit de société et la tenue morale. Littérairement, la préciosité est bien la « politesse » appliquée à la conversation. Elle s'élevait, comme une barrière nécessaire, contre l'envahissement du langage par la grossièreté. Et quand on pense que l'une des plus solides qualités des auteurs classiques a été précisément le don de la mesure, de l'élégance dans l'expression des sentiments, on ne peut nier l'influence heureuse d'un tel esprit sur la littérature.

Les excès ont vite disparu, les avantages sont restés. On tend de plus en plus aujourd'hui à considérer la préciosité comme un mouvement qui déborde largement le cadre des salons, et dont les effets se sont prolongés jusqu'au cœur de la période classique (ils sont sensibles chez Molière lui-même). — On pourrait même ajouter que l'esprit précieux apparaît comme une manifestation chronique, que l'on décèlerait à maintes reprises, avant et après, sous des formes diverses, dans notre histoire littéraire (1).

Il nous faut maintenant examiner à part deux des écrivains qui ont brillé à l'Hôtel de Rambouillet, BALZAC et VOITURE.

IV. — BALZAC (1594-1654).

Vie. — Jean-Louis Guez de Balzac, né à Angoulême, en 1594, écrivit de Rome, en 1624, ses premières lettres. Il y avait accompagné le cardinal de La Valette, fils du duc d'Epernon, auquel il avait été d'abord attaché. Ces lettres furent très admirées ; elles circulèrent dans la haute société parisienne, et, quand Balzac revint à Paris, il se vit déjà célèbre. Mais, au lieu de se fixer dans la capitale, il se retira dans ses terres, sur les bords de la Charente, et c'est de là, de *Balzac*, qu'il correspondit avec ses contemporains. En 1635, il fut élu parmi les premiers membres de l'Académie française. Il ne parut que rarement à

(1) Sur cette question de la préciosité, entièrement renouvelée par la critique contemporaine, cf. les ouvrages de BRAY, MORNET, MONGRÉDIEN, cités dans la Bibliographie générale et dans celle de ce chapitre même.

l'Hôtel de Rambouillet; mais ses lettres y étaient attendues, lues et admirées.

Lettres de Balzac. — Ces lettres sont nombreuses; elles occupent un volume in-folio, sur deux, de l'édition de ses *Œuvres complètes* (1665). Elles sont adressées à tous les grands personnages du temps; mais le plus grand nombre vont à Chapelain et à Conrart, que Balzac savait gens capables d'apprécier et de faire goûter son style. Il est question de tout, dans ces lettres, mais surtout des ouvrages nouveaux, sur lesquels Balzac aime à porter un jugement (lettre à Scudéry sur *le Cid*, 27 août 1637; lettre à Corneille sur *Cinna*, 17 janvier 1643), — de la campagne, qu'il aime et où il trouve le loisir et la solitude qui lui sont nécessaires pour travailler son style (lettre à Chapelain, 12 mai 1638), — de questions religieuses et philosophiques, qu'il traite comme autant de lieux communs sur lesquels peut s'exercer son éloquence.

Son éloquence. Ses idées. — *Éloquence*, c'est-à-dire *art de bien parler*, tel est en effet le mot par lequel les contemporains ont caractérisé le style de Balzac, dont les lettres ne sont, en aucune façon, des improvisations ou des épanchements. Tout y est calculé. Tout y est grave et noble. La phrase y est admirablement construite, équilibrée; le mot est toujours plein, vigoureux, et « mis en sa place ». Balzac rend donc à la prose le même service que Malherbe à la poésie. Il lui donne de la force et de la régularité. — Cela ne va pas sans défauts. Balzac ne sait pas être simple, et il alourdit tout ce qu'il touche.

D'autre part, on est injuste envers lui, quand on lui refuse des idées, et quand on en fait un phraseur. Les lettres de Balzac frappent, au contraire, par l'importance qu'il donne aux idées, philosophiques, morales, religieuses. Comme *critique*, il a écrit d'excellentes pages; et ses dissertations à Mme de Rambouillet sur les Romains, comme sa lettre à Corneille, nous prouvent qu'il a le sens de la véritable histoire.

Il voulut, d'ailleurs, prouver qu'il était capable d'écrire des ouvrages de plus longue haleine. Il donna *le Prince*, éloge indirect de Louis XIII; *Aristippe ou la Cour*, dissertation sur la

politique; et le *Socrate chrétien*. Si le style de ces trois ouvrages est, quand on les lit en entier, trop tendu et fatigant, les *morceaux* ont une singulière solidité, et ressemblent à des fragments traduits de Cicéron ou de Sénèque.

Très admiré par ses contemporains, qui l'ont surnommé le *Grand Épistolier*, Balzac fut vivement attaqué par le P. Goulu, supérieur général des Feuillants, qui l'accusa de plagiat et d'immoralité. Balzac se défendit avec hauteur et l'opinion publique fut pour lui.

V. — VOITURE (1598-1648).

Vie et caractère. — Fils d'un marchand de vin d'Amiens, Vincent Voiture occupa d'abord les fonctions de contrôleur général dans la maison de Gaston d'Orléans. Il suivit son maître à Bruxelles, puis en Lorraine, et fut chargé de missions en Espagne et en Italie. Il devint maître d'hôtel du roi en 1639, et fit encore de nombreux voyages en 1639, 1640 et 1642. Introduit à l'Hôtel de Rambouillet par un de ses anciens condisciples de collège, le comte d'Avaux, et par M. de Chaudebonne, son esprit suppléa à sa naissance et à sa fortune; et il y devint un personnage.

Il faut d'abord considérer en Voiture l'homme qui, pendant plus de vingt ans, anima et amusa l'Hôtel de Rambouillet. Il possédait deux qualités pour cet emploi : il avait de l'imagination, et il avait du talent. Son imagination lui suggérait des idées pour amuser cette société, où l'on causait sans doute, mais où l'on ne dédaignait nullement les distractions mondaines les plus futiles. Voiture inventait des déguisements; il faisait paraître un jour des Suédois apportant à Julie une lettre de Gustave-Adolphe : Julie témoignait, en effet, d'une admiration sans bornes pour le héros suédois. Un autre jour, il amenait des ours jusque dans la Chambre bleue. Il organisait des parties de campagne (voir sa lettre au cardinal de La Valette, 1630), des bals masqués (voir la lettre de *la carpe au brochet*, 1643), etc. Les hommes de ce genre sont appréciés dans le monde; on y est à la fois pour eux très aimable et très exigeant. Voiture était inépuisable et complaisant.

Mais, d'autre part, il avait du talent. Il n'était pas seulement le monsieur qui sait organiser et conduire la danse, ou jouer à tous les jeux; il était poète, il était *épistolier*, il avait l'esprit de repartie et d'à-propos. Et par là il se faisait respecter, et un peu redouter. Il en arrivait même, car il ne craignait rien tant que de tomber dans le mépris qui est le juste salaire de la complaisance, à être impertinent. Condé disait de lui : « Il serait insupportable s'il était de notre monde. » Toujours est-il que *Valère*, comme on l'appelait, régna à l'Hôtel de Rambouillet, où il fut « l'âme du rond » (1), et que sa mort, en 1648, donna le premier signal de la dispersion.

Les Lettres de Voiture. — Voiture n'est pas un épistolier du genre de Balzac; mais, comme Balzac, il écrit des lettres destinées à être lues dans un cercle mondain, et dont, par conséquent, le style est fort travaillé. Il adresse ses lettres soit à des personnages dont il est le protégé, soit à des amis de l'Hôtel de Rambouillet. Nous en possédons deux cents, qui furent recueillies après sa mort par son neveu Pinchêne.

Le ton en est très varié. En tête, on peut citer la célèbre lettre sur Richelieu, écrite en 1636, après la prise de Corbie, et qui est du style le plus solide et le plus *historique*. Voiture sait parler sérieusement des Romains et d'Alexandre à Mme de Rambouillet (lettre XXXVI). Les lettres à des grands seigneurs comme Condé, le marquis de Pisani, le comte d'Avaux, le cardinal de La Valette, offrent un piquant mélange d'éloges hyperboliques et de badinage mondain. Voiture excelle à *raconter* : il nous dit spirituellement comment il a été « berné » (lettre IX); ou comment il voyage sur le Rhône (lettres CXXVII et CXXVIII); il fait au cardinal de La Valette un récit charmant d'une fête à la campagne (lettre X). Parfois, il pousse le badinage jusqu'au mauvais goût, comme dans la trop célèbre lettre de *la carpe au brochet*. Mais enfin, toute cette correspondance est celle d'un homme très spirituel, qui sait fort bien sa langue, qui a des ressources infinies dans l'esprit et dans le style, — et à qui on ne peut reprocher que de vouloir trop plaire.

(1) On disait alors le *rond*, comme plus tard le *cercle*.

Ses poésies. — Voiture a écrit des *épîtres en vers*, des *sonnets*, des *stances*, des *madrigaux*, des *épigrammes*, des *rondeaux*. Il fait, comme jadis Marot, de la poésie « d'actualité mondaine », et il y est passé maître. Sa qualité essentielle est une certaine facilité de tour, qui charme encore ; un art d'amener le *trait* ou la *chute* qui satisfait pleinement l'attente du lecteur ; une justesse vraiment surprenante dans l'emploi des métaphores et des figures. Il sait y ajouter la grâce parfois attendrie d'un badinage sentimental que Marot n'a point connu. — D'ailleurs, il faut signaler l'abus de l'esprit, de la mythologie, des pointes à l'italienne ; et, dans l'ensemble, un air de futilité qui gâte les pièces les plus achevées. Rappelons enfin qu'au sonnet de Voiture sur *Uranie*, on opposa celui de Benserade sur *Job*. L'Hôtel de Rambouillet se divisa en *Uranistes* et *Jobelins* ; Mme de Longueville conduisait le premier parti, et le prince de Condé le second.

VI. — VAUGELAS (1585-1650).

Cette revue de ceux qui ont travaillé à la fixation de notre prose serait incomplète, si nous ne nommions *Vaugelas*, qui, membre de l'Académie dès sa fondation, s'occupa avec le plus grand zèle du Dictionnaire.

Il publia, en 1647, ses *Remarques sur la langue française*, qui peuvent servir de complément au Dictionnaire, et dans lesquelles il se fonde, pour autoriser ou pour rejeter une expression, sur le *bon usage* de la cour et du monde, corroboré par celui des grands écrivains.

BIBLIOGRAPHIE

DESCARTES, éd. ADAM-TANNERY, Paris, 13 vol., 1897-1913. — Nombreuses éditions classiques du *Discours de la Méthode* (Hachette, Delagrave, etc.).
F. BRUNETIÈRE, *Études critiques*, IV (*Cartésiens et Jansénistes*).
H. GOUHIER, *La pensée religieuse de Descartes*, Vrin, 1923.
G. LANSON, *L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française* (*Études d'histoire littéraire*, pp. 58-97), Champion, 1930.
CH. ADAM, *Descartes, sa vie, son œuvre*, Boivin, 1937.

L. BRUNSCHVICG, *Descartes*, Rieder, 1937.
Trois siècles de l'Académie française par LES QUARANTE, Firmin-Didot, 1935.
SOMAIZE, *Dictionnaire des Précieuses*, nouvelle édit. par Ch. Livet, 2 vol. Biblioth. elzévirienne, Paris, 1856.
L. LIVET, *Précieux et Précieuses*, Paris, 1896.
E. MAGNE, *Voiture et les origines de l'Hôtel de Rambouillet*, Paris, 1911.
ID., *Voiture et les années de gloire de l'Hôtel de Rambouillet*, Paris, 1912.
M. MAGENDIE, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle*. Paris, Alcan, 1920.
E. FAGUET, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme*, t. III, Boivin, 1927.
G. MONGRÉDIEN, *Les Précieux et les Précieuses*, Mercure de France, 1939.
R. BRAY, *La préciosité et les précieux, de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Albin Michel, 1948.
Sur BALZAC et VOITURE : *Lettres choisies du dix-septième siècle*, par G. LANSON (Hachette).
VAUGELAS, *Remarques sur la langue française*, avec le commentaire de T. Corneille, éditions CHASSANG (Garnier), 1880, 2 vol.; J. STREICHER (Droz), 1936, 3 vol.

CHAPITRE IV

LA FORMATION DE LA TRAGÉDIE CLASSIQUE. CORNEILLE ET SON TEMPS

SOMMAIRE

1° **Avant Corneille,** les genres dramatiques sont : la *pastorale*, la *tragi-comédie*, la *comédie*, la *tragédie*; et tous ces genres jouissent d'une grande liberté. — HARDY est, de 1600 à 1630, le *fournisseur* du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Il compose une grande quantité de pièces, et en fait imprimer quarante. — THÉOPHILE DE VIAU donne, en 1617, *Pyrame et Thisbé*. — MAIRET fait jouer, en 1634, *Sophonisbe*, la première en date des tragédies régulières.

2° **Corneille** (1606-1684) débute par une comédie (*Mélite*, 1629), triomphe avec *le Cid* (1637) et compose des tragédies et des comédies jusqu'en 1652. Retiré du théâtre pendant sept ans, il y revient en 1659 avec *Œdipe* et continue à écrire jusqu'en 1674. Il meurt en 1684. Corneille se plie difficilement aux *règles* d'Aristote; il choisit ses sujets dans l'histoire, surtout dans celle des Romains; il aime à compliquer l'action, pour augmenter le mérite de ses héros, en qui il incarne la *volonté*; il peint l'amour comme une passion généreuse, fondée sur l'*estime*; son théâtre est « une école de grandeur d'âme »; son style est oratoire et grave, sa versification d'une extrême vigueur.

3° **Contemporains de Corneille :** ROTROU, auteur de *Saint-Genest* (1646) et de *Venceslas* (1647); DU RYER; TRISTAN L'HERMITE; THOMAS CORNEILLE, frère de Pierre, auteur de *Timocrate* (1656), *Ariane* (1672), *le Comte d'Essex* (1678), dramaturge très habile et très applaudi.

I. — Avant Corneille (1600-1630).

Des genres. — Au début du XVII^e siècle, plusieurs genres semblent s'être disputé la faveur du public. Sans parler ici de la comédie ni de la farce, le théâtre *sérieux* est représenté par la *tragédie*, la *tragi-comédie* et la *pastorale*. — La tragédie, après A. de Montchrestien, n'est pas encore régulièrement constituée dans la forme qu'adopteront Corneille, Rotrou, Racine, etc.; elle ne le sera qu'avec la *Sophonisbe* de Mairet (1634) (1). C'est qu'il faut attendre que le public soit apte à en apprécier la beauté plutôt sévère, qu'il s'intéresse à la *morale* et à la *psychologie*, et qu'il perde son engouement pour l'extraordinaire ou la fadeur. Et précisément les deux autres genres répondaient mieux à ses goûts : la *tragi-comédie*, avec ses aventures de cape et d'épée, ses extravagances, la liberté de sa mise en scène, son dénouement heureux, était une sorte de mélodrame aristocratique; et la *pastorale*, venue d'Italie (l'*Aminta* du Tasse est de 1571), unissait au romanesque de l'action celui des sentiments. Nous allons retrouver chacun de ces genres dans le répertoire de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais.

C'est dans les premières années du XVII^e siècle que s'établissent à Paris des troupes régulières. Aux *confréries*, aux associations temporaires, se substituent des comédiens de profession. Déjà, en 1599, le directeur d'une troupe ambulante de comédiens, Valleran Lecomte, avait loué aux Confrères de la Passion leur salle de l'Hôtel de Bourgogne; mais il fit encore plusieurs tournées, pour porter son répertoire dans les villes de province; et c'est en 1628 seulement que l'Hôtel de Bourgogne devint un théâtre permanent, analogue à ceux que nous voyons

(1) Après l'avoir longtemps datée de 1629, la critique adopte généralement pour *Sophonisbe* la date de 1634. Sur les origines de la tragédie et sur ses premiers théoriciens, voir p. 280 et suiv. — Cf. G. LANSON, *Note sur un passage de Vitruve* (*Études d'histoire littéraire*, p. 47 et suiv.), Champion, 1930. — Les études les plus approfondies sur cette période de notre théâtre sont d'un critique américain, CARRINGTON LANCASTER, *A history of French dramatic litterature in the seventeeth century*, Presses Universitaires, 2 vol. 1929. (I : *The pre-classical period*, 1610-1634.)

fonctionner aujourd'hui. Quelques acteurs détachés de cette première troupe s'établirent rue de la Poterie, et fondèrent le théâtre du Marais, célèbre par la représentation des premiers chefs-d'œuvre de Corneille. A la troupe ambulante, puis permanente, de Valleran Lecomte, était attaché un jeune poète, Alexandre Hardy.

Hardy (1569-1630) n'est guère connu qu'à titre de fournisseur appointé de l'Hôtel de Bourgogne. Il dut gagner péniblement sa vie, à en juger par l'activité fiévreuse avec laquelle il produisit, en l'espace de trente ans environ, un nombre considérable de pièces : on croit qu'il en a composé au moins de sept à huit cents; il n'en fit imprimer qu'une quarantaine (6 vol., 1623 à 1628), pastorales, tragi-comédies, tragédies (*Didon se sacrifiant, la Mort d'Achille, Coriolan, la Mort d'Alexandre,* etc.).

Les tragédies de Hardy se jouaient dans un décor *simultané,* représentant, comme l'ancien théâtre des *mystères,* plusieurs lieux. L'action se déplace avec les personnages; elle se transporte d'un pays à un autre, et la durée n'en est pas astreinte à la règle des vingt-quatre heures. Mais Hardy a déjà le sens de la *crise* classique. D'autre part, il sait déjà, en vrai dramaturge, faire sortir les situations des sentiments, et enchaîner les scènes. Mais, comme écrivain, il est très inférieur à Robert Garnier; le manque de style l'a empêché de consacrer cette forme de tragédie, plus large que la tragédie classique.

Hardy a composé un très grand nombre de tragi-comédies, genre alors essentiellement libre pour le choix du sujet, l'étendue de l'action, le nombre des personnages, la multiplicité des décors juxtaposés. Quelques-unes de ces pièces étaient en plusieurs *journées* : l'*Histoire éthiopique* en avait huit, de cinq actes chacune. La tragi-comédie est plutôt la fusion de plusieurs genres qu'un genre à part. Il devait en sortir la *comédie héroïque,* dans le style du *Don Sanche* de Corneille, et du *Don Garcie de Navarre* de Molière.

Hardy a encore mis au point un troisième genre, la *pastorale,* pièce dont les personnages sont des bergers et des bergères de convention. L'influence de l'*Astrée,* le célèbre roman d'Honoré d'Urfé (1610-1619), vient se mêler à celle de l'Italie dans les

Bergeries de Racan, écrites sous forme dramatique (1). D'Urfé lui-même compose, en 1625, une *Sylvanire* (qu'il ne faut pas confondre avec celle de Mairet); et Gombauld donne, en 1628, une *Amaranthe*.

Théophile de Viau (1590-1626), célèbre aussi comme poète lyrique (2), a laissé, avec des *Bergeries* (pastorale jouée en 1619), une tragédie de *Pyrame et Thisbé* (1617). On en cite volontiers deux vers ridicules sur le poignard qui *rougit* pour s'être *lâchement souillé du sang de son maître*. La pièce vaut mieux que sa réputation. Théophile s'y montre poète, et d'une tendresse souvent délicate.

Mairet (1604-1686). — **Les unités classiques.** — Cet ennemi de Corneille a d'abord fait représenter une pastorale, *Sylvanire* (1631), dont la *préface* est importante pour la question des *unités*.

Un certain F. Ogier avait écrit en 1628 une préface pour *Tyr et Sidon*, tragédie en deux *journées* de Jean de Schelandre; il y soutenait, par des arguments fort intéressants, la liberté de *temps*. Mairet répond à F. Ogier; il demande l'unité d'action et l'*unité de temps* : tout doit se passer en vingt-quatre heures; et la principale raison qu'il en donne, c'est la *vraisemblance*, comme l'avait déjà dit Scaliger au XVI^e^ siècle. L'*unité de temps*, surtout si on la fonde sur la vraisemblance, devait entraîner l'*unité de lieu*, et par suite modifier profondément le système de mise en scène conservé à l'Hôtel de Bourgogne.

Ces *trois unités*, Mairet les observe strictement. Si l'on joint à ce caractère le fond *historique* de la pièce, la noblesse du ton, les analyses psychologiques qui *expliquent* les actes des personnages, on comprendra que Mairet soit, en 1634, le successeur de Robert Garnier et le véritable précurseur de Corneille : à ce titre son nom ne peut périr. Il est fâcheux, sans doute, que Mairet se soit mêlé à la querelle du *Cid*, d'une façon assez déplaisante; mais que l'on juge de son dépit, devant le succès éclatant d'un rival!

(1) Cf. p. 328.
(2) Cf. p. 332.

Aussi, après 1636, abandonne-t-il la tragédie pour la tragi-comédie.

C'est maintenant de Corneille qu'il faut nous occuper; nous reviendrons ensuite sur ses contemporains.

II. — CORNEILLE (1606-1684).

Vie. — Premières années (1606-1629). — Fontenelle, neveu de Corneille, a dit très justement : « La vie de M. Corneille, comme particulier, n'a rien d'assez important pour mériter d'être écrite; et, à le regarder comme un auteur illustre, sa vie est proprement l'histoire de ses ouvrages. » Aussi sa biographie peut-elle être réduite à peu de chose; il suffit d'en bien marquer les étapes.

Pierre Corneille est né à Rouen, le 6 juin 1606, d'une famille bourgeoise de *petite robe*; son père était maître particulier des eaux et forêts. Il fit ses études au collège des Jésuites de sa ville natale, et fut un très bon écolier, c'est-à-dire un excellent latiniste. Son génie, naturellement porté à la force, à la grandeur et à la *déclamation*, trouva dans les poètes et orateurs latins un aliment tout à fait approprié. Il goûta particulièrement Sénèque le Tragique et Lucain, deux Romains espagnols, deux moralistes-poètes abondants en sentences sublimes ou ingénieuses, et en tirades magnifiques.

Au sortir du collège, Corneille étudia le droit, et acheta, en 1628, une charge d'avocat général à la Table de marbre du Palais; ces fonctions, il les conserva jusqu'en 1650. Il dut sans doute à l'étude du droit l'art d'*argumenter*, et cette dialectique solide et captieuse à la fois qui anime les discours de ses personnages.

Les débuts au théâtre (1629-1636). — Rien ne semblait, dans cette paisible et modeste vie provinciale, destiner Corneille au théâtre. C'est la preuve que le vrai génie se crée à lui-même des circonstances favorables. Une aventure de société, à Rouen, lui inspire un sonnet qu'il a l'idée d'encadrer dans une comédie, *Mélite*, jouée à Paris en 1629. Le succès de *Mélite* encourage Corneille, qui donne successivement plusieurs comédies, et, en

1635, sa première tragédie, *Médée*. Corneille était alors à Paris, où l'avait attiré et fixé à demi la réussite de ses premières pièces. Probablement pour subvenir aux frais de son séjour, et aussi pour s'assurer un puissant protecteur, il travaillait dans la compagnie des *cinq auteurs* du cardinal de Richelieu. Celui-ci, qui se



Cl. Giraudon.

LES BOUTIQUES DE LIBRAIRES DANS LA GALERIE DU PALAIS.
D'après l'estampe d'Abraham Bosse.

croyait du talent dramatique, jetait le plan d'une pastorale ou d'une comédie, et distribuait les actes à versifier, entre Corneille, Boisrobert, Colletet, L'Estoile et Rotrou. On sait que, pour avoir modifié le troisième acte de la comédie des *Tuileries*, Corneille fut accusé de manquer « d'esprit de suite », et probablement cassé aux gages. C'est le moment de remarquer à quel point Corneille a été gauche et maladroit avec les grands. Très fier et très timide, mais sentant qu'il a besoin de leur appui, il a écrit des dédicaces et des épîtres dont le ton humble et parfois sup-

pliant nous étonne. (Voyez surtout la dédicace d'*Horace* à Richelieu, celle de *Cinna* à M. de Montoron, celle de *Pompée* à Mazarin.)

La période des chefs-d'œuvre (1637-1652). — La période des chefs-d'œuvre s'ouvre en 1637 (1) avec *le Cid*. La *querelle* qui suit gâte pour Corneille les années 1637 à 1639. Mais il donne, coup sur coup, en 1640 : *Horace* et *Cinna*; en 1642, *Polyeucte*; en 1643, *Pompée* et *le Menteur*; en 1644, *Rodogune*; en 1651, *Nicomède*. En 1647 il avait été reçu à l'Académie française.

Première retraite (1652-1659). — En 1652, la chute de *Pertharite* le décourage; il quitte Paris et se retire à Rouen, où il ne s'occupe plus que de terminer sa traduction en vers de l'*Imitation de Jésus-Christ*, et de préparer une édition de ses œuvres complètes. Il demeure alors à Rouen, dans la même maison que son frère Thomas; il n'en bougera pas pendant sept ans. Il s'était marié, en 1640, avec Mlle de Lampérière. Sept enfants lui naquirent. De trois fils survivants deux furent officiers, dont l'un mourut au siège de Grave, en 1674; c'est ce dernier qui fut le grand-père de Marie-Anne Corneille, que Voltaire adopta, et dota avec le produit de son *Commentaire* (1764). Le troisième, Thomas, devint en 1680 abbé d'Aiguevive. Une des filles de Pierre Corneille fut religieuse; une autre, mariée, eut pour arrière-petite-nièce Charlotte Corday.

Le retour au théâtre (1659-1674). — En 1658, des circonstances qui n'ont pas été bien éclaircies le font revenir au théâtre. La troupe de Molière, passant à Rouen, avait joué plusieurs pièces de Corneille, qui figuraient, nous le savons, à son répertoire. De plus, Fouquet fait offrir à Corneille une forte prime s'il veut bien composer une nouvelle tragédie, et il lui propose trois sujets à choisir. Corneille se laisse tenter. Il donne, en 1659, son *Œdipe*, avec un grand succès. Et cette pièce est suivie de dix autres, avec des fortunes diverses. Mais, en 1674, *Suréna* « tombe à plat », et Corneille, âgé de soixante-huit ans, renonce définitivement au théâtre.

(1) La date traditionnelle : 1636 semble devoir être abandonnée, à la suite des travaux récents sur le théâtre et sur « les premières » des grands chefs-d'œuvre classiques (cf. notamment les études d'H. Lyonnet).

Les dernières années (1674-1684). — Il a couru sur la misère de ses dernières années des légendes discutables. Corneille, ayant toujours manqué de tact et de mesure dans ses requêtes comme dans ses remerciements, a lui-même contribué à accréditer ces anecdotes. Il est certain qu'il a relativement gagné peu d'argent avec ses pièces, et qu'il s'est appauvri en dotant ses filles et ses fils, surtout les deux officiers qui « tenaient état de nobles ». En 1677, il adresse au Roi un épître en vers, et, en 1678, une lettre à Colbert, pour solliciter une abbaye en faveur de son fils Thomas. Il l'obtient. Mais la pension de deux mille livres, qui lui avait été octroyée en 1662, cessa de lui être payée en 1674; elle lui fut de nouveau servie à partir de 1678, mais irrégulièrement. On prétend même (c'est Boursault qui le raconte) que Boileau, quelques mois avant la mort du poète, aurait offert d'abandonner sa propre pension en faveur de Corneille. Louis XIV envoya à Corneille deux cents louis sur sa cassette peu de jours avant sa mort. Il est donc certain que Corneille ne pouvait suffire à ses lourdes charges; peut-être faut-il en accuser un peu une administration maladroite de sa fortune (1).

Corneille mourut à Paris, le 30 septembre 1684; son corps fut inhumé dans l'église Saint-Roch (2).

Le caractère de Corneille. — Le caractère de Corneille apparaît déjà suffisamment à travers cette courte biographie. Il suffira d'y ajouter quelques traits. Corneille n'avait rien de l'homme du monde; il disait de lui-même : « Comme Dieu m'a fait naître mauvais courtisan, j'ai trouvé dans la cour plus de louanges que de bienfaits, et plus d'estime que d'établissements. » La Bruyère, en 1690, le peindra « simple, timide, d'une ennuyeuse conversation ». Évidemment, les contemporains

(1) L'histoire du *soulier* (d'après une lettre d'un bourgeois de Rouen, écrite à Paris en 1674, et publiée à Rouen par un érudit en 1852), et qui montre Corneille, réduit à la misère, entrant dans une boutique pour faire raccommoder sa chaussure décousue, n'est plus considérée comme authentique.

(2) Corneille eut pour successeur à l'Académie française son propre frère Thomas. Racine, en réponse au discours de réception de Thomas, prononça l'éloge de Pierre, admirable page d'éloquence et de critique. (Lire ce discours dans le *Racine* de Fourcassié, Hatier, p. 608.)

ont été frappés d'un contraste entre l'individu et son génie. Corneille, citoyen paisible, marguillier de sa paroisse, père de famille se ruinant pour ses enfants, n'est grand que par l'*esprit* « qu'il avait sublime », dit encore La Bruyère (1).

Histoire de son théâtre. — Corneille débute par des comédies. Sa première pièce est **Mélite** (1629). L'intrigue en est, tout au moins dans la première partie, assez ingénieuse; elle a été souvent reprise au théâtre. Un jeune homme, Eraste, fiancé à Mélite, lui présente son ami Tircis; et bientôt, c'est Tircis qui est aimé de Mélite. Pour se venger, Eraste invente de fausses lettres destinées à calomnier Mélite. Tircis se croit trahi, et déclare qu'il va se tuer; Mélite, à qui l'on rapporte qu'il est mort, s'évanouit; on vient annoncer à Eraste que Mélite a succombé, et il devient fou. Enfin, tout s'arrange, et Mélite épouse Tircis. — Dans l'*examen* de cette pièce (2), Corneille nous apprend quelle est la qualité qui frappa le plus ses contemporains : « La nouveauté de ce genre de comédie, dit-il, dont il n'y a point d'exemple dans aucune langue, et *le style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens*, furent sans doute la cause de ce bonheur surprenant. » A cette époque, en effet, la comédie était plutôt bouffonne et grossière; c'était toujours la *farce*. Pour trouver de la dignité, il fallait monter jusqu'à la tragi-comédie et jusqu'à la pastorale. Corneille a donc la gloire incontestable d'avoir donné avec succès les premiers modèles de la comédie mondaine et « honnête ».

Il continue à exploiter cette veine dans : **la Veuve** ou *le Traître puni* (1633), **la Galerie du Palais** ou *l'Amie rivale* (1633), **la Suivante** (1634), **la Place Royale** (1634), **l'Illusion comique** (1636). Toutes ces pièces reposent sur des *méprises*, et se dénouent par des *reconnaissances*; on y sent l'influence de l'*Astrée*, de la pastorale italienne et de l'esprit précieux. Mais Corneille a aussi un certain goût de réalisme qui lui fait placer son action dans des décors *parisiens* : la place Royale (aujourd'hui place des Vosges), alors « le centre du beau monde », et surtout la Galerie du Palais (palais de justice) avec ses boutiques de lingère, de mercier, de libraire, où les conversations des marchands et des acheteurs nous donnent quelques piquants détails sur les modes, les costumes, les livres à succès.

Cependant, en 1631, au lendemain du succès de *Mélite*, Corneille avait

(1) *Caractères*, chap. 1. *Des ouvrages de l'esprit.*

(2) Dans son édition de 1660, préparée à Rouen et publiée en 3 vol. à Paris, Corneille accompagne chaque pièce, de *Mélite* (1629) à *Œdipe* (1659), d'un *examen* critique. Pour les pièces postérieures, de *la Toison d'or* (1660) à *Suréna* (1674), il n'a point composé d'*examens*.

fait jouer une tragi-comédie, genre à la mode. C'était **Clitandre**, dont Corneille lui-même ne peut arriver à exposer clairement l'intrigue trop compliquée, dans la minutieuse analyse qu'il a écrite pour expliquer sa pièce. En 1635, entre *la Place Royale* et *l'Illusion comique*, Corneille avait donné sa première tragédie, **Médée**, imitée de Sénèque. Il n'a pas réussi à exprimer, comme Euripide, la tendresse maternelle en lutte avec la vengeance; c'est la vengeance seule qu'il a personnifiée dans son héroïne. On a retenu la fière réponse de Médée : *Dans un si grand revers que vous reste-t-il? — Moi.*

1637. — Au début de cette année (et non, comme on l'a cru longtemps, à la fin de l'année 1636) le Théâtre du Marais représente **le Cid**, imité du *romancero* espagnol et surtout du drame de *Guilhem de Castro* (1621). On prétend que Corneille avait été poussé à l'étude des Espagnols par M. de Chalon, ancien secrétaire des commandements de Marie de Médicis, retiré à Rouen. Le premier chef-d'œuvre de Corneille est donc imité du théâtre espagnol. Corneille adopte le sujet essentiel des *Enfances du Cid* et les principaux caractères; mais il simplifie l'action qui, chez l'auteur espagnol, embrassait plusieurs années, et il la réduit à la *crise psychologique*. — Rodrigue, fils de Don Diègue, aime Chimène, fille de Don Gormas; l'accord est déjà presque fait entre les familles, et Rodrigue va épouser Chimène. Mais une querelle éclate entre les deux pères : Don Gormas, mécontent de voir que le Roi lui a préféré Don Diègue comme gouverneur du prince héritier, soufflette le père de Rodrigue. Don Diègue, que ses forces trahissent, remet sa vengeance à son fils. Rodrigue a un moment d'hésitation : « Faut-il laisser un affront impuni? faut-il punir le père de Chimène? » Enfin son devoir lui apparaît nettement; il provoque Don Gormas et le tue. Puis il se présente devant Chimène, et, tout en lui déclarant qu'il l'aime toujours, il ne regrette rien puisqu'il a fait son devoir. Celle-ci approuve le courage de Rodrigue, et lui déclare qu'elle fera, elle aussi, son devoir, qui est de poursuivre le meurtrier de son père et de demander son supplice. Cependant le roi apprend que les Maures préparent une surprise contre Séville; Rodrigue les attaque à la tête de cinq cents de ses amis et remporte sur l'ennemi une victoire complète. Mais Chimène n'en continue pas moins à réclamer la tête de Rodrigue, et le roi consent à un combat singulier entre Don Sanche, champion de Chimène, et Rodrigue. Don Sanche est vaincu. Le roi déclare l'honneur satisfait, et ses dernières paroles laissent entrevoir la possibilité d'un mariage entre Chimène et Rodrigue.

Le succès du *Cid* fut éclatant et révéla en Corneille un poète tragique que personne ne soupçonnait dans l'auteur de *Médée*. Il passa en proverbe de dire : *Beau comme le Cid*. Mais ce succès déchaîna contre Corneille cette fameuse *querelle*, où figurent à la fois, parmi ses adversaires, un Scudéry,

un Chapelain et un Richelieu (1). Le cardinal, en déférant *le Cid* à l'Académie française, obéissait moins sans doute à des rancunes ou à des jalousies personnelles, qu'au désir de faire fonctionner comme *tribunal d'arbitrage littéraire* cette Académie qu'on le raillait d'avoir fondée. Voilà pourquoi il surveilla lui-même de si près la rédaction des *Sentiments de l'Académie française sur le Cid* (2). Corneille fut très énervé par cette querelle. Il se débarrassa aisément, en termes hautains, de Scudéry et de Claveret; mais le cardinal et l'Académie étaient des adversaires plus sérieux. Sans exagérer l'influence des *Sentiments de l'Académie* sur Corneille, on peut croire qu'il en fut touché, peut-être inconsciemment, sur deux points : d'abord, il ne voulut plus imiter de pièce, puisqu'on l'avait accusé de plagiat à l'égard du dramaturge espagnol, et il chercha désormais dans l'*histoire* des traits remarquables dont il tirerait tout seul une tragédie; d'autre part, il s'adressa de préférence à l'antiquité, plus en faveur auprès des gens lettrés et savants. — Sur le premier point, on ne peut que féliciter Corneille, qui a fait preuve de fécondité dans l'*invention*, et d'une admirable variété dans l'art de construire une *action* et de déterminer des *caractères*; sur le second, on peut regretter l'influence de la querelle. Corneille aurait pu puiser dans le *romancero* ou dans les romans français des sujets de toutes sortes (3).

Les années 1638 et 1639 ne voient paraître aucune nouvelle tragédie de l'auteur du *Cid*. Mais Corneille ne s'était pas contenté de répondre à ses adversaires ou de maudire ses juges; il avait travaillé, puisqu'il donne, en 1640, deux tragédies : *Horace* et *Cinna*.

1640. — **Horace** a été composé avec un évident souci de satisfaire aux *règles*. Le sujet est tiré de *Tite-Live*, livre I, ch. XXIV-XXV. Albe et Rome sont en guerre; comme les deux villes sont unies par de nombreuses alliances entre leurs familles, on décide d'arrêter l'effusion de sang, et de choisir dans chaque camp trois champions : l'issue du combat décidera de la suprématie de l'une des deux villes. Le sort tombe chez les Romains sur les trois Horaces et chez les Albains sur les trois Curiaces. Un des Horaces avait épousé Sabine, sœur des Curiaces; un des Curiaces était fiancé à Camille, sœur des Horaces. Les guerriers choisis n'en acceptent pas moins leur pénible devoir. Les voilà aux mains... Le vieil Horace attend des nouvelles du combat, lorsque la confidente Julie vient lui

(1) Cf. H. LYONNET, *Le Cid de Corneille* (Grands événements littéraires), Malfère, 1929.

(2) A. Cahen a donné une édition séparée des *Sentiments*, dont le texte est emprunté à la collection des *Grands Écrivains* (Hachette).

(3) Voir, sur cette question, le *Cours de littérature dramatique* de SCHLEGEL, traduction N. de Saussure.

annoncer que deux de ses fils sont morts dès le premier choc, et que le dernier s'est enfui. Le vieil Horace maudit le lâche survivant, et s'apprête à l'immoler de ses propres mains dès son retour. Mais il apprend bientôt par Valère que la fuite de son fils n'était qu'une ruse, et que Rome triomphe. — Le jeune vainqueur revient, apportant la dépouille des Curiaces; il rencontre sa sœur Camille qui lui reproche la mort de son fiancé, et qui prononce des imprécations contre Rome. Furieux, Horace tue sa sœur. Pour ce crime, il doit être jugé; le roi Tulle vient tout exprès dans sa maison, entend les plaidoyers de Valère et du vieil Horace : il absout le jeune Horace qui devra seulement se soumettre à une cérémonie expiatoire. — Le succès de cette pièce ne fut pas discuté; et Corneille, avec une déférence où il entre peut-être quelque ironie, dédia sa pièce au cardinal de Richelieu.

Cinna marque déjà une certaine exagération dans l'héroïsme de la volonté. Si Auguste est une des plus belles incarnations de la morale cornélienne, Émilie est le premier type de ces *furies* qui, tout *adorables* qu'elles peuvent être, selon l'expression de Balzac, manquent de vraisemblance psychologique.

Cinna est tiré d'un passage du traité de Sénèque *sur la Clémence.* Corneille invente les personnages d'Émilie et de Maxime. Il suppose que Cinna, descendant de Pompée, est poussé à une conspiration contre Auguste par Émilie qu'il aime : celle-ci, dont le père Toranius a péri dans les proscriptions ordonnées jadis par Auguste (Octave), veut se venger; et quoique Auguste la fasse élever chez lui comme sa propre fille, elle a promis sa main à celui qui tuerait l'empereur. Cependant Auguste, fatigué du pouvoir, consulte précisément les deux chefs de la conjuration, Cinna et Maxime, pour savoir s'il doit abdiquer : Cinna, qui veut frapper Auguste empereur, lui conseille de garder l'empire, au grand étonnement de Maxime, qui ignore les vrais sentiments de Cinna, et qui, en apprenant que celui-ci conspire par amour pour Émilie, le dénonce à Auguste. L'Empereur, vivement frappé par cette nouvelle, exprime dans un monologue célèbre ses angoisses, ses remords et ses hésitations. Il fait venir Cinna, le confond, puis il reçoit d'Émilie elle-même l'aveu de son ingratitude, et enfin il constate que Maxime lui aussi l'a trompé. Alors, s'élevant au-dessus d'une légitime colère, et pour prouver qu'il est « maître de lui comme de l'Univers », il pardonne à tous.

En 1641-1642, Corneille fréquente l'Hôtel de Rambouillet (1). Il lit dans la « chambre bleue » son *Polyeucte*, dont le *christianisme* déplait. La pièce n'en a pas moins un grand succès.

(1) Cf. p. 348, n. 1.



CORNEILLE EN 1643.
D'après l'estampe de Michel Lasne.

1642. — **Polyeucte** est tiré de Surius, historien latin du XVI^e siècle, qui avait raconté le martyre de saint Polyeucte, à Mélitène en Arménie, au IV^e siècle. Corneille emprunte à Surius les noms de Polyeucte, de sa femme Pauline, de son beau-père Félix, de son ami Néarque. Il invente le personnage de Sévère. — On apprend au premier acte que Polyeucte a épousé récemment Pauline. Celle-ci avait été demandée en mariage, à Rome, par un chevalier nommé Sévère; mais Félix n'a pas consenti à cette union, et, arrivé en Arménie comme gouverneur, il a décidé sa fille à épouser Polyeucte; Pauline s'y est résignée, parce qu'elle croit Sévère mort. Toutefois elle est inquiétée par un songe où elle a vu Sévère vivant et glorieux, et Polyeucte tué dans une assemblée de chrétiens. Or nous savons que Polyeucte s'est en effet converti au christianisme; son ami Néarque vient de lui faire recevoir le baptême. — Sévère non seulement n'est pas mort, mais il est devenu le favori de l'Empereur, et il vient à Mélitène pour offrir un sacrifice. Pauline le revoit, et lui dit un éternel adieu. Mais, pendant le sacrifice, Polyeucte, dans son ardeur de néophyte, brise les idoles. On l'arrête; on le fait assister au supplice de Néarque; Pauline et Félix essaient de l'amener à abjurer sa foi : il résiste à tous. Bien plus, il fait venir Sévère dans sa prison et lui lègue Pauline. Celle-ci n'aurait qu'à accepter cette solution, qui la rend à celui qu'elle avait aimé jadis. Elle fait mieux; elle ordonne à Sévère de solliciter la grâce de l'époux que son devoir lui commande de sauver. Félix ne se laisse pas toucher, car il croit à une ruse de Sévère, et Polyeucte est mis à mort. Mais Pauline se déclare chrétienne à son tour, et Félix est lui-même converti par les mérites du martyr.

Les contemporains, si l'on en croit un mot célèbre de la Dauphine (« Voilà, disait-elle en parlant de Pauline, la plus honnête femme du monde qui n'aime pas son mari »), semblent avoir surtout goûté la situation presque romanesque de Pauline entre Sévère et Polyeucte, et la discussion de psychologie galante qui peut en sortir. Au XVIII^e siècle, Polyeucte passe pour un *fanatique*, et Sévère, vrai « philosophe », attire à lui toutes les sympathies. De nos jours, le martyr a repris la première place dans la pièce; ce qui nous intéresse en lui, c'est la victoire du sentiment religieux sur les devoirs humains, et, en Pauline, l'évolution d'un amour qui, du *mérite* tout humain de Sévère, passe irrésistiblement au mérite mieux connu et supérieur de Polyeucte. Cette tragédie est, par l'action, le caractère et le style, la proportion des parties, l'équilibre et la gradation des sentiments, la profondeur de la morale humaine et religieuse, le type parfait de la pièce cornélienne (1).

(1) Cf. l'étude de Mgr J. CALVET sur *Polyeucte* (*Chefs-d'œuvre de la littérature expliqués*), Mellottée, 1944.

En 1643, est représentée **La mort de Pompée.** Le héros qui donne son nom à la pièce n'y paraît pas. Encore vivant au premier acte, puisque Ptolémée délibère avec ses confidents sur la question de savoir s'il accueillera le vaincu de Pharsale, ou s'il le livrera à César, il est exécuté pendant l'entr'acte. César, loin de remercier Ptolémée de l'avoir débarrassé de son rival, se détourne avec horreur de cette tête coupée : il voulait pardonner, et il menace Ptolémée de sa colère. Cependant le roi d'Égypte suscite un complot contre César; celui-ci en est averti par la veuve de Pompée, Cornélie, qui veut bien se venger de César, mais qui se réserve de le punir elle-même et qui, en vraie Romaine, ne consent pas qu'il périsse sous la trahison d'un roi esclave. Ptolémée est tué; César donne son trône à Cléopâtre qu'il aime, et fait mettre en liberté Cornélie. — *Pompée* se rattache au système de *Cinna* par les longues délibérations politiques, les maximes machiavéliques, *l'étalage* de la volonté et de la grandeur d'âme. On y trouve, pour la première fois, l'amour réduit à la *galanterie*, et presque indépendant de l'action principale. Supprimez le personnage de Cléopâtre et ses entretiens avec César, la pièce subsiste intégralement. Ce système, Corneille va le pratiquer et l'exagérer de plus en plus. — *Pompée* est dédié à Mazarin.

Toujours en 1643, année décidément féconde, Corneille retourne à l'Espagne et à la comédie et fait jouer **le Menteur**, imité de *la Vérité suspecte*, d'Alarcon. — Un jeune gentilhomme, nommé Dorante, vient de quitter l'Université de Poitiers où il a étudié le droit. Accompagné de son valet Cliton, il se promène aux Tuileries. Surviennent deux jeunes filles, Clarice et Lucrèce; Clarice ayant fait un faux pas, Dorante se précipite pour lui donner la main, et il en profite pour lui faire une déclaration. Il veut lui persuader qu'il revient des guerres d'Allemagne, où il s'est distingué, et qu'il reste à Paris parce qu'il l'aime. Mais, sur un rapport inexact de son valet, il croit que Clarice se nomme Lucrèce. Il raconte ensuite à des amis qu'il a donné une magnifique fête sur l'eau, la nuit précédente, à cette même Lucrèce. Son père Géronte voulant le marier, Dorante, sérieusement épris de Clarice, déclare qu'il est déjà marié à Poitiers avec une certaine Orphise. La confusion faite par Dorante entre les noms des deux jeunes filles amène plusieurs épisodes assez complexes. Enfin Géronte apprend tous les mensonges de son fils, et Dorante finit par épouser la vraie Lucrèce. — *Le Menteur* eut un grand succès, et Corneille donna, en 1644, **la Suite du Menteur**, où il conserve Dorante et son valet Cliton, et qu'il imite d'une comédie de Lope de Vega, *Aimer sans savoir qui*. La *Suite* n'eut pas la même fortune que *le Menteur*.

1644. — **Rodogune**, *princesse des Parthes*, marque une nouvelle étape dans l'évolution du génie de Corneille. Le sujet est tiré de l'historien grec

Appien, que Corneille a lu dans une traduction latine; il a cette grandeur *extraordinaire* et *invraisemblable* que Corneille commençait à chercher. — Cléopâtre, reine de Syrie, a deux fils, Antiochus et Séleucus. A la cour de Syrie se trouve aussi Rodogune, princesse des Parthes, dont les deux jeunes princes sont amoureux. Or, Cléopâtre hait Rodogune, et Rodogune hait Cléopâtre; question de jalousie ancienne, que la règle des vingt-quatre heures ne permet pas d'exposer suffisamment. Donc Cléopâtre dit à ses fils : « Le trône sera pour celui de vous deux qui tuera Rodogune. » Et Rodogune, de son côté : « Ma main sera pour celui de vous deux qui tuera Cléopâtre. » Or, Antiochus et Séleucus aiment leur mère autant qu'ils aiment Rodogune, et ils ne s'aiment pas moins entre eux. La situation serait donc immobile, par suite de l'équilibre absolu entre les amours et les haines. Mais Cléopâtre se décide à agir, en faisant tuer un de ses fils Séleucus. Antiochus, le survivant, est sur le point d'épouser Rodogune, quand il apprend le meurtre de Séleucus, dont les dernières paroles l'avertissent de *se défier d'une main qui lui est bien chère*... Il va boire à la coupe que lui tend Cléopâtre, quand Rodogune l'arrête. Pour dissiper les soupçons, Cléopâtre boit la première, dans cette coupe où elle a fait verser du poison; elle espère entraîner son fils et Rodogune dans la mort. Mais le poison fait trop vite son effet sur elle; sa pâleur la trahit; et elle expire, désespérée, en souhaitant aux époux des *fils qui lui ressemblent*. Le cinquième acte de *Rodogune* est d'une beauté dramatique admirable encore aujourd'hui; les quatre premiers actes sont plus inégaux. — *Rodogune* est dédiée (éd. de 1660) au Grand Condé.

1646. — Après **Théodore**, *vierge et martyre* (1645), qui ne réussit pas, Corneille arrive au chef-d'œuvre de l'intrigue compliquée avec **Héraclius**, *empereur d'Orient*, sujet tiré des *Annales ecclésiastiques* du cardinal Baronius. L'empereur de Constantinople, Maurice, a été détrôné et tué par Phocas; ses enfants ont été massacrés sous ses yeux; cependant, la nourrice du petit Héraclius, fils de Maurice, l'a sauvé en lui substituant son propre fils. Voilà le point de départ. Mais cet *imbroglio* de mélodrame est compliqué par une nouvelle substitution... Bref, Corneille lui-même avoue de cette pièce « qu'il l'a fallu voir plus d'une fois pour en remporter une entière intelligence ». — *Héraclius* est dédié au chancelier Séguier.

En 1650, Corneille fait jouer une « pièce à machines », **Andromède**, avec musique de d'Assoucy, sur le théâtre du Petit-Bourbon. — La même année, il revient encore à un sujet espagnol, et à un genre mixte, la *comédie héroïque*, avec **Don Sanche d'Aragon**. Cette pièce, « toute d'invention », selon Corneille lui-même (sauf pour le premier acte, et pour la reconnaissance finale), nous présente l'histoire d'un soldat de

fortune, Carlos, amoureux d'Isabelle, reine de Castille. Celle-ci aime le vaillant Carlos, mais elle combat ce sentiment, jusqu'à ce que, par une reconnaissance romanesque, on ait découvert que Carlos n'est autre que Don Sanche, roi d'Aragon. Il règne dans cette pièce un accent de *bravoure* qui la rend particulièrement originale. Le premier acte, plein d'imprévu, d'un style pittoresque et hautain, a quelque chose de romantique, à la *Ruy Blas*, presque à la *Cyrano*. — En tête de *Don Sanche* (qu'il faut lire), Corneille a publié une *lettre* à M. de Zuylichem, conseiller et secrétaire du prince d'Orange, dans laquelle il explique la nature et les règles de la comédie héroïque. C'est un morceau de critique fort curieux, à comparer aux théories que Diderot devait soutenir plus d'un siècle après.

1651. — **Nicomède**. Corneille, qui venait de donner *Rodogune* et *Héraclius*, pièces vraiment *mélodramatiques*, et *Don Sanche*, d'un genre tout nouveau, revient avec *Nicomède* à la pure tragédie, fondée sur l'analyse des caractères et le jeu des sentiments. Mais on y trouve une certaine liberté de style qui sent la *comédie héroïque* de la veille.

L'action de *Nicomède* se passe au second siècle avant Jésus-Christ, à la cour du roi de Bithynie, Prusias. Les Romains ont élevé chez eux un fils du second mariage de Prusias, Attale, en qui ils trouvent un docile vassal, et ils cherchent à écarter du trône un fils aîné de Prusias, Nicomède. Celui-ci, amoureux de Laodice, reine d'Arménie, est un type caractéristique de héros cornélien : d'une bravoure sans rivale, d'humeur hautaine, indépendante, ironique, et « généreuse » tout à la fois, il perce à jour les desseins des Romains, et tient tête à Flaminius, leur ambassadeur. Rival de son frère Attale en politique comme en amour, il essaie de pousser Prusias à la résistance, et de se faire attribuer le trône malgré Flaminius, et malgré la mère d'Attale, Arsinoé. Mais Prusias n'a pas de caractère; il s'entend avec Flaminius pour se débarrasser d'un fils qui l'épouvante et qui le gêne. Heureusement Attale, dont la générosité trahit les desseins perfides de ses protecteurs, sauve Nicomède de la mort; et Nicomède, luttant à son tour de grandeur d'âme avec Attale, loin d'abuser de sa victoire, pardonne à tous ses ennemis, et rend à son père un trône que le peuple révolté veut lui attribuer. Prusias restera donc roi, et il en remercie son fils Nicomède; mais il souhaite de conserver en même temps l'amitié des Romains.

Enfin, 1652 marque, avec **Pertharite**, *roi des Lombards*, la fin de la première période de Corneille. Cette tragédie a parfois été rapprochée de l'*Andromaque* de Racine, avec laquelle elle présente, en effet, une curieuse analogie de situation, du moins au début. Pertharite, roi des Lombards, a disparu. Son royaume est usurpé par le duc Grimoald. Celui-ci, afin

de consacrer son usurpation, veut épouser la femme de Pertharite, Rodelinde, et pour obtenir sa main, lui dit : « Si vous ne m'épousez, votre fils mourra. » Rodelinde répond étrangement à»Grimoald : « Je ne vous épouserai que si vous avez d'abord tué mon fils « (puisqu'il ne pourra jamais être roi, et que ce meurtre achèvera de déshonorer Grimoald.) Heureusement, Pertharite revient; Grimoald partage le royaume avec lui, et épouse une princesse qui l'aime. *Pertharite* supporte très bien la lecture, comme tout le Corneille, même le moins bon; mais il faut avouer qu'aucun des personnages de la pièce n'a de vérité ni de vie.

1659. — Quand Corneille revient au théâtre avec **Œdipe**, après une interruption de sept années, il obtient d'abord un grand succès. Cet *Œdipe* nous étonne aujourd'hui (comme celui que Voltaire devait faire jouer en 1718) par la complication de l'intrigue. Il nous semble que les amours de Thésée et de Dircé cadrent mal avec la terrible histoire présentée si simplement par Sophocle. — En 1660, Corneille donne **la Toison d'or**, pièce à machines, comme *Andromède*.

En 1662 commence, avec **Sertorius**, une série de tragédies politiques, où les « grands intérêts » tiennent la première place, où l'amour est réduit à la galanterie fade, ou totalement subordonné à une raison d'État. Sertorius est un général romain guerroyant en Espagne et adversaire de Sylla. Il est aimé, ou plutôt il est « demandé en mariage », pour des motifs d'intérêt politique, par deux femmes : Viriate, reine des Lusitaniens, et Aricie, femme divorcée de Pompée. Cependant, celui-ci vient dans le camp de Sertorius (leur entrevue est une des plus belles scènes politiques de Corneille) ; sa seconde femme Émilie étant morte, il reprend Aricie. Dès lors, Sertorius peut épouser Viriate; mais il est assassiné par son lieutenant Perpenna, qui aime aussi cette reine. Pompée punit le traître. — On ferait de cette tragédie, meurtres à part, un charmant vaudeville.

Nous pouvons passer plus vite sur les autres pièces, bien que l'effort continu de Corneille mérite l'admiration, et que pas une de ses créations ne soit indifférente : **Sophonisbe** (1663), sujet déjà traité par Mairet en 1634; — **Othon** (1664); — **Agésilas** (1666), sorte de comédie héroïque et galante, écrite en vers libres, et dont la lecture est fort intéressante; — **Attila** (1667), qui contient des tirades d'une grande vigueur (1); — **Tite et Bérénice** (1670), sujet traité par Racine. On prétend que Henriette d'Angleterre mit aux prises le vieux poète et son jeune rival; mais la question est aujourd'hui très débattue (2). La comparaison des deux pièces

(1) Voir *Attila* dans la Collection des *Classiques pour tous* (Hatier, édit.). Notice et notes de Ch.-M. des Granges.

(2) *La Bérénice de Racine*, par G. Michaut, Paris, 1908.

et surtout des deux dénouements, rend parfaitement compte des différences qui séparent les deux poètes. Chez Racine, trois personnages : Bérénice, Titus, Antiochus; dans Corneille, Tite doit épouser Domitie, mais Domitie aime Domitian, et tous deux s'efforcent d'amener le Sénat à autoriser le mariage de Tite et de Bérénice, pour supprimer tout obstacle à leur propre mariage. Le Sénat y consent : mais alors Bérénice renonce volontairement à la main de Tite. Sans aucun doute, il y a dans *Tite et Bérénice* une certaine influence de Racine, comme dans *Agésilas* on pouvait noter celle de Quinault. — Mais la pièce où Corneille, qui semble revenu de la *galanterie*, fait le mieux parler l'amour, c'est **Psyché**. Cette tragédie-ballet, jouée en 1671 au Louvre, n'est pas entièrement de Corneille; mais précisément toute la partie élégiaque et passionnée est de lui (1). Rien de plus délicat et de plus pénétrant que la déclaration de l'Amour à Psyché, ou que les plaintes de l'Amour. — **Pulchérie** (1672) est une sorte de comédie héroïque; — **Suréna** (1674) contient en Eurydice une belle figure de femme. La pièce a connu à notre époque un curieux regain de succès. D'ailleurs, ces dernières tragédies, quelle que soit la froideur de l'intrigue, sont encore écrites en un style vigoureux et varié; c'est une qualité qui n'a jamais faibli chez Corneille.

Corneille et les règles d'Aristote. — Nous avons vu précédemment que Mairet avait, le premier, appliqué dans sa *Sophonisbe* la règle des *trois unités*. Corneille, dans *le Cid*, ne se soumit pas absolument à cette poétique classique. Il paraît probable, en effet, que *le Cid* fut joué, au Marais, dans un décor triple, offrant d'un côté le palais du roi, de l'autre la maison du comte, et, au milieu, une rue de Séville. Mais les *vingt-quatre heures* sont observées; elles sont, à vrai dire, employées avec une rare *économie*. A partir d'*Horace*, Corneille s'astreint aux règles, mais non sans ergoter ni protester. On sait, en effet, qu'il a écrit, pour son édition complète de 1660, des *Examens* critiques de ses pièces (de *Mélite* à *Œdipe*), et qu'à la même date il a publié trois *Discours* (un en tête de chacun des trois volumes) : *De l'Utilité et des Parties du poème dramatique, De la Tragédie et des Moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire, Des Trois Unités, d'action, de jour et de lieu.*

Si Corneille crut devoir, à cette date, raisonner sur son sys-

(1) Molière avait fait le plan de la pièce; mais il ne put versifier que le prologue, le premier acte, la première scène du second acte, et la première du troisième. Cf. MOLIÈRE, édit. Hatier, p. 209.

tème et sur chacune de ses pièces, c'est, à n'en pas douter, quoiqu'il ne nomme jamais cet ouvrage, pour réfuter les critiques que lui adressait directement ou indirectement l'abbé d'Aubignac, dans sa *Pratique du théâtre* (parue en 1657). On sent, dans ces discussions très *normandes*, que Corneille a la prétention de s'être conformé aux règles, mais qu'il en élargit le sens et la définition pour les accommoder à certaines libertés qu'il a prises. La vérité, c'est que *choisissant des sujets historiques et les compliquant encore*, Corneille est à l'étroit dans les vingt-quatre heures et dans l'unité de lieu; mais que, d'autre part, son génie consistant surtout à réduire ses actions à une crise essentielle de la volonté, les *unités* lui furent une contrainte utile; car ces *crises d'énergie*, si elles étaient diluées dans une action de plusieurs jours, ne donneraient pas la même impression d'intensité et d'héroïsme.

De plus, Corneille n'a jamais pu se soumettre absolument à la règle de la *vraisemblance*, que Racine, après lui, respectera si aisément. Les héros tragiques, pour Corneille, doivent aller « au-delà du vraisemblable »; le sujet d'une belle tragédie doit être « extraordinaire ». Il suffit que l'histoire nous en assure l'*authenticité*. C'est la thèse de l' « invraisemblable vrai ».

L' « invention » chez Corneille. Dans quelle mesure il est historien. — Ainsi, à l'exception de *Médée*, *Le Cid*, *Œdipe*, Corneille n'imite pas de pièces antérieures. Il lui faut de ces cas, rares et vrais tout ensemble, dont la volonté n'ait pu sortir qu'au prix d'un rude effort. Il écarte donc le *merveilleux* comme le *banal*; et c'est l'histoire qui lui fournit ses sujets, puisqu'elle est, surtout chez les anciens, le « registre des actes surhumains de la volonté humaine ».

Peut-on cependant l'appeler un *historien*? Non, si l'on exige de l'historien le respect scrupuleux de la vérité; car Corneille ajoute et retranche aux faits que lui fournissent les textes (*Horace*, *Cinna*, *Nicomède*, etc.). Mais l'essentiel est que, par ces modifications, il ne fausse jamais la vérité générale, et qu'il en profite, au contraire, pour nous faire mieux pénétrer dans la psychologie d'une nation et d'un personnage célèbre, ou dans les lois intimes et cachées des événements. Or, on ne peut le

nier, les Horace, les Auguste, les Nicomède, les Sertorius, les Attila eux-mêmes, nous *font comprendre*, par leurs sentiments et par leurs discours, qu'ils *ont dû faire ce qu'ils ont fait*. Et cela est vrai surtout pour les Romains. — L'histoire romaine a particulièrement tenté Corneille; car elle est, plus que toute autre, un recueil de beaux exemples. Qu'on l'envisage dans sa suite ou dans chacun de ses épisodes, à moins d'y voir la main de la Providence, avec Bossuet, il faut avouer que c'est un prodige de la volonté humaine. Mais aussi, et surtout, le Romain, pris en lui-même, est essentiellement un héros. Il n'a pas inventé le stoïcisme, mais le stoïcisme semble avoir été fait pour lui. Il exerce sur ses passions le même empire que sur les ennemis de sa patrie; *il est maître de lui comme de l'univers*; et il en a conscience, il le proclame, il l'affirme par ses dissertations comme par ses actes. Enfin, les Romains ont parlé une langue forte et sonore, abondante en maximes solidement frappées, en raisonnements vigoureux et superbes. Si bien que ces Romains, qui furent impuissants à écrire des tragédies, sont devenus par leurs exploits, leur psychologie et leur style, les héros incomparables des tragédies futures. — Il n'est donc pas surprenant que Corneille les ait aimés, jusqu'à donner l'allure et le langage romains à presque tous ses héros.

L'action. — Ce *fait* une fois découvert dans l'histoire, que ce soit chez Tite-Live (*Horace*), chez Appien (*Rodogune*), chez Surius (*Polyeucte*), ou chez le cardinal Baronius (*Héraclius*), Corneille ne se contente pas de le rendre dramatique par le jeu des caractères. Il le renforce et le complique. Pour mieux faire valoir l'énergie humaine, *hors de l'ordre commun il lui fait des fortunes* (*Horace*). — Il ne lui suffit pas qu'une sœur des Horaces ait été fiancée à un des Curiaces; il suppose encore qu'une sœur des Curiaces est mariée à l'un des Horaces. Ainsi, ce qui frappait déjà dans l'histoire, le sacrifice de l'amour au patriotisme, devient ici plus surprenant. — Il ne lui suffit pas que Polyeucte, récemment marié à Pauline, lui préfère le martyre; il faut qu'un rival, Sévère, apparaisse entre les deux époux, pour montrer que la jalousie n'a point de prise sur Polyeucte, et pour donner à Pauline l'occasion de choisir et de manifester,

elle aussi, l'excellence de sa volonté. — Il ne lui suffit pas qu'Auguste pardonne à un seul ingrat, Cinna ; il faut que l'âme de cette conjuration soit la fille adoptive d'Auguste, Émilie, et que Maxime aussi soit un traître; ainsi, le pardon sera une triple victoire sur la plus cruelle déception et sur la plus légitime colère.

Par tous ces renforcements de l'action, Corneille ne dépasse pas dans ses chefs-d'œuvre les limites de l'énergie humaine; mais on le sent, à mesure qu'il vieillit, tenté de plus en plus par la difficulté. Ses héros deviennent des virtuoses de la volonté; ils se créent à eux-mêmes des obstacles pour le plaisir d'en triompher. Ainsi, la rivalité de Cléopâtre et de Rodogune, celle de Viriate et d'Aricie dans *Sertorius*, la lutte de Grimoald et de Rodelinde dans *Pertharite*, — autant d'actions qui ne sont telles que parce que le poète l'a ainsi voulu, et qui sortent non plus seulement du *commun*, mais du *possible*.

Avec ce désir de mettre en relief la volonté de ses héros, Corneille devait construire des actions *extérieures* et *ascendantes*. Sans doute, nous trouvons occasion de manifester notre énergie dans la lutte quotidienne contre nos passions; mais pour que cette lutte devienne *dramatique*, il faut que nous nous heurtions à quelque difficulté imprévue, devant laquelle tout courage ordinaire resterait impuissant. Notre mérite s'accroît, si d'un premier danger nous tombons dans un deuxième, plus grave encore, et si, à mesure que le hasard ou les hommes nous accablent, nous redoublons de force et d'audace. Ces obstacles seront extérieurs à nous; mais le jeu de notre libre arbitre est essentiellement intime. Et voilà pourquoi les *actions* de Corneille sont à la fois artificielles et psychologiques. — *Le Cid* : il ne dépend de Rodrigue ni que son père soit insulté par le comte, ni que les Maures débarquent à Séville; mais il dépend de lui de provoquer le comte et de le tuer, malgré son amour pour Chimène, et de risquer un combat inégal et héroïque contre les Maures. — *Cinna* : il ne dépend pas d'Auguste qu'Émilie sa fille adoptive, Cinna qu'il a comblé de bienfaits, Maxime son confident, le trahissent ; mais il dépend de lui de pardonner. — *Horace* : il ne dépend ni du vieil Horace, ni de son fils, ni de Sabine, ni de Curiace, que les Romains et les Albains choisissent ainsi leurs champions; mais il dépend d'eux

tous d'accepter stoïquement cette situation terrible, et de préférer l'honneur à la famille.

D'autre part, cette *action* est *ascendante*. En effet, la situation s'aggrave d'acte en acte; les événements semblent porter un défi à la résistance morale des personnages. Dans *Horace*, c'est déjà un déchirement pour Curiace et pour Sabine que les Horaces soient désignés par le sort; mais quel coup de théâtre quand les Curiaces eux-mêmes ont été choisis par Albe! Le vieil Horace est déjà profondément troublé, quand il voit ses fils et son gendre partir pour un combat où ils doivent s'entretuer; mais quelle épreuve pour son cœur de Romain et de père quand il apprend la mort de deux de ses fils, et la fuite du troisième! Et quand il est revenu de cette erreur, voilà ce glorieux fils qui se souille par le meurtre de sa sœur, et qui est menacé de périr comme un criminel! Ainsi, l'action monte toujours, pour éprouver et pour exalter l'énergie. Analysez à ce point de vue *Cinna*, *Polyeucte*, *Pompée*, *Nicomède*.

Les caractères et les passions. — On conçoit aisément ce que doit être un caractère destiné à jouer un pareil rôle. Les héros de Corneille incarnent, nous l'avons déjà indiqué, une *volonté* maîtresse d'elle-même, une raison qui règne en souveraine sur la sensibilité et qui la tyrannise, une clairvoyance morale toujours en défiance d'elle-même. De grands sentiments les animent : le devoir filial (Rodrigue), l'honneur (Don Diègue), le patriotisme (Horace, Nicomède), la clémence (Auguste), l'amour de Dieu (Polyeucte), la fidélité conjugale (Pauline, Cornélie), la dignité royale (Nicomède), etc. Les personnages subalternes eux-mêmes sont des *entêtés* : un comte de Gormas, un Félix, un Ptolémée, une Arsinoé *veulent* avec âpreté. Enfin, quelques héroïnes appliquent leur volonté à la poursuite de leur satisfaction personnelle ou de leur vengeance : telles Camille, Émilie, Rodogune et Cléopâtre. Mais tous, on le voit, à des degrés divers, avec des buts différents, sont des *énergies en action*.

Quelle place Corneille donne-t-il à l'amour, qui, de toutes les passions, est celle qui détermine le plus de conflits tragiques? On cite toujours cette déclaration tirée d'une lettre à Saint-Évremond (1666) : « J'ai cru jusques ici que l'amour était une

passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque; j'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps. » Par ce jugement (dont il ne faut pas oublier la date), Corneille ne caractérise qu'un petit nombre de ses pièces, où l'amour n'est en effet qu'un ornement : *Héraclius*, *Nicomède*, *Œdipe*, *Attila*. Dans presque toutes les autres, l'amour, loin d'être un ornement, crée la difficulté morale et rend le devoir surhumain. *Le Cid* changerait de nature, si Rodrigue et Chimène ne s'aimaient; c'est par amour pour Émilie que Cinna conspire, et que Maxime trahit Cinna; sans amour, que deviendrait le sujet de *Polyeucte*, et même celui de *Rodogune*, pour ne point parler d'*Othon* ou d'*Agésilas*?



Cl. Hatier.

POLYEUCTE.
Frontispice de l'édition de 1660, par Chauveau.

Il faut donc corriger la déclaration de Corneille en disant que, dans la plus grande partie de ses tragédies, l'amour existe et fait corps avec le sujet; mais en ajoutant deux remarques essentielles : *a*) cet amour n'est pas, comme chez Racine, la passion maîtresse et le ressort unique; il est en lutte avec un intérêt supérieur, et il doit être vaincu; *b*) cet amour vient d'un libre choix de la volonté et de la raison; il est fondé sur l'*estime*; si amoureux que soit le héros, il reste maître de lui-même, et ne subit jamais cette fatalité dont Shakespeare, Racine et Musset

ont si profondément pénétré le mystère ; et l'objet de son amour peut changer, selon que son estime a des raisons valables de se déplacer. Ainsi, Corneille purifie, idéalise et transforme en énergie morale celui de tous nos sentiments qui, d'ordinaire, nous cause le plus de trouble et nous ôte le plus de clairvoyance. Si Pauline était une femme ordinaire, même très vertueuse, elle laisserait périr, puisqu'il croit trouver son bonheur dans le martyre, ce Polyeucte qu'elle n'a épousé que par obéissance, et elle croirait légitime de revenir à Sévère qu'elle a aimé jadis et qui l'aime toujours passionnément. Mais Pauline n'aimait Sévère que pour son courage et sa vertu ; du moment où elle sent en Polyeucte une vertu supérieure et un courage idéal, c'est vers lui qu'elle s'oriente irrésistiblement.

Signification morale du théâtre de Corneille. — Cet empire de la volonté sur les passions, même sur les plus naturelles, fait proprement la *philosophie* du théâtre de Corneille. Mais il faut préciser cette question de la *morale de Corneille*, et expliquer pourquoi son théâtre est une « école de grandeur d'âme » (Voltaire).

Corneille, dans ses plus belles tragédies, pose les problèmes moraux et les cas de conscience soulevés par les plus hautes préoccupations qui puissent assaillir l'âme humaine (l'idée de patrie, l'idée religieuse, etc.). L'*exemple* choisi est *rare* et *tragique* ; mais il évoque des cas analogues, plus ordinaires, auxquels la leçon peut s'appliquer.

Le héros, d'abord, envisagera, non sans trouble, les forces qui le sollicitent. Il faut, en effet, qu'il nous apparaisse *libre* et *clairvoyant* ; qu'il approfondisse tous les aspects, toutes les difficultés, toutes les conséquences de son acte ; et qu'il se décide par un choix raisonné de sa volonté. Ce raisonnement donne au héros un *critérium* certain, et lui fait discerner enfin son vrai *devoir*, qui se reconnaît à ce qu'il exige de nous un sacrifice plus complet et un effort plus grand. Céder aux inquiétudes d'une femme qu'on aime, éviter tout ce qui pourrait vous en détacher et tenir les serments qu'on lui a faits, c'est un devoir ; mais ce devoir porte en lui-même sa douceur et sa récompense présente. Obéir à la voix secrète de Dieu qui vous appelle, courir au baptême,

briser les idoles, c'est payer du sacrifice de sa vie et de son bonheur une récompense future. Donc, Polyeucte ira se faire baptiser.

Mais peut-être ce héros, une fois qu'il aura accompli ce qu'il a jugé son devoir, aura-t-il, en présence des ruines de son bonheur, ou de la mort qui va le frapper, un moment de faiblesse? peut-être se retrouvera-t-il tout simplement homme, et regrettera-t-il sa décision? Jamais. A Chimène, Rodrigue, le cœur tout saignant de son sacrifice, dira : « Je le ferais encor si j'avais à le faire. » A Pauline et à Félix, Polyeucte, près de partir pour le supplice, fera la même réponse. — Il arrivera d'ailleurs souvent aux héros cornéliens de concevoir de leur « générosité » un orgueil qui s'exprimera sans ambages. Le désir de se surpasser les entraînera même à des mouvements surprenants aux yeux de l'humanité moyenne. Il serait très légitime qu'après tous les traquenards que son père et sa belle-mère lui ont tendus, Nicomède vainqueur prît au moins, tout en se montrant miséricordieux, quelques précautions pour l'avenir. Mais en fait, il jette toutes les armes; son pardon est sans conditions; et la contagion d'une telle noblesse d'âme réussit à élever un instant au-dessus de leurs faiblesses des adversaires hypocrites et implacables.

Enfin, le style même de ce théâtre justifie cette expression : *école* de grandeur d'âme. Ce ne sont que *plaidoyers*, *arguments*, *dissertations*. Pas un de ces héros qui ne cherche à convaincre ses adversaires ou à se convaincre lui-même de l'excellence de son choix. Rodrigue prouve à Chimène qu'il était moralement obligé de la rendre orpheline; et Chimène lui prouve à son tour qu'elle doit le faire punir. Pauline prouve à Sévère qu'elle ne doit plus l'aimer, et qu'il doit demander la grâce de Polyeucte. Et, dans ces discours, tous les sophismes de la passion ou de l'orgueil sont poursuivis et réfutés; on descend jusqu'aux subtilités dialectiques les plus ténues; c'est une prodigieuse casuistique stoïcienne.

Voilà pourquoi le théâtre de Corneille provoque l'*admiration*. Par les sujets, par la nature des passions, par le mécanisme moral des héros, il nous délivre des mesquineries et des misères. Mais surtout il nous donne confiance en la nature humaine.

Nous ne nous savions pas si bien doués pour la lutte, si supérieurs à la vie banale, si capables de connaître notre vrai devoir, si vigoureux à le remplir, si pleinement satisfaits par le seul témoignage de notre conscience. De là, une contagion de grandeur qui se dégage du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, de *Polyeucte*, et même de *Pompée*, de *Sertorius*, de *Nicomède* et de tant d'autres pièces.

Le style de Corneille. — Corneille est un de nos plus grands écrivains en vers. Il n'est pas poète au sens où l'entendent les romantiques; il est sobre d'images; il développe des raisonnements et des idées, plutôt qu'il n'exprime des sensations. Il discute, il distingue, il accuse, il réplique; bref, il est *orateur*. Il a toutes les qualités de la plus belle rhétorique; il en a aussi les défauts : la subtilité, l'emphase, la déclamation.

Mais ce qui frappe le plus chez lui, c'est l'admirable propriété d'un vocabulaire le plus souvent abstrait, où les nuances et les degrés du raisonnement sont marqués avec une merveilleuse sûreté. De plus, ce style a toujours une gravité robuste, et vraiment dramatique; rien de mièvre, d'incertain, de vague. On sent, au théâtre, la vigueur toute scénique de cette langue et de ce style. Enfin, si Corneille excelle à développer avec ordre et logique une série d'arguments et à composer de longs discours (II^e^ acte de *Cinna*, IV^e^ acte d'*Horace*, IV^e^ acte de *Sertorius*, etc.), il n'est pas moins habile soit à formuler de courtes maximes, soit à disposer un dialogue en répliques antithétiques, dont les vers étincelants se croisent comme les attaques et les ripostes de deux épées.

III. — Les Contemporains de Corneille.

Si admirable que soit Corneille, son génie ne doit pas nous faire oublier quelques-uns de ses contemporains, rivaux ou amis, qui se partagèrent avec lui la faveur du public. Les principaux sont *Rotrou*, *Du Ryer*, *Tristan L'Hermite*, *Thomas Corneille*.

Rotrou (1609-1650). — De la vie de Rotrou on sait peu de chose : qu'il eut un génie précoce, qu'il fit partie du groupe des *cinq auteurs* de Richelieu, et qu'il mourut héroïquement à Dreux, sa ville natale, où il avait été rejoindre son poste de lieutenant criminel, au moment d'une épidémie. Nous savons aussi qu'il fut un ami de Corneille qu'il appelait son *maître*; et celui-ci le nommait son *père*. Il nous a laissé un assez grand nombre de pièces dont les principales sont, par ordre de dates : *les Sosies* (1636), comédie imitée de l'*Amphitryon* de Plaute (à comparer avec l'*Amphitryon* de Molière); *Laure persécutée*, tragi-comédie (1637); *la Sœur*, comédie (1645); *Saint-Genest*, tragédie (1646); *Venceslas*, tragédie (1647); *Cosroès*, tragédie (1649).

Deux de ces pièces méritent encore d'être lues, *Saint-Genest* et *Venceslas*. — *Saint-Genest* (1646) est l'histoire du comédien Genest, qui, représentant devant l'empereur Dioclétien et sa cour une pièce sur le *martyre d'Adrien*, se convertit pendant qu'il joue son rôle, et passe de la fiction à la réalité. Quand Genest est en prison et résiste à toutes les tentatives faites auprès de lui pour lui arracher un désaveu, on sent que Rotrou se souvient de *Polyeucte* (représenté en 1643). — Dans *Venceslas* (1647), imité d'un drame espagnol : *On ne peut être père et roi*, la situation de Venceslas, roi de Pologne, obligé de condamner son fils à mort, est digne de Corneille; l'acte V aurait pu être pensé et écrit par l'auteur d'*Horace*. — Rotrou, mort dans la force de l'âge, n'a peut-être pas donné sa mesure.

Du Ryer (1605-1658) eut de très grands succès auprès de ses contemporains, surtout avec *Alcionée* (1639), *Saül* (1639), *Esther* (1643) et *Amarillis* (1650), pastorale. On goûtait chez lui une délicatesse de style et une simplicité qui, sans doute, reposaient les spectateurs de Corneille lui-même.

Tristan L'Hermite (1601-1655), dont la plus célèbre pièce est *Marianne*, jouée sur le Théâtre du Marais, en 1636, quelques mois avant *le Cid*, écrit en un style naturel, souvent lyrique. On peut le considérer comme un précurseur de Racine.

Thomas Corneille (1625-1709), frère de Pierre Corneille, ne fut pas moins fécond que son aîné, et obtint de retentissants succès : son *Timocrate* (1656) fut joué pendant six mois consécutifs. On garda longtemps au répertoire *Ariane* (1672) et *le Comte d'Essex* (1678). On lui doit aussi une adaptation en vers de *Dom Juan* de Molière (1677). Thomas paraît avoir eu surtout des qualités de *métier*; il aime les intrigues romanesques, et les agréments d'une assez fade galanterie. Mais il a su varier sa manière selon les changements du goût public; et, sans forte originalité, il parvint à plaire.

Thomas Corneille nous mène, par les dates de ses dernières pièces, jusqu'après la retraite de Racine.

BIBLIOGRAPHIE

E. Picot, *Bibliographie cornélienne*, Paris, Fontaine, 1886.
Corneille, *Œuvres complètes*, édition Marty-Laveaux (collection des Grands Écrivains de la France), 13 vol., 1862-68, Hachette.
Théâtre de Corneille, édition F. Hémon, 4 vol., Delagrave, 1887.
Théâtre choisi de Corneille, éditions classiques, de Rocheblave et des Granges (Hatier), P. Crouzet (Didier), etc.
J. Lemaitre, *Corneille et la Poétique d'Aristote*, 1888.
Id., *Impressions de théâtre*, I, III, V, VIII, Boivin, 1888-1898.
G. Lanson, *Corneille* (collection des Grands Écrivains français), Hachette, 1898.
Id., *Esquisse d'une histoire de la tragédie française* (nouvelle éd.), Champion, 1927.
E. Faguet, *En lisant Corneille*, Hachette, 1913.
A. Dorchain, *Pierre Corneille*, Paris, 1917.
J. Schlumberger, *Plaisir à Corneille*, Gallimard, 1936.
R. Brasillach, *Pierre Corneille*, Fayard, 1938.
A. Rousseaux, *Corneille et Racine*, Fribourg, 1941.
L. Lemonnier, *Corneille*, Tallandier, 1945.
Rotrou, *Théâtre choisi* (notice par F. Hémon), Laplace, 1883.
N. Bernardin, *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite*, 1895

CHAPITRE V

PASCAL ET PORT-ROYAL

SOMMAIRE

1° L'Abbaye de Port-Royal, dans la vallée de Chevreuse, fut réformée en 1608 par Angélique Arnauld. L'abbé de *Saint-Cyran* en devint le directeur spirituel en 1633. — Plusieurs laïques se retirèrent dans le voisinage de cette abbaye ; on les appela les *Messieurs de Port-Royal*. Les plus célèbres sont : *Le Grand Arnauld, Antoine Le Maître, Nicole, Lancelot, Pascal.* — Le **jansénisme** est une doctrine théologique sur la *grâce*, extraite de l'*Augustinus*, ouvrage de *Jansénius*, évêque d'Ypres. Cette doctrine pénètre à Port-Royal par Saint-Cyran. La Sorbonne fait condamner à Rome l'*Augustinus*. Port-Royal se soumet en *droit*, mais non en *fait*. — La *casuistique* est l'étude des cas de conscience à l'usage des confesseurs ; les jansénistes reprochent aux jésuites d'être des casuistes trop complaisants. — Port-Royal est persécuté, et finit par être détruit en 1710.

2° Blaise Pascal (1623-1662) montre dès l'enfance des dispositions remarquables pour les mathématiques. Il est gagné au jansénisme et se retire à Port-Royal, où il écrit *les Provinciales* et où il prépare une *Apologie* de la religion. — *Les Provinciales* sont des *lettres*, au nombre de dix-huit, sur la question de la grâce et contre les jésuites. Elles nous intéressent surtout aujourd'hui par leur style, qui va de la verve comique à l'éloquence. — Après la mort de Pascal, on publie (1670), sous le titre de *Pensées*, les fragments de son *Apologie* inachevée. Parmi les éditions suivantes, il faut retenir celle de Condorcet (1776), avec notes de Voltaire, celles de Faugère (1844), de Havet (1851), de Brunschvicg (1904-1914) où le texte a été rétabli d'après le manuscrit. — Il est difficile de retrouver l'ordre que Pascal aurait suivi dans cette apologie du christianisme ; on sait seulement qu'il

s'adressait aux *libertins* de son temps, qu'il partait d'une analyse psychologique et morale de l'homme, et qu'il cherchait à expliquer cette *énigme* par la philosophie et par les religions, le christianisme apportant la seule solution. — Écrivain, Pascal est avant tout *naturel;* il unit dans son style la précision, la passion, le lyrisme.

3° L'influence de Port-Royal s'exerce sur les caractères, sur la prédication, sur l'enseignement.

I. — L'Abbaye de Port-Royal. Principaux écrivains jansénistes.

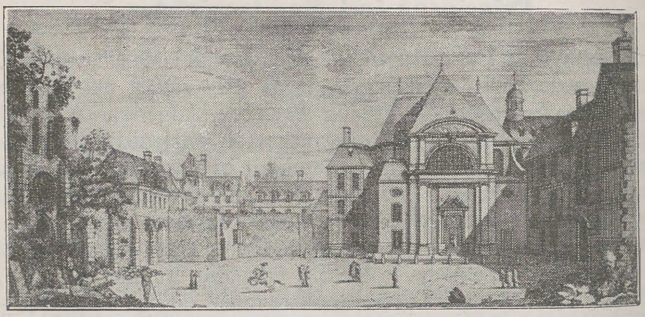
L'Abbaye de Port-Royal. — Dans la vallée de Chevreuse, à six lieues de Paris, existait, depuis le XIII^e^ siècle, une abbaye de femmes de l'ordre de Citeaux. En 1602, Angélique Arnauld, fille d'Antoine Arnauld, célèbre avocat au Parlement de Paris, en fut nommée abbesse. Elle ne semblait avoir aucune vocation et rien ne pouvait faire prévoir qu'elle dût réformer la vie très mondaine de ce couvent. Mais, en 1608, un sermon prêché par un capucin de passage, qui parla avec force sur la beauté de la vie religieuse, lui toucha le cœur à tel point qu'elle résolut de ramener son abbaye à la stricte observance de l'ancienne règle. Elle éprouva d'abord de sérieuses difficultés, même de la part de sa famille à qui elle se vit obligée d'interdire la libre entrée de la maison (1). Peu à peu, elle arriva à réformer plusieurs abbayes de son ordre, et elle fonda à Paris, en 1625, une nouvelle maison (2). En 1633, la mère Angélique commença à prendre pour directeur de ses religieuses Duvergier de Hauranne, *abbé de Saint-Cyran* (1581-1643). C'est par lui que le *jansénisme* pénétra à Port-Royal.

Les Messieurs de Port-Royal. — L'abbé de Saint-Cyran réunit auprès de l'abbaye de Port-Royal-des-Champs un certain nombre de pieux laïques, résolus à vivre dans la plus

(1) Lire, dans SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, livre I, ch. III, la *Journée du Guichet.*

(2) *Port-Royal de Paris*, situé sur le boulevard actuel de Port-Royal. Il en subsiste quelques bâtiments, enclavés dans un service de l'Assistance publique. Ce couvent recevait, comme élèves pensionnaires, des jeunes filles de la plus haute société.

stricte pratique du christianisme, et qu'on appela au XVII^e siècle : les *Messieurs de Port-Royal*. On y vit venir plusieurs membres de la famille Arnauld : l'aîné des fils d'Antoine l'avocat († 1619), *Arnauld d'Andilly*, s'y retira en 1645, et consacra les trente dernières années de sa vie à des travaux d'érudition et de théologie. Il eut pour fils Pomponne, qui fut ministre, et mêlé au procès de Fouquet (voir *Lettres de M^me de Sévigné*). — Un autre fils d'Arnauld d'Andilly, Arnauld de Luzancy, avait devancé son père à Port-Royal. — Trois de



Cl. Hatier.

PORT-ROYAL DE PARIS.
Gravure de Marot.

ses neveux s'y étaient également établis : *Antoine Le Maître* (1608-1658), le plus grand avocat du XVII^e siècle, qui, à l'âge de vingt-neuf ans, renonça aux succès du barreau, et se consacra aux *Petites Écoles* de Port-Royal; — *Isaac Le Maître* ou *Le Maître de Sacy* (1613-1684), qui fut prêtre, et aumônier de Port-Royal; il fit, entre autres traductions, celle de la Bible, si souvent réimprimée; — *Le Maître de Séricourt*, le troisième neveu d'Arnauld d'Andilly, y mourut jeune.

Mais le plus fameux des Arnauld fut le vingtième et dernier enfant de l'avocat, celui qu'on appela **le Grand Arnauld** (1612-1694). Devenu prêtre à vingt-neuf ans, et docteur de Sorbonne, Arnauld se distingua en 1643 par la publication d'un petit opuscule, *De la Fréquente Communion*, qui le mit

aux prises avec les jésuites (1). Il se rallia, avec tout Port-Royal, aux doctrines de Jansénius sur la grâce (voir plus loin); et, en 1656, pour deux lettres *écrites à un duc et pair* (le duc de Luynes) (2), il fut solennellement exclu de la Faculté de théologie. A partir de ce jour, Arnauld écrivit une foule d'ouvrages de controverse et d'éducation; parmi ces derniers, on connaît encore la *Grammaire* et la *Logique* de Port-Royal, composées en collaboration avec Nicole. En 1679 il s'exila, et il mourut à Bruxelles, en 1694. Le Grand Arnauld, admirable par son caractère, logicien impitoyable, très érudit, n'a laissé, de l'aveu de ses plus fervents amis, aucune œuvre vraiment achevée et digne de durer.

Au contraire, on pourra toujours relire quelques pages de **Nicole** (1625-1695), sinon de ses nombreux ouvrages théologiques, au moins de ses *Essais de morale* (1671). Nicole prit une part prépondérante dans l'enseignement donné par les Petites Écoles de Port-Royal. C'est lui aussi qui aida Pascal à assembler la documentation des *Provinciales*, et qui traduisit cet ouvrage en latin sous le pseudonyme de Wendrock.

Citons encore **Lancelot** (1615-1695), qui composa pour les Petites Écoles de Port-Royal le *Jardin des racines grecques*.

Le Jansénisme. — Toutes les philosophies et toutes les religions considèrent comme un problème des plus difficiles et des plus importants celui de la *liberté humaine*. La religion chrétienne pose ce problème de la façon suivante : l'homme, déchu par le péché originel, est incapable par lui-même de *mériter*; il ne saurait y parvenir que si Dieu lui envoie la *grâce*, don gratuit que l'homme doit à Jésus-Christ rédempteur. Mais dans quelle mesure obtenons-nous la grâce? Dieu nous l'accorde-t-il chaque fois que nous en avons besoin? Nous

(1) Son père, l'avocat, s'était distingué en plaidant pour l'Université contre les Jésuites, en 1610.

(2) Le duc de Liancourt, ami de Port-Royal, s'était vu refuser les sacrements par le curé de Saint-Sulpice, sous prétexte qu'il avait sa fille pensionnaire au couvent de Port-Royal. Sur ce refus, Arnauld écrivit deux lettres au duc de Luynes, également ami de Port-Royal (24 février et 10 juillet 1655).

suffit-il de la demander? Et d'autre part, comment l'homme conserve-t-il son *libre arbitre* si Dieu, qui est tout-puissant, lui accorde ou lui refuse à son gré ce secours indispensable? On conçoit à quel point les théologiens ont dû disputer sur cette question. Saint Augustin, au IVe siècle, eut à lutter contre Pélage, qui soutenait que l'homme n'a pas besoin de la grâce; à l'autre extrémité, en quelque sorte, se placent ceux qui soutiennent que l'homme n'a aucune liberté, qu'il est prédestiné par Dieu, et que, quels que soient ses efforts et sa vertu, il est d'avance sauvé ou damné. Les théologiens orthodoxes ont discuté et discutent encore sur le *degré* de liberté et de grâce accordé à l'homme : les disciples de saint Thomas (*thomistes*) donnent un peu plus à la grâce : ils continuent la doctrine de saint Augustin; les disciples du jésuite Molina (*molinistes*) donnent un peu plus à la liberté. Or, on comprend qu'il suffise de forcer l'une ou l'autre doctrine orthodoxe pour toucher à l'une ou à l'autre hérésie.

Il arriva précisément à *Janssen*, évêque d'Ypres (dont le nom a été latinisé en *Jansenius*), de défendre jusqu'à l'exagération la doctrine sur la grâce de saint Augustin. Mort en 1638, Janssen laissait en manuscrit un gros ouvrage latin, *Augustinus*, qui fut publié en 1640. Ce livre fut examiné, comme tous les écrits théologiques, par les docteurs de Sorbonne, qui en tirèrent *cinq propositions* hérétiques, déférées par eux à la cour de Rome, et condamnées. Les *molinistes*, en effet, étaient en majorité à la Sorbonne et ils avaient cru démêler, dans l'*Augustinus*, une tendance dangereuse à la *prédestination* : ils n'accomplissaient en cela que leur devoir de théologiens; il faut même ajouter qu'en cherchant à préserver, dans toute la mesure où l'orthodoxie catholique le leur permettait, les droits de la liberté humaine, ils étaient dignes de la sympathie de tous les philosophes.

Mais l'abbé de Saint-Cyran, directeur spirituel de Port-Royal, avait été l'ami et le collaborateur de Janssen. Il avait pénétré de ses doctrines l'abbé Singlin, son *second*, et tous les Arnauld; et il était loyalement persuadé de la parfaite légitimité des doctrines de l'*Augustinus*. Aussi quand les *cinq propositions* eurent été extraites du livre, et condamnées, les partisans

de Janssen déclarèrent-ils « qu'ils condamnaient, eux aussi, avec Rome, les hérésies contenues dans les *propositions*, mais qu'ils niaient que les *propositions* fussent dans l'*Augustinus* ». Ce qui voulait dire : « Nos ennemis les jésuites ont forcé ou faussé le sens du livre, de ce livre duquel ils savent que nous enseignons la doctrine ; ils veulent nous rendre suspects et nous perdre, en nous faisant soupçonner d'hérésie. » Alors, il y eut dans cette querelle une double question : celle de *droit*, et celle de *fait*. Sur la première, les jansénistes se déclaraient soumis d'avance ; ils affirmaient ne point dépasser, dans leur doctrine de la grâce, celle de saint Augustin et de saint Thomas. Sur la seconde, ils montrèrent un entêtement irréductible.

La Casuistique. — Une troisième question vint se joindre aux deux premières, celle de la *casuistique*. Les Messieurs de Port-Royal, sous la direction d'hommes comme Saint-Cyran et Singlin, pratiquaient la religion la plus austère. Ils étaient de véritables ascètes ; *solitaires*, ils avaient en abomination la morale mondaine qui leur semblait en contradiction absolue avec la religion chrétienne. Leurs adversaires, les jésuites, qui étaient, entre tous, les confesseurs à la mode, se montraient plus indulgents. Ils avaient raison de chercher à rendre la religion aimable et douce ; ils avaient tort, s'ils le faisaient par ambition de corps, et pour s'assurer un plus grand nombre de *pénitents*, que leur facilité relative attirait et retenait. Pour former, dans leurs noviciats, des confesseurs habiles, prévenus d'avance de tous les sophismes que peut inventer un pénitent, capables d'examiner et de résoudre les *cas de conscience* les plus variés, ils avaient écrit des livres de *casuistique*, où, sur chaque péché, des exemples nombreux étaient proposés et discutés. Aux yeux de tous les catholiques, la *casuistique* est en soi légitime ; elle apprend au confesseur à *estimer* le péché qui lui est avoué, et surtout à subordonner son *absolution* à telle ou telle promesse formelle de la part de celui qui la sollicite. Ce n'est donc pas la casuistique en soi que l'on doit flétrir, pas plus que la procédure, ou la médecine légale ; c'est l'abus qu'en faisaient peut-être certains confesseurs qui en arrivaient, par des subtilités coupables, à fausser la conscience de leurs pénitents, et, par une

complaisance intéressée, à permettre la pratique de la religion à ceux qui rusaient avec Dieu (1).

Il ne faut jamais oublier, quand on juge Pascal comme adversaire des casuistes, que Pascal ne se plaçait pas, comme Voltaire ou comme tel philosophe contemporain, au point de vue de la morale rationaliste et laïque; mais que Pascal parlait au nom d'un catholicisme plus sévère, et qu'il accusait surtout les jésuites de considérer comme péchés véniels ce qu'il voulait que l'on traitât de péchés mortels. Il aurait donc désavoué, peut-être, s'il avait pu les connaître, ceux qui le félicitent le plus aujourd'hui de ses attaques contre les jésuites. Mais tout de même il aurait tort, en ce sens que toutes les morales dignes de ce nom sont solidaires et répudient comme la vraie morale chrétienne les *faux-fuyants*, les *accommodements* et les *restrictions mentales*.

Pascal fut suivi, dans sa campagne, par les curés de Paris et de Rouen, qui se réunirent pour obtenir du pape la condamnation de *l'Apologie des casuistes*, écrite par le P. Pirot; et l'assemblée générale du clergé de France agit de même.

Suite de l'histoire de Port-Royal. — Nous avons laissé l'histoire de la célèbre abbaye au moment où s'engage la querelle du Jansénisme. Il convient de terminer cette histoire, avant de nous arrêter à Pascal.

On a vu qu'Arnauld s'était fait expulser de la Faculté de théologie en 1656. Pressé par ses amis de se défendre en portant la question devant le monde, il composa une sorte de *mémoire* qui, de l'aveu même de l'auteur, n'était pas destiné à faire sensation. C'est alors qu'il aurait dit à Pascal : « Vous qui êtes jeune, vous devriez faire quelque chose. » Pascal se mit à l'œuvre, et écrivit du 23 janvier 1656 au 24 mars 1657 les dix-huit *Provinciales*; nous verrons quel en fut le succès.

Cependant, en 1656, Port-Royal avait été profondément ému et soutenu dans sa résistance par le « miracle de la sainte Épine ». Mlle Périer, nièce de Pascal, pensionnaire à Port-Royal de Paris, était atteinte d'une fistule lacrymale; elle fut guérie

(1) Sur cette délicate question, cf. V. Giraud, *Pascal* (Hatier), pp. 239-245. Nous renvoyons une fois pour toutes à cet ouvrage pour les problèmes qui concernent Pascal, et l'histoire même de Port-Royal.

par l'attouchement d'une relique, une épine de la couronne portée par le Christ pendant la Passion. Les jésuites écrivirent contre ce miracle; les religieuses et les Messieurs y virent une intervention divine en faveur de Port-Royal.

En 1661, on voulut obliger les Messieurs et les religieuses à signer le *formulaire* dont les termes essentiels étaient : « Je condamne de cœur et de bouche la doctrine des cinq propositions de Cornélius Jansénius, contenues en son livre intitulé *Augustinus*... laquelle doctrine n'est point celle de saint Augustin, que Jansénius a mal expliquée contre le vrai sens de ce docteur. » Tout Port-Royal refusa de signer ce *formulaire*. Il en résulta une persécution très vive, et la dispersion des religieuses de Paris. Mais, en septembre 1668, le pape Clément IX, par la rédaction d'un nouveau *formulaire*, auquel Port-Royal adhéra, assura la *paix de l'Église*. Pendant quelques années, Port-Royal retrouva le calme et la prospérité. La duchesse de Longueville, sœur du Grand Condé, se retira dans l'abbaye de Chevreuse; son crédit soutint Port-Royal. A sa mort, en 1679, la persécution recommença. L'archevêque de Paris, Harlay de Champvallon, réduisit le nombre des religieuses, et leur défendit de recevoir des pensionnaires. Son successeur, M. de Noailles, était dans des dispositions bienveillantes; c'est pour lui que Racine rédigea, en 1697, son *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*. Mais tout se gâta en 1706, les religieuses ayant refusé d'adhérer sans restriction à une bulle du pape Clément XI sur le *Cas de conscience*. En 1709, les religieuses furent chassées de Port-Royal-des-Champs; et, en 1710, la célèbre abbaye était démolie par ordre du Roi.

II. — PASCAL (1623-1662).

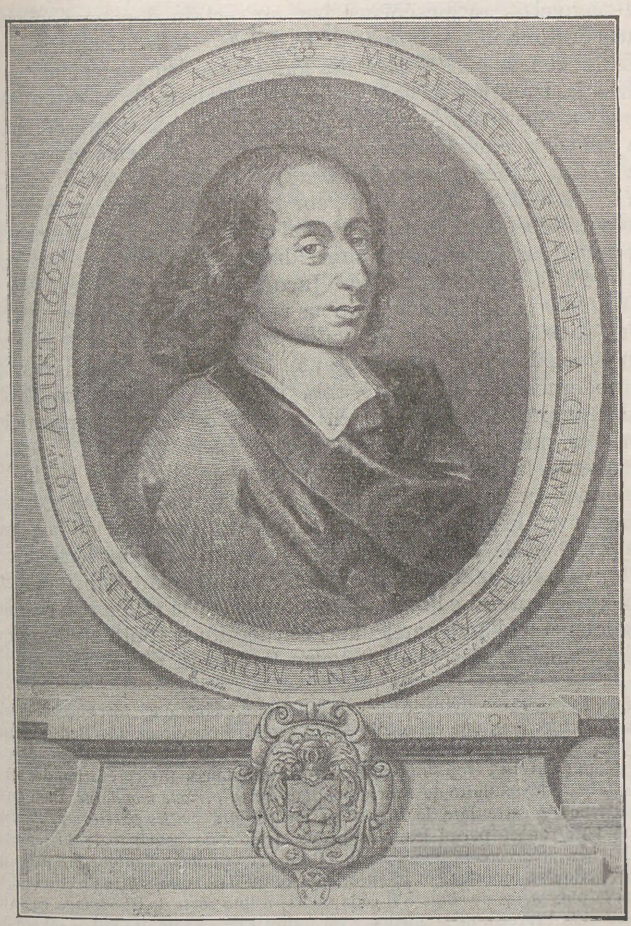
Vie. — Blaise Pascal est né à Clermont-Ferrand, le 19 juin 1623. Son père, Etienne Pascal, était alors président de la cour des aides de Montferrand. Il résida à Paris de 1631 à 1639, il s'y occupa exclusivement de l'éducation de ses enfants. De 1639 à 1648, il fut intendant de la généralité de Rouen; il mourut en 1651. Blaise Pascal avait une sœur aînée, Gilberte, qui épousa Florin Périer, conseiller à la cour de Clermont, et qui nous a laissé

une admirable *Vie* de son frère; elle eut pour fille Marguerite Périer, la *miraculée* de la sainte Épine (1656), et pour fils Étienne Périer, premier éditeur des *Pensées* (1670). La sœur cadette de Pascal, Jacqueline, entra au couvent de Port-Royal, sous le nom de sœur Sainte-Euphémie; elle mourut en 1661, un an avant son frère.

Étienne Pascal était un homme d'une rare distinction et d'un grand caractère. Très versé dans les mathématiques, il remarqua de bonne heure les dispositions géniales de son fils. Mais désireux de lui donner, avant tout, une sérieuse connaissance des langues anciennes, « il évita, dit Mme Périer, de lui parler de mathématiques, et serra tous les livres qui en traitaient, lui promettant seulement qu'il les lui apprendrait dès qu'il saurait le latin et le grec ». C'est alors, si nous en croyons toujours Mme Périer, que Blaise Pascal, ignorant même les définitions essentielles de la géométrie, appelant le cercle *un rond*, et la ligne *une barre*, « poussa ses recherches si avant qu'il en vint jusqu'à la trente-deuxième proposition du premier livre d'Euclide ». Il convient peut-être de corriger ce récit par celui de Tallemant des Réaux (*Historiettes*, 188-189), où l'on voit le jeune Pascal avouer à son père qu'il a lu en cachette les six premiers livres d'Euclide? Quoi qu'il en soit, et que Blaise ait, à l'âge de douze ans, *inventé* ou *retrouvé* la géométrie, il était doué d'un véritable génie pour les sciences. A seize ans, il composait un *Traité des sections coniques*, qui aurait excité, dit-on, la jalousie de Descartes. Il prenait part à des conférences scientifiques. Il inventait la *machine arithmétique*, pour simplifier les calculs de son père, alors intendant à Rouen (1). Bref, il commençait une carrière de savant et il avait pleine conscience de son mérite, quand un incident vint donner à sa vie une nouvelle direction.

En 1646, Étienne Pascal, à Rouen, fit une chute si malheureuse sur la glace qu'il se démit la cuisse. Deux gentilshommes du voisinage, MM. de la Bouteillerie et Deslandes, qui exerçaient la chirurgie par charité, le soignèrent et demeurèrent chez lui pendant trois mois. Or, ces deux gentilshommes avaient

(1) Pascal envoya un modèle de sa machine arithmétique à la reine Christine de Suède. Lire dans le *Pascal* de V. Giraud (Hatier), p. 173, la lettre qu'il écrivit à Christine pour lui *présenter* cette machine.



PASCAL.
D'après l'estampe de Gérard Edelinck.

été convertis au jansénisme par un certain docteur Guillebert, curé de Rouville, et ami de Saint-Cyran. Blaise Pascal, ses deux sœurs, et leur père, furent dès lors gagnés au jansénisme; et du christianisme déjà fervent qu'ils pratiquaient, ils passèrent à une religion plus austère. C'est ce qu'on appelle, assez improprement, la *première conversion* de Pascal. On en a des témoignages dans la *Prière à Dieu pour le bon usage des maladies* (1648), et dans la lettre à M. et Mme Périer, sur la mort de M. Pascal le père (1651). Cependant en 1648, Pascal avait fait ses expériences sur la pesanteur de l'air, au sommet du Puy de Dôme, en Auvergne, et à Paris, sur la tour Saint-Jacques. En 1651, il écrivait un *Traité sur le vide*, dont il ne nous reste qu'un fragment intitulé: *De l'autorité en matière de philosophie*, où il annonce la thèse du *progrès* que soutiendront bientôt les partisans des « modernes ». — Sa santé, très précaire, l'obligea, en 1652, à interrompre ses travaux scientifiques. C'est alors, pendant deux ans, ce que l'on appelle la *période mondaine* de Pascal. Il fréquente la société; il est intimement lié avec le duc de Roannez et le chevalier de Méré. Par eux, il fait connaissance avec le groupe, si important pour l'histoire de la pensée au XVIIe siècle, des *libertins* (1), que nous désignerions aujourd'hui sous le nom de libres penseurs; et peut-être, dès cette époque, à entendre leurs arguments contre la religion, à considérer leur état d'âme particulier, réfractaire à toute apologétique traditionnelle, Pascal a-t-il conçu le dessein de ses *Pensées* (2).

(1) Cf. p. 340. Les œuvres du Chevalier de MÉRÉ, personnage fort curieux et intéressant (cf. p. 442), ont été rééditées par CH. H. BOUDHORS, Les Belles-Lettres, 3 vol., 1930.

(2) On ne saurait trop se prémunir contre une fausse interprétation des sentiments et de la conduite de Pascal pendant cette *période mondaine*. Bien qu'on luiattribue, à cette date de 1652-1653, le *Discours sur les passions de l'amour*, qu'il faut ranger parmi les plus beaux traités de psychologie du temps, il est à peu près certain que Pascal, s'il en est vraiment l'auteur, ne parle des passions qu'en moraliste et en théoricien, et qu'il ne cessa d'être un chrétien, au sens le plus strict du mot. S'il céda, alors, à une sorte de *libertinage*, ce ne fut guère qu'à l'ivresse de la science, c'est-à-dire à un certain orgueil de savant qui se sentait admiré, et qui s'occupait à la fois des questions les plus abstraites et les plus pratiques. Mais, en même temps, on est surpris de voir Pascal si intéressé et si dur envers sa sœur Jacqueline, qui voulait se retirer à Port-Royal, et dont il contrariait les projets. Cf. V. GIRAUD, *Pascal*, p. 181-185.

A quoi faut-il attribuer sa *seconde conversion*, c'est-à-dire son retour définitif au jansénisme le plus fervent? Pascal, qui passait en carrosse à quatre chevaux sur le pont de Neuilly, fut victime, le 8 novembre 1654, d'un accident : deux des chevaux se précipitèrent dans l'eau, et, sans la rupture des traits, Pascal et ses amis étaient noyés. Le fait, établi par un récit authentique, est certain. Mais eut-il les conséquences morales qu'on a supposées? Et ne faut-il pas plutôt reconnaître, dans cette seconde conversion, l'action lente et sûre d'une foi janséniste toujours vivace, et surtout l'influence de Jacqueline? Tel est l'avis des « pascalisants » les plus compétents : A. Gazier, F. Strowski, V. Giraud. Enfin, le 23 novembre 1654, Pascal éprouva, au cours d'une méditation, une sorte de singulière extase. Il en avait noté les phases sur un morceau de parchemin qu'il portait toujours cousu dans la doublure de son habit, et que l'on retrouva après sa mort (1). Ayant choisi pour « directeur » M. Singlin, il se retira d'abord à Port-Royal-des-Champs, puis à Port-Royal de Paris. En 1655, se place son *Entretien avec M. de Sacy, sur Épictète et Montaigne* (2).

C'est au mois de janvier 1656 que Pascal est appelé à servir les intérêts de Port-Royal, en défendant Arnauld devant l'opinion publique contre la censure de la Sorbonne. Il publie alors ses dix-huit *Provinciales*.

A partir de 1658, Pascal ne s'occupe plus que de réunir des matériaux pour une apologie de la religion chrétienne dont le dessein général se trouve tout entier dans l'*Entretien avec M. de Sacy*. Pascal, en proie à d'incessantes souffrances, notait, ou dictait, quelques *pensées* relatives à son ouvrage. En même temps son puissant cerveau le ramenait malgré lui à des questions de science et à des inventions pratiques (3). Mais ses dernières années ne sont qu'une lente et affreuse agonie. Pascal mourut le 19 août 1662, dans la maison de M. Périer, son beau-frère; il fut inhumé à Saint-Étienne-du-Mont.

(1) Voir le fac-simile de ce document dans le *Pascal* de V. GIRAUD (Hatier), p. 193.

(2) Lire ce morceau capital dans V. GIRAUD, *ouv. cité*, p. 200 et suiv.

(3) Le problème de la cycloïde; les « carrosses à cinq sols » (futurs *omnibus*).

Les *Provinciales* (1656-1657). — Nous avons rappelé les circonstances qui donnèrent naissance à cette suite de dix-huit brochures que les contemporains ont appelées *les Petites Lettres*; le nom de *Provinciales* leur vient d'abord du titre que l'imprimeur mit à la première : *Lettre écrite à un provincial par un de ses amis...*; puis du titre général donné au recueil de Cologne, en 1657 : *Lettres de Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR. PP. jésuites sur la morale et sur la politique de ces Pères* (1). Une traduction latine fut publiée en 1658 par Nicole (sous le pseudonyme de Wendrock), le latin étant toujours à cette époque une sorte de langue internationale à l'usage des théologiens et savants de tous pays.

Sans revenir sur la question de la *grâce* et de la *casuistique*, indiquons brièvement le sujet des principales lettres, dont les nos 1, 2, 3, 17, 18 sont consacrés à la question *théologique*, et dont les nos 4 à 16 traitent particulièrement de la *morale*. — Dans la *première Provinciale*, Pascal passe rapidement sur la question de *fait*, et arrive aux définitions de la *grâce efficace* et du *pouvoir prochain*. — Dans la *deuxième*, il étudie la *grâce suffisante*. — La *troisième* est une discussion en faveur d'Arnauld qui venait d'être frappé d'une censure par la Sorbonne. — Avec la *quatrième*, nous abordons la morale, et les jésuites commencent à être mis en cause directement : il s'agit pour Pascal de ruiner cette doctrine : « Une action ne peut être imputée à péché, si Dieu ne nous donne, avant que de la commettre, la connaissance du mal qui y est. » Si on l'admet, dit Pascal, « ceux qui ne pensent jamais à Dieu ne sont jamais coupables ». — Dans la *cinquième*, procès des « casuistes ». Examen de la doctrine de la *probabilité* (dans un cas douteux, il suffit d'avoir pour soi l'autorité d'un seul docteur, pour que votre opinion soit *probable*, c'est-à-dire *susceptible d'être approuvée*). — La *sixième* nous fait entrer dans le détail de ces probabilités, et de leurs conséquences (pour les prêtres, les religieux, les domestiques). — La *septième*, très importante, est consacrée à la *direction d'intention* : on peut, d'après certains casuistes, *corriger le vice par la pureté de la fin* (ainsi pour le *duel*, l'*homicide*). — Avec la *huitième*, nous continuons à discuter la casuistique, « touchant les juges, les usuriers, les banqueroutiers, etc. ». — *Neuvième lettre*. Même sujet (*ambition, envie, gourmandise, équivoques...*). — *Dixième lettre*. Sur le sacrement de pénitence. Les jésuites ont rendu

(1) *Montalte* est le pseudonyme de Pascal; c'est l'*anagramme* tiré du lieu de sa naissance, Clermont (*Mons altus*).

« la confession aussi aisée qu'elle était difficile autrefois ». A la fin de cette lettre, Pascal abandonne le ton ironique et le dialogue comique, pour s'adresser dorénavant, en son propre nom et sur le ton de l'indignation la plus éloquente, à ses adversaires. — *Onzième lettre.* Pascal se défend d'avoir outrepassé son droit en traitant par des railleries les erreurs des casuistes. Il reproche, au contraire, aux jésuites leurs « bouffonneries impies ». — *Douzième lettre.* Erreurs des jésuites sur l'*aumône* et sur la *simonie*. — *Treizième lettre* (une des plus importantes). Sur l'*homicide*. — *Quatorzième lettre.* Continuation du même sujet. — *Quinzième lettre.* Sur la *calomnie*. — *Seizième lettre.* Calomnies des jésuites contre des religieux. — Depuis la onzième jusqu'à la seizième, Pascal s'adressait aux RR. PP. jésuites en général; les *dix-septième* et *dix-huitième* portent pour suscription : *Au R. P. Annat, jésuite*; Pascal y revient à la question théologique. Les papes et les conciles ne sont point infaillibles dans la question de fait (17e); tout le monde condamne la doctrine que les jésuites renferment dans le « sens de Jansénius » (18e) (1).

L'art de Pascal dans les *Provinciales*. — Malgré l'importance réelle du débat sur la grâce (car, nous le répétons, la vraie question qui s'agite est celle des limites de la liberté humaine et de la prescience divine), malgré la portée universelle des discussions sur la morale sévère ou relâchée, les *Provinciales* auraient depuis longtemps rejoint l'énorme fatras des pamphlets de tout genre qui ne survivent guère à l'actualité, si Pascal ne s'y était montré un écrivain de génie. Voltaire dit, dans son *Siècle de Louis XIV* : « Les meilleures comédies de Molière n'ont pas plus de sel que les premières *Provinciales*; Bossuet n'a rien de plus sublime que les dernières. » Il suffit de développer ce jugement, en indiquant quelques-uns des procédés employés par Pascal :

1° Pascal veut d'abord — et il réagit en cela contre le style *triste* d'Arnauld — atteindre *le monde*, l'intéresser, l'obliger à comprendre ou à croire qu'il comprend le sujet des disputes de Sorbonne. Lui-même, il se donne pour un « honnête homme » très ignorant en ces matières et désireux de s'instruire; et il

(1) Pascal avait commencé une dix-neuvième et annoncé une vingtième *Provinciale*. Il s'interrompit, soit que cette polémique ait fini par lui sembler dangereuse pour la religion, soit que la lutte entreprise par le clergé de Paris contre les *casuistes* lui ait fait sentir que son rôle était achevé.

s'adresse *naïvement* à des docteurs et à des jésuites. — Ainsi, dans la *première Provinciale*, il a pour interlocuteur un docteur de Navarre qui lui fait solennellement de creuses réponses ; puis il va chez un janséniste, revient chez son docteur, interroge un Jacobin. Chacun de ces personnages a sa physionomie, son genre particulier d'entêtement, son style. Le Jacobin se retrouve dans la deuxième lettre, avec sa suffisance scolastique et sorbonique, mise en relief par l'ironique naïveté de son interlocuteur. Mais le Père jésuite de la quatrième lettre est une figure plus achevée : c'est lui qui, pour éclairer Pascal sur la vraie définition de la *grâce actuelle*, va « chercher des livres » : la *Somme* du P. Bauny, un *factum* du P. Annat, les écrits de M. Le Moyne ; et Pascal le pousse, l'oblige à s'enferrer lui-même et à dégringoler de citation en citation... Cependant, le jésuite perd tout à fait pied. Heureusement « on vint l'avertir que Mme la maréchale de ... et Mme la marquise de... le demandaient. Et ainsi, en nous quittant à la hâte : J'en parlerai, dit-il, à nos Pères. Ils y trouveront bien quelque réponse. Nous en avons ici de bien subtils ». La comédie est complète, comme dans un dialogue de Platon. — Nous avons encore un meilleur jésuite, plus comique, plus naturel, à partir de la cinquième lettre, et qui joue son rôle jusqu'à la fin de la neuvième. Le système de Pascal, dans ce procès de la morale des casuistes, consiste à donner la parole aux casuistes eux-mêmes, représentés par ce bon Père qui défend ses opinions et celles de toute sa Compagnie avec une sérénité aussi risible qu'inquiétante. — Pour sincère et loyal que soit Pascal dans toute cette polémique, on peut avouer qu'il fait souvent rendre aux *textes cités* un sens exagéré ; car il y implique toutes les erreurs qu'on peut en tirer. Mais son habileté d'avocat égale sa science du dialogue. Bref, on doit dire de ces premières lettres, avec Racine : « Vous semble-t-il que les *Provinciales* soient autre chose que des comédies? »

2° Dès la fin de la neuvième lettre, Pascal sentait peut-être que le public, très amusé par la comédie avec le bon Père, allait se lasser ; et, sans attendre qu'on lui reprochât de « faire de l'esprit », il change de ton et il s'adresse aux jésuites eux-mêmes. L'indignation qu'il avait peine à contenir, et qui se trahit déjà

çà et là par des exclamations et par des étonnements que seul son interlocuteur ne comprend pas, éclate enfin dans la dixième lettre. Il cesse alors de badiner, et se transforme en accusateur; avec cette *logique passionnée* qui est le propre de la grande éloquence, il poursuit et confond les casuistes. Les plus belles lettres, sous ce rapport, sont la treizième et la seizième. On y sent la profonde conviction d'une âme blessée et scandalisée, qui s'est longtemps maîtrisée et qui déborde. On peut dire avec Voltaire : « Tous les genres d'éloquence y sont renfermés. »

Les *Pensées*. — Le manuscrit. — Après la mort de Pascal, ses héritiers trouvèrent parmi ses papiers des liasses de *notes* préparées en vue d'une apologie du christianisme. Ces notes, presque illisibles, furent collées sur des registres; puis Étienne Périer, son neveu, s'occupa d'en faire exécuter deux copies par des secrétaires habitués à l'écriture de Pascal. Ce manuscrit et ces copies existent encore, et sont conservés à la Bibliothèque nationale.

La première édition (1670). — Les amis et les parents de Pascal résolurent de publier ces fragments (1). Bien que la *préface*, écrite par Etienne Périer, son neveu, prouve que le plan probable de Pascal leur était connu, les premiers éditeurs ne s'évertuèrent pas à établir entre ces fragments un ordre tout à fait définitif. Ils intitulèrent leur édition : *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers.* En tête, apparaissent les pensées *contre les athées*, sur *Moïse*, sur *Jésus-Christ*, sur *les Juifs*... Puis viennent la *Grandeur*, la *Vanité*, la *Faiblesse* et la *Misère de l'homme*. Enfin, des *pensées morales*, *pensées diverses*, etc. C'était le renversement du plan esquissé par Et. Périer. Mais on peut croire que les amis de Pascal savaient

(1) Une sorte de comité fut chargé de l'examen des papiers et de la préparation du livre; il comprenait : Arnauld, Nicole, de Tréville, du Bois, de la Chaise, le P. Brienne de l'Oratoire, Étienne Périer. Cf. Victor Giraud, *Pascal* (Hatier), p. 396. — Voir à la p. 397 de ce même ouvrage le fac-simile d'une « édition d'essai » publiée en 1669, à Paris, chez Guillaume Desprez, et dont il n'existe que deux exemplaires, l'un à la Bibliothèque nationale, l'autre à la Bibliothèque de Troyes.

bien ce qu'ils faisaient. De même, ils se virent obligés d'atténuer le sens trop janséniste de certains fragments ; depuis 1668, la paix de l'Église semblait avoir réconcilié les partis ; il s'agissait d'être prudents. Enfin, les premiers éditeurs durent compléter certaines phrases, en modifier quelques autres, en songeant au goût des lecteurs de leur temps. Tous ces changements furent raisonnés, faits avec respect et mesure (1). Ce n'était pas là « tout Pascal, et rien que Pascal », comme le demandera Cousin en 1842. Mais telle qu'elle était, cette première édition des *Pensées* eut le plus grand succès ; la cinquième (1687) fut augmentée de la *Vie de Pascal* par sa sœur, Mme Périer.

Les éditions du dix-huitième siècle. — Au XVIIIe siècle, la renommée de Pascal subit une crise. Voltaire joignit à ses *Lettres philosophiques* (1734), des *Remarques sur certaines pensées de M. Pascal.* Ces remarques, développées, constituèrent plus tard le commentaire qui accompagnait l'édition publiée en 1776 par Condorcet. « Dans cette édition, dit M. L. Brunschvicg, c'est un *philosophe*, l'apôtre le plus intrépide du rationalisme optimiste, qui présente Pascal au public ; il le loue, il le réfute ; et qui pis est, il le plaint comme une victime de la superstition ; la foi a sinon éteint, du moins combattu le génie de Pascal, et l'éditeur réprimande son auteur d'un ton tranchant, comme un savant sûr de lui ferait avec un enfant qui doute et qui pleure. » Pour la réimpression de cette édition, en 1778, Voltaire aggrava encore le sens de son commentaire. — A l'édition de Condorcet, s'opposa, en 1779, celle de l'abbé Bossut, qui resta, jusqu'au rapport de V. Cousin, la meilleure et la plus équitable (2).

Les éditions du dix-neuvième siècle. — Victor Cousin, qui s'était mis à étudier le XVIIe siècle, et qui a laissé une belle étude sur Jacqueline Pascal, lut à l'Académie française, en 1842, un rapport intitulé : « De la nécessité d'une nouvelle édition des *Pensées* de Pascal. » Il signalait, avec autant de

(1) De cette édition de 1670, M. A. Gazier a donné une réimpression (Lecène et Oudin, 1908).

(2) Il faut signaler aussi l'édition publiée à Dijon en 1835 par A. F. FRONTIN, qui s'efforcait, non sans ingéniosité, de restituer le plan de Pascal.

justesse que de véhémence, le singulier procédé de ces éditeurs qui n'oubliaient qu'une chose : consulter le manuscrit original des *Pensées*. Or, ce manuscrit existait ; et sa lecture révélait un Pascal tout nouveau, presque inconnu, pour le fond comme pour la forme. L'appel de Cousin fut entendu. En 1844, Prosper Faugère donnait une édition de Pascal, faite d'après le manuscrit ; toutes les autres éditions en dérivent ; quelques-unes (entre autres, celle de A. Molinier, 1877) ont encore amélioré le texte (1). D'autre part, E. Havet, en 1851, publiait une édition accompagnée d'un remarquable commentaire. Depuis, la grande édition, procurée par L. Brunschvicg et Boutroux, n'a cessé de faire autorité (2).

Le plan des *Pensées*. — Si la plupart des éditeurs se sont contentés, même en améliorant le texte, de reproduire, pour la suite des *Pensées*, soit l'édition de Port-Royal, soit l'édition de Bossut, d'autres ont cherché à retrouver et à reconstituer la composition de l'*Apologie*. Ainsi, en 1835, A.-F. Frontin, et, plus récemment, Molinier, Astié, Rocher, Brunschvicg. Pour cette reconstruction, on fait état de l'*Entretien de Pascal avec M. de Sacy*, de la *Préface* d'Ét. Périer et surtout du *Discours sur les Pensées de M. Pascal*, dont l'auteur est (probablement) Filleau de la Chaise ; ce *Discours* doit avoir été inspiré par une « conférence » de Pascal, à Port-Royal, au cours de laquelle il expliqua à ses amis son plan d'ensemble. En l'absence d'un compte rendu authentique de cet exposé, les reconstitutions que l'on a tentées demeurent évidemment hypothétiques. Il est possible au moins de se mettre d'accord sur l'essentiel (3).

1° *Quels sont les lecteurs auxquels Pascal destinait son Apo-*

(1) MM. Michaut et Brunschvicg ont publié un fac-similé et une reproduction exacte du manuscrit lui-même (Hachette, édit.).

(2) Hachette, 14 vol., 1904-1914. — D'autres éditeurs ont continué à présenter le texte de Pascal avec des classements différents : Strowski (1923-30), Chevalier (1925), Massis (1929), Tourneur (avec les très nombreuses variantes, éd. de Cluny, 2 vol., 1938), Lafuma (Delmas, 1947).

(3) Cf. l'édition du *Discours* par V. Giraud (Bossard, 1923), et aussi V. Giraud, *Œuvres choisies de Pascal* (Hatier), pp. 404 et 413. — Un texte de première importance pour la reconstitution du *plan* de l'*Apologie* est aussi, croyons-nous, la pensée I de l'art. XI dans l'éd. Brunschvicg (cf. éd. V. Giraud, p. 633).

logie? Ce sont, à n'en pas douter, les *libertins*, qui se refusaient à toute discussion théologique et dogmatique, mais qui raillaient volontiers, avec Montaigne, ceux qui se croient en possession de la vérité; pour eux, ils se piquaient de n'obéir qu'au raisonnement.

2° Par là s'explique, chez Pascal, la recherche d'une base scientifique et philosophique, d'un terrain sur lequel les libertins veuillent bien consentir à accepter le débat. De là aussi, tous ces fragments dont beaucoup n'eussent peut-être point figuré dans son livre : sur la méthode à suivre, la difficulté de l'*ordre*, sur la différence entre l'*esprit de finesse* et l'*esprit de géométrie*, sur le rôle du *cœur* (l'intuition) dans la connaissance, etc.

3° Pascal eût sans doute commencé par une analyse psychologique et scientifique de la nature humaine. Pour ne pas dépayser son lecteur, c'est au moyen de Montaigne, livre de chevet des libertins, qu'il l'aurait faite. Ici auraient trouvé place les morceaux célèbres sur *les deux infinis* de grandeur et de petitesse, *l'imagination* « maîtresse d'erreur », *l'amour-propre, la justice et la force, le divertissement*.... Mais Pascal aurait eu l'art d'en faire sortir, par une sorte de nécessité scientifique, la *donnée*, le *problème*, l'*énigme*. Or quelle est cette *énigme*? L'homme est faible, l'homme est misérable; il ne possède ni la certitude ni le moyen d'y parvenir. Mais, au milieu de cette misère, il a des velléités de grandeur et des aspirations démesurées. Comment accorder ces contradictions?

4° Ici, Pascal suppose qu'il aura si fortement posé le problème que le libertin tout le premier sera vivement intéressé à en désirer la solution. Cherchons donc, eût dit Pascal, si les philosophes peuvent nous aider. Toutes les philosophies se ramènent à deux types : le *pyrrhonisme* (Montaigne), le *stoïcisme* (Épictète). Or, de l'homme, Montaigne n'a vu que la faiblesse; Épictète, que la grandeur. Jusqu'à ce moment, le mot de religion n'a pas été prononcé. Mais le libertin, piqué au jeu, consent à interroger les religions, ne fût-ce que pour les convaincre d'une impuissance égale à celle des philosophies.

5° Dans notre enquête sur les religions antiques, l'ordre historique nous amène à l'examen de la Bible. Pascal aperçoit, à la base de la religion juive, un dogme, le dogme de la chute, qui,

par une clarté subite, nous explique l'état misérable de la créature déchue, et les souvenirs d'une grandeur passée ; le dogme de la Rédemption, le « mystère de Jésus », vient légitimer de nouveau ses espérances. Ainsi, on est arrivé, sans violence, sans raisonnement dogmatique, sans appareil théologique, à une solution religieuse et *chrétienne*, chrétienne parce que la religion juive contient la *figure* de la loi *réalisée* par le christianisme. A l'« ordre » de la chair, à l' « ordre » de l'esprit, se superpose un troisième « ordre » infiniment supérieur, celui de la « charité » ou amour de Dieu, surnaturel.

6° Pascal aurait alors ajouté des preuves historiques et théologiques sur Jésus-Christ, les miracles, l'Église, etc. L'esprit janséniste eût pu se retrouver dans cette dernière partie. Pascal aurait tiré, du fait que la rédemption est un don gratuit de Dieu, cette conclusion que ce don est réservé à quelques-uns. Et les discussions sur la grâce eussent repris leur place dans les conclusions de l'*Apologie*.

Tel est le plan *probable* de Pascal. On ne saurait, d'ailleurs, prétendre assigner une place définitive aux fragments qui subsistent. Deux questions au moins restent obscures, malgré l'ingéniosité des commentateurs modernes : 1° Quel rôle exact Pascal aurait-il donné, pour convaincre les libertins, à certains arguments célèbres (mais qui paraissent un peu en marge), comme celui du *pari*? 2° Eût-il fait porter le principal effort de son apologétique sur les *preuves de la religion par les textes* ou sur l'*adhésion immédiate de l'âme à la croyance* : « Dieu sensible au cœur... »?

Le style de Pascal. — Nous avons déjà essayé de qualifier le style des *Provinciales*. Selon Voltaire, c'est « le premier livre de génie qu'on vit en prose... Il faut rapporter à cet ouvrage l'époque de la fixation du langage ». Jamais, en effet, le vocabulaire français n'avait atteint ce degré de propriété ; jamais écrivain, en passant si aisément de l'ironie à l'éloquence, n'avait donné à ce point la sensation du naturel en tous les genres. Ajoutons que le premier, depuis Calvin, Pascal portait devant le public des questions de théologie. Il *sécularisait* tout un domaine d'idées générales.

Si des *Provinciales* on passe aux *Pensées*, l'admiration redou-

ble. Dans ces fragments, en effet, Pascal n'est plus seulement un pamphlétaire de génie, un orateur véhément. Le rythme de son style (notamment dans un fragment comme *Le Mystère de Jésus*) l'égale aux plus grands lyriques. Les images hardies, les mouvements passionnés abondent, sans compromettre le *naturel* de l'expression. Sans doute, quelques-uns regretteront que l'*Apologie* de Pascal n'ait pas été achevée. Mais nous y aurions perdu un monument unique de l'âme française et chrétienne au XVII^e^ siècle. Il a fallu un hasard, pour arracher à ce XVII^e^ siècle ennemi de la littérature personnelle deux chefs-d'œuvre qui ont la valeur des esquisses de Vinci et de Michel-Ange : les *Pensées* de Pascal, et les *Sermons* de Bossuet.

« La Rhétorique » de Pascal. — Ce serait ici le lieu de résumer ce que l'on appelle la *rhétorique* de Pascal (l'expression est de M^me^ Périer). Pascal nous a laissé un certain nombre de *pensées* sur la composition et sur le style. Cette *rhétorique*, ou cet *art de persuader*, repose essentiellement sur la distinction entre l'*esprit de géométrie* (le raisonnement déductif du savant) et l'*esprit de finesse* (la perception instinctive ou intuitive des meilleurs arguments), distinction que, sous des formes diverses, on retrouve pendant tout le cours du siècle. L'orateur doit *sentir* quelles sont les raisons propres à persuader l'adversaire, et dans quel *ordre* il convient de les lui présenter. Cet *ordre*, si difficile à saisir, ne peut être fixé par aucune règle; c'est l'*esprit de finesse* qui, dans chaque question, le crée et le suit. Esclave inconscient de cet *ordre*, l'écrivain n'a pas le loisir de songer aux ornements, aux fausses beautés; toute recherche trahit l'*auteur*, et ce n'est pas l'auteur qui persuade, c'est l'*homme*. La règle suprême, c'est donc le *naturel*, mais non pas la *nature*; car ce *naturel*, variable selon les cas et les personnes, ne s'obtient que par une profonde méditation et par une véritable science psychologique. Ces principes, Pascal les a suivis. Il n'est pas d'écrivain en France qui sente moins l'*auteur*. Chacune de ses pages nous donne l'impression d'une idée, d'un sentiment, d'une passion, qui se communique directement à nous. Et pourtant, on sait combien il travaillait son style, puisque, au témoignage de Nicole, il avait refait jusqu'à treize fois la dix-huitième *Provinciale*.

III. — Influence de Port-Royal sur le XVII^e siècle.

Port-Royal, malgré les persécutions qui l'accablèrent, eut, sur la société et sur les écrivains du XVII^e siècle, une influence très sérieuse, et prolongée.

1° Il faut signaler d'abord le grand exemple de fermeté et de résistance donné par les Messieurs de Port-Royal, en un temps où l'esprit de docilité permettait au pouvoir absolu de s'établir pour près de deux siècles en France. S'ils nous étonnent par leur entêtement, toutefois ces Messieurs, quand ils s'appellent Saint-Cyran, Arnauld, Nicole, Pascal, font preuve d'un attachement à leurs opinions qui les rend dignes d'admiration. Et l'on peut dire que quelque chose de leur solidité morale a passé dans les Bossuet, les La Rochefoucauld, les Boileau, les Saint-Simon. — 2° Port-Royal eut, par Saint-Cyran et M. Singlin, une influence sur la réforme de la prédication; il n'est pas jusqu'à Bourdaloue, un jésuite, qui ne lui doive quelque chose. — 3° Les Messieurs de Port-Royal ont contribué à transformer les méthodes et les outils de l'enseignement; dans leurs *Petites écoles* ils enseignaient — avec le latin — le français et le grec, qui ne faisaient partie à cette époque ni des programmes de



Cl. Giraudon.

LA MÈRE ANGÉLIQUE ARNAULD,
par Philippe de Champaigne.

l'Université, ni de la *Ratio Studiorum* des Jésuites. Leur *Logique*, leur *Grammaire*, leur *Jardin des racines grecques*, devinrent au siècle suivant des livres scolaires officiels. N'oublions pas aussi qu'ils eurent, dans ces écoles, des élèves qui leur firent honneur, et que Racine doit peut-être pour une part à Lancelot et à Nicole, avec sa connaissance du grec, sa finesse psychologique.

Sainte-Beuve avait raison d'écrire, dans le Discours préliminaire de son *Histoire de Port-Royal :* « Ce que [Port-Royal] a de particulier en apparence et de réellement circonscrit ne l'empêche pas de tenir à tout son siècle, de le traverser dans toute sa durée, de le presser dans tous ses moments, de le vouloir envahir sans relâche, de le modifier du moins, de le caractériser, et de l'illustrer toujours. » Il suffit en effet d'ouvrir les *Mémoires* ou les *Correspondances* du temps (celle de Mme de Sévigné entre autres) pour voir la place qu'y tient Port-Royal; et cette influence se continue pendant une partie du XVIIIe siècle, jusqu'au moment où, avec Voltaire et l'Encyclopédie, c'est le *rationalisme* et l'*optimisme* qui l'emportent.

BIBLIOGRAPHIE

RACINE, *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal*, éd. A. GAZIER, 1909; éd. G. TRUC, les Belles-Lettres, 1929-36.

SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, 7 vol., Hachette.

CARRÉ, *L'éducation à Port-Royal*, Paris, 1887.

A. HALLAYS, *Le pèlerinage de Port-Royal*, Perrin, 1909.

A. GAZIER, *Histoire générale du mouvement janséniste depuis ses origines jusqu'à nos jours*, 2 vol., Champion, 1922.

A. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, t. IV, Bloud et Gay, 1920.

PASCAL, *Œuvres choisies*, éd. V. GIRAUD (Hatier), BRUNSCHVICG (Hachette).

E. BOUTROUX, *Pascal* (*Grands Écrivains français*), Hachette, 1900.

G. MICHAUT, *Les époques de la pensée de Pascal*, Fontemoing, 1902.

V. GIRAUD, *Blaise Pascal. Études d'histoire morale*, Hachette, 1910; *Pascal : l'homme, l'œuvre, l'influence*, 4e éd., de Boccard, 1922.

F. STROWSKI, *Pascal et son temps*, 3 vol., Plon, 1907-09.

L. BRUNSCHVICG, *Le génie de Pascal*, Hachette, 1925 ; *Pascal*, Rieder, 1932.
F. STROWSKI, *Pascal et son temps*, 3 vol., Plon, 1907-09.
ID., *Les Pensées de Pascal* (*Chefs-d'œuvre de la littérature expliqués*), Mellottée, 1930.
A. CRESSON, *Pascal, sa vie, son œuvre*, Alcan, 1939.
Le P. SERTILLANGES, *Blaise Pascal*, Paris, 1941.
Z. TOURNEUR, *Une vie avec Pascal*, Vrin, 1943.

CHAPITRE VI

BOSSUET ET LES PRÉDICATEURS

SOMMAIRE

1° **Avant Bossuet**, la prédication est réformée par *saint Vincent de Paul*, *l'Oratoire*, *les Jésuites* et *Port-Royal*.

2° **Bossuet** (1627-1704) fait ses études à Dijon et à Paris, est archidiacre de Metz où il réside jusqu'en 1658, puis vient prêcher à Paris et à la Cour. Il est nommé évêque de Condom (1669) et précepteur du Dauphin (1670), prononce plusieurs oraisons funèbres et devient évêque de Meaux (1681). — Les *Sermons* de Bossuet ne furent publiés qu'à la fin du XVIII^e siècle. Bossuet sermonnaire n'avait aucune prétention littéraire ; il ne cherchait qu'à toucher et à convaincre. Son éloquence est *lyrique*. — Il renouvelle l'*oraison funèbre*, en y introduisant l'*histoire* et le *sermon*. — *Précepteur*, il étudie par lui-même, et à fond, tout ce qu'il enseigne. Il compose pour le Dauphin plusieurs ouvrages, et publie le *Discours sur l'Histoire universelle* (1681) ; après sa mort paraissent *la Politique tirée de l'Écriture Sainte* et le *Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même*. — *Controversiste*, Bossuet l'est pendant toute sa vie. Il publie en 1688 son *Histoire des Variations des Églises protestantes*, chef-d'œuvre d'érudition et de style. Il combat le *quiétisme*. — Écrivain, Bossuet s'inspire surtout de la Bible et des Pères. — Son style est remarquable par sa *propriété* et sa *variété*.

3° **Bourdaloue** (1632-1704), jésuite, prêcha dix fois le Carême et l'Avent à Versailles ; il eut comme sermonnaire plus de succès que Bossuet. Il savait plaire par son art de raisonner, et surtout par ses *portraits* où la malignité de la cour voyait des personnalités.

4° Fléchier (1632-1710) est resté célèbre par l'oraison funèbre de Turenne. — Mascaron (1634-1703) a de la véhémence, mais son style est archaïque. — Massillon (1663-1742) a prononcé l'oraison funèbre de Louis XIV, le *Petit Carême*, etc ; son style est fleuri, harmonieux, élégant.

I. — La Prédication avant Bossuet.

Nous avons signalé quelques-uns des grands prédicateurs du moyen âge et du XVI^e siècle. Nous avons dit que le *sermon* n'était pas un genre littéraire, et que les meilleurs sermons, si l'on considère leur objet, n'ont jamais été ni publiés ni peut-être écrits. Cependant, l'art de persuader peut avoir quelque utilité, même quand il s'agit de ramener à la foi et à la morale les fidèles auxquels on parle dans une église. Nous verrons plus loin comment Bossuet a compris ce que l'on pourrait appeler la « rhétorique de la chaire ».

Après saint François de Sales, dont il a été question plus haut, il faut signaler encore quelques précurseurs de Bossuet. — SAINT VINCENT DE PAUL (1576-1660), dont on cite fréquemment la belle péroraison d'un sermon de charité, a connu et encouragé Bossuet qu'il nommait « son fils ». — Le P. LEJEUNE (1592-1672), de l'Oratoire, fut un prédicateur familier, qui rappelle, avec plus de goût, ceux du XVI^e siècle. — A la même congrégation appartient le P. SENAULT (1599-1662), plus lettré et plus élégant et qui eut de grands succès mondains. D'une manière générale, l'Oratoire, fondé en 1612 par le cardinal de Bérulle, contribua, par son enseignement et par la distinction de ses membres, à réformer la prédication. Quand Bossuet prononça, en 1662, l'oraison funèbre du P. Bourgoing, supérieur général de cet ordre, il rendit un éloquent hommage au prédicateur, et il semblait, en le louant, se définir lui-même.

Les Jésuites, de leur côté, eurent, dès le début du XVII^e siècle, des prédicateurs très éminents, entre autres le P. CLAUDE DE LINGENDES (1591-1660), dont nous possédons des sermons rédigés en latin, mais qui furent prononcés en français. Sa morale était des plus austères, et Bourdaloue l'a souvent imité.

Enfin, Port-Royal contribuait aussi à instruire les prédicateurs, et à les ramener aux vrais principes de l'éloquence sacrée; nous avons déjà cité, à ce point de vue, SAINT-CYRAN et SINGLIN.

II. — BOSSUET (1627-1704).

Vie. — Jacques-Bénigne Bossuet appartenait à une vieille famille parlementaire de Bourgogne. Son père, Bénigne Bossuet, était avocat au Parlement de Dijon, et devint conseiller au Parlement de Metz. Jacques-Bénigne naquit à Dijon, le 27 septembre 1627, le septième de dix enfants, et fut de bonne heure destiné à l'Église. Il commença ses études au collège des jésuites de sa ville natale, et les continua, à partir de 1642, à Paris, au collège de Navarre (1). Est-il vrai que, pendant ses années d'études théologiques, il ait fréquenté l'Hôtel de Rambouillet, et qu'il y ait, dans une réunion du soir, improvisé un sermon? Et faut-il tenir pour authentique le mot de Voiture : « Je n'ai jamais entendu prêcher ni si tôt, ni si tard? » — Toujours est-il que le jeune Bossuet avait déjà une réputation. Son ardeur au travail lui valait, de la part de ses condisciples, le surnom de *Bos suetus aratro* (2) ; et le prince de Condé acceptait, en 1648, la dédicace de sa première thèse, sa *tentative*.

Bossuet fut ordonné sous-diacre à Langres, et diacre à Metz, où sa famille l'avait fait pourvoir, dès 1640, d'un canonicat. En 1650, il soutint la thèse dite *sorbonique*; en 1652, il était docteur en théologie. Ordonné prêtre la même année, Bossuet vint résider à Metz, avec le titre d'archidiacre de Sarrebourg. De 1652 à 1659, sauf une courte apparition à Paris (1657, *Panégyrique de saint Paul*), il prêchera et remplira tous ses devoirs de prêtre à Metz. Dès cette époque, il faut se représenter un Bossuet plein d'ardeur apostolique, et sans aucune ambition littéraire. Nous le voyons déjà controversiste, apôtre, directeur de conscience, travailleur acharné et prenant sur son sommeil pour lire et relire la Bible et les Pères. — Dans la capitale de la Lorraine, les protestants et les israélites étaient nombreux. Bossuet écrit une *Réfutation du catéchisme de Ferri*,

(1) Le *principal* de Navarre était Nicolas Cornet, celui qui découvrit et formula les cinq *propositions* de Jansénius. Bossuet a prononcé son oraison funèbre en 1663.

(2) *Bos suetus aratro* signifie littéralement : « le bœuf habitué à la charrue », c'est-à-dire le bœuf laborieux et vigoureux.

ministre calviniste (1655), et il opère des conversions parmi les Juifs. Il a déjà de grands succès comme prédicateur; c'est l'époque de ses *Panégyriques* et de ses premières *Oraisons funèbres*.

En 1659, il vient s'établir à Paris, sans abandonner son canonicat de Metz ni son titre d'archidiacre (en 1664, il sera nommé doyen du chapitre de Metz). Il prêche deux panégyriques (*saint Joseph* et *sainte Thérèse*) devant la reine mère; et, en 1660, il commence la série des Carêmes et des Avents que nous énumérons plus loin.



BOSSUET, ÉVÊQUE DE CONDOM (1669).
D'après l'estampe de Robert de Nanteuil.

De 1659 à 1669, Bossuet se multiplie : sermons, panégyriques, oraisons funèbres, apostolat et conversion d'illustres protestants (Mlle de Bouillon, Turenne, de Lorges, etc.), controverses et conférences avec le ministre Ferri; et toujours un travail incessant, comme en témoigne la documentation précise de tous ses ouvrages. Il n'a d'ailleurs rien publié, depuis 1655.

En 1669, Bossuet est nommé évêque de Condom, et, l'année suivante, précepteur du Dauphin. En 1671, il est élu membre de l'Académie française, se démet de son évêché de Condom et reçoit en compensation deux prieurés, dans les diocèses de Bayeux et de Beauvais. Absorbé par l'instruction du Dauphin, pour lequel il s'impose un travail aussi écrasant qu'inu-

tile, il ne prêche que rarement entre 1669 et 1680; il prononce, en 1669, l'oraison funèbre d'*Henriette de France*, et, en 1670, celle d'*Henriette d'Angleterre*. Mais la controverse n'est pas abandonnée : en 1678, il a devant Mlle de Duras, protestante, des conférences avec le ministre Claude, et Mlle de Duras se convertit au catholicisme. La même année, Bossuet fait condamner l'*Histoire critique du Vieux Testament*, de Richard Simon.

Le *préceptorat* une fois terminé, Bossuet est nommé premier aumônier de la Dauphine et évêque de Meaux (1681). Alors, on peut dire que sa vie devient plus active que jamais. D'une part, il s'occupe de mettre au point et de publier plusieurs ouvrages entrepris pour le Dauphin; d'autre part, il administre son diocèse, où il réside, avec autant de ponctualité que de zèle apostolique; enfin, et surtout, il devient le jaloux défenseur de l'orthodoxie catholique et gallicane contre tous ceux qui, du dehors comme au dedans, tentent d'altérer la tradition. Il prononce, en 1681, le sermon d'ouverture de l'Assemblée du clergé de France, sur l'*Unité de l'Église*; et c'est le seul de ses sermons qu'il ait fait imprimer, le considérant comme un manifeste. Il rédige, en 1682, la *Déclaration du clergé de France en quatre articles, sur les libertés de l'Église gallicane*. Il publie son *Histoire des variations des Églises protestantes* (1688) et ses six *Avertissements aux protestants* (1689-1691); il négocie avec Van Muelen et Leibnitz pour tenter la réunion des Églises protestantes; il lance contre le P. Caffaro les *Maximes sur la comédie* (1694). Et cependant, de 1680 à 1687, il prononce cinq oraisons funèbres. Mais voici l'affaire du *Quiétisme*, qui commence en 1694 et ne s'achèvera qu'en 1699. A cette occasion, c'est une incroyable abondance de *mémoires*, de *relations*, de *réponses*, qui toutes supposent une étude approfondie des textes. Ajoutez un grand nombre de lettres, à toutes sortes de personnes de tous états, et particulièrement d'admirables *lettres de direction*.

Bossuet trouvait encore le temps de paraître à Versailles, à Chantilly, d'inspecter les couvents de son diocèse et d'y prêcher des retraites.

Il est mort le 12 avril 1704, « les armes à la main », selon l'expression de Saint-Simon.

Son caractère. — Quelques passages toujours cités des *Oraisons funèbres*, sublimes et pompeux, — un portrait théâtral peint par Rigaud, — les souvenirs de la violente querelle du Quiétisme où l'on se plaît à considérer Fénelon comme une victime, — ont contribué à fausser l'opinion publique sur le vrai caractère de Bossuet. Les contemporains ont insisté sur sa douceur et sur son art de plaire à tous. Il n'a montré d'âpreté que lorsqu'il s'est constitué le défenseur de la tradition et de la foi contre des novateurs qu'il jugeait dangereux. Encore n'était-ce pas sans avoir épuisé les moyens de conciliation. Nous le voyons, depuis Metz jusqu'à Meaux, en pourparlers et en discussions courtoises avec d'illustres protestants. Contre Fénelon, il n'emploie d'abord que des conférences, mais les subtilités de son adversaire ont pour effet de le décevoir, de l'irriter; et, dans les nombreux écrits qu'il a consacrés à l'affaire du quiétisme, il attaque et il se défend parfois avec une véhémence que fait ressortir la souplesse de Fénelon.

Un autre trait de son caractère, c'est la conscience qu'il apporte à tout ce qu'il fait. Doué d'une rare puissance de travail, il prépare, il approfondit, il se documente. Jamais cet orateur merveilleux ne se paye de mots. — Il est franc envers tous, même envers le Roi. Qu'on replace à leur date les compliments qu'il adresse à Louis XIV; ce sont des *leçons*. Qu'on lise surtout ses lettres au Roi, en 1675.

Il est spontané et vigoureux; il est, comme écrivain et comme moraliste, essentiellement sain et droit, à égale distance de tout excès. Enfin — et il est bien de son siècle en cela — Bossuet ne sépare pas la foi de la *raison*, du *bon sens*; il subit, à certains égards, l'influence de Descartes, tout en combattant certains de ses disciples, comme Spinoza, qui tiraient du cartésianisme des conséquences que Bossuet jugeait dangereuses pour le dogme.

Bossuet sermonnaire. — La carrière de Bossuet prédicateur se divise en plusieurs périodes :

1° *A Metz* (1652-1658). On peut citer pendant cette période : le sermon sur *la Loi de Dieu* (1653 ou 1656), le panégyrique de *saint Bernard* (1655), le premier sermon sur *la Providence*

(1656), le panégyrique de *sainte Thérèse* (1657), celui de *saint Paul* (1657 à Paris, Hôpital général). Les discours de la jeunesse de Bossuet sont remarquables par l'ardeur et la véhémence, par la hardiesse toute biblique d'une langue encore mêlée, très pittoresque, très hardie. Les maîtres de Bossuet sont alors Tertullien et saint Augustin.

2° *A Paris* (1658-1670). C'est l'époque des *Carêmes* et des *Avents* : — Carême de 1660, aux Minimes de la place Royale (aujourd'hui place des Vosges, alors le centre du Paris élégant); ce fut un *Petit Carême*, c'est-à-dire *où l'on ne prêchait que le dimanche* (le *Grand Carême* étant celui où l'on prêche, en outre, le mercredi et le vendredi). On doit y signaler les sermons : sur *les Démons*, sur *l'Honneur du monde*, sur *les Vaines Excuses des pécheurs*, sur *la Passion*. Dès ce moment, l'influence de saint Jean Chrysostome vient tempérer celles de Tertullien et de saint Augustin. — Carême de 1661, aux Carmélites du faubourg Saint-Jacques (Val-de-Grâce) : sermons sur *la Parole de Dieu*, sur *la Haine de la vérité*, sur *les Souffrances*, sur *la Passion*. C'est là que Bossuet, au témoignage de l'abbé Ledieu, son secrétaire, aurait eu pour auditeurs les « Messieurs de Port-Royal ». — Carême de 1662, au Louvre : sermons sur *la Prédication évangélique*, sur *l'Impénitence finale*, sur *la Providence*, sur *l'Ambition*, sur *la Mort*, sur *les Devoirs des rois*, sur *la Passion*. — Carême de 1665, à Saint-Thomas du Louvre (ce n'est plus un carême *à la Cour*, mais *devant la Cour*). — Avent du Louvre, 1665. — Carême de Saint-Germain-en-Laye, 1666 : à signaler les sermons sur *la Divinité de la religion*, sur *l'Honneur*, sur *l'Amour des plaisirs*, sur *la Justice*, sur *l'Ambition* (2e). — Avent de Saint-Thomas du Louvre, 1668. — Avent de Saint-Germain-en-Laye, 1669 : sermons sur *les Conditions nécessaires pour être heureux*, sur l'*Endurcissement*. — Cette période est celle de la pleine maturité de Bossuet.

3° Pendant son préceptorat, Bossuet renonce à la prédication. Cependant, il faut signaler, en 1675, le sermon *pour la profession de Mlle de la Vallière*.

4° Nommé évêque de Meaux, Bossuet recommence à prêcher : soit dans des occasions solennelles (sermon sur *l'Unité de l'Église*, 1681), soit dans sa cathédrale de Meaux (*Pour le jour*

de Pâques, 1685), et dans les églises et couvents de son diocèse (sur le *Silence*, aux Ursulines). C'est la période de l'éloquence familière, de l'homélie plutôt que du sermon.

Histoire des Sermons de Bossuet. Les manuscrits. Les éditions. — Bossuet n'a pas publié lui-même ses sermons. Un seul fut imprimé, à titre de *manifeste officiel*, le sermon sur *l'Unité de l'Église* (1681) ; un autre, sur *la Profession de M^lle de la Vallière*, le fut à son insu. Rien ne prouve mieux le dédain de Bossuet pour la gloire littéraire, que l'état dans lequel il laissait les manuscrits de ses sermons. Il savait que dans le sermon, plus encore que dans tout autre genre oratoire, la première qualité est la *convenance*, l'appropriation directe des arguments à l'auditoire. Il le sent si bien que, s'il rédige son sermon, ce n'est jamais pour l'apprendre par cœur et le réciter, mais seulement pour s'assurer de son plan général, de ses citations, de ses exemples ; il se réserve d'en modifier le détail, aussitôt qu'il parlera du haut de la chaire, mesurant aux résistances ou aux sympathies de son auditoire l'importance ou la faiblesse des arguments. Et lorsqu'il prononce de nouveau un sermon déjà prêché, il n'a aucun *respect littéraire* pour ces feuillets rapidement écrits ; il les reprend comme une matière dont l'ensemble peut encore lui servir ; mais il les modifie, les raccourcit, ou les développe ; il biffe d'une plume impitoyable des images magnifiques et des *couplets* trop bien venus ; et surtout il accommode le raisonnement et les preuves, le sentiment et le pathétique, à son auditoire du moment. Il est aisé de faire cette étude sur les sermons ainsi repris à différentes dates : *la Providence* de 1656 et celle de 1662, et surtout le sermon sur *l'Ambition*, prêché trois fois : aux Carmélites en 1661, au Louvre en 1662, à Saint-Germain en 1666 (1).

Aussi Bossuet laissait-il, à sa mort, des portefeuilles pleins de sermons manuscrits, disposés dans l'ordre liturgique, dont l'état attestait qu'il les avait beaucoup maniés et retouchés,

(1) Cf. abbé Lebarq, *Bossuet, Sermons sur l'Ambition*, édition critique, Paris, 1890. — Ch.-M. des Granges, *Sermon sur l'Ambition*, étude critique, Paris, 1890.

mais dont aucun n'était prêt pour l'impression. Ces portefeuilles passèrent aux mains du fils de son frère Antoine, l'abbé Bossuet, qui devint évêque de Troyes. Celui-ci crut pouvoir en user comme avait fait son oncle; il s'en servait pour prêcher; il permettait aux prêtres de son diocèse de les copier et même de les emporter chez eux. Les héritiers de l'évêque de Troyes, M. et Mme de Chazot, de Metz, ne mirent pas moins de complaisance à communiquer les manuscrits de Bossuet. — Cependant les Bénédictins des Blancs-Manteaux, à Paris, préparaient une édition des *Œuvres complètes de Bossuet* (commencée par l'abbé Lequeux), et dom Déforis fit appel à tous ceux qui détenaient des manuscrits. Il obtint de Mme de Chazot tout ce qui restait des sermons, et l'édition de 1772-1778 donne quatre volumes composés de fragments ainsi retrouvés et plus ou moins bien reconstitués. Depuis l'édition des Bénédictins, on a trouvé encore quelques sermons, mais en petit nombre : nous n'en possédons que deux cents environ.

Dom Déforis avait eu le mérite, très grand à cette époque, de publier *tout* Bossuet. Quelques fautes, quelques erreurs que l'on puisse signaler dans son édition, il a, en dépit du goût de son temps, résisté à ceux qui voulaient « faire un choix et corriger ». Mais il avait mal daté les sermons : il n'avait pas débrouillé les amalgames formés après coup par Bossuet; il avait souvent mal lu le texte et maladroitement choisi les *variantes*. Bref, après dom Déforis, il a fallu les travaux de l'abbé Vaillant (1851), de Floquet (1855 et 1864), de Lachat (édition de 1862-1865), de Gandar, de Gazier et de l'abbé Lebarq, pour établir un texte définitif et un classement rationnel des sermons de Bossuet (1).

Aussitôt que l'édition de 1772-1778 eut paru, les jugements de la critique et du clergé prouvèrent à quel point le vrai génie peut être mal compris. L'abbé Maury, sans doute, manifesta un certain enthousiasme, et d'Alembert (1779) appelait les sermons des *esquisses de maître*. Mais La Harpe déclarait Bossuet *médiocre dans le sermon*; Féletz le jugeait *trop familier, pénible,*

(1) Cf. abbé Lebarq, *La Prédication de Bossuet*, 1888; et *Œuvres oratoires de Bossuet*, Paris, 1890-1896, 6 vol.

obscur, diffus, bas et trivial... Bientôt une réaction se fit : la critique rendit aux *Sermons* leur place dans l'œuvre de Bossuet, la première.

Comment Bossuet comprend l'éloquence de la chaire. — Déjà, par la façon dont il rédigeait et remaniait ses sermons, on a pu voir que Bossuet n'avait rien d'un littérateur de profession, et qu'il était uniquement préoccupé de convaincre et de toucher. Mais il a eu l'occasion de dire explicitement comment il entendait l'éloquence chrétienne.

Bossuet veut d'abord que le prédicateur connaisse l'Écriture Sainte. Lui-même il lisait et relisait la Bible, et il s'en était si bien pénétré qu'on ne sent aucune *soudure* entre la citation biblique et le commentaire (cf., à ce sujet, *l'Honneur du monde, l'Ambition, l'Honneur, l'Impénitence finale,* etc.). Pour les Pères de l'Église, il conseille la lecture simultanée de saint Augustin et de saint Jean Chrysostome, qui se complètent et se corrigent l'un l'autre; Tertullien (pour lequel, jeune prêtre à Metz, il éprouva un véritable enthousiasme), saint Cyprien, Clément d'Alexandrie, saint Grégoire de Nazianze. Parmi les auteurs profanes grecs : Homère, Platon, Socrate, Démosthène (mais Bossuet avoue qu'il les a peu lus); en latin : Cicéron, Tite-Live, Salluste, Térence, Virgile; en français : Balzac, les écrits des Messieurs de Port-Royal, Corneille. — A l'époque où Bossuet envoie cette *liste* au cardinal de Bouillon, il n'a pas encore fait l'éducation du Dauphin; bientôt il reprendra, et à fond, l'étude des auteurs profanes. — « Mais ce qui est le plus nécessaire pour former le style, c'est de bien *comprendre la chose,* de pénétrer le *fond* et la *fin* de tout, et d'en savoir beaucoup... »

Dans *le Panégyrique de saint Paul* et dans *la Parole de Dieu,* Bossuet s'élève avec véhémence contre les prétentions littéraires de l'orateur chrétien et contre la coupable curiosité des auditeurs. — Saint Paul, dit-il, « *rejette tous les artifices de la rhétorique...* Il a des moyens pour persuader que la Grèce n'enseigne pas et que Rome n'a pas appris... une vertu plus qu'humaine qui *persuade contre les règles, qui ne flatte pas les oreilles, mais qui porte ses coups droit au cœur...* Ne regardons pas les prédications comme un divertissement de l'es-

prit ; n'exigeons pas des prédicateurs les ornements de la rhétorique, mais la doctrine des Écritures... Du moins sachons *distinguer l'assaisonnement de la nourriture solide...* » Bossuet compare (*Parole de Dieu*) l'autel et la chaire. « La conscience veut la vérité, et comme c'est à la conscience que parlent les prédicateurs, ils doivent rechercher *non des brillants qui égaient, ni une harmonie qui délecte, ni des mouvements qui chatouillent, mais des éclairs qui percent, un tonnerre qui émeuve, un foudre qui brise les cœurs.* » Quelle doit donc être la part de l'éloquence ? « La sagesse marche devant comme la maîtresse, l'éloquence s'avance après comme la suivante... *Elle doit suivre sans être appelée.* » — De leur côté, les auditeurs doivent « savoir écouter au dedans... On parle dans la chaire, la prédication se fait dans le cœur... Ils pèsent les paroles, comparent les prédicateurs, comme si la chaire était un théâtre où il fallût disputer le prix du bien dire ! ... »

Cette théorie de la prédication explique pourquoi Bossuet n'eut pas, au XVII^e siècle, malgré la supériorité de son génie, un succès égal à celui de Bourdaloue et de Massillon. Certes, il parle toujours une admirable langue, aussi correcte que forte ; mais il ne craint pas, quand le sujet l'exige, de descendre à la familiarité, et de surprendre ses auditeurs par la brusquerie et par l'emportement de son langage. Dans l'*Oraison funèbre d'Anne de Gonzague*, après avoir raconté les songes de la princesse, et cité ses lettres, il dit : « Je me plais à répéter ces paroles, malgré les oreilles délicates ; elles effacent les discours les plus relevés, et je voudrais ne plus parler que ce langage ! » Et encore : « *Mon discours dont vous vous croyez les juges vous jugera au dernier jour et si vous n'en sortez plus chrétiens, vous en sortirez plus coupables.* »

Le lyrisme de Bossuet. — Mais ce qui explique encore une certaine résistance de la part du XVII^e siècle, c'est que Bossuet est beaucoup moins impersonnel et abstrait qu'un Bourdaloue ou un Massillon. Il est, à sa manière, un *lyrique*.

Dégagé des genres fixes dans lesquels on l'a souvent enfermé, le lyrisme est « l'expression passionnée et imagée de sentiments individuels sur des thèmes communs ». Ainsi défini, il peut se

glisser dans tous les genres, et en devenir l'âme. — Au XVII^e siècle, où chacun « aime la raison », où, sous l'influence du cartésianisme, on veut « mener ses pensées par ordre » (au point que Boileau croit que le *beau désordre* de l'ode est un *effet de l'art*), tous les genres déterminés échappent au lyrisme. Un seul genre, si toutefois c'en est un, est soustrait, par sa liberté, et à cause de la part très large qu'il laisse à l'individualité, à cette règle commune : c'est le *sermon*. L'éloquence, d'ailleurs, a toujours eu des affinités avec le lyrisme, surtout quand, au lieu de s'exercer sur des questions de droit ou de personnes, elle traite les grands *lieux communs* dont vit l'humanité, et quand, pour les renouveler, l'orateur cherche à frapper l'imagination et la sensibilité de ses auditeurs.

Que l'on songe, d'autre part, à toutes les sources du lyrisme de Bossuet : — en lui-même, une vive et puissante imagination, une ardeur d'apôtre, une autorité fondée sur la tradition et qui lui donne le ton des prophètes, une connaissance profonde, par la direction et la confession, du drame intime qui se joue dans le cœur de l'homme; en dehors de lui, la nécessité de rajeunir les idées générales qui sont le fond du sermon; l'étude constante de la Bible, source intarissable du plus beau des lyrismes, de celui qui de Dieu jusqu'à l'homme « remplit tout l'entre-deux »; la lecture des Pères, comme Tertullien, saint Augustin, saint Jean Chrysostome, premiers et ardents défenseurs d'une foi jeune et sensible.

Le lyrisme des Sermons se manifeste d'abord dans le *mouvement général du discours* : Bossuet obéit à une émotion intérieure, qui entraîne son raisonnement. Ce n'est pas un froid logicien, c'est un *logicien passionné*, comme Pascal (*la Mort, l'Impénitence finale, l'Enfant prodigue*, les différentes *Passions*). — Le ton est personnel et souvent impérieux, comme celui d'un *visionnaire* qui, recevant son inspiration d'en haut, la projette sur son auditoire (*l'Ambition, la Mort, l'Honneur, saint Bernard*). — Il s'élève fréquemment à la méditation à la fois psychologique et mystique. Il va jusqu'à l'extase, et se perd en douleur ou en adoration (*saint Bernard, sainte Thérèse, l'Honneur, la Mort, la Passion* de 1660). Il donne à ses développements une forme rythmique, scandée par des *refrains* : voir en particulier

l'Impénitence finale : « La fin est venue, la fin est venue... etc. », *la Passion* de 1660 : « *Tradebat autem...* », le *Sermon pour le jour de Pâques* de 1685 : « Marche! marche! »

Ce lyrisme n'exclut d'ailleurs chez Bossuet ni la pleine possession de la pensée, ni la suite du raisonnement. On sent chez lui la *raison souveraine* qui règle l'ardeur; c'est ce frémissement d'une sensibilité puissante, mais disciplinée, qui rend souvent la lecture des sermons aussi vivante que celle des *Pensées* de Pascal.

Les Oraisons funèbres. — Le mot *oraison* s'employait encore au XVII^e^ siècle dans le sens de *discours*; on disait les *oraisons de Cicéron.* Il ne faut donc voir aucun sens religieux dans cette expression, aujourd'hui archaïque.

Les oraisons funèbres de Bossuet sont : — 1656, à Metz, *Yolande de Monterby*, abbesse de Sainte-Marie de Metz; — 1658, à Metz, *Henri de Gornay*; — 1662, *le P. Bourgoing*, supérieur général de l'Oratoire; — 1663, *Nicolas Cornet*, principal du collège de Navarre; — 1667, *Anne d'Autriche* (discours perdu); — 1669, *Henriette de France*, reine d'Angleterre; — 1670, *Henriette d'Angleterre*, duchesse d'Orléans; — 1683, *Marie-Thérèse*, reine de France; — 1685, *Anne de Gonzague*, princesse palatine; — 1686, *Michel Le Tellier*, chancelier de France; — 1686, *M^me^ du Blé d'Uxelles*, abbesse de Faremoutiers (discours perdu); — 1687, *le Prince de Condé.* — Sur ces douze oraisons funèbres, six ont été imprimées du vivant de Bossuet, et par ordre du Roi.

Analyse des principales oraisons funèbres. — I. **Henriette de France, reine d'Angleterre** (15 novembre 1669, « en présence de Monsieur, frère du Roi, et de Madame, en l'église des religieuses de Sainte-Marie de Chaillot où repose le cœur de Sa Majesté »).

Texte : *Et nunc, reges, intelligite; erudimini, qui judicatis terram* (Psaume XI). « Maintenant, rois, apprenez; instruisez-vous, juges de la terre. »

Exorde : Dieu, souverain maître des rois, sait leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons. Exemple d'Henriette, dont la seule vie rassemble toutes les extrémités des choses humaines.

Division : Henriette a su *user chrétiennement* de la *bonne* et de la *mauvaise* fortune.

Première partie : La prospérité. — Famille d'Henriette; famille d'Angleterre. — Ses qualités : « Son grand cœur a surpassé sa naissance. » — Son rôle en Angleterre.

Deuxième partie : Les malheurs. — Les révoltes d'Angleterre. Pour quelles causes? Portrait de Charles Ier. Les sectes religieuses. Portrait de Cromwell. — Comment la reine supporte ces épreuves. — Elle voit sa famille rétablie sur le trône d'Angleterre.

Péroraison : Elle remercie Dieu de « l'avoir faite reine malheureuse », et meurt dans une pieuse retraite.

II. **Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans** (21 août 1670), à Saint-Denis, en présence du grand Condé) (1).

Texte : *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas* (Ecclésiaste, I, 2). « Vanité des vanités, et tout est vanité. »

Exorde : Tout est vain en l'homme, si l'on considère ce qu'il donne au monde; tout, au contraire, est précieux et important, si l'on considère ce qu'il doit à Dieu.

Division : Voyons ce qu'une mort soudaine lui a ravi; voyons ce qu'une sainte mort lui a donné.

Première partie : Grandeur de sa naissance. — Ses qualités d'esprit et de cœur. Services qu'elle rend à la France. — Sa mort soudaine à Saint-Cloud. Ce qui reste de nous dans le tombeau.

Deuxième partie : Cette mort est une grâce pour la princesse. Dieu l'a protégée dès le berceau. — Courage et confiance qu'elle témoigne à ses derniers moments; elle quitte une vie pleine de périls.

Péroraison : L'exemple de cette mort soudaine exhorte à la conversion.

III. **Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France** (1er septembre 1683, à Saint-Denis, en présence de Monseigneur le Dauphin).

Texte : *Sine macula enim sunt ante thronum Dei* (Saint Jean, Apocalypse, XIV, 5). « Ils sont sans tache devant le trône de Dieu. »

Exorde : Assemblée des âmes pures dans la Jérusalem céleste : la reine a mérité d'y être admise.

Division : 1° Il n'y a rien que d'auguste dans sa personne; 2° il n'y a rien que de pur dans sa vie.

Première partie : La maison d'Autriche et la maison de France. — Famille et éducation de Marie-Thérèse. — Son mariage avec Louis XIV; paix des Pyrénées. — Éloge de Louis XIV.

Deuxième partie : La reine est semblable à la colonne mystique où Dieu a écrit trois noms : a) *le nom de Dieu* : foi, humilité, charité de Marie-Thérèse; b) *le nom de l'Eglise* : sa dévotion, sa soumission au Saint-Siège; c) *le nom nouveau du Seigneur*, l'eucharistie.

(1) Cf. G. DE LA BATUT, *L'Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre* (Les Grands événements littéraires), Malfère, 1931.

Péroraison : Comparaison de sa mort avec celle d'Anne d'Autriche. Nécessité de se préparer à bien mourir.

IV. **Anne de Gonzague de Clèves, princesse palatine** (9 août 1685, dans l'église des Carmélites du faubourg Saint-Jacques, en présence du duc d'Enghien).

Texte : *Apprehendi te ab extremis terræ...* (Isaïe, XLI, 9). « Je t'ai pris par la main pour te ramener des extrémités de la terre... »

Exorde : Dieu donne un exemple de sa grâce dans le salut de cette princesse. Les pécheurs ne doivent pas y rester indifférents.

Division : 1° D'où la main de Dieu l'a tirée; 2° où la main de Dieu l'a élevée.

Première partie : Enfance d'Anne, à Faremoutiers, à Avenay. — Sa vie mondaine, son veuvage; ses succès à la Cour. — Ses ambitions politiques. Elle secourt sa sœur, reine de Pologne. — Première conversion; elle retombe dans l'incrédulité. — Les *libertins*.

Deuxième partie : Les deux songes de la princesse. — Sa conversion définitive. Sa charité. Sa pénitence. — Sa mort.

Péroraison : Bossuet engage les pécheurs à profiter de « l'image de ses vertus et des exemples de sa vie ».

V. **Michel Le Tellier, chancelier de France** (25 janvier 1686, à Saint-Gervais, en présence du Nonce du Pape).

Texte : *Posside sapientiam, acquire prudentiam...* (Proverbes IV, 7). « Possédez la sagesse, et acquérez la prudence... »

Exorde : La vraie sagesse s'attache aux biens éternels.

Division : Grâce à cette sagesse Le Tellier a été modéré et dévoué : 1° comme *magistrat*, 2° comme homme *politique*, 3° comme chef suprême de la justice.

Première partie : Le Tellier, *magistrat*. Il devient ministre de la justice, puis ministre de la guerre, enfin chancelier.

Deuxième partie : Conduite de Le Tellier pendant la Fronde. — Services qu'il rend à Anne d'Autriche et à Mazarin.

Troisième partie : Son rôle comme chef de la justice. Il réforme le conseil d'État. Il fait respecter les droits de l'Église. Il signe la révocation de l'édit de Nantes. — Sa mort chrétienne.

Péroraison : Grâce à ses vertus, le jour de sa mort a été « le plus beau, le plus triomphant, le plus heureux jour de sa vie ».

VI. **Louis de Bourbon, prince de Condé** (10 mars 1687, à Notre-Dame, en présence de M. le Prince).

Texte : *Dominus tecum, virorum fortissime... Vade in hac fortitudine tua... Ego ero tecum* (Juges, VI, 12, 14, 16). « Le Seigneur est avec vous,

ô le plus courageux de tous les hommes. Allez avec ce courage dont vous êtes rempli, je serai avec vous. »

Exorde : L'orateur se sent écrasé par une si lourde tâche. Mais toutes les qualités du prince ne seraient rien sans la piété : c'est à démontrer cette vérité que Bossuet va s'appliquer.

Division : Condé a possédé : 1° les qualités du cœur, 2° les qualités de l'esprit, 3° la piété qui est « le tout de l'homme : »

Première partie : Le cœur. Courage de Condé : Rocroi, Fribourg. — Il



Cl. Hatier.

Fac-similé de l'édition originale de l'oraison funèbre de Michel Le Tellier.

est modeste et loyal. — Ses fautes, qu'il a lui-même regrettées. — Sa bonté pour les siens. — Sa vie privée à Chantilly.

Deuxième partie : L'esprit. Son génie militaire fortifié par l'étude. Senef, Dunkerque, Lens. — Parallèle de Condé et de Turenne.

Troisième partie : La piété. Elle vient se joindre aux autres qualités. — La vie de Condé pendant ses dernières années. — Sa mort.

Péroraison : Bossuet appelle au catafalque de Condé tous ses amis, tous les princes, tous les peuples. Il dit adieu lui-même ce prince, et au genre de l'oraison funèbre.

Originalité de Bossuet dans l'Oraison funèbre. — C'est malgré lui, et toujours par reconnaissance ou par obéissance, que Bossuet s'est exercé dans un genre presque compromis, avant lui, par des défauts qui en semblaient inséparables. De ce genre il sentait vivement la difficulté. Dans l'oraison funèbre du P. Bourgoing, il dit : « Je vous avoue que j'ai coutume de plaindre les prédicateurs lorsqu'ils font les panégyriques funèbres des princes et des grands du monde. Ce n'est pas que de tels sujets ne fournissent ordinairement de nobles idées... Mais la licence et l'ambition, compagnes presque inséparables des grandes fortunes, mais l'intérêt et l'injustice, toujours mêlés trop avant dans les grandes affaires du monde, font qu'on marche parmi les écueils ; et il arrive ordinairement que Dieu a si peu de part dans de telles vies, qu'on a peine à trouver quelques actions qui méritent d'être louées par ses ministres. » — Bossuet s'est donc préoccupé de purifier, de sanctifier, de rendre digne des autels, « devant lesquels, dit-il, il ne donne point de fausses louanges », ce genre de panégyrique si déprécié. Il y arrive, en le transformant par l'*histoire* et par le *sermon*.

1° *L'histoire.* — Avant de juger Bossuet historien dans les oraisons funèbres, observons qu'il n'a pas toute la liberté du *livre*. Il parle devant la famille du défunt, dans une cérémonie qui est un hommage à sa mémoire, et il est limité par les convenances que lui imposent les circonstances. De plus, l'éloquence officielle use, à toutes les époques, et surtout quand elle est emprisonnée par une *étiquette*, de certaines formules qui peuvent, ailleurs et plus tard, être prises à contresens. Les compliments et les éloges de Bossuet doivent être replacés à leur date, dans leur milieu, et ainsi *rectifiés*.

Bossuet s'est toujours scrupuleusement documenté sur les personnages dont il avait à prononcer l'éloge : il demande à Mme de Motteville un *mémoire* sur Henriette de France ; — il en reçoit un du chanoine Feuillet sur Madame ; — il se fait communiquer des lettres d'Anne de Gonzague ; — il interroge tous les

témoins; — mais surtout il a connu personnellement presque tous ses *héros* : Madame, Marie-Thérèse, Le Tellier, Condé, et il peut apporter sur eux des détails intimes très précieux. — Bossuet profite du rôle joué par ces princes, par ces princesses, par ces reines, pour donner une sorte de tableau des événements auxquels ils ont participé : révolution d'Angleterre, Fronde, guerres de Louis XIV, révocation de l'édit de Nantes, etc... Il trace des portraits qui contribuent à augmenter l'impression de vie que donne son discours : Cromwell, Mazarin, Condé, Turenne. — Mais il veut que cette partie de l'oraison funèbre reste instructive et morale. Il subordonne l'histoire à la religion. La théorie de la Providence, qui anime le *Discours sur l'histoire universelle*, se retrouve dans toutes ses oraisons funèbres. — D'ailleurs il ne s'interdit pas de rappeler, ne fût-ce que par des allusions très vivement senties par les contemporains, certaines fautes politiques (Condé), certaines faiblesses (Charles Ier), certains excès réparés par la pénitence (Anne de Gonzague). Souvent, son silence, ou le tour de ses éloges, est une leçon (Oraison funèbre de Marie-Thérèse).

2° *Le sermon.* — Mais chaque oraison funèbre est surtout un sermon, où le défunt sert d'illustre exemple. Bossuet se propose avant tout l'instruction et l'édification de ses auditeurs. Aussi peut-on rapprocher chaque oraison funèbre d'un ou de plusieurs sermons célèbres. Et Bossuet a souvent utilisé telle et telle partie d'un sermon déjà prononcé pour l'insérer dans une oraison funèbre. — Ainsi l'éloge d'Henriette de France est un sermon sur la Providence et sur les Devoirs des rois; — celui d'Henriette d'Angleterre, un sermon sur la Mort (la division correspond exactement au célèbre sermon de 1662); — celui d'Anne de Gonzague, un sermon sur l'Impénitence finale, sur l'Endurcissement, sur la Providence, etc.; — celui de Marie-Thérèse, un sermon sur la Pureté; — celui de Condé, un sermon sur l'Ambition, sur l'Honneur du monde, etc... Bref, on ne perd jamais de vue, au milieu des louanges et de l'histoire, le but principal de l'orateur qui veut et doit rester un prédicateur.

Le style des *Oraisons funèbres* est plus travaillé, plus *achevé* que celui des *Sermons*. Il est, en général, d'une gravité et d'une noblesse soutenues. Mais on aurait tort d'en oublier les pages

simples et familières : la deuxième partie de l'oraison d'Henriette de France, un grand nombre de passages de celle d'Anne de Gonzague, la troisième partie de celle de Condé. Quelques-unes, comme celle de Marie-Thérèse, sont d'un ton qui rappelle *les Méditations sur l'Évangile*. Ainsi, dans ces œuvres d'apparat, et où Bossuet se sentait obligé à une certaine égalité de style, on trouve encore une étonnante variété.

Bossuet précepteur du Dauphin et historien. — Si l'on veut savoir comment Bossuet a compris son rôle et ses devoirs de précepteur, il faut lire la lettre latine qu'il adressait, le 8 mars 1679, au pape Innocent XI. Le programme comprenait : — l'étude de la religion, par la lecture commentée de l'Écriture sainte, et l'histoire de l'Église ; — celle du latin : grammaire, exercices, lecture d'auteurs, entre autres Virgile, Térence, César, Cicéron (remarquons ici que Bossuet ne fait pas lire à son élève les auteurs latins *par parcelles*, mais *en entier, de suite*, « étant certain, dit-il, que chaque endroit ne s'entend jamais clairement, et ne paraît avec toute sa beauté, qu'à celui qui a regardé tout l'ouvrage comme on regarde un édifice, et qui en a pris tout le dessein et toute l'idée ») ; — la géographie, où il fait une grande place à l'étude des mœurs ; — l'histoire, et surtout celle de la France. Bossuet préparait lui-même chaque leçon d'histoire, et *l'exposait* au Dauphin. « Nous lui en *récitions* de vive voix, dit-il, autant qu'il en pouvait facilement retenir ; nous le lui faisions répéter : il l'écrivait en français, et puis il le mettait en latin ; cela lui servait de thème, et nous corrigions aussi soigneusement son français que son latin. Le samedi, il relisait tout d'une suite ce qu'il avait composé durant la semaine ; et, l'ouvrage croissant, nous l'avons divisé par livres, que nous lui faisions relire très souvent. » — Ajoutez à ces matières la philosophie, le droit romain, de l'histoire naturelle, de la physique et des mathématiques.

Pour remplir ce vaste programme, Bossuet n'était pas seul. M. de Montausier, gouverneur du Dauphin, lui avait adjoint des collaborateurs : Huet et Fleury, pour les lettres et l'histoire, et Blondel pour les sciences. Mais, sauf pour les sciences (encore étudia-t-il l'anatomie), Bossuet fit tout par lui-même ; il se remit

à l'étude de la grammaire et des auteurs, rédigea des cours d'histoire qui témoignent pour le temps d'une sérieuse connaissance des sources, et il se trouva en mesure, cette éducation finie, de publier le *Discours sur l'histoire universelle* (1681). — La *Politique tirée de l'Écriture sainte*, le *Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même* qu'il avait également écrits pour le Dauphin, parurent après sa mort, en 1709 et 1726. — Le résultat de ces efforts fut, on le sait, presque négatif. Le Dauphin avait l'esprit lourd et apathique, et semble avoir peu profité des leçons d'un tel précepteur.

Le *Discours sur l'histoire universelle* (1681) n'est qu'une partie du vaste cours d'histoire écrit par Bossuet pour le Dauphin; la suite, annoncée dans la lettre à Innocent XI, et qui devait aller de Charlemagne au XVII^e^ siècle, n'a pas été rédigée : nous n'en possédons que des notes.

Le *Discours* (latin : *discursus*, exposé méthodique et suivi, sans aucun sens *oratoire*) embrasse les temps qui se sont écoulés, depuis la *Création* jusqu'à *Charlemagne*. Une première partie, intitulée *les Époques* et divisée en douze chapitres, est un résumé chronologique et synchronique des principaux événements; — dans une deuxième, intitulée *la Suite de la religion*, Bossuet expose comment, depuis Moïse, la religion chrétienne est préparée, et comment tout, dans l'ancienne loi comme dans la nouvelle, aboutit par une *suite* ininterrompue au triomphe de l'Église; — dans la troisième partie, *les Empires*, Bossuet étudie l'action de la Providence sur les grands empires de l'antiquité, et comment, absorbés l'un par l'autre, ces empires formèrent, sous le joug des Romains, l'unité nécessaire à la diffusion de l'Évangile.

Bossuet historien reste toujours théologien et éducateur; il le proclame lui-même au début et à la fin de son *Discours*. Les progrès de la science historique ont rendu caduques plusieurs parties du *Discours* (notamment la chronologie). Mais, cette réserve faite, on ne peut nier la solidité de sa documentation, la puissance et la largeur de ses vues, la sûreté avec laquelle il a analysé la Bible, et caractérisé le peuple romain. *Philosophe de l'histoire*, Bossuet ne néglige pas l'importance des

causes particulières (1), et il est, malgré la différence des moyens et du but, un véritable précurseur de Montesquieu.

La *Politique tirée de l'Écriture sainte* a été publiée seulement en 1709, cinq ans après la mort de l'auteur. C'est là que Bossuet s'établit le théoricien du pouvoir absolu et du *droit divin* (2). En fondant le pouvoir des rois sur la religion, Bossuet leur impose des devoirs en même temps qu'il leur reconnaît des droits.

Bossuet controversiste. — Nous avons déjà dit quelle place tient dans l'œuvre de Bossuet la *controverse*, c'est-à-dire la polémique contre tous ceux qu'il considère comme des ennemis de la foi. Cette place est si importante, qu'on pourrait affirmer que *tous ses ouvrages* sont plus ou moins animés par la controverse, Bossuet étant toujours « sur la brèche ». Ainsi tel sermon ou telle oraison funèbre, quand on en regarde attentivement la date, sont des *actes*, et correspondent à tel mouvement de l'opinion ou à la publication de tel ouvrage, et Bossuet eût dit justement, comme Voltaire : « J'ai écrit pour agir (3). » Nous nous bornerons ici aux grands ouvrages de controverse.

1° *Le Protestantisme.* — Rappelons que le premier ouvrage imprimé de Bossuet est la *Réfutation du catéchisme de Paul Ferri* (Metz, 1655). Plus tard, quand il travaille à la conversion de Turenne (1668-1669), Bossuet compose une *Exposition de la foi catholique*, qu'il fait imprimer en 1671. En 1682, c'est encore contre les protestants que Bossuet donne le *Traité de la communion sous les deux espèces*. Enfin, en 1688, il publie

(1) Voir sur ce point le passage capital de la III^e^ partie (ch. 2).

(2) Le Sermon sur *les Devoirs des rois* (1662) en était une sorte d'esquisse.

(3) Ainsi l'*Oraison funèbre d'Anne de Gonzague* (1685) est dirigée contre les *libertins*. La deuxième partie du *Discours sur l'histoire universelle* (1681) doit être lue surtout comme une réponse aux tentatives d'exégèse rationaliste de Richard Simon, dont Bossuet, en 1678, avait fait *supprimer* l'ouvrage, et à des livres comme le *Traité théologico-politique* de Spinoza, paru en 1670 (l'année même de la première édition des *Pensées* de Pascal). (Cf. P. Hazard, *La Crise de la Conscience européenne*, tome II). L'*Oraison funèbre de Le Tellier* (1686) devient très intéressante si l'on songe que Bossuet préparait alors son *Histoire des variations* (1688), etc. — Cet aspect de Bossuet est de ceux sur lesquels la critique contemporaine a le plus insisté. Elle le voit moins comme le panégyriste d'une cause incontestablement triomphante que comme un lutteur très conscient des menaces qui s'accumulent contre les doctrines qui lui sont chères.

en deux volumes son. *Histoire des variations des églises protestantes*, à laquelle il faut joindre les six *Avertissements aux protestants* (1689-1691) et la *Défense de l'Histoire des variations* (1691). Tout le monde est d'accord pour admirer la conscience et la sûreté avec lesquelles Bossuet a documenté son histoire ; il y a travaillé plusieurs années, cherchant par lui-même et par l'intermédiaire de savants amis, tous les textes sur lesquels il voulait fonder son argumentation (1). Et il suffit d'ouvrir ces deux volumes, dans l'édition originale de 1688, pour être frappé de l'abondance des notes et des renvois, mis *en manchette*. Bossuet tenait essentiellement à ce que ses adversaires fussent obligés de s'incliner devant des preuves *matérielles* ; et, de fait, dans les polémiques qui s'engagèrent, on attaqua ses idées et ses conclusions, mais non ses documents ou sa méthode historique.

Bossuet veut prouver aux protestants, par un tableau des *variations de leurs Églises* depuis Luther, qu'il leur manque cette *unité* qui est le caractère fondamental de la véritable Église. La conclusion devait être, à ses yeux, le retour au catholicisme, qui est seul en possession de l'*unité dans la continuité*. Dans cette discussion, Bossuet est apôtre, et « il a plus d'amour que de haine ». Surtout, il a laissé ainsi une de ses œuvres les plus profondes et les plus vivantes.

Dans les quinze livres qui la composent, il suit l'ordre historique, et l'on peut y signaler les passages suivants : au livre Ier, le *portrait de Luther* ; au livre II, ses disputes avec *Carlostadt* et *Zwingle* ; au livre III, le *portrait de Mélanchton* ; au livre VII, les révolutions d'Angleterre, *portrait de Henri VIII* ; au livre IX, le *portrait de Calvin*..., etc. Tous ces personnages tout à fait distincts, admirablement *plantés*, agissent et conduisent, en quelque sorte, le développement de la Réforme. On finit par s'intéresser à ce qu'il y a de plus ardu dans la partie théologique de l'ouvrage, tant l'analyse des doctrines fait corps avec le récit et l'explique.

2° *Le Quiétisme*. — Nous renvoyons au chapitre sur Fénelon l'exposé de cette polémique.

3° *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694). — Un reli-

(1) Cf. A. Rébelliau, *Bossuet historien du protestantisme*, Paris, 1891.

gieux théatin, le P. Caffaro, avait écrit à Boursault (l'auteur du *Mercure galant*, d'*Esope à la ville*, etc.) une lettre que cet auteur avait publiée, sans signature, en tête d'une édition de son théâtre. Ce religieux soutenait que les anathèmes de l'Église contre la comédie ne pouvaient plus s'appliquer à celle du XVII^e siècle, devenue morale. Bossuet vit dans cette affirmation un système qui engageait l'autorité de l'Église, et il répondit au P. Caffaro par une brochure dont le ton nous paraît aujourd'hui trop violent; on y sent, une fois de plus, l'ardente conviction d'un prêtre qui ne prend pas de détours pour exposer et pour défendre la doctrine traditionnelle de l'Église (1).

4° *La Défense de la tradition et des saints Pères*, contre Richard Simon, le premier qui ait introduit l'exégèse dans l'étude de l'Écriture sainte (publiée seulement en 1753).

Autres ouvrages de Bossuet. — Nous ne pouvons même énumérer les nombreux ouvrages de Bossuet; mais il faut encore citer ceux qui prouvent l'étendue et la variété de son génie : les *Méditations sur l'Évangile*, et les *Élévations sur les Mystères*. Ces ouvrages furent écrits par Bossuet pour les religieuses de la Visitation de Meaux, en 1694 et 1695. Ils ne furent publiés que par son neveu, l'abbé Bossuet, en 1727 et 1731. Dans ces pages apparaît, sous sa forme la plus achevée et la plus haute, le *lyrisme* de Bossuet. — En 1731, fut également publié son *Traité de la Concupiscence*, dont quelques pages atteignent au sublime (2). — Enfin, il reste de Bossuet une vaste correspondance, des plus précieuses pour la connaissance de l'homme, qui y paraît avec sa droiture, sa loyauté, son dévouement absolu à ce qu'il estime être son devoir du moment. Ses plus belles lettres sont ses lettres de *direction*, écrites pour la plupart à des religieuses de son diocèse de Meaux.

Bossuet écrivain. — Nous avons déjà indiqué les sources de l'expression chez Bossuet : l'Écriture, les Pères, l'antiquité latine.

(1) Voir l'édition des *Maximes* donnée par A. GAZIER (Paris, Belin). — C'est là que se trouve l'imprécation fameuse contre Molière, qui nous paraît décidément bien cruelle.

(2) Réédité par C. URBAIN et E. LEVESQUE (*Les Textes français*), les Belles-Lettres, 1930.

Mais combien d'autres, à la même époque, ont fait les mêmes lectures et ne donnent, en aucune façon, l'impression du style de Bossuet. Ce que l'on peut dire de moins vague, quand on cherche à caractériser ce style, c'est qu'il satisfait pleinement ce besoin de *propriété* qui est notre première exigence, et qu'il est toujours, par conséquent, aussi *naturel* que *varié*; c'est encore qu'il est à la fois, dans le sens le plus profond du mot, celui d'un *orateur* et d'un *poète*. — Son vocabulaire est des plus riches; sa syntaxe suit le mouvement de la pensée; ses figures n'ont jamais l'air d'être *plaquées*, mais sortent du fond même de son sujet. — A Bossuet s'applique parfaitement la définition du style donnée par Buffon, qui, à beaucoup d'égards, procède de lui : « Bien penser, bien sentir, et bien rendre. »

III. — BOURDALOUE (1632-1704).

Bossuet prêcha sa dernière station à la cour en 1669. Le jour même où il descendait de la chaire royale, le 25 décembre, Bourdaloue se faisait entendre à Paris pour la première fois, dans la chapelle de la maison professe des Jésuites, au faubourg Saint-Antoine. Dès ses débuts, il obtint un prodigieux succès. Aussi fut-il immédiatement appelé à la cour, pour l'Avent de 1670.

La Prédication à la cour. — Chaque année, pendant l'*Avent* (de la Toussaint à Noël), pendant le *Carême*, et aux grandes fêtes comme l'Ascension, la Pentecôte, l'Assomption, la cour tout entière assistait à des sermons, dans la chapelle du château où alors elle résidait (le *Louvre*, *Saint-Germain*, *Versailles*). — Louis XIV choisissait lui-même ses prédicateurs. A la fin de chaque Carême, le grand aumônier lui présentait une liste des sermonnaires les plus suivis. Le Roi examinait les noms et les titres, écoutait les recommandations, prêtait l'oreille aux bruits du dehors. Enfin, il désignait deux orateurs, l'un pour l'Avent, l'autre pour le Carême. Ceux-ci conservaient le titre de *prédicateur du Roi*.

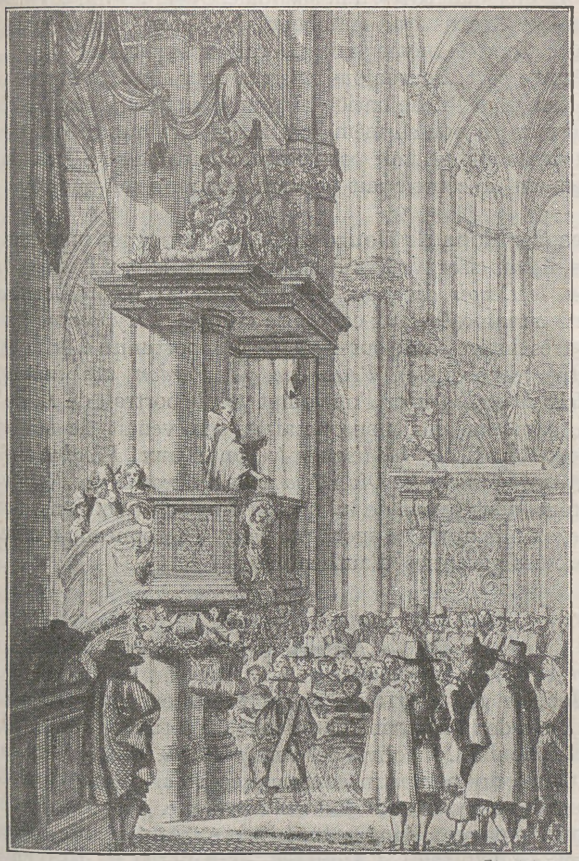
Succès de Bourdaloue. — Il était d'usage de ne pas appeler plus de trois fois le même prédicateur à la cour. Bossuet y prêcha quatre fois, le Carême en 1662 et en 1666, et l'Avent en 1665 et 1669. Bourdaloue y revint jusqu'à dix fois. Il prêcha devant le Roi les Avents de 1670, 1684, 1686, 1689, 1691 et 1693 — et les Carêmes de 1672, 1674, 1675, 1680 et 1682.

Nous avons peine à nous expliquer que le XVII^e siècle ait préféré Bourdaloue à Bossuet. On le voit surtout par la correspondance de M^me de Sévigné, qui ne tarit pas d'éloges lorsqu'elle va *en Bourdaloue*. « Il m'a souvent ôté la respiration, dit-elle, par l'extrême attention avec laquelle on est pendue à la force et à la justesse de ses discours; et je ne respirais que quand il lui plaisait de finir. » Elle admire beaucoup Bossuet, mais jamais elle n'en parle en ces termes. Son opinion est d'ailleurs confirmée par Voltaire, qui dit (*Siècle de Louis XIV*, chap. XXXII) : « Quand Bourdaloue parut, Bossuet ne passa plus pour le premier prédicateur. »

Pour expliquer cette préférence, il y a des raisons très claires. La première, c'est que Bourdaloue écrivait avec soin son discours d'un bout à l'autre, et le récitait avec beaucoup d'art. Il emportait même avec lui son manuscrit pour le consulter au besoin. De là, une grande sûreté de parole, aucune de ces négligences qui, dans l'improvisation, échappent à l'orateur le plus exercé. Or, il y avait tous ceux qui, la veille, fréquentaient chez M^me de Rambouillet, et qui applaudissaient Racine. Le goût, sous l'influence des Précieuses et des écrivains formés à leur école, s'était épuré jusqu'au raffinement.

D'autre part, Bourdaloue se place au niveau de ses auditeurs. Il fait des *portraits*, il analyse les cœurs, il prend sur le vif l'existence du courtisan pour y opposer les leçons de l'Évangile.

Il était convaincu qu'en mettant à nu les plaies de l'âme, en traçant, d'après son expérience de confesseur, des portraits fidèles et vivants de tous les vices, et en indiquant les moyens de panser ces plaies et de guérir ces passions, il convertirait un plus grand nombre de ses auditeurs. En fait, les courtisans étaient à l'affût des moindres allusions, et y cherchaient un plaisir mondain, une satisfaction souvent haineuse. M^me de Sévigné disait : « Il frappe comme un sourd... Sauve qui peut! »



Cl. Hatier.

UN SERMON AU XVII[e] SIÈCLE.
D'après l'estampe de Lepautre.

Parfois, bien malgré lui, il fit scandale. Quelques-uns se récriaient contre des leçons qui semblaient les viser trop directement. Mais ce scandale même était une raison de succès.

D'autre part, Bourdaloue *raisonne* sans cesse, et trop à notre gré. Rien pour l'imagination ni pour le cœur. Il excelle à *diviser* un sermon; il pousse même cet art si loin que ce qui devrait secourir l'auditeur finit par l'embrouiller. Mais ce goût du raisonnement ne contribuait pas peu à séduire son auditoire.

Les Sermons de Bourdaloue. — Parmi ses meilleurs sermons, il faut citer : *la Pensée de la mort, le Respect humain, l'Ambition, le Devoir des pères* (où il s'élève avec force contre les vocations imposées aux cadets de famille), *l'Hypocrisie* (discussion très intéressante sur *Tartuffe*, l'opportunité d'attaquer au théâtre l'hypocrisie), *l'Aumône, le Pardon des injures, la Sévérité évangélique* (où l'on voulut voir le portrait de M. de Tréville, capitaine des mousquetaires, qui venait de se retirer à Port-Royal), *la Médisance* (réponse aux *Provinciales*), *le Jugement dernier, les Divertissements du monde, la Restitution.* En tout, nous avons de lui quatre-vingt-cinq sermons, dont le texte, publié après sa mort par le P. Bretonneau, n'offre pas d'absolues garanties d'authenticité.

IV. — Autres prédicateurs.

Fléchier (1632-1710), d'abord professeur dans les collèges des Pères de la Doctrine chrétienne, se forma le goût à l'Hôtel de Rambouillet. Il écrivit des vers *précieux*. Emmené en Auvergne par M. de Caumartin, comme précepteur de son fils, il assista aux séances des Grands-Jours d'Auvergne, en 1665. De là son premier ouvrage, d'une lecture encore très piquante, *Mémoires sur les Grands-Jours d'Auvergne.* — A partir de 1670 environ, il se mit à prêcher, et il apporta dans la chaire un style délicat et raffiné, qui n'exclut ni la sûreté théologique ni la morale, mais qui devait charmer plutôt que convaincre et toucher.

Bien qu'il ait prêché deux *stations* à la cour, il est surtout resté célèbre comme auteur d'*oraisons funèbres*. Il en prononça

sept, avec grand succès, à l'époque même où Bossuet triomphait dans ce genre; et quelques-unes des siennes supportent encore la lecture. Les deux plus remarquables sont celle de la *duchesse de Montausier* (Julie d'Angennes, fille de Mme de Rambouillet) : c'est un document pour l'histoire de la préciosité (1672), — et celle de *Turenne* (1676), dont on citera toujours quelques passages. — Fléchier a laissé une importante correspondance, qui fait le plus grand honneur à son esprit et à son cœur (1). Il avait été nommé, en 1685, évêque de Lavaur, et, en 1687, évêque de Nîmes : dans cette dernière résidence, il fut un administrateur intelligent et charitable, à travers les luttes des catholiques et des protestants.

Mascaron (1634-1703) appartenait à la congrégation de l'Oratoire. Nous ne possédons plus ses sermons; mais il fut très célèbre comme prédicateur, et, à partir de 1667, il prêcha à la cour six carêmes et six avents. Il se distinguait en même temps dans l'oraison funèbre : en 1666, celle d'*Anne d'Autriche* fondait sa réputation (il est fâcheux que l'oraison prononcée par Bossuet soit perdue : elle donnerait lieu à une comparaison intéressante). Les suivantes furent celles d'*Henriette d'Angleterre* (et cette fois, on peut comparer; sans doute l'avantage reste à Bossuet, mais on ne regrette pas d'avoir lu Mascaron), du *duc de Beaufort*, de *Turenne*, et du *chancelier Séguier*. Mascaron, par rapport aux dates où il a parlé, est archaïque; il mêle l'enflure à la subtilité. Mais il est né orateur, et son éloquence a un tour naturel et véhément : sa rude franchise paraît avoir déplu aux courtisans.

Massillon (1663-1742) appartient aussi à l'Oratoire. D'abord professeur dans les collèges de cette illustre congrégation, en particulier à Juilly, il se révéla orateur, et fut poussé, malgré lui, dit-on, vers la prédication. Il prêcha le carême à Montpellier, en 1698, et l'année suivante, à l'église de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré, à Paris. Appelé à la cour, il y prêcha l'avent de 1699 et les carêmes de 1701 et de 1704. Viennent ensuite ses

(1) Cf. G. Lanson, *Lettres choisies du dix-septième siècle* (Hachette), p. 585.

oraisons funèbres du *Prince de Conti* (1711), du *Dauphin* (1711) et de *Louis XIV* (1715) ; l'exorde de ce dernier discours est toujours cité : « Dieu seul est grand, mes frères... » — En 1718, alors qu'il venait d'être nommé évêque de Clermont, il fut chargé de prêcher le carême devant le jeune Louis XV ; on appelle ce recueil de dix sermons le *Petit Carême*. Il se retira ensuite dans son diocèse de Clermont, où, comme Bossuet à Meaux, il se consacra principalement à l'administration et à la *direction*.

Massillon a été considéré, par tous les critiques du XVIIIe siècle, comme un des plus parfaits orateurs de la chaire. Voltaire, dans sa *Liste des écrivains français*, publiée à la suite du *Siècle de Louis XIV*, le juge ainsi : « ... Le prédicateur qui a le mieux connu le monde; plus fleuri que Bourdaloue, plus agréable, et dont l'éloquence sent l'homme de cour, l'académicien et l'homme d'esprit; de plus, philosophe modéré et tolérant. » Le XVIIIe siècle a loué Massillon d'avoir fait au dogme une place plus réduite, d'avoir substitué à la morale chrétienne celle des « honnêtes gens ».

Ce n'est pourtant pas l'impression qu'on éprouve à la lecture suivie des sermons de Massillon. Sa morale, très sévère, paraît inséparable du dogme. Ses sermons sur *la Mort*, sur *la Passion de Jésus-Christ*, sur *l'Impénitence finale* (à comparer avec celui de Bossuet) sont chrétiens au sens le plus complet du mot; de même le sermon fréquemment cité sur *le petit nombre des élus*. — Mais il est vrai que Massillon est plus *académique* que Bossuet et que Bourdaloue. On l'a surnommé l'*Isocrate français*. Il sait construire une période, dérouler un développement, balancer une comparaison, user de toutes les figures de mots et de pensées, comme le plus habile des rhéteurs. Cela ne va pas, cependant, jusqu'à le gâter. Il n'a pas moins de goût que d'art.

BIBLIOGRAPHIE

JACQUINET, *Les prédicateurs du XVIIe siècle avant Bossuet*, Belin, 1863.

HUREL, *Les orateurs sacrés à la cour de Louis XIV*, 2 vol., Didier, 1874.

BOSSUET, *Œuvres complètes*, éd. Lachat, Paris, 1862-1866, 31 vol.

BOSSUET, *Œuvres oratoires*, éd. Lebarq, Lille, Société de Saint-Augustin, 1890-1896, 7 vol.; nouvelle éd. Hachette, 7 vol., 1928-1929.

BOSSUET, *Éditions classiques* : *Sermons*, par GAZIER (Belin); *Oraisons funèbres*, par RÉBELLIAU (Hachette); *Bossuet, œuvres choisies*, par J. CALVET (Hatier).

GANDAR, *Bossuet orateur*, 1886.

ABBÉ LEBARQ, *Histoire critique de la prédication de Bossuet*, Lille, 1888.

G. LANSON, *Bossuet*, Lecène et Oudin, 1890.

A. RÉBELLIAU, *Bossuet historien du protestantisme*, Hachette, 1891.

ID., *Bossuet* (*Grands écrivains français*), Hachette, 1900.

ABBÉ BELLON, *Bossuet directeur de conscience*, 1896.

H. BREMOND, *Bossuet*, 3 vol., Plon, 1909.

E. BAUMANN, *Bossuet*, Grasset, 1929.

V. GIRAUD, *Bossuet* (*Les grands cœurs*), Flammarion, 1930.

G. TRUC, *Bossuet et le classicisme religieux*, Denoël, 1934.

J. CALVET, *La littérature religieuse de François de Sales à Fénelon* (t. V de la *Littérature française*), de Gigord, 1938.

ID., *Bossuet, l'homme et l'œuvre* (*Livre de l'étudiant*), Boivin, 1941.

BOURDALOUE, *Sermons choisis*, éd. Hatzfeld (Delagrave).

A. FEUGÈRE, *Bourdaloue*, Lecoffre, 1874.

Le P. GRISELLE, *Histoire critique de la prédication de Bourdaloue*, 2 vol., 1901.

ABBÉ A. FABRE, *La jeunesse de Fléchier; Fléchier orateur*, 3 vol., Didier, 1882-1886.

Mgr GRENTE, *Fléchier*, Flammarion, 1934.

ABBÉ BLAMPIGNON, *Massillon*, 2 vol., 1879-1884.

CHAPITRE VII

LES MORALISTES MONDAINS. LA ROCHEFOUCAULD. — LA BRUYÈRE

SOMMAIRE

Le XVII^e siècle met de la *morale* dans tous les genres. Mais on appelle proprement *moralistes* les auteurs qui traitent des *mœurs* comme sujet unique.

1° **Avant La Rochefoucauld**, et parmi ses contemporains, les moralistes sont nombreux : Coëffeteau, le P. Senault, le P. Lemoyne, le chevalier de Méré, l'abbé Esprit, etc.

2° **La Rochefoucauld** (1613-1680) est brave soldat, se mêle à la Fronde, et ne retire de sa vie active que des déceptions. Il compose, dans sa retraite, ses *Mémoires* (1662); puis il fréquente le salon de M^me^ de Sablé, où l'on se divertit à rédiger des maximes morales. Il publie en 1665 la première édition de ses *Maximes*. — Son système consiste à démêler des motifs d'*intérêt* et d'*amour-propre* dans ce que nous croyons être des actes vertueux. La Rochefoucauld est un grand écrivain par la sobriété suggestive de son style.

3° **La Bruyère** (1645-1696) observe le monde avec pénétration et avec quelque misanthropie. Il traduit *les Caractères* du philosophe grec Théophraste, qu'il fait suivre de chapitres sur les *caractères* de son siècle; d'édition en édition, il augmente la partie originale de son livre. — Il ne faut pas chercher une *suite* dans ses seize chapitres; La Bruyère veut plaire par la *variété* et par l'*imprévu*. — Il excelle dans la peinture des *portraits*. — Il n'a pas de *système*. Il veut corriger l'homme par la *solidarité*, la *charité*, le sentiment des *devoirs de son état*, la *pitié*, etc. Par la hardiesse de quelques passages, La Bruyère devance les politiques et les économistes du XVIII^e siècle. — Son style est d'une perfection parfois trop savante, et l'*art*, chez lui, fait parfois oublier la solidité du fond.

Circonstances qui favorisent au XVII^e siècle le goût de la morale. — On peut dire que tous les écrivains du XVII^e siècle sont des psychologues et des moralistes. La tendance générale des esprits à ne voir et à n'étudier que « l'homme intérieur » vient de causes multiples, dont les principales sont :

a) Les progrès de la *vie dévote*, sous l'influence d'éminents théologiens, depuis saint François de Sales jusqu'à Port-Royal. L'importance mondaine que prend le débat sur la *casuistique* ne peut s'expliquer que par la pratique sincère de l'examen de conscience, base de toute psychologie : on étudie son *moi*, mais avec le désir de se connaître pour se corriger. A ce progrès de la religion intérieure, correspond, on l'a vu, la réforme de la prédication.

b) Ce goût, d'ailleurs, est favorisé par la vie de salon. Chez M^me de Rambouillet, et dans tous les salons qui se formèrent à la suite, jusqu'à la fin du siècle, on cause moins de politique que des choses de l'esprit et du cœur. Il faut s'occuper agréablement. On « met sur le tapis » des questions morales; on fait des *portraits* (1) et des *maximes*.

Le *roman* fut envahi par la psychologie et par la morale. De même l'abondance des *mémoires* et le tour général des *lettres* nous prouvent que l'on aimait à s'analyser et à décrire les autres. Tous les genres, quels qu'ils soient, obéissent aux mêmes tendances.

Mais puisque tous les écrivains du grand siècle, quelque genre qu'ils traitent, y enferment une *morale*, pourquoi réserve-t-on à quelques-uns d'entre eux le nom de *Moralistes*? On appelle ainsi ceux qui « traitent des mœurs, non parmi d'autres choses, mais à part, et comme sujet unique » (NISARD).

I. — Prédécesseurs et contemporains de La Rochefoucauld.

Les grands écrivains ne sont pas isolés : nous devons, avant d'étudier La Rochefoucauld, nommer quelques-uns des nom-

(1) Un recueil de *portraits* fut offert à M^lle de Montpensier sous ce titre : *la Galerie des peintures* (1663). Ce recueil a été réédité par Ed. Barthélemy (Paris, Didier).

breux moralistes qui l'ont précédé ou accompagné. On peut citer : *le Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets*, par NICOLAS COEFFETEAU, mort évêque de Marseille en 1623, célèbre comme prédicateur et comme traducteur; — *les Caractères des passions* (5 vol., 1640-1662), par le médecin CUREAU DE LA CHAMBRE, qui était psychologue tout autant que physiologue; — *l'Usage des passions*, du P. SENAULT, de l'Oratoire, célèbre prédicateur (1641); — *les Peintures morales*, du P. LEMOYNE, jésuite, l'auteur d'un poème épique sur *saint Louis* et du traité de *la Dévotion aisée*; — *le Doctrinal des mœurs*, de GOMBERVILLE (1646); — *la Morale chrétienne*, du pasteur protestant MOISE AMYRAUT (1592-1660).

Parmi les contemporains immédiats : les *Conversations* (1669) et les *Lettres* (1682) du CHEVALIER DE MÉRÉ († 1684), qui se vantait, on le sait, d'avoir eu la plus décisive influence sur Pascal, se posait en arbitre des convenances mondaines, et, de fait, nous a donné une des définitions les plus complètes que nous possédions de l' « honnête homme » (1). — L'abbé JACQUES ESPRIT publia, en 1678, son *Traité de la fausseté des vertus humaines*; la même année, paraissaient les *Maximes* de Mme DE SABLÉ. — Citons encore *la Morale du monde ou les Conversations*, de Mlle DE SCUDÉRY (1680-1692, 10 vol.); les ouvrages du « Nicole protestant » LA PLACETTE, et d'un autre protestant, JACQUES ABBADIE. Il faut y ajouter, d'après les récents travaux des critiques, les traductions d'ouvrages italiens et espagnols (2), traitant de *civilité* et de *bienséance*.

II. — LA ROCHEFOUCAULD 1613-1680).

Vie. — Il faut distinguer deux périodes dans la vie de La Rochefoucauld : la première pendant laquelle il veut être et

(1) Sur le chevalier de Méré, cf. SAINTE-BEUVE, *Derniers Portraits*; G. LANSON, *Choix de lettres du dix-septième siècle*, p. 143, et surtout les travaux de CH.-H. BOUDHORS (cités p. 396).

(2) On a signalé notamment l'influence probable de l'Espagnol BALTHAZAR GRACIÁN (1584-1658), auteur de l'*Homme de cour*. — Cf. F. BALDENSPERGER, *L'arrière-plan espagnol des Maximes de La Rochefoucauld* (*Études d'histoire littéraire*, 4e série), 1939.

croit être un politique d'action; la seconde, où, déçu de ses ambitions, il écrit d'abord ses *Mémoires*, puis ses *Maximes*.

François VI, prince de Marcillac, puis, à la mort de son père, duc de La Rochefoucauld, appartenait à l'une des plus grandes familles de France, famille alliée aux rois. Son père était gouverneur du Poitou, duc et pair; il fut disgracié par Richelieu. Élevé probablement à la campagne, François de La Rochefoucauld dut travailler avec un précepteur, sans fréquenter ni collège ni Université; et l'on pense qu'il ne fit pas de fortes études. A seize ans, il prend les armes; il devient *mestre de camp* du régiment d'Auvergne; de 1635 à 1648, il se bat bravement et il est blessé. Vers la fin du ministère de Richelieu, il sert, en galant chevalier, Anne d'Autriche alors en disgrâce; il va jusqu'à s'engager dans un complot ourdi par Mme de Chevreuse pour enlever la reine, et il se fait enfermer à la Bastille, puis exiler dans ses terres. De 1642 à 1648, il vit dans son château de Verteuil.



LA ROCHEFOUCAULD.
D'après le portrait peint par Ferdinand et gravé par Petit.

La Fronde séduit son humeur romanesque. Il s'y mêle avec une témérité où il entre beaucoup d'orgueil et non moins de passion pour les beaux yeux de Mme de Longueville. Il ne retire de cette équipée qu'une blessure, dont il faillit perdre la vue, et une nouvelle expérience de l'ingratitude humaine. Après une

retraite volontaire de trois ans, il revient à Paris, en 1656. C'était le plus beau moment peut-être de la société française. Si l'hôtel de Rambouillet avait quelque peu dégénéré, d'autres salons s'étaient ouverts, ceux de Mlle de Scudéry, de Mme de la Fayette, de Mme de Sablé, etc. C'est chez Mme de Sablé que La Rochefoucauld fréquente le plus volontiers; c'est là qu'il compose ses *Maximes*, dont la première édition paraît en 1665.

La Rochefoucauld fut durement éprouvé par la mort d'un de ses fils, tué en 1672 au passage du Rhin. L'influence de Mme de la Fayette, succédant à celle de Mme de Sablé, semble avoir adouci peu à peu la misanthropie du duc vieillissant. Il revoit et corrige ses *Maximes*, qui lui acquièrent une réputation universelle. Pressé de se présenter à l'Académie française, il refuse. Il meurt, assisté par Bossuet, le 17 mars 1680.

Son caractère. — Nous avons de La Rochefoucauld un *portrait*, fait par lui-même, portrait un peu « avantageux » pour le physique, mais qui, pour le moral, contient des aveux intéressants. — La Rochefoucauld se déclare mélancolique, peu ouvert; il aime la conversation, surtout celle des femmes; il a des *passions douces*, mais il est peu sensible à la pitié. Il faut compléter ce portrait par celui que le cardinal de Retz lui a malignement consacré : « Il y a toujours eu du *je ne sais quoi* en M. de La Rochefoucauld... Il a toujours eu une irrésolution habituelle... Il n'a jamais été guerrier, quoiqu'il fût très soldat; il n'a jamais été par lui-même bon courtisan, quoiqu'il ait eu toujours bonne intention de l'être. Il n'a jamais été bon homme de parti, quoique toute sa vie il y ait été engagé... » D'après Retz, ennemi clairvoyant, La Rochefoucauld aurait donc été surtout un *irrésolu*; et l'irrésolu devient très vite un misanthrope, parce qu'il en veut à autrui de sa timidité, et qu'il croit plus à la méchanceté des autres qu'à son propre manque de volonté. Mais l'irrésolu est souvent très intelligent; les sots n'hésitent jamais.

Les *Mémoires* (1662). — La Rochefoucauld avait écrit la plus grande partie de ses *Mémoires* à Verteuil, après la Fronde. Il sortait désabusé, et même irrité, de cette mésaventure. Aussi faut-il chercher dans son récit, où il ne parle guère des événements que par rapport à lui et à ses amis, moins un complé-

ment qu'une contre-partie des *Mémoires* du cardinal de Retz. La Rochefoucauld est un grand seigneur trop *poli*, pour avoir ce style brusque et primesautier qui caractérise Retz et Saint-Simon. Mais il a une égalité distinguée et une finesse psychologique qui, dans les portraits, annonce l'auteur prochain des *Maximes*. — Des éditions tronquées et fautives des *Mémoires* de La Rochefoucauld parurent seules de son vivant, à Rouen et en Hollande. Après sa mort, on en publia des fragments authentiques, mais encore mêlés à d'autres mémoires. Enfin, c'est l'édition des *Grands écrivains* (Hachette) qui nous en a donné le texte définitif (1874).

Comment La Rochefoucauld a composé ses *Maximes*. Les éditions. — En 1656, quand La Rochefoucauld revint à Paris, Mme de Sablé habitait place Royale (aujourd'hui place des Vosges). Elle avait été mêlée à la Fronde. Mais son humeur politique s'était assagie; elle n'était plus que malade imaginaire, excellente maîtresse de maison, et femme d'esprit. Son salon réunissait des hommes de lettres, des savants, des théologiens et de grandes dames : l'abbé Esprit, l'abbé d'Ailly, le jurisconsulte Domat, la maréchale de Schomberg (Mlle de Hautefort), M. et Mme de Montausier, la comtesse de Maure, la duchesse de Longueville, etc. En 1659, Mme de Sablé se retira au faubourg Saint-Jacques, dans un hôtel attenant à Port-Royal. Les habitués de son salon en apprirent vite le chemin, et plusieurs *Messieurs* l'honorèrent de leur présence : on y vit Arnauld, Pascal et Nicole.

Chaque salon avait son *genre* ou sa *manie*. Chez la Grande Mademoiselle, on faisait des *portraits*; chez Mme de Sablé, des *maximes*. On proposait une opinion, sur un sujet de morale courante; chaque invité la discutait. Puis on s'exerçait, entre deux séances, à mettre par écrit son sentiment, et à lui donner un tour bref et piquant. Tous s'y appliquèrent. C'est ainsi, nous l'avons dit, qu'on verra paraître *les Maximes de Mme la marquise de Sablé*, publiées par l'abbé d'Ailly qui y ajouta les siennes (1678); celles de l'abbé Esprit (1678); celles de Méré (1682), etc. Tous y réussirent plus ou moins. La Rochefoucauld y réussit mieux que les autres, voilà tout.

La première édition des *Maximes* parut en 1665, sans nom d'auteur. Elle était précédée d'un *Discours* (longtemps attribué à Segrais et qui est de Henri de Bessé, sieur de la Chapelle) (1).

La morale des *Maximes*. — Quand on a lu quelques-unes des maximes de Mme de Sablé, de l'abbé d'Ailly, de l'abbé Esprit, etc., on n'est plus du tout surpris ni scandalisé par la morale de La Rochefoucauld, et l'on juge qu'il y a peut-être quelque naïveté à se creuser la tête pour expliquer, par la vie et par le caractère de l'auteur, une philosophie qui était commune à tout un salon. On n'oublie pas non plus que d'édition en édition, La Rochefoucauld lui-même atténue et adoucit sa théorie de l'amour-propre.

Mais enfin, puisque son nom est resté attaché à un système, dont il a, mieux que les autres, formulé les préceptes et les considérants, nous devons l'exposer brièvement et le discuter, en prenant pour base la première édition.

Le fond de ce système est résumé dans la maxime nº 171 : « Les vertus se perdent dans l'intérêt, comme les fleuves se perdent dans la mer. » — Et voici quelques *applications* : Nº 17 : « La modération des personnes heureuses vient du calme que la bonne fortune donne à leur humeur. » — Nº 78 : « L'amour de la justice n'est que la crainte de souffrir l'injustice. » — Nº 122 : « Si nous résistons à nos passions, c'est plus par leur faiblesse que par notre force. » — Nº 138 : « On aime mieux dire du mal de soi-même que de n'en parler point. » — Nº 149 : « Le refus des louanges est un désir d'être loué deux fois. » — Nº 200 : « La vertu n'irait pas si loin, si la vanité ne lui tenait compagnie. » — Nº 248 : « La magnanimité méprise tout pour avoir tout... » Bref, ce que le monde, ce que nous-mêmes nous prenons pour des *vertus*, n'est que *vices déguisés* :

(1) Cette première édition comprenait 316 maximes. — Dans la seconde (1666), plusieurs maximes avaient été supprimées : on n'en trouvait plus que 302. — En 1671, troisième édition : 341 maximes. — En 1675, quatrième édition : 413 maximes. — La cinquième édition (1678), la dernière revue par l'auteur, contient 504 maximes. — Aujourd'hui, c'est le texte de 1678 que l'on réimprime. On le fait suivre de *Réflexions diverses*, dont quelques-unes avaient déjà paru en 1731, d'après un manuscrit conservé par la famille de La Rochefoucauld, au château de la Roche-Guyon.

l'amour-propre, au sens d'*amour de soi*, nous donne le change sur les motifs de nos actions.

Cet *amour-propre*, c'est ce que Spinoza appellera : « la tendance de l'être à persévérer dans l'être ». C'est une condition de notre existence physique et morale. Et nous avons beau faire, cette loi est fatale ; elle est à l'homme moral ce qu'est la pesanteur ou l'attraction dans le monde physique ; elle crée l'équilibre social. Mais alors, faut-il conclure au *déterminisme*, à l'absence de toute liberté, ou à la légitimité des égoïsmes féroces? La conclusion serait exagérée. Car voici comment on peut raisonner : — *a*) Rien ne romprait davantage l'équilibre de la société que le déchaînement des égoïsmes. La vertu, au sens de sacrifice de soi, est un élément nécessaire, une des deux forces qui maintiennent l'univers moral. — *b*) Nier que cette vertu existe, c'est nier un fait. Mais elle n'est jamais absolue, ni pure. Elle ne peut l'être, parce que nous sommes des êtres bornés, finis, et en même temps des êtres qui veulent vivre et ne peuvent entièrement abdiquer ce désir ni ce besoin. — *c*) De quelle nature sera donc la vertu humaine? Elle entrera, *pour une part plus ou moins grande*, dans nos motifs d'action. Et cela suffira pour nous donner du mérite, parce qu'il nous faut un effort sur nous-mêmes, pour abandonner si peu que ce soit de nos tendances naturellement égoïstes. Mais La Rochefoucauld, cédant à une tendance naturellement pessimiste, préfère déceler et décrire les vices qui expliquent nos prétendues vertus plutôt que d'étudier quel est le *degré de vertu* qui entre dans telle ou telle de nos actions. On a pu ainsi lui reprocher de ne pas établir une hiérarchie entre les motifs. Il écrit par exemple : « La vertu n'irait pas si loin si la *vanité* ne lui tenait compagnie. » Mais qu'entend-il par cette *vanité*? Est-ce la satisfaction intime que donne la vertu? ou l'espoir d'être récompensé? ou le désir d'échapper à un reproche humiliant? Parmi ces motifs, les uns sont mesquins, les autres comportent une part de sacrifice et d'effort, qui rapproche tout de même de la vertu proprement dite.

La *philosophie* de La Rochefoucauld nous apprend donc à démasquer autrui et à nous défier de tous ; elle ne nous donne, semble-t-il, aucune règle de conduite. Elle a pourtant son utilité. La Rochefoucauld s'adresse à ceux d'entre nous qui se croient

vertueux; il leur dit : « Vous vous imaginez que vous pratiquez la clémence, la modération, la charité, etc. Mais allez au fond de vous-mêmes. Demandez-vous pourquoi, sous quelles influences, et pour qui vous pratiquez cette vertu. Vous découvrirez dans votre cœur des raisons mesquines et parfois honteuses. » Et voilà le grand service que peut nous rendre La Rochefoucauld. Il nous oblige à être sincères avec nous-mêmes, à faire un examen de conscience scrupuleux, et à rougir de nos vices déguisés. Il combat notre hypocrisie intérieure. C'est par là qu'il se rapproche de la morale chrétienne et janséniste. Le salon de Mme de Sablé avait une entrée sur Port-Royal, et cette excessive sévérité de la marquise et de ses amis ressemble beaucoup à celle d'un Saint-Cyran ou d'un Pascal.

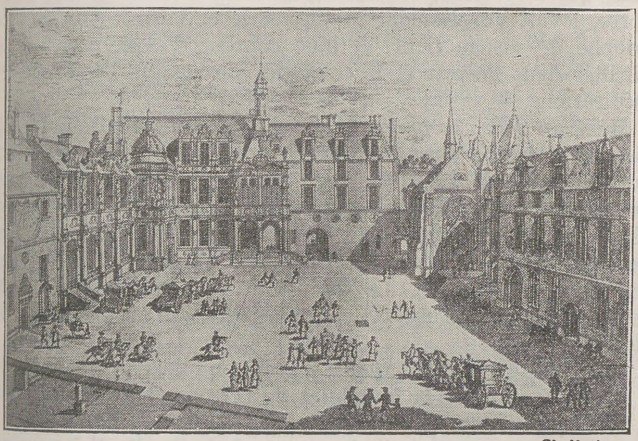
L'art dans La Rochefoucauld. — Mais si La Rochefoucauld n'a guère fait qu'accepter une philosophie commune à tous les hôtes de Mme de Sablé, il est le seul qui ait su lui donner un tour définitif. Il était né grand écrivain. Rien ne le prouve mieux que les rédactions successives des mêmes maximes; il n'atteint parfois que dans la cinquième édition à cette forme exquise et concise qui seule devait le satisfaire. Sa préoccupation, peut-être parfois trop visible, est de *balancer* exactement sa maxime, de lui donner la force d'une antithèse, ou l'attrait d'un paradoxe. Être clair, et en même temps obliger à réfléchir, tel est son idéal. Le plus souvent, il l'atteint. Rien n'est plus ferme, plus net, plus limpide qu'une maxime de La Rochefoucauld; mais, à la satisfaction première que nous a donnée cette clarté, succède l'inquiétude féconde de l'esprit qui devine le nombre de réflexions, d'exemples, d'objections, que suppose cette affirmation si tranquille. On a pu imiter les procédés de La Rochefoucauld; on a rarement atteint à cette concision pleine de sens dont il a le secret.

III. — LA BRUYÉRE (1645-1696).

Vie. — On sait fort peu de choses sur la vie de La Bruyère, et il est à croire qu'on sait à peu près tout (1). Il est né à Paris,

(1) Cf. G. Michaut, *La Bruyère*. ch. I, II, III. — Pour toutes les questions concernant La Bruyère, on s'adressera à l'excellente mise au point de P. Richard, *La Bruyère et ses Caractères*, Malfère, 1947.

en 1645, dans la Cité. Fils d'un contrôleur général des rentes de la ville, il devint, après avoir fait son droit à l'Université d'Orléans, avocat au Parlement de Paris. Puis il acheta, en 1673, un office de trésorier des finances dans la généralité de Caen. Mais il continua de vivre à Paris, en *philosophe*, tout en restant titulaire de sa charge jusqu'en 1686. Il s'est



Cl. Hatier.

LA COUR DU CHÂTEAU DE CHANTILLY.
D'après une estampe du XVII^e^ siècle.

peint lui-même « vivant dans la solitude de son cabinet », lisant Platon. S'opposant à Clitiphon, l'homme d'affaires, qui ne se laisse pas voir, il dit : « ... Entrez, toutes les portes vous sont ouvertes : mon antichambre n'est pas faite pour s'y ennuyer en m'attendant ; passez jusqu'à moi sans me faire avertir... L'homme de lettres est trivial comme une borne au coin des rues (1). » Un contemporain, le chartreux Bonaventure d'Argonne, et qui ne l'aimait point, commente ainsi ce passage :

(1) LES CARACTÈRES, chapitre VI, *Des Biens de fortune.*

« ... Il faut avouer que, sans supposer d'antichambre ni de cabinet, on avait grande commodité pour s'introduire soi-même auprès de M. de La Bruyère. Avant qu'il eût un appartement à l'hôtel de... (Condé), il n'y avait qu'une porte à ouvrir, et une chambre proche du ciel, séparée en deux par une légère tapisserie. Le vent, toujours bon serviteur du philosophe, courant au-devant de ceux qui arrivaient, et retournant avec le mouvement de la porte, levait adroitement la tapisserie et laissait voir le philosophe, le visage riant, et bien content d'avoir occasion de distiller dans l'esprit et le cœur des survenants l'élixir de ses méditations. »

Mais, en 1684, le *philosophe*, qui était ami de Bossuet, fut par lui présenté chez les Condé, pour y devenir précepteur du jeune duc de Bourbon, petit-fils du Grand Condé. C'était un jeune homme de seize ans, et La Bruyère ne lui enseigna l'histoire, la géographie et les institutions de la France que pendant deux ans et quelques mois. Il n'y eût sans doute pas tenu plus longtemps. Le duc avait tous les défauts de la famille, hauteur, brutalité, et il ne gagna jamais la bataille de Rocroy.

Vite libéré de cette tâche ingrate, qu'il remplit d'ailleurs à la satisfaction de la famille et de Bossuet, La Bruyère reste à Chantilly comme gentilhomme de M. le duc. Alors, il a des loisirs, et il les emploie à observer et à écrire. Il allait souvent à Paris, chez le libraire Michallet, pour y voir les nouveautés. Un jour, il tira de sa poche un manuscrit, et dit au libraire : « Voulez-vous me prendre ceci?... Je ne sais si vous y trouverez votre compte; mais, en cas de succès, le produit sera pour ma petite amie. » Cette petite amie était la fille du libraire, une enfant; et ce manuscrit était celui des *Caractères*. La première édition parut en 1688; elle fut suivie de plusieurs autres, qui assurèrent une belle dot à M^lle^ Michallet, devenue plus tard M^me^ de Juilly.

Le succès des *Caractères* valut à l'auteur, comme le lui avait prédit M. de Malézieu, « beaucoup d'approbateurs et beaucoup d'ennemis ». La Bruyère se présenta à l'Académie française en 1691, il ne fut pas élu; il réussit deux ans plus tard, et son discours fit sensation. Il préparait la neuvième édition de ses

Caractères, et il travaillait, sous l'inspiration de Bossuet, dit-on, à des *Dialogues sur le quiétisme*, lorsqu'il mourut subitement à Versailles, le 11 mai 1696.

Son caractère. — La Bruyère a été fort estimé de ses contemporains (si l'on en excepte ses ennemis *littéraires*) pour son *honnêteté* et son *amabilité*. Saint-Simon dit de lui : « C'était un fort honnête homme, et de très bonne compagnie, simple sans rien de pédant, et fort désintéressé. » Et l'abbé d'Olivet, dans son *Histoire de l'Académie française*, écrit : « On me l'a dépeint comme un philosophe qui ne songeait qu'à vivre tranquille avec des amis et des livres ; faisant un bon choix des uns et des autres ; ne cherchant ni ne fuyant le plaisir ; toujours disposé à une joie modeste, et ingénieux à la faire naître ; poli dans ses manières et sage dans ses discours ; craignant toute sorte d'ambitions, même celle de montrer de l'esprit. » On a fait remarquer que ce dernier trait était inexact ; mais d'Olivet parle de l'homme et non de l'auteur.

Les éditions des *Caractères*. — La première édition, parue en 1688, portait pour titre : *les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. La même année, deux autres éditions ne furent que la réimpression de la première, dans laquelle dominaient les maximes morales, et où il y avait peu de portraits. — La quatrième édition (1689) contenait un grand nombre d'additions. Le total des articles finit par passer, de la première à la huitième édition, de 420 à 1.130. — On adopte aujourd'hui comme texte de La Bruyère celui de la neuvième édition, qui s'imprimait au moment même où il est mort, et qui parut en 1696.

La Bruyère traducteur de Théophraste. — Ce Théophraste, derrière lequel s'abrita d'abord si modestement La Bruyère, était un philosophe grec du IV^e^ siècle avant J.-C., disciple et continuateur d'Aristote. Son nom n'est qu'un surnom (*qui parle comme un dieu*). Très célèbre, il avait composé d'importants ouvrages, dont il ne nous reste que des fragments (sur les sciences naturelles), et un recueil de *trente portraits* ou *caractères* (*l'Impertinent, le Complaisant, le Grand Parleur*, etc.).

La Bruyère les a traduits sur un texte défectueux, sans exactitude bien scrupuleuse (1) ; les contresens n'y manquent pas ; le style n'y a pas cette précision pittoresque que nous admirons dans son œuvre personnelle. Mais il n'est pas douteux que ce travail, qui trahit l'effort, l'a conduit à observer lui-même les mœurs de son siècle. Le titre de sa première édition n'est pas seulement une habileté d'auteur ; il montre aussi le chemin qu'a suivi La Bruyère pour devenir un écrivain original.

La composition dans *les Caractères*. — *Les Caractères* de La Bruyère comprennent seize chapitres : I. *Des Ouvrages de l'esprit* ; II. *Du Mérite personnel* ; III. *Des Femmes* ; IV. *Du Cœur* ; V. *De la Société et de la Conversation* ; VI. *Des Biens de fortune* ; VII. *De la Ville* ; VIII. *De la Cour* ; IX. *Des Grands* ; X. *Du Souverain ou de la République* ; XI. *De l'Homme* ; XII. *Des Jugements* ; XIII. *De la Mode* ; XIV. *De quelques Usages* ; XV. *De la Chaire* ; XVI. *Des Esprits forts*. — Il est impossible, quelque bonne volonté ou quelque subtilité qu'on y apporte, de trouver une *suite* dans cette nomenclature. Peut-être cependant y a-t-il une gradation entre les chapitres VII, VIII, IX, X, où les ridicules de la *ville*, de la *cour*, des *grands*, sont suivis d'un chapitre sur le *souverain* ? — Mais s'il n'y a pas de lien d'un chapitre à l'autre, si La Bruyère a seulement groupé sous des titres assez généraux, et selon leur espèce, les notes nombreuses qu'il avait accumulées, il est peut-être vrai que le dernier chapitre, *Des Esprits forts*, a été dans sa pensée le couronnement de tout l'ouvrage. C'est du moins ce qu'il affirme dans la *Préface* du *Discours à l'Académie française* : « ... De seize chapitres qui le composent (ce livre), il y en a quinze qui, s'attachant à découvrir le faux et le ridicule qui se rencontrent dans les objets des passions et des attachements humains, ne tendent qu'à ruiner tous les obstacles qui affaiblissent d'abord, et qui éteignent ensuite dans tous les hommes la connaissance de Dieu ; qu'ainsi ils ne sont que des préparations du seizième et dernier chapitre, où l'athéisme est attaqué et peut-être confondu... » On a fait remarquer très

(1) Peut-être La Bruyère s'est-il contenté de *traduire* la *traduction latine* de Casaubon (cf. G. Michaut, *La Bruyère*, chap. IV).

justement que La Bruyère s'est avisé de révéler ce plan seulement à la huitième édition de son livre, et dans une préface où il répond aux attaques de ses ennemis. Pour nous, quoique le chapitre *Des Esprits forts* puisse nous paraître, en effet, une sorte de conclusion, il ne nous semble pas que les quinze premiers chapitres nous *préparent* au seizième.

Si, d'ailleurs, nous examinons tel ou tel chapitre en lui-même, nous y trouvons encore moins d'ordre. Mais là, il faut bien distinguer La Bruyère de Montaigne. Celui-ci disserte, avec une méthode apparente, sur un sujet, la mort, le courage, la vanité, mais il dévie, il introduit digression sur digression, et quitte son propos souvent pour n'y plus revenir. La Bruyère, s'il n'établit pas une gradation entre les paragraphes, s'il se dispense des transitions, ne renferme du moins sous le titre général de son chapitre que ce qui peut logiquement y entrer.

Cette absence *d'ordre*, dans l'ensemble et dans les chapitres, est l'effet d'un art très calculé. La société pour laquelle La Bruyère écrit n'est même plus celle qu'avaient enthousiasmée les ouvrages de Nicole. L'auteur sait ce qu'il peut y avoir de dédain pour un ouvrage ennuyeux, chez ces « honnêtes gens » qu'il a entendus à Chantilly. Moraliste, il saura se faire lire, en évitant le tour didactique et le ton doctoral. Ses *Caractères* seront de ces livres que l'on peut ouvrir à la première page venue, qui commencent partout et ne finissent nulle part.

La Bruyère peintre de portraits. — La Bruyère a surtout excellé dans le *portrait*. — « Je rends au public ce qu'il m'a prêté, dit-il... » Il a observé, il a noté : il a ensuite combiné ces traits épars, pour en faire des *caractères*. Nous l'avons dit plus haut : le *portrait* n'était pas chose nouvelle. Mais à lire quelques-uns de ceux qui composent la *Galerie* de M^lle^ de Montpensier, ou qui sont insérés dans *le Grand Cyrus*, on sera frappé de leur longueur et de la monotonie des procédés. Ici, tout est calculé, ramassé, significatif; et si la composition d'ensemble des chapitres est assez lâche, rien n'est plus soigneusement construit que ces portraits pris à part. Tantôt, c'est le *caractère*, fait d'observations minutieuses, où l'auteur intercale

ses réflexions morales : « Que faire d'*Egésippe* qui demande un emploi...? » (chap. II), ou « *Ménippe* est l'oiseau paré de divers plumages... » (chap. II), ou *Chrysippe*, *Ergaste* (chap. VI). Tantôt l'*individu* semble se présenter de lui-même à nous, avec son costume, ses gestes, ses façons de parler : ce sont *Arrias*, *Théobalde*, *Hermagoras*, *Cydias* (chap. V), *Théodecte* (chap. VIII), le *fleuriste*, l'*amateur de fruits* (chap. XIII), etc., et parfois, ces portraits se font pendant : *Giton*, le riche, et *Phédon*, le pauvre (chap. VI). Tantôt La Bruyère interpelle son modèle : *Acis* (Que dites-vous? comment? Je n'y suis pas...) (chap. V), *Théobalde* (Je le sais, Théobalde, vous êtes vieilli...) (chap. V), *Zénobie* (chap. VI), *Ctésiphon* (chap. VI), etc. Quant aux détails, ils valent par la variété et la précision. Le fleuriste est vraiment *dessiné*, pendant qu'il pose, immobile devant ses tulipes. Les gestes de l'amateur de prunes sont analysés comme ceux d'un acteur : « Il vous mène à l'arbre, cueille artistement cette prune exquise, l'ouvre, vous en donne une moitié, et prend l'autre... Et là-dessus ses narines s'enflent, il cache avec peine sa joie sous quelque dehors de modestie... » Ainsi pour les gestes de Cydias, pour ceux de Giton et de Phédon.

La lecture de ces caractères et de ces portraits, à la fois si particuliers et si généraux, prouve que les contemporains eurent tort de croire que La Bruyère avait copié exactement des personnages vivants, et raison tout de même de publier des *clefs*. La Bruyère a protesté contre ces attributions, dans la préface des *Caractères* et dans celle de son *Discours à l'Académie*. Au fond, il s'en réjouissait ; rien ne prouvait mieux la vérité de ses peintures. Il faut ajouter qu'en certains cas La Bruyère indiquait très clairement par quelques traits sinon l'unique modèle, au moins le plus important : ainsi *Irène* (chap. XI) est bien Mme de Montespan, *Émile* (chap. II) est le Grand Condé, *Cydias* (chap. V) est Fontenelle, *Pamphile* (chap. X) est Dangeau, etc.

Sa philosophie et sa morale. — La Bruyère n'a pas, comme La Rochefoucauld, un *système* auquel il ramène toutes ses observations. Mais, s'il est peintre, il est bien avant tout *moraliste*, et plus nettement que La Rochefoucauld. « On ne doit parler, dit-il dans sa *préface*, on ne doit écrire que pour l'instruction... »

Son premier chapitre est encore plus explicite : « Le philosophe consume sa vie à observer les hommes, et il use ses esprits à en démêler les vices et les ridicules : s'il donne quelque tour à ses pensées, c'est moins par une vanité d'auteur, que pour mettre une vérité dans tout le jour nécessaire, pour faire l'impression qui doit servir à son dessein... Il demande des hommes un plus grand et un plus rare succès que les louanges et même que les récompenses, qui est de les rendre meilleurs. » Sa philosophie est à la fois sociale et chrétienne. Elle procède de la *solidarité*, du respect que nous devons avoir pour les droits et pour les besoins d'autrui, — de la *charité* qui nous poussera à sacrifier nos intérêts et nos égoïsmes au bien du prochain, — du sentiment de nos *devoirs d'état*, qui nous obligera à les remplir scrupuleusement, au lieu d'y chercher de vaniteuses satisfactions. La Bruyère parle de l'amitié, de l'amour, de la pitié, des pauvres gens, en homme qui, sans être dupe, croit à la fidélité et à la bonté. Il n'accuse pas la société des défauts et des vices de l'homme ; pour lui, l'homme peut et doit se corriger, et la corruption sociale n'est jamais qu'une somme de corruptions individuelles. C'est par là qu'il est bien chrétien, à la façon d'un Nicole et d'un Bourdaloue.



LA BRUYÈRE.
D'après le portrait peint par Saint-Jean et gravé par Drevet.

La Bruyère, précurseur du XVIII^e siècle. — Mais ce moraliste intelligent, qui a écrit : « Un homme né chrétien et français se sent contraint dans la satire; les grands sujets lui sont défendus », est lui-même un satirique aussi hardi que clairvoyant. Quand on lit, en particulier, les chapitres *Des Biens de fortune*, *De la Cour*, *Des Grands*, *De l'Homme*, on est presque étonné qu'un écrivain du XVII^e siècle ait pu s'exprimer en termes aussi sévères, non seulement sur les financiers, mais sur la noblesse et sur les institutions mêmes du pays. Ceux qu'il désigne par les lettres P. T. S. (les partisans), les fermiers généraux, qui faisaient de scandaleuses fortunes, sont pour lui « des âmes sales, pétries de boue et d'ordure »; et l'on connaît le mouvement d'éloquence : « Fuyez... retirez-vous... J'aperçois sur la terre un homme avide, insatiable... » On dira que les financiers étaient généralement méprisés. Mais les grands mêmes, il les juge inutiles, paresseux, malfaisants; les comparant au peuple il déclare qu'il « veut être peuple ». Il leur reproche de délaisser les affaires de l'État. A lire de près ce chapitre *Des Grands*, à le rapprocher des railleries de Molière et des sévérités de Bourdaloue, on sent combien Louis XIV permettait que l'on discréditât la noblesse. — De plus, La Bruyère a protesté avec une éloquence irritée ou émue contre l'inégalité des conditions et des fortunes (chap. VI), et il a fait de la misère des paysans un célèbre tableau (chap. XI), d'ailleurs plus *réaliste* que *vrai*.

On peut déceler, dans tous ces passages, un fond de rancune personnelle. Évidemment, La Bruyère, âme très noble, esprit très distingué, a souffert de sa situation subalterne chez les grands. Mais ce sentiment n'eût pas suffi à lui inspirer tout ce qu'il y a de vif, de pénétrant et d'indigné dans ses réquisitoires contre les gens de finance, de robe ou d'épée. Il est le représentant typique de ce qu'il nomme lui-même la « médiocrité », ce que nous appellerions aujourd'hui : l'esprit des classes « moyennes ». Il est déjà touché par l'esprit nouveau, et ce moraliste se transforme souvent en pamphlétaire. Entre les *Grands* de La Bruyère et le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, il n'y a qu'une différence de mise en œuvre.

La Bruyère écrivain. — Si son livre plaît tant et s'il a survécu à beaucoup d'autres inspirés d'un dessein analogue, c'est qu'il est l'œuvre d'un véritable artiste. La Bruyère a su, comme La Rochefoucauld, non pas cependant avec la même concision puissante, formuler des maximes brèves, antithétiques, paradoxales. « Il n'y a rien qui rafraîchisse le sang comme d'avoir su éviter de faire une sottise » (chap. XI). « C'est une grande misère que de n'avoir pas assez d'esprit pour bien parler, ni assez de jugement pour se taire » (chap. V). — Et il a des figures, des métaphores, des comparaisons, plus pittoresques que celles de La Rochefoucauld : « Après l'esprit de discernement, ce qu'il y a de plus rare au monde, ce sont les diamants et les perles » (chap. XII). « Il y a du plaisir à rencontrer les yeux de celui à qui l'on vient de donner » (chap. IV). — Il use souvent de la dissertation morale, où il établit soigneusement, avec une rare propriété de termes, toutes les nuances d'un sentiment ou d'un ridicule. « Il y a parler bien, parler aisément, parler juste, parler à propos, etc. » (ch. V) ; « La fausse grandeur est farouche et inaccessible... » (chap. II). — Il a composé quelques *pastiches* (dont un de Montaigne), très réussis. — Enfin, dans les portraits, dont nous avons indiqué la variété, il use du vocabulaire le plus étendu et de la syntaxe la plus souple.

Tous les critiques sont d'accord pour reconnaître la propriété, l'imprévu toujours heureux, le pittoresque de son style; mais tous, aussi, y ont signalé quelque effort. La Bruyère est un *styliste* : il n'a pas cherché à exprimer simplement ce qu'il sentait, mais il a voulu rehausser le fond par la forme. Il n'y a que trop bien réussi. Et le lecteur goûterait peut-être mieux la solidité réelle de La Bruyère, si son attention n'était trop souvent retenue par les artifices du style.

BIBLIOGRAPHIE

La Rochefoucauld, *Œuvres complètes*, éd. Gilbert et Gourdault (*Grands Écrivains de la France*), 4 vol., Hachette, 1868-1883.

Prévost-Paradol, *Les moralistes français*, Hachette, 1865.

Dreyfus-Brissac, *La clef des Maximes de La Rochefoucauld*, 1904.

E. Magne, *Le vrai visage de La Rochefoucauld*. Ollendorff, 1923.

G. DE LA ROCHEFOUCAULD, *Le sentiment familial chez La Rochefoucauld*, Plon, 1925.
LA BRUYÈRE, *Œuvres complètes*, éd. G. SERVOIS (*Grands Écrivains de la France*), 7 vol., Hachette, 1865-1878-1922.
Éditions classiques de R. RADOUANT (Hatier), G. CAYROU (Didier), etc.
LANGE, *La Bruyère critique des conditions et des institutions sociales*, Paris, 1909.
G. MICHAUT, *La Bruyère*, Boivin, 1937.
F. TAVERA, *L'idéal moral et l'idée religieuse dans les Caractères de La Bruyère*, Mellottée, 1940.
P. RICHARD, *La Bruyère et ses Caractères*, Malfère, 1947.

CHAPITRE VIII

LES LETTRES. — LES MÉMOIRES. — LES ROMANS

SOMMAIRE

1° **Les Lettres** ne sont pas à proprement parler des ouvrages *littéraires*. Elles ont d'autant plus de prix qu'elles ont été écrites sans prétention; pour mériter d'être conservées, il faut qu'elles offrent un double intérêt historique et psychologique.

2° Au XVII^e siècle, des conditions favorables font éclore nombre de lettres spirituelles et profondes : — on s'est habitué dans les salons à l'analyse morale; le roman, le sermon, le théâtre étudient l'âme humaine; la vie de cour séduit les provinciaux, qui veulent être informés des moindres détails, etc. Aussi a-t-on des lettres intéressantes de tous les grands écrivains (Racine, Boileau, Bossuet, etc.) et d'écrivains secondaires (Saint-Évremond, Patru, Maucroix, etc.), surtout de femmes (M^me de Sablé, M^me de la Fayette, etc.).

3° **M^me de Sévigné** (1626-1696), veuve de bonne heure, *idolâtre* sa fille, M^me de Grignan, avec laquelle elle entretient une correspondance suivie. Ces lettres sont précieuses pour l'*histoire du temps*, celle de la *société*, l'*âme* et les *sentiments* de M^me de Sévigné, la *critique* des auteurs de l'époque. Le style en est à la fois coquet et naturel. — Parmi les amis de M^me de Sévigné : BUSSY-RABUTIN, M^me DE LA FAYETTE, les COULANGES, etc.

4° **M^me de Maintenon** (1635-1719) fut d'abord M^me Scarron, puis gouvernante des enfants de M^me de Montespan, enfin femme de Louis XIV. Sa grande occupation fut la fondation et l'administration de *Saint-Cyr*, couvent destiné aux jeunes filles nobles et pauvres. On commence par y donner une éducation trop mondaine, qui amène une réforme. M^me de Maintenon prodigue aux élèves et aux maîtresses les *instructions* et les *leçons*. On les a publiées sous le titre de

Lettres et entretiens sur l'éducation. — La qualité dominante de Mme de Maintenon est la *raison.*

5° **Les Mémoires.** — Les plus célèbres sont ceux de Mme de Motteville sur Anne d'Autriche, — du **Cardinal de Retz** sur la Fronde — et de **Saint-Simon** (1675-1755) sur la fin du règne de Louis XIV; Saint-Simon est un témoin passionné et partial; mais c'est un écrivain puissant et pittoresque.

6° **Les Romans.** — Honoré d'Urfé publie, de 1610 à 1627, l'*Astrée*, roman pastoral, d'une psychologie raffinée; La Calprenède donne des romans d'aventures (*Cassandre*, *Cléopâtre*); Mlle de Scudéry, des romans héroïques et précieux, dans lesquels elle peint, sous des noms antiques, la société contemporaine (*Cyrus*, *Clélie*); — dans le genre réaliste, Scarron écrit *le Roman comique*, et Furetière, *le Roman bourgeois*. — Enfin, en 1677, **Mme de la Fayette** fait paraître, sous le nom de Segrais, *la Princesse de Clèves*, chef-d'œuvre de délicatesse morale et de style. — Ch. Perrault publie, en 1697, les *Contes*, puisés dans le folklore, mais dont il a le bonheur de fixer la forme.

I. — La Littérature épistolaire.

Tous les ouvrages que nous avons étudiés jusqu'ici ont été écrits en vue des lecteurs, des spectateurs, des auditeurs. Ils appartiennent donc, même ceux d'un Pascal et d'un Bossuet, à la littérature. Voici maintenant des *lettres*, non plus comme celles de Voiture et de Balzac, destinées à une sorte de lecture publique et à l'impression; mais des lettres intimes, de celles qu'on griffonne ou qu'on reçoit chaque jour. Un grand nombre de ces lettres-là, recueillies, ont donné à leurs auteurs une place dans l'histoire de la littérature.

Pourtant, il faut se garder de croire que la lettre soit en elle-même un *genre*, dont on puisse donner les lois. Tant vaut l'individu, tant vaut la lettre; et c'est par les lettres, quelquefois, que l'on sent toute la valeur morale, toute la sensibilité d'une personne ordinairement froide et banale, — comme aussi tout le vide et toute la futilité de gens en apparence affectueux et spirituels. La conversation, avec ses ressources infinies d'expression et de geste, peut donner le change. La lettre livre mieux les secrets de la personnalité.

Entre toutes, se distinguent les lettres de femmes. Les femmes excellent à écrire des lettres, comme elles excellent à causer. Moins renfermées et moins défiantes que les hommes, elles aiment à communiquer aux autres ce qu'elles pensent et ce qu'elles sentent. Et surtout, chez elles, les pensées comme les sentiments sont tout ensemble spontanés et fugitifs. Il faut qu'elles en notent à l'instant même l'apparition, et qu'elles en fixent la nuance.

On a prétendu que la vie actuelle créait, pour l'échange des lettres, des conditions très défavorables. Nous nous voyons plus aisément et plus souvent qu'au siècle des diligences; nous correspondons plus vite. Au XVII^e siècle, une lettre mettait cinq jours de Paris à Marseille, et il n'y avait que deux départs par semaine; — de Bretagne en Provence, dix jours, et un départ. Avec quelle impatience on attendait l'*ordinaire*, et comme on se préparait, avant le départ du courrier, à écrire une lettre suffisamment intéressante! Mais est-il vrai que le chemin de fer, la rapidité des communications, l'invention du télégraphe et du téléphone, aient diminué la qualité des lettres? Sans doute, nous ne jugeons pas utile de raconter dans nos lettres tout ce que racontait M^me de Sévigné dans les siennes, puisqu'il y a des journaux qui impriment tout ce qui se passe et même davantage. Mais on se sépare encore, on s'aime encore de loin, on cultive des relations précieuses, on communique ses impressions de lectures ou de voyages, ou ses maux, ou ses déceptions; et du moment où l'on écrit, on est bien un homme intelligent ou stupide, sensible ou indifférent : les progrès de la science n'y changent rien.

Mais aussi, d'ordinaire, une correspondance ne se publie pas. Plusieurs circonstances sont nécessaires pour qu'elle soit pieusement conservée et publiée : il faut que l'auteur ait occupé une place assez importante dans la société de son temps, et que ses lettres puissent servir en quelque sorte à compléter l'histoire et les mémoires; — il faut aussi que l'auteur y ait mêlé des sentiments si vifs et si profonds qu'à l'intérêt du document historique se joigne la valeur du document humain.

II. — Les Lettres au XVII[e] siècle.

Conditions sociales qui favorisent l'art épistolaire. — Les progrès de la vie de société devaient singulièrement favoriser la manie d'écrire. A mesure que l'on sent mieux, dans la conversation, le prix des choses bien dites, on tient davantage à ne se présenter, dans les lettres mêmes, que par ses beaux côtés. Si l'on s'est fait, dans les salons de Paris, une réputation de bel esprit, on craint qu'une lettre trop négligée, si elle est montrée, ne vous nuise; on sait, au contraire, qu'une lettre spirituelle fera parler de vous.

Mais ce n'est là qu'une raison de vanité, et qui peut dans une certaine mesure nuire au naturel de la lettre. Il y a mieux. La société polit, affine les manières et aussi les sentiments. Tant de discussions *galantes*, tant de recherche des nuances les plus délicates de l'amour, de l'amitié, de la jalousie, etc., n'aboutissent pas seulement à la métaphysique amoureuse des romans et à la psychologie des maximes et des portraits. Tout cela donne, surtout aux femmes, le goût et la méthode de l'analyse personnelle. On se plaira désormais à écrire des lettres, moins encore pour raconter ce qui se passe à la ville et à la cour, que pour exprimer finement ses pensées et dépeindre ses états d'âme. — La lecture de romans comme l'*Astrée* et *le Grand Cyrus*, — celle des ouvrages de morale et de théologie, — l'audition des sermons, — les pièces de théâtre où la psychologie tient tant de place, — contribuent à donner aux lettres un caractère de vérité intime.

D'un autre côté, ces grands seigneurs et ces grandes dames veulent, éloignés de Paris, ne pas perdre contact avec la ville et la cour, ou savoir, s'ils restent à Paris ou à Versailles, les nouvelles de la province. Point de journaux qui suppléent pour eux à la vue directe des choses, ou à ces nouvelles colportées dans les cercles bien informés. Aussi s'écriront-ils «tout ce qui se passe». Et ces correspondances, si curieuses d'abord par leurs analyses psychologiques, sont en même temps d'incomparables documents historiques.

Quelques épistoliers célèbres. — Nous ne pouvons nous arrêter ici à toutes celles des correspondances du XVII^e siècle qui ont été publiées. Mais il est bon que l'on sache combien sont nombreux les recueils de lettres du temps en dehors et à côté des lettres de M^me de Sévigné; — et nous ne parlons que des lettres dignes d'être étudiées au triple point de vue historique, psychologique et littéraire.

D'abord, presque tous les grands écrivains nous ont laissé des lettres, où l'on a l'heureuse surprise de retrouver l'homme au lieu de l'auteur. Nous signalons au passage celles de RACINE, de BOILEAU, de BOSSUET, etc. Mais, souvent, des écrivains de second ou de troisième ordre se distinguent plus dans leurs lettres que dans leurs ouvrages : ainsi SAINT-ÉVREMOND, PATRU, MAUCROIX, GUY PATIN, etc. C'est surtout dans le « monde », qu'il faut chercher des épistoliers vraiment originaux : M^me DE MONTAUSIER (fille de M^me de Rambouillet), M^me DE SABLÉ, M^me DE MAURE, M^me DE SCHOMBERG (M^lle de Hautefort), M^me DE SCUDÉRY (femme de Georges de Scudéry; ne pas la confondre avec sa belle-sœur, l'auteur du *Grand Cyrus*); M^me DE LA FAYETTE. Et pour ne point citer seulement des femmes : le marquis DE FEUQUIÈRES, le comte DE GUILLERAGUES, l'abbé DE CHOISY, etc. (1). On ne saurait croire tout ce qu'il y a d'esprit, de délicatesse, d'émotion, et combien on trouve de renseignements curieux dans ces diverses correspondances. Société, religion, goûts, passions, opinions littéraires; comment le monde comprenait Corneille, Racine, La Fontaine; et quels ouvrages il admirait, qui sont oubliés, et quels il méconnaissait, que nous admirons : tout cela, c'est surtout dans ces mémoires intimes et quotidiens que nous le découvrons. L'âme et la pensée d'un grand siècle vivent encore dans les lettres.

Arrêtons-nous maintenant à celle de ces femmes du monde qui a le mieux écrit, et à qui il a fallu vraiment du génie pour qu'elle nous semble supérieure à tant d'éminentes rivales.

(1) De tous ces personnages, on lira des lettres, accompagnées de notices, dans le *Choix de lettres du dix-septième siècle*, de G. LANSON (Hachette). Nous parlerons de BUSSY-RABUTIN, à propos de M^me de Sévigné.

III. Mme DE SÉVIGNÉ (1626-1696).

Vie. — Marie de Rabutin-Chantal est née à Paris, le 5 février 1626. Sa grand-mère paternelle était cette sainte Chantal qui abandonna le monde pour fonder à Annecy l'ordre de la Visitation. Sa mère se nommait Marie de Coulanges. La petite Marie de Rabutin perdit de bonne heure son père, tué en 1627, dans un combat contre les Anglais; et, six ans après, sa mère. Elle fut alors confiée à son grand-père et à sa grand-mère maternels, M. et Mme de Coulanges; mais celle-ci étant morte, suivie de près par son mari, la tutelle de l'enfant passa au second de leurs fils, l'abbé de Coulanges, *le Bien Bon*. L'abbé, qui résidait à Livry, prit tout à fait au sérieux l'éducation et l'instruction de sa pupille. Il lui donna les meilleurs maîtres, entre autres Chapelain, qui « savait du grec autant qu'homme de France ». Mais c'est le latin seulement que Ménage enseigna à son élève, et fort bien, avec l'espagnol et l'italien.



Cl. Hatier.

MADAME DE SÉVIGNÉ.
D'après le portrait peint par Lefèvre et gravé par Pelletier.

Elle épousa, en 1644, le marquis Henri de Sévigné, parent de Paul de Gondi, cardinal de Retz. Ce mariage, qui offrait

toutes les garanties de famille et de fortune, ne fut pas heureux. Le marquis était joueur et bretteur. Il commença par ruiner sa femme, puis se fit tuer en duel par le chevalier d'Albret, en 1651. Mme de Sévigné, « qui l'aimait et ne l'estimait point », le pleura sans le regretter. Elle avait de son mariage deux enfants, une fille née en 1646, un fils né en 1648. Sur les conseils de l'abbé de Coulanges, il lui fallut d'abord songer à remettre de l'ordre dans sa fortune si compromise; et elle alla passer plusieurs années dans sa terre des Rochers, près de Vitré, où elle réussit à reconstituer le patrimoine de ses enfants.

En 1654, Mme de Sévigné revint à Paris, et se remit à fréquenter la société. On la vit reparaître à l'Hôtel de Rambouillet, dont elle fut une des plus illustres *précieuses*, et dans tous les salons aristocratiques. Mais elle faisait de fréquents voyages en Bretagne, et elle s'occupait elle-même de l'éducation et de l'instruction de ses enfants. Elle apprit à sa fille l'italien et le latin et lui fit donner des leçons de philosophie par l'abbé de la Mousse, qui lui inspira un goût passionné pour Descartes.

Quand Mlle de Sévigné fut d'âge à paraître à la cour, sa mère l'y présenta. « La plus jolie fille de France », comme la nommait Bussy-Rabutin, était un parti fort avantageux. Celui qui l'emporta fut le comte de Grignan. Mlle de Sévigné avait vingt-trois ans; il en avait quarante et était deux fois veuf (1). « Toutes ses femmes sont mortes, écrit Mme de Sévigné à Bussy, pour faire place à votre cousine. »

Mariée en 1669, Mme de Grignan dut, en 1671, rejoindre son mari nommé lieutenant général de Provence. Cette séparation fut douloureuse; Mme de Sévigné *idolatrait* sa fille. Et nous devons à cette circonstance et à ce sentiment un peu outré la plus grande et la plus vivante partie des lettres de la marquise. D'ailleurs, elle n'aimait pas moins son fils, Charles de Sévigné, doué d'un cœur plus ouvert et d'un tempérament plus expansif que Mme de Grignan (2). Charles fut brave soldat, prit part à plusieurs campagnes, et finit par se retirer en Bretagne. Il était assez dépensier; et sa mère fai

(1) Cf. p. 349.
(2) Voir sa lettre à Mme de Grignan, du 8 août 1696.

souvent des doléances sur ses perpétuels besoins d'argent. Mais le ménage Grignan lui donnait à ce sujet de plus fréquentes inquiétudes. On y menait trop grand train. Formée par le bon sens de l'abbé de Coulanges, Mme de Sévigné prodigue les conseils à sa fille. Elle l'entretient également, avec autant d'intelligence que d'affection, de ses petits-enfants. Mme de Grignan avait trois enfants : Marie-Blanche, que Mme de Sévigné appelle « ses petites entrailles », et qu'elle garda chez elle, à Paris, pendant trois ans; on la sacrifia aux intérêts des deux autres enfants, en la mettant, dès l'âge de six ans, au couvent de la Visitation d'Aix, d'où elle ne sortit plus; — Pauline, dont il est si souvent question dans les *Lettres*, et qui devint Mme de Simiane; — et Louis-Provence, *le petit marquis*, qui fut bon officier, et à qui sa mère fit épouser, en 1694, la fille d'un fermier général (« Il faut bien fumer ses terres... »).

Mme de Sévigné, qui recevait souvent à Paris sa fille et ses petits-enfants, allait aussi les visiter à Grignan. Elle se trouvait dans ce château, en avril 1696, quand elle fut atteinte de la petite vérole, et mourut.

Caractère. — Tous les témoignages contemporains sont d'accord pour nous montrer, en Mme de Sévigné, une femme aussi aimable que vertueuse. Elle tenait de son père, le baron de Rabutin-Chantal, une gaîté qui résista à toutes les épreuves, et qui anime son style; et, des Coulanges, une bonté inépuisable, mêlée à un sens pratique des affaires développé en elle par son tuteur. Bussy, à qui elle avait refusé un prêt d'argent, lança contre elle un portrait satirique qu'elle lui pardonna généreusement, et où il l'accusait d'être avare.

On s'est demandé parfois si elle avait du cœur, et si tout chez elle ne venait pas de la tête. Il est vrai qu'elle a tant d'esprit que le sentiment même ne le lui fait pas perdre; et que, çà et là, un certain persiflage, sur des sujets graves ou douloureux, peut nous surprendre. Mais prenons garde d'être injustes. Amie courageuse de Fouquet, mère dévouée, grand-mère attentive et tendre, c'est elle aussi qui écrit sur la mort de Turenne et de Louvois des lettres belles comme des oraisons funèbres de Bossuet. Il se peut qu'elle ait songé, en badinant,

beaucoup moins à exprimer son propre sentiment, qu'à divertir à tout prix son insensible fille. L'impression que donne une lecture suivie de ses *Lettres* est celle d'une femme excellente, mais chez laquelle « l'esprit ne fut jamais la dupe du cœur ».

Publication de sa correspondance. — Mme de Sévigné eut, de son vivant, une réputation d'épistolière. Ses lettres étaient parfois copiées avant le départ du courrier; elles étaient lues en société, et couraient de mains en mains : ainsi la lettre du *cheval*, et la lettre de la *prairie*. Dès 1697, la famille de Bussy-Rabutin, en publiant sa *correspondance*, y intercala un certain nombre de lettres de Mme de Sévigné. En 1725 et 1726, parurent des éditions plus ou moins tronquées; et Mme de Simiane, petite-fille de Mme de Sévigné, se décida à confier au chevalier de Perrin la publication des lettres qu'elle avait conservées. Le texte original ne fut pas absolument respecté; on substitua, en particulier, des initiales à certains noms propres, et l'on atténua quelques expressions. Cette édition du chevalier de Perrin, parue de 1734 à 1737, fut réimprimée en 1754. — En 1818, parut une édition nouvelle, plus complète, celle de Monmerqué. Mais la seule où le texte ait été reconstitué selon une véritable méthode critique est celle d'A. Régnier, dans la *Collection des grands écrivains de la France* (Hachette).

Intérêt de cette correspondance. — 1° *L'histoire.* — Les lettres de Mme de Sévigné ont d'abord un intérêt *historique*. De 1655 à 1696, elles forment une sorte de *gazette*, écrite non par un nouvelliste de bas étage qui n'entend qu'un lointain écho des événements et ne peut approcher des grands, mais par une femme de la cour, qui est à la source même des renseignements. C'est au sortir du Louvre, de Versailles, de Saint-Cyr, où le roi lui adresse la parole, et des salons où elle rencontre les plus grandes dames du temps, que Mme de Sévigné écrit ses lettres. Sans doute, elle ne nous explique pas les causes des guerres et des traités; elle ne nous révèle aucun secret sur la politique de Louis XIV. Mais les détails précis qu'elle donne sur le procès de Fouquet, le passage du Rhin, le mariage de la Grande Mademoiselle, la mort de Turenne, la disgrâce de Pomponne, la mort

de Condé, celle de Louvois, etc., sont un complément de l'histoire. Si les *Mémoires* de Saint-Simon nous apprennent ce qu'un esprit aussi malveillant que clairvoyant pouvait apercevoir à la cour d'ambitions mesquines et de honteux calculs, nous aimons, avec Mme de Sévigné, à voir s'agiter et à entendre causer tout ce monde et à le trouver plutôt sympathique. Les costumes, les gestes, les paroles, les anecdotes parfois révélatrices des sentiments les plus sérieux, voilà ce que Mme de Sévigné nous donne, avec une inlassable curiosité et dans un style toujours vivant.

2° *La vie de société.* — Gazette de la cour, sa correspondance est encore une chronique de la société. Au jour le jour, nous savons par elle comment on vivait à Paris et à la campagne; quels étaient les sujets de conversation, et comment on jugeait les livres nouveaux, et ce que l'on voyait au théâtre; — comment on voyageait, et comment on prenait les eaux de Vichy ou de Bourbon; — comment se préparait un mariage, se menait une affaire, se perdait un procès; — comment on traitait ses égaux et ses inférieurs; — ce qu'était un salon, une ferme, un pré, un paysan, un valet, un jardinier, un petit chien; — bref, ce que nous appellerions tout le train du monde... Tout cela d'autant plus révélateur que ce sont des impressions rapides et sincères, au jour le jour, et non de ces *mémoires* que l'on écrit pour poser devant la postérité.

3° *L'histoire d'une âme.* — Mais, sous ces anecdotes, sous ce *papotage* amusant, il y a surtout une âme, une âme forte et exquise de grande dame et de chrétienne du XVIIe siècle. L'aimable vertu de Mme de Sévigné, qui se trahit sans vanité et qui s'étale sans hypocrisie, nous repose à la fois des héroïnes tragiques et des coquettes de comédie. Ni Émilie, ni Célimène, elle traverse cette société et elle y vit sans rien perdre de sa dignité ni de sa bonne humeur. Elle juge de sang-froid le bien et le mal, sans crédulité et sans prévention. Elle se moquera d'une toilette, ou d'une attitude; jamais elle ne jouera, elle si spirituelle et si mordante, avec une réputation. Tout ce qu'on peut lui reprocher, nous l'avons dit, c'est une tendance au persiflage sur certains sujets (la révolte des paysans bretons, le procès de la Brinvilliers). Mais répétons que ce sont des lettres destinées à amuser sa fille.

L'affection pour cette fille tient la plus large place dans la correspondance de Mme de Sévigné, qui a su varier à l'infini l'expression du même sentiment. Dans cet amour maternel, il entre bien un peu d'idolâtrie et d'orgueil ; peut-être même, comme on savait dans le monde la violence de son sentiment, et comme on en attendait curieusement les variations nouvelles, Mme de Sévigné s'est-elle laissé entraîner à quelque virtuosité. D'autre part, la froideur de Mme de Grignan irritait en quelque sorte l'amour de sa mère ; celle-ci se piquait au jeu, et exagérait. Quoi qu'il en soit, rien ne fatigue ni ne rebute dans ces perpétuelles redites d'un amour si sincère et si perpétuellement exploité.

4° *Le sentiment de la nature.* — Ce n'est pas tout. Par les *lettres*, nous connaissons les goûts de Mme de Sévigné : et, d'abord, comment elle sentait la nature. C'est une erreur de croire que le XVIIe siècle n'ait pas eu le sentiment de la nature. Les Parisiens de cette époque aimaient la campagne. Beaucoup de bourgeois aisés avaient des maisons en banlieue : Boileau et La Fontaine, par exemple, à Auteuil. Les grands seigneurs passaient plusieurs mois de l'année dans leurs terres en gentilshommes campagnards. Mais la nature n'est pas alors « matière littéraire », comme elle l'est devenue plus tard, quand les exigences professionnelles, la grande industrie, etc., ont forcé les hommes qui veulent arriver ou faire fortune à ne quitter que rarement la ville de plus en plus peuplée et serrée. Il faut tenir compte aussi de la mode littéraire, qui, à la psychologie épuisée, substitua la peinture du monde extérieur.

On se plaît tout de même à rencontrer, au XVIIe siècle, chez quelques auteurs, l'expression plus vive et surtout plus *pittoresque* de ce sentiment. Mme de Sévigné sait voir et faire voir : la façon dont elle distingue les nuances colorées des feuilles, au printemps, en été, à l'automne, lui appartient presque uniquement à son époque. Ce que d'autres sentaient vaguement, elle le sent avec précision ; ce que d'autres évoquent en termes abstraits, elle le peint, d'ailleurs beaucoup moins en *lyrique* qu'en *impressionniste*.

5° *La critique.* — Mme de Sévigné fait souvent, pour son propre compte, de la *critique*. On trouve, dans ses lettres,

comme d'ailleurs dans celles de la plupart de ses contemporains, des réflexions sur les écrivains. Ici, l'intérêt est double : nous aimons à savoir quels étaient ses auteurs préférés; et, d'autre part, ses *impressions* de lecture ou d'audition sont un précieux témoignage de ce qu'une femme instruite et intelligente du XVII^e^ siècle pouvait éprouver au premier contact d'œuvres que d'autres jugeaient au nom des règles et des principes. Elle a certains engouements pour des ouvrages aujourd'hui démodés, les romans de M^lle^ de Scudéry et de La Calprenède; elle aime trop Voiture et Nicole; les petits vers de Godeau et de Benserade la charment. Mais, aussi, quelle solide affection pour Corneille, Pascal, Bossuet, Bourdaloue, La Fontaine! et comme elle a su rencontrer, pour exprimer son goût, des formules heureuses, que ne trouvait pas « le savoir enrouillé des pédants »! D'abord injuste pour Racine, n'a-t-elle pas écrit le meilleur des *feuilletons* sur *Esther*?

Le style de M^me^ de Sévigné. — Bien qu'il y ait, dans le style de M^me^ de Sévigné, quelques traces d'une préciosité tantôt involontaire, tantôt cherchée, l'impression dominante de ce style, c'est le *naturel*. En effet, M^me^ de Sévigné n'est pas un écrivain de profession, et ce n'est pas un livre qu'elle écrit. Elle a beaucoup lu, sans doute, et elle subit des influences, en particulier celles de Montaigne et de Voiture; mais surtout elle causait à merveille, et, la plume à la main, elle cause encore. Aussi apporte-t-elle, à rédiger ses lettres, la même aisance piquante et imprévue que dans la conversation : son style est *primesautier*. — Elle ajoute, à cette vivacité d'expression, un don de voir et de peindre qui lui est propre, à sa date, et qui la rapproche de La Bruyère et des romanciers anglais du XVIII^e^ siècle. Nous ne saurions trop le répéter : elle voulait *amuser* ses correspondants, et leur faire voir par ses lettres ce qui se passait loin d'eux; de là, cette recherche de la couleur et du geste, et cet art d'accumuler sans confusion tant de jolis détails. Elle voulait aussi traduire ses sentiments et laisser lire dans son âme : de là, ces analyses à la fois sincères et coquettes, où il semble que d'elle tout ait passé, jusqu'au sourire des lèvres et à l'éclat des yeux.

Les amis et les correspondants de Mme de Sévigné. — Parmi ses amis et correspondants, dont nous possédons des lettres, et à qui elle a donné si souvent de l'esprit et du cœur, citons :

Bussy-Rabutin (1618-1693), son cousin, type du gentilhomme à qui il ne manque que du sens moral. Très intelligent, mais très fat, exilé de la cour pour ses épigrammes et pour son *Histoire amoureuse des Gaules*, où il *portraiturait* la plupart de ses contemporains, il a laissé une vaste *Correspondance*, publiée de 1697 à 1704, et des *Mémoires*; — Mme de Grignan et Charles de Sévigné, dont les lettres figurent avec honneur à côté de celles de leur mère : celles de la fille sont plus composées, on y sent l'influence des idées générales et de la philosophie; celles du fils sont plus spontanées; — Emmanuel de Coulanges, cousin de la marquise, et sa femme, dont les lettres sont charmantes; — Mme de la Fayette dont nous parlons ailleurs; — le marquis de Pomponne, etc.

IV. — Mme DE MAINTENON (1635-1719).

Vie. — Mme de Maintenon a été longtemps mal connue. La publication tronquée de ses lettres, au XVIIIe siècle, lui a fait un tort que les travaux de la critique contemporaine n'ont pas entièrement réparé.

Françoise d'Aubigné est née à Niort, le 27 novembre 1635, dans une prison. Sa mère n'avait pas voulu se séparer de son mari, Constant d'Aubigné, fils du célèbre soldat et écrivain protestant Agrippa d'Aubigné. Constant s'était converti au catholicisme; mais en abandonnant la religion de son père, il aurait dû conserver ses traditions d'honneur et de patriotisme; or, c'est comme traître à la France qu'il avait été arrêté et condamné. Gracié, il partit pour la Martinique, devint gouverneur de l'île de Grenade, continua à mener une vie dissipée, et mourut en 1645. Sa veuve revint en France avec ses trois enfants, et ne survécut pas longtemps à ses malheurs. La petite Françoise, *la jeune Indienne*, fut élevée par Mme de Neuillant. On lui fit épouser, à seize ans, le poète Scarron, « grotesque » au

cœur tendre, infirme d'humeur joyeuse, dont le salon était fréquenté par tous les beaux esprits du temps. A vingt-cinq ans, veuve et sans ressources, Mme Scarron fut heureuse de trouver un emploi à la cour ; elle y entra comme gouvernante des enfants de Mme de Montespan. Sa situation y fut pénible d'abord ; mais elle s'imposa par sa dignité et surtout par ses éminentes qualités d'éducatrice. Pour la récompenser, Louis XIV lui donna, en 1674, la terre de Maintenon avec le titre de marquise ; en 1685, après la mort de la reine Marie-Thérèse, il l'épousa secrètement, et lui dut la dignité morale de ses trente dernières années. Eut-elle sur le Roi une influence politique? La question est très difficile à résoudre. On sait que Louis XIV aimait à consulter celle qu'il appelait « Votre Solidité » ; mais Mme de Maintenon semble n'avoir jamais cherché à jouer un rôle dans l'État.

Sa grande affaire fut la fondation et l'administration de la maison de Saint-Cyr.

Saint-Cyr. Mme de Maintenon éducatrice. — Elle avait commencé à s'intéresser de bonne heure à l'éducation des jeunes filles de noblesse pauvre. Éprouvée elle-même, et ayant conservé de son enfance et de sa jeunesse de poignants souvenirs, elle voulait mettre les jeunes filles de son rang à l'abri de pareilles mésaventures. Elle commença par relever une maison de Rueil, dirigée par Mme de Brinon, et y plaça cent pensionnaires, auxquelles le Roi consentit à accorder des bourses et une dot. Puis, elle fonda, en 1684, la maison de Saint-Cyr, destinée à recevoir deux cent cinquante élèves, nobles et pauvres, dans les mêmes conditions. Elle en fit elle-même les règlements et en choisit les maîtresses.

Au début, l'éducation fut trop mondaine. On se préoccupait surtout de former ces jeunes filles aux belles manières et au beau style. Ce ne sont que réceptions, concerts, représentations dramatiques. Toute la cour y vient. On y joue *Andromaque*, et trop bien. Mme de Maintenon commence à s'alarmer. On abandonne le répertoire profane ; on joue *Esther* : avec quel succès, Mme de Sévigné nous l'apprend! Alors Mme de Maintenon songe à réformer Saint-Cyr. Jusqu'à la fin de sa vie, elle s'en occupe quotidiennement. Elle y fait de fréquents

voyages. Elle inspecte, elle examine ; elle donne des instructions, aux élèves et surtout aux maîtresses. Après la mort du Roi, elle s'y retire.

Mme de Maintenon éducatrice a donc évolué. D'abord, elle se trompe, de très bonne foi. Elle compte trop sur l'excellence de la nature, et croit qu'il faut développer chez les jeunes filles le sentiment du beau et de l'élégance. Quand elle revient de son erreur, elle l'avoue avec franchise : « Nous avons voulu de l'esprit, et nous avons fait des rhétoriciennes ; de la dévotion, et nous avons fait des quiétistes ; de la modestie, et nous avons fait des précieuses ; des sentiments élevés, et l'orgueil est à son comble. » — Alors, Mme de Maintenon s'applique à former le cœur et l'esprit par une méthode *directe*, par des leçons de choses *morales*, afin de préparer ces jeunes filles à devenir de bonnes mères de famille. Elle cherche avant tout à prévenir ses élèves contre les vanités, toutes les illusions, toutes les exaltations du sentiment. Non seulement l'instruction est réduite à ce qu'il y a de plus simple et de plus pratique (le catéchisme, l'histoire, etc.), mais la religion même y est défendue contre l'excès de la dévotion : il leur faut « une piété solide, simple, gaie, douce et libre... car il ne s'agit pas de faire des religieuses ». Plus que de l'instruction, elle s'occupe de l'*éducation*, et, par des entretiens fréquents, elle cherche à donner aux élèves et aux maîtresses une sincère droiture d'esprit. Toutes les questions, même les plus délicates, doivent être abordées franchement et simplement.

Tous ces *Entretiens* de Mme de Maintenon *sur la mauvaise gloire, sur l'esprit de cachotterie, sur l'ennui, sur les amitiés, sur l'indiscrétion, sur la politesse, sur le mariage*, etc., sont remarquables par la raison, la fermeté morale, la clairvoyance, et parfois la mélancolie digne et fière qui s'en exhale (1).

Le style de Mme de Maintenon. — Il ne faut pas demander à Mme de Maintenon les qualités d'enjouement, de verve, de pittoresque, de sentiment même, qui animent les lettres de

(1) On a publié les œuvres de Mme de Maintenon sous le titre de : *Lettres et Entretiens sur l'éducation, Lettres édifiantes, Mémoires des dames de Saint-Cyr*, etc. (édition Lavallée, 1854, et suiv., la première des éditions authentiques).

Mme de Sévigné. Ses qualités dominantes sont la clarté et l'enchaînement des idées, l'art d'approfondir une question morale, la propriété des termes abstraits et pédagogiques. Mais on aurait tort de croire que ce style est froid et compassé. D'abord, Mme de Maintenon s'intéresse toujours à la question qu'elle traite ; elle y met du cœur, et cela l'entraîne parfois à une vraie chaleur de démonstration. De plus, sa personnalité se trahit souvent dans ses *Lettres* et dans ses *Entretiens* ; on y sent un stoïcisme mêlé de tristesse et un intérêt maternel pour les filles de son esprit et de son cœur.

V. — Les Mémoires.

Tout le monde peut écrire ses *mémoires*. On en a vu paraître de tous les genres. Tous ne sont pas intéressants ; il faut attendre, pour les juger, que le temps ait trié ces publications de valeur très inégale.

Pour en parler d'une façon générale, quel est le mérite propre des *mémoires* — qu'ils soient écrits par Philippe de Commines, par Mme de Caylus, par Saint-Simon ou par Marbot ? C'est de compléter l'histoire officielle, l'histoire que tout le monde voit se faire au grand jour ; de pénétrer dans la vie intime, de révéler les petites causes des grands événements ou les mesquines passions des grands hommes. C'est aussi de reconstituer la vie journalière et bourgeoise d'une époque, que les bulletins de victoire ou les actes administratifs ne nous font point connaître.

Souvent ils ont un mérite de plus, celui du style. Là, nous avons la même surprise que dans les *Lettres*. Des gens du monde, qui n'ont écrit que pour eux et pour leurs intimes, se trouvent parfois supérieurs, par les dons de nature et par la sincérité, à des auteurs de profession.

Les *Mémoires* sont très nombreux au XVIIe siècle.

Mme de Motteville (1621-1689) nous a laissé des *Mémoires* sur Anne d'Autriche, à laquelle elle fut attachée de 1643 à 1666, et qui ne furent publiés qu'en 1723. C'est un récit très simple, animé par la sympathie et le dévouement, d'un style agréable, et qui vaut par son exactitude et par son impartialité.

Mme de la Fayette (1634-1693). — Nous ne possédons probablement que des fragments des *Mémoires* de Mme de la Fayette (1) sur les années 1688 et 1689 (édités en 1731). L'auteur de *la Princesse de Clèves* est supérieure à Mme de Motteville. Elle reste psychologue en histoire; son analyse des sentiments et des actes de Louis XIV et de Jacques II nous fait regretter la brièveté de son ouvrage.

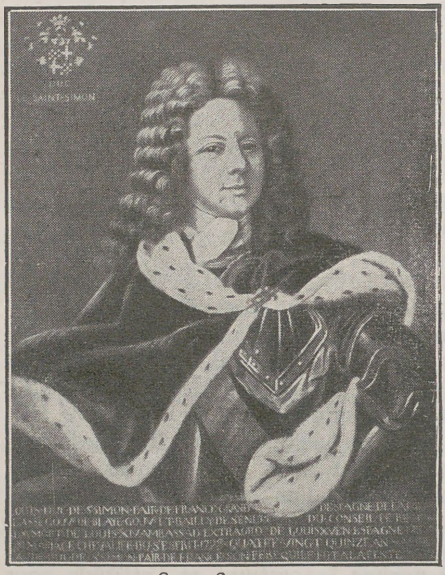
Mme de Caylus (1673-1729), nièce de Mme de Maintenon, fut l'une des plus brillantes élèves de Saint-Cyr. C'est pendant sa vieillesse qu'elle dicta à son fils des *Souvenirs*, inachevés, sur la cour de France à la fin du XVIIe siècle (édités en 1770). Pour connaître Mme de Maintenon, le duc du Maine, la Dauphine, la duchesse de Bourgogne, il n'est pas de plus aimable livre que les *Souvenirs* de Mme de Caylus.

Le cardinal de Retz (1614-1679). — Paul de Gondi, cardinal de Retz, né en 1614, fut nommé, en 1643, coadjuteur de l'archevêque de Paris, son oncle. Il joua, pendant la Fronde, un rôle brillant et aventureux. Nommé cardinal, il s'assagit, et vécut dans une retraite studieuse, où il écrivit ses *Mémoires*, consacrés presque exclusivement à l'histoire de la Fronde. — Il ne faut pas demander à Retz un récit fidèle; ce sont plutôt des « faits vus à travers un tempérament ». Ce tempérament excessif, violent, égoïste, est aussi celui d'un écrivain vigoureux, qui annonce Saint-Simon par sa verve et par ses brusqueries; comme lui, Retz excelle dans le portrait, mais surtout dans le portrait moral, qui néglige le costume et l'attitude pour l'âme; il est incomparable pour nous initier aux dessous des intrigues, aux lentes et confuses manœuvres qui préparent un événement.

Il faut lire dans Retz *la Journée des Barricades*, comme modèle de narration historique, à la fois vivante et profonde, et parmi les *portraits*, ceux du duc d'Orléans (Gaston), de M. le Prince (Condé), de MM. de Beaufort, de La Rochefoucauld, de Mmes de Longueville, de Chevreuse, de Montbazon, etc.

(1) Cf. p. 485.

Saint-Simon (1675-1755). — *Vie.* — Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, était né malingre, délicat, rageur. Son père, disgracié par Richelieu, le nourrit, tout enfant, de ses rancunes et de ses vanités. En 1691, Louis de Saint-Simon fut présenté au Roi, et entra aux mousquetaires ; il démissionna bientôt, parce qu'il se crut victime d'une injustice, mais il demeura à la cour et se maria. Il se donnait une grande importance, briguait toutes les hautes charges, et se rapprochait, en mécontent, du duc d'Orléans et du duc de Bourgogne, dont la mort fut pour lui une cruelle déception. En 1715, Saint-Simon entre au conseil de régence ; en 1721, il est nommé ambassadeur d'Espagne. Mais la mort du Régent (1723) met fin à sa carrière diplomatique et politique. — Tout le reste de sa vie, plus de trente ans, Saint-Simon le consacrera à écrire ses *Mémoires*. Il s'enferme tantôt dans son château de la Ferté, tantôt à Paris, dans son hôtel de la rue des Saints-Pères, où il a une magnifique bibliothèque.



SAINT-SIMON.
D'après un portrait contemporain.

Composition des Mémoires. — La première idée des *Mémoires* lui vint alors qu'il était encore tout jeune ; et, dès l'âge de vingt ans, il prenait des notes sur les événements et surtout sur les

personnages. En 1730, il commence à lire le *Journal de Dangeau*, dont une copie lui avait été communiquée par le duc de Luynes. Dangeau avait, de 1684 à 1720, noté tous les événements, petits et grands, avec une exactitude de bon comptable. Saint-Simon le jugea « d'une fadeur à faire vomir » ; il le surchargea de notes, et le refit, puis le continua. — Comment ajoute-t-il à Dangeau? Il le transcrit, pour la suite des faits, et quand il rencontre un nom ou une date de quelque importance, il s'arrête et il développe. Il fait appel d'abord à ses souvenirs personnels : il y a des choses qu'il a vues, et des hommes qu'il a connus ; et il était un observateur prodigieusement attentif, « perçant de ses regards clandestins chaque visage, chaque maintien, chaque mouvement, et y délectant sa curiosité ». Et c'est toujours un témoin passionné. Rien ne le montre mieux que le récit fameux de la séance du Parlement, du 26 août 1718, où fut cassé le testament de Louis XIV : « J'étouffais de silence... je suais d'angoisse... Les yeux *fichés*, *collés* sur ces bourgeois superbes... je me mourais de joie ; j'en étais à craindre la défaillance ; mon cœur dilaté à l'excès ne trouvait plus d'espace à s'étendre... » Mais si passionné qu'il soit, ce témoin ne laisse rien échapper ; il voit tout, avec un relief étonnant. — A ses qualités d'observation, Saint-Simon joint la manie des informations orales. Toutes lui sont bonnes, qu'elles viennent de grands seigneurs ou de grandes dames, comme le duc de Beauvilliers et la princesse des Ursins, — de ministres comme Chamillart, dont les filles (les duchesses de Lorges, de Mortemart et de La Feuillade) lui donnèrent force détails sur la jeune duchesse de Bourgogne, — ou de valets, de laquais et de servantes.

Valeur historique. — Nous avons quelques raisons de nous défier de Saint-Simon. Ces Mémoires sont, dans l'ensemble, une œuvre de passion, d'orgueil et de colère. Saint-Simon, entiché de ses étroites idées de noblesse, tempérament nerveux et susceptible, en veut à tous ceux qui, de près ou de loin, ont méconnu, dédaigné, ou blessé ses prétentions. Il hait ses ennemis, et cette haine, souvent, égare son sens critique. Il ne nous en a pas moins laissé un tableau extraordinairement vivant, et, on peut l'admettre, en grande partie vrai, de la cour et du règne de Louis XIV. Il sait d'ailleurs, plus qu'on ne l'a dit,

juger avec l'intelligence et la largeur de vues d'un historien. D'autre part, certaines de ses réflexions sur la mort et le néant des grandeurs humaines sont d'un moraliste chrétien. On oublie trop qu'il nous a laissé, du Louis XIV des dernières années, un portrait admirable par le sens des nuances, le souci d'un jugement équitable, et même par l'émotion qui s'en dégage.

Son style. — « Je ne suis pas un sujet académique », disait Saint-Simon; en effet, rien n'est moins pur, moins correct, que sa manière d'écrire. Il serait imprudent de le prendre pour modèle; mais il a su trouver, pour rendre l'aspect extérieur des gens ou l'ensemble d'un tableau, et pour analyser les sentiments des autres et les siens, des expressions à la fois imprévues et justes qui « assomment ». Ses grandes scènes (la séance du Parlement, la mort du Grand Dauphin, le mariage du duc de Chartres, etc.), ses portraits (l'évêque de Noyon, Mme de Gesvres, la maréchale de Luxembourg, la princesse d'Harcourt, Mme de Castries, le cardinal Dubois, etc.), sont des merveilles d'esprit et de vie. On ne se doute pas, avant de le lire, de tout ce que notre vocabulaire contient d'expressions pittoresques et colorées. Les pages éloquentes et émues ne manquent point à côté de ces *caricatures*. Rien de plus beau que les portraits de Fénelon, du duc et de la duchesse de Bourgogne. Sa syntaxe est un singulier mélange de tours archaïques, embarrassés, dans lesquels il s'embourbe, — et de vivacité rapide, entraînante, vertigineuse. Il tient en cela de Rabelais : tantôt il surcharge à l'infini ses périodes, tantôt il procède par petites phrases cinglantes et brutales.

Publication. — A la mort de Saint-Simon, tous ses papiers furent saisis et transportés au ministère des Affaires étrangères, comme « concernant le service de l'État et du Roi ». Les *Mémoires* furent consultés par quelques privilégiés; Voltaire put en tirer quelques anecdotes pour son *Siècle de Louis XIV*; Choiseul en fit prendre une copie. En 1762, l'abbé de Voisenon en publia des extraits; en 1788, on en fit une édition en 3 volumes, augmentée en 1789 et 1791. Mais la première édition véritable des *Mémoires de Saint-Simon* parut en 1829, par les soins d'un de ses arrière-neveux, le marquis de Saint-Simon (21 vol.).

Chéruel, en 1856, en donna une nouvelle et plus complète édition (20 vol.). L'édition la plus récente et la plus sûre est celle de Boislisle, dans la *Collection des grands écrivains* (Hachette).

VI. — Les Romans.

Avec les *Lettres* et les *Mémoires*, nous groupons les *Romans*, qui sont, au XVII^e^ siècle, un des divertissements de la société polie, et qui font partie de ce que l'on peut appeler proprement la *littérature mondaine*.

On a cru pendant longtemps que le roman digne de ce nom n'était né qu'au XVIII^e^ siècle, avec l'imitation des romans anglais. En réalité, la littérature française est fertile en romans, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours; et le XVII^e^ notamment en a produit un très grand nombre. Leur succès nous révèle, mieux peut-être qu'une tragédie de Racine et qu'un sermon de Bossuet, le goût dominant du temps; et ils ont eu à leur tour une influence considérable sur la poésie.

Le Roman pastoral et psychologique.

Honoré d'Urfé (1568-1625). — **L'*Astrée*** (1610-1627). — Une double imitation, espagnole et italienne, donna naissance au *roman pastoral*, dont l'*Astrée*, d'Honoré d'Urfé, est le chef-d'œuvre.

En Espagne, la *Diane* de Montemayor (1542) racontait les amours de bergers et de bergères conventionnels, dans un joli cadre de nature. Traduite en 1578, cette œuvre célèbre eut en France un succès considérable. — Au même genre appartient la *Galathée* de Cervantès (1584). — L'Italie, de son côté, produisait des pastorales dramatiques : l'*Aminta*, du Tasse (1581), et le *Pastor fido*, de Guarini (1585). — La société française, sous Henri IV et sous Louis XIII, était passionnée pour ce mélange piquant de naturel et d'affectation; elle l'applaudissait au théâtre; aussi était-elle disposée à bien accueillir un roman français écrit dans le même goût, et qui flattait son idéal de délicatesse et de galanterie.

Honoré d'Urfé avait passé sa jeunesse dans son château de La Bâtie, sur les bords charmants du Lignon, petite rivière qui

arrose la plaine du Forez. Compromis dans les troubles de la Ligue, il fut d'abord emprisonné, puis banni; et c'est à Chambéry qu'en gentilhomme désœuvré il écrivit l'*Astrée*. Il en publia les deux premières parties en 1610, la troisième en 1619; la quatrième fut éditée par son secrétaire, Baro, en 1627, et ce secrétaire en ajouta une cinquième, contenant le dénouement, d'après des notes laissées par d'Urfé. L'*Astrée* se trouva ainsi former cinq volumes, divisés chacun en douze livres.

L'intrigue du roman n'est pas, en elle-même, fort compliquée. — Le berger Céladon aime la bergère Astrée. Celle-ci se laisse persuader que Céladon la trompe, et elle le bannit de sa présence; Céladon, désespéré, se jette dans le Lignon. Mais on peut toujours se rassurer sur le sort d'un héros qui se noie au premier volume d'un roman qui en comprend cinq : Céladon est sauvé par les nymphes du Lignon. Il est aimé de la nymphe Galathée (comme Énée par Didon, comme plus tard Télémaque par Calypso); mais il résiste à cet amour, et s'enfuit dans une caverne, où il dresse un autel à Astrée. Enfin, après bien des manèges, des réconciliations, des brouilles, des enchantements, etc., Céladon épouse Astrée. — Cette intrigue est croisée par plusieurs autres; et des récits, des *nouvelles* viennent souvent s'encadrer dans l'histoire principale. Le développement en est lent et diffus. Les dissertations morales, les analyses raffinées y retardent sans cesse la marche des événements. C'est précisément ce qui fit les délices du XVII^e^ siècle; et l'on peut dire que toute la psychologie galante du théâtre est en germe dans l'*Astrée*.

L'héroïne est une bergère hautaine et capricieuse, qui fait de Céladon son esclave, et dont l'amour paraît surtout dans les regrets et les remords que lui inspire après coup sa sévérité. Elle aime Céladon, mais elle lui impose, par orgueil et par souci de sa *gloire*, des épreuves analogues à celles qu'une grande dame du moyen âge exigeait de son chevalier. Céladon est amant dévoué et fidèle jusqu'à la mort. Il nous paraît manquer d'énergie; mais, pour les lecteurs du temps, cette soumission absolue à la femme aimée était vraiment héroïque. Le berger Silvandre représente l'amour raisonnable et calme. Hylas, le berger inconstant et railleur, jette une note d'amusant réalisme dans l'intrigue sentimentale.

L'*Astrée* ne fit pas seulement les délices des femmes les plus spirituelles, depuis Mme de Rambouillet jusqu'à Mme de Sévigné. Elle fut goûtée, et longtemps, par les esprits les plus sérieux. Saint François de Sales, Huet, Patru, Boileau, La Fontaine en parlent avec estime ou avec enthousiasme. Au XVIIIe siècle, on la lisait encore, et Jean-Jacques Rousseau voulut faire un pèlerinage aux rives du Lignon.

Le succès de l'*Astrée* devait faire naître des imitations. Les plus célèbres furent celles de **Pierre Camus**, évêque de Belley (1583-1653), qui chercha à rendre le roman moral et religieux. Il composa un grand nombre d'ouvrages, où les aventures les plus bizarres se mêlent à la dévotion la plus tendre, en un style qui prétendait à la délicatesse pittoresque de saint François de Sales. Les lecteurs ne lui manquèrent pas; mais il n'est plus lisible.

D'autre part, le genre pastoral amène une réaction, qui se traduit par les spirituels romans de **Charles Sorel** (1599-1674) : l'*Histoire comique de Francion* (1622), où les personnages sont tirés de la société la plus vulgaire, et surtout *le Berger extravagant* (1628), qui serait, si l'auteur avait eu du génie, notre *Don Quichotte*.

Le Roman d'aventures.

Il faut d'abord citer **Gomberville** dont le *Polexandre* (1632) eut un succès retentissant, justifié par une grande variété dans les descriptions; puis **Desmarets de Saint-Sorlin**, qui publia l'*Ariane* (1632).

Mais le maître du genre, le « Dumas père » du XVIIe siècle, est **La Calprenède** (1609-1663). Outre plusieurs pièces de théâtre, La Calprenède publia des romans de cape et d'épée, dont il emprunta le sujet à l'histoire. *Cassandre* (1642-1645, 10 vol.) a pour héros Alexandre le Grand, le Scythe Oroondate et la princesse Statira, fille de Darius. L'enchevêtrement des faits historiques et du romanesque y est assez ingénieux. Plus célèbre encore fut *Cléopâtre* (1647, 12 vol.), reine d'Égypte, aimée de Juba, prince de Mauritanie; c'est là que paraît le

fameux Artaban, dont la *fierté* est restée proverbiale. On a signalé la parenté tout à fait authentique des héros de La Calprenède avec ceux de Corneille ; c'est la même conception de l'amour fondé sur l'estime, et de la volonté triomphante. La société du temps les confondit dans une admiration commune. Mme de Sévigné revenait souvent à La Calprenède ; et le XVIIIe siècle le connaissait encore.

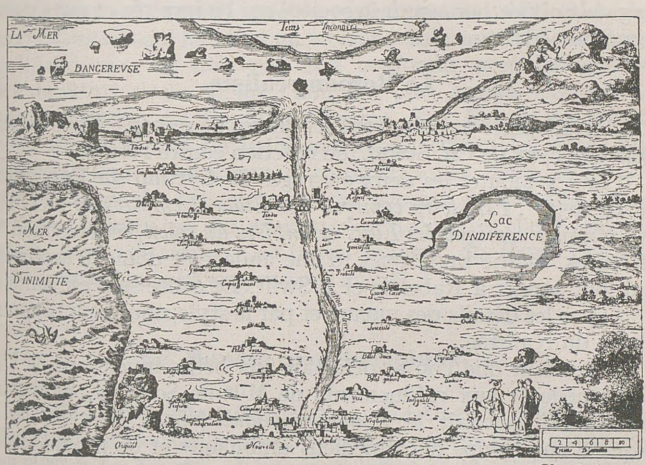
Le Roman historique et précieux.

Mlle de Scudéry. — Madeleine de Scudéry (1608-1701), qui devint une des plus illustres précieuses, et dont les *samedis* continuèrent, en l'altérant, l'influence des réunions de la *Chambre bleue*, entreprit, avec son frère Georges, une série de romans, dont le succès dépassa celui de tous les précédents. Les sujets sont tirés de l'histoire : celle de la Turquie (*Ibrahim* ou *l'Illustre Bassa*, 1641), de la Perse antique (*Artamène* ou *le Grand Cyrus*, 1648), de la Rome des rois (*Clélie*, 1654), etc. Il est probable que les aventures, les coups d'épée, les batailles, etc., sont la part de Georges, le capitan « à la fertile plume ». Les analyses de caractères, les dissertations morales, toute la partie psychologique, celle qui fit surtout le succès et qui constitue l'originalité de ces romans, est de Madeleine. « De cette collaboration sortit une œuvre vraiment curieuse sous sa double apparence : quelque chose, toute proportion gardée, comme un roman de Dumas père, revu par Paul Bourget (1). »

Le plus célèbre de ces romans est *le Grand Cyrus*. Cyrus, fils de Cambyse, est amoureux, sous le nom d'*Artamène*, de Mandane, fille du roi des Mèdes. Il la dispute à ses ravisseurs, et conquiert l'Asie pour la retrouver et l'épouser. Nous sommes fort choqués aujourd'hui des anachronismes de mœurs et de sentiments que présente *le Grand Cyrus* ; mais c'est de cela justement que les contemporains furent charmés, parce que Mlle de Scudéry n'avait pas du tout prétendu peindre les mœurs des anciens. On sait, depuis que Victor Cousin a retrouvé la *clef* du *Grand Cyrus*, que, dans les personnages de ce roman,

(1) P. Morillot, *le Roman en France*, Masson, 1892, p. 81.

Mlle de Scudéry a voulu représenter la société de son temps. *Cyrus*, c'est le Grand Condé; *Mandane*, Mme de Longueville; on y retrouve également presque tous les habitués de l'Hôtel de Rambouillet et des *samedis*, jusqu'à Mlle de Scudéry elle-même sous le nom de *Sapho*. Ces caractères sont bien tracés, avec une application un peu laborieuse et diffuse; mais les traits psychologiques devaient être à la fois fort exacts et



Cl. *Hatier.*

LA CARTE DU TENDRE.
D'après une estampe tirée de *Clélie.*

très délicats, pour que les originaux eux-mêmes s'y soient reconnus sans déplaisir.

Clélie est encore un roman à clef (Mme Scarron, la future Mme de Maintenon, y paraît sous les traits de la vertueuse *Lyriane*). C'est là que figure la fameuse *Carte du Tendre*. Il y faut voir un agréable et très ingénieux badinage. La carte doit se lire comme une analyse des différentes sortes d'amour ou de *tendre*. Trois villes portent ce nom de *Tendre : Tendre sur Estime, Tendre sur Reconnaissance, Tendre sur Inclination*; les routes qui y conduisent sont jalonnées de villages, qui forment

comme autant d'étapes. Si l'on arrive très vite à *Tendre sur Inclination*, le chemin est plus difficile et plus long vers *Tendre sur Estime*. Quand on sait l'interpréter et la dégager du jargon galant, cette carte, transposée dans le ton tragique, se retrouve tout entière chez Corneille et chez Racine.

Ces romans héroïques et précieux eurent un succès mondain exagéré sans doute; mais c'était du moins une littérature distinguée qui fait honneur à la société qui l'a inspirée et qui s'y est reconnue (1).

Le Roman réaliste.

Le XVII^e^ siècle a connu tous les genres de romans. Nous avons déjà cité ceux de CH. SOREL, en réaction contre l'*Astrée*.

Il faut y ajouter les deux ouvrages de **Cyrano de Bergerac** (1619-1655) : l'*Histoire comique des États et empires de la lune*, et l'*Histoire comique des États et empires du soleil*, œuvres moitié sérieuses, moitié burlesques, d'une audace et d'une truculence qui font songer à Rabelais et à Swift. Le cadre seul est fantaisiste; par les détails des mœurs et par le style, nous nous rapprochons du réalisme.

Et pendant que l'on se délectait aux belles inventions de La Calprenède et aux raffinements de M^lle^ de Scudéry, **Scarron** (1610-1660) publiait le *Roman comique* (1651), histoire véridique d'une troupe de comédiens ambulants et de provinciaux ridicules. Les principaux personnages sont *Destin*, *Léandre*, *La Rancune*, comédiens; *L'Etoile*, *La Caverne* et *Angélique*, comédiennes; le poète *Roquebrune*; l'avocat *Ragotin*; *M. de la Baguenodière*, gentilhomme campagnard. Tous ces individus, aux caractères tranchés, aux ridicules grotesques, s'agitent au milieu de descriptions d'un pittoresque à la Téniers.

(1) Boileau, dès 1665, avait protesté contre l'engouement du public pour les romans de M^lle^ de Scudéry. Il avait composé *Le Dialogue des héros de roman*, à la façon des *Dialogues des Morts* de Lucien. On y voit les personnages du *Grand Cyrus* et de la *Clélie*, paraissant aux Enfers devant Minos, et révélant naïvement leurs anachronismes ridicules. Mais Boileau nous apprend lui-même que, par considération pour M^lle^ de Scudéry qu'il estimait fort, il attendit que celle-ci fût morte pour publier un ouvrage où il se moquait de ses romans. Le *Dialogue* ne fut imprimé que dans l'édition des *Œuvres de Boileau* de 1710; M^lle^ de Scudéry était morte en 1701.

Quelques critiques ont supposé que Scarron avait pris pour modèles les comédiens que Molière promena pendant près de douze ans à travers la France. Cette hypothèse n'est pas confirmée par une étude sérieuse des dates et des personnes. Ces troupes ambulantes étaient alors nombreuses, et Scarron eut tout le loisir de les observer et de les peindre.

Furetière (1620-1688), célèbre surtout par la publication de son *Dictionnaire* qui lui valut un violent conflit avec ses confrères de l'Académie, ne doit pas être confondu avec les *grotesques* du XVII^e^ siècle. Il fut l'ami des plus grands classiques, Boileau, Molière, La Fontaine, Racine. Son *Roman bourgeois* (1666) est aussi une revanche spirituelle contre les excès du roman héroïque et précieux. L'intrigue, assez lâche, se passe dans le monde des procureurs et des avocats du quartier Maubert. Le réalisme en est *moyen*, c'est-à-dire excellent, relevé par une pointe de satire ; c'est le ton piquant du *Repas ridicule* et du *Lutrin*. On le lit encore avec intérêt.

Le Roman psychologique.

M^me^ de La Fayette (1634-1693). — Il est peu de femmes plus sympathiques, dans ce XVII^e^ siècle qui en compte de si aimables, que M^me^ de La Fayette. A une instruction aussi solide que celle de M^me^ de Sévigné, elle joint un charme mélancolique particulièrement attrayant pour nous. Dans son salon, elle reçut l'élite de la société aristocratique et intellectuelle : Condé, M^me^ de Sévigné, La Fontaine, La Rochefoucauld ; à ce dernier, elle inspira des doutes sur la sévérité exagérée de ses *Maximes*, et elle pouvait dire, quand elle eut obtenu qu'il adoucît sa *morale* : « Il m'a donné son esprit, mais j'ai réformé son cœur. »

M^me^ de La Fayette a d'abord publié une nouvelle intitulée *M^lle^ de Montpensier* (1662), récit dont l'intérêt repose déjà tout entier sur une méprise de l'amour. Puis, en 1670, ce fut *Zayde*. Là, les aventures romanesques tiennent trop de place. Mais plusieurs passages y trahissent un réel talent d'analyse, sans

fadeur et sans préciosité. Enfin, en 1677, Mme de La Fayette publie, sous le nom de Segrais (un poète habitué de son salon), la *Princesse de Clèves*.

Ce qui frappe dans ce récit, chef-d'œuvre du roman au XVIIe siècle, c'en est d'abord la brièveté. Mlle de Scudéry menait ses héros jusqu'au dixième volume : deux cents pages suffisent à Mme de La Fayette. De plus on y trouve la même simplicité d'action que dans une tragédie de Racine. C'est une crise d'âme, et le genre d'amour qui y est analysé est de la passion et non de la galanterie.

En voici le sujet. L'intrigue se déroule dans un cadre historique, à la cour de Henri II. Mlle de Chartres a épousé le prince de Clèves, pour qui elle n'a que de « l'estime ». La princesse est une femme très vertueuse et qui se croit sûre d'elle-même. Cependant le duc de Nemours, avec qui elle danse au Louvre, fait sur son âme une impression qui la trouble; et Nemours cherche toutes les occasions de lui déclarer son amour. La princesse, qui se sent envahir par une passion involontaire, prend le parti héroïque de tout avouer à son mari et de lui demander protection contre ce péril. M. de Clèves admire la vertu de sa femme; mais il meurt bientôt de cet aveu et de l'involontaire jalousie qui le ronge. La princesse, après sa mort, refuse d'épouser Nemours et se retire du monde.

Jamais encore un roman n'avait présenté, dans sa brièveté, une étude aussi approfondie de caractères et de passion. Certes, on y retrouve aisément des souvenirs de la préciosité; une certaine affectation mondaine (dans la peinture du milieu), le goût du romanesque n'en sont pas absents. Mais, dans les scènes capitales, l'analyse des sentiments est menée avec une sûreté, une précision, parfois une hardiesse tout à fait nouvelles dans le genre. Et le style allie à l'élégance et au raffinement un naturel exquis. L'influence de *la Princesse de Clèves* s'est étendue sur tout le roman psychologique, et jusqu'à nos jours.

Mme de La Fayette composa encore une courte nouvelle, *la Comtesse de Tende*, d'un dénouement plus tragique que *la Princesse de Clèves*, et d'une concision vigoureuse.

Les *Contes* de Perrault. — Enfin, il est légitime de faire une place dans la littérature française aux *Contes* que publia Charles Perrault en 1697. Ce Perrault est le dernier de quatre frères dont le second, Claude, est le célèbre architecte de la colonnade du Louvre (1). C'est Charles Perrault qui souleva, à l'Académie française, le fameux débat sur les anciens et les modernes. Il publia d'abord des vers dans différents recueils à la mode, et donna ainsi les *Souhaits ridicules* et *Peau d'âne*. Puis il laissa la poésie pour la prose, et fit paraître séparément, puis réunit en 1697 les *Contes*, sous le nom de son fils, âgé de dix ans. Qui ne connaît *le Petit Chaperon rouge*, *la Belle au bois dormant*, etc.? — Ces contes n'ont pas été inventés par Perrault. Ils couraient de bouche en bouche, et font partie du *folklore* universel. Mais c'est une singulière fortune pour Perrault que de les avoir pour ainsi dire fixés dans une forme définitive, et d'y avoir pour toujours attaché son nom.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de Mme DE SÉVIGNÉ : MONMERQUÉ et MESNARD, 14 vol. (*Collection des grands écrivains de la France*), Hachette, 1862-66. — *Lettres choisies*, par Mme A. VIGNERON, Hatier.

WALCKENAER, *Mémoires sur la vie et les œuvres de Mme de Sévigné*, 5 vol., Paris, 1842-52.

G. BOISSIER, *Mme de Sévigné* (*Collection des grands écrivains français*), Hachette, 1887.

H. CELARIÉ, *Mme de Sévigné, sa famille et ses amis*, Colin, 1926.

Mme St-RENÉ-TALLANDIER, *Mme de Sévigné et sa fille*, Grasset, 1938.

EXTRAITS DES ŒUVRES DE Mme DE MAINTENON : JACQUINET (Belin); *Classiques pour tous* (Hatier).

G. TRUC, *La vie de Mme de Maintenon*, Nouvelle Revue française, 1929.

M. LANGLOIS, *Mme de Maintenon*, Plon, 1932.

CARDINAL DE RETZ, *Œuvres* (*Grands Écrivains français*), Hachette, 10 vol., 1870-1888; éd. G. MONGRÉDIEN, 4 vol., Garnier, 1935.

L. BATIFFOL, *Biographie du Cardinal de Retz*, Hachette, 1929.

BARROUX, *Le cardinal de Retz* (*extraits*), Paris, 1942.

(1) Cf. BOILEAU, *Art poétique*, IV (début).

Éditions de SAINT-SIMON : CHÉRUEL et RÉGNIER, 22 vol., Hachette, 1873-86; DE BOISLISLE et LECESTRE (*Grands Écrivains de la France*), Hachette, 43 vol., 1879-1930.

Extraits de SAINT-SIMON par DE LANNEAU, 2 vol., Hachette, 1876; L. BERTRAND, 2 vol., 1926; *Classiques Larousse*; *Classiques pour tous* (Hatier), etc.

G. BOISSIER, *Saint-Simon* (*Collection des grands écrivains français*), Hachette, 1892.

A. LE BRETON, *La « comédie humaine » de Saint-Simon*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1914.

Éditions de SCARRON, *Le Roman comique* : FOURNEL, 1857; de FURETIÈRE, *Le Roman bourgeois* : FOURNIER, 1854; de Mme DE LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves* : A. CAZES, les Belles-Lettres, 1934.

Mme DE LA FAYETTE, *Correspondance* éditée d'après les travaux d'A. BEAUNIER, Gallimard, 1942, 2 vol.

A. LE BRETON, *Le roman en France au XVIIe siècle*, Hachette, 1890.

P. MORILLOT, *Le roman en France depuis* 1610 *jusqu'à nos jours*, Masson, 1894.

D. DALLAS, *Le roman français de* 1660 à 1680, Gamber, 1932.

M. MAGENDIE, *Le roman français au XVIIe siècle, de l'Astrée au Grand Cyrus*, Droz, 1930.

ID., *L'Astrée d'Honoré d'Urfé* (*les Grands événements littéraires*), Malfère, 1929.

CL. ARAGONNÈS, *Madeleine de Scudéry, reine du Tendre*, Colin, 1934.

G. MICHAUT, *Scarron, le Roman comique*, Tournier et Constans, 1941.

H. D'ALMÉRAS, *Le Roman comique de Scarron* (*les Grands événements littéraires*), Malfère, 1931.

Cte D'HAUSSONVILLE, *Madame de La Fayette* (*Grands écrivains français*), Hachette, 1881.

H. ASHTON, *Madame de La Fayette, sa vie et ses œuvres*, Cambridge, 1922.

E. MAGNE, *Le cœur et l'esprit de Madame de La Fayette*, Emile-Paul, 1927.

CHAPITRE IX

RACINE ET LA TRAGÉDIE DE 1660 à 1700

SOMMAIRE

1° **Racine** (1639-1699), élevé à Port-Royal, débute au théâtre en 1664, par *la Thébaïde*. Son premier succès est *Andromaque* (1667); il renonce au théâtre en 1677, après l'échec momentané de *Phèdre*. Il composera encore, à la demande de Mme de Maintenon, *Esther* et *Athalie* pour les demoiselles de Saint-Cyr.

2° Racine puise ses sujets dans l'histoire, la légende, les poètes tragiques grecs. Il est avant tout préoccupé de les rendre *vraisemblables*, c'est-à-dire capables de donner l'illusion de la vie; entre l'*exposition* de la pièce et le *dénouement*, aucun *fait* (sauf de très rares exceptions), mais seulement le jeu des passions et l'analyse psychologique. L'intrigue est simple, cohérente, toujours en progression, sans scènes inutiles.

3° Le ressort essentiel des tragédies de Racine est l'*amour*. — Racine fait parler l'*amour galant* selon la mode de son temps; mais pour peindre la passion, il est la nature même; il obtient surtout la force *tragique* par l'analyse de la *jalousie*.

4° Imitateur des anciens, Racine leur emprunte le premier *dessin* de ses caractères, et il y ajoute toutes les *acquisitions psychologiques* des temps modernes. Parfois, il n'a pas su éviter quelques disparates entre les traits anciens et les traits nouveaux.

5° Écrivain en vers, Racine est *dramatique* et *scénique*, et d'autant plus *naturel* que ses personnages sont plus passionnés.

6° En prose, Racine a laissé des *Lettres*, des fragments d'une *Histoire de Louis XIV*, et surtout l'*Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, publiés seulement après sa mort.

7° **Poètes contemporains.** — CORNEILLE n'abandonne le théâtre qu'en 1674; son frère THOMAS donne, de 1672 à 1678, ses

pièces à succès; — PRADON n'est plus connu que par la querelle de *Phèdre*; — QUINAULT est un médiocre poète tragique, mais écrit des *livrets* d'opéras (*Proserpine*, *Armide*, etc.), qui sont en leur genre des chefs-d'œuvre.

I. — RACINE (1639-1699).

Enfance. — Jean Racine appartenait à une famille dont les antécédents influèrent sur son éducation et sur sa vie tout entière. En effet, à La Ferté-Milon, où le père de Racine était contrôleur du grenier à sel, vinrent se réfugier, en 1638, quelques-uns des plus célèbres jansénistes, Lancelot, Le Maître et Séricourt. Dispersés par une première persécution, ils avaient cherché un asile dans les familles favorables à leurs idées, et en particulier chez les Vitart de la Ferté-Milon, proches parents des Racine. Jean Racine naquit le 21 décembre 1639; deux ans après, sa mère mourait, et, deux années plus tard, son père. Le petit Racine, orphelin, fut recueilli par sa grand-mère Marie des Moulins, sœur de Mme Vitart. Or, cette Marie des Moulins avait une fille religieuse au couvent de Port-Royal, la mère Agnès de Sainte-Thècle; elle y avait aussi deux sœurs religieuses; et elle-même, devenue veuve en 1649, alla y rejoindre sa fille et ses sœurs. Désireuse de faire élever son petit-fils dans les mêmes idées, elle l'envoya au collège de Beauvais (1), dirigé par des jansénistes. A l'âge de seize ans, Racine quitta Beauvais, pour entrer dans l'école où enseignaient, auprès de Port-Royal-des-Champs, les Messieurs eux-mêmes, *les Granges*.

Sur le penchant septentrional de la colline qui regarde le vallon, subsiste encore l'ancienne maison qui servait d'école : elle a conservé sa physionomie du XVIIe siècle (2). C'est là, en reconstituant par la pensée l'abbaye détruite, qu'on peut évoquer le souvenir de ces solitaires, dont le petit Racine fut l'élève; c'est là que, pendant trois ans, Racine subit, loin de toute dis-

(1) De la ville de Beauvais. Il y avait à Paris même un *collège de Beauvais*, qui tirait son nom de son fondateur, évêque de Beauvais, et dont la chapelle subsiste aujourd'hui dans la rue Jean-de-Beauvais.

(2) Cf. *Port-Royal-des-Champs*, notice historique, par A. GAZIER, 4e éd., 1905, Plon; — et *Le Pèlerinage de Port-Royal*, par ANDRÉ HALLAYS, 1909, Perrin.



RACINE.
D'après l'estampe gravée par Gérard Edelinck.

traction extérieure, l'influence profonde de ses maîtres, et le charme discret et pénétrant d'une campagne harmonieuse et calme, campagne qu'il a décrite dans ses premiers vers. Sous ces ombrages, il passait de longues heures à lire dans le texte grec les tragédies d'Euripide ou le roman d'Héliodore, *Théagène et Chariclée*. Mais, surtout, il fut élevé dans des sentiments religieux d'une sévérité scrupuleuse, dans cette morale janséniste dont l'intransigeance est à la fois la gloire et le défaut; cette première éducation laissera chez Racine une impression que d'autres sentiments étoufferont pendant de longues années, mais qui reprendra toute sa force lors de la maturité du poète.

Racine acheva ses études au collège d'Harcourt, à Paris, collège qui se trouvait à peu près sur l'emplacement actuel du lycée Saint-Louis. Cette maison était, elle aussi, toute dévouée au jansénisme.

Débuts poétiques. — En 1660, Racine publie sa première pièce de vers, une ode intitulée : *la Nymphe de la Seine*, composée pour le mariage du Roi. Circonstance curieuse et presque ironique, le jeune poète, qui devait devenir l'ami de Boileau, sollicita, pour cette œuvre de début, les conseils de Chapelain. Dès cette année-là, il commence à songer au théâtre, comme en fait foi sa correspondance. Il occupait alors une petite place chez son oncle Vitart, intendant de la famille de Chevreuse; et déjà il s'émancipait de la discipline de Port-Royal. Sa tante, la mère Agnès, écrivait à son sujet des lettres encore plus désolées que sévères. Mais Racine, entraîné par son *démon* poétique, résistait à ces appels; il se liait avec La Fontaine, et surtout avec les amis de La Fontaine; et ce milieu-là ne ressemblait guère à celui de Port-Royal.

Séjour à Uzès. — Retour à Paris (1663) — Sa famille tenta un effort suprême pour l'arracher au monde. Un de ses oncles, Antoine Sconin, vicaire général à Uzès, le fit venir auprès de lui, en lui promettant un *bénéfice* s'il consentait à entrer dans les ordres. Racine partit pour le Midi. On a de lui un certain nombre de lettres datées d'Uzès et adressées soit à son oncle Vitart, soit à l'abbé Le Vasseur. Elles sont charmantes, ces lettres; elles

pétillent d'esprit; il y est fort peu question de théologie, et beaucoup de la campagne, des moissons, des cigales, des habitants du pays; beaucoup aussi des poètes latins et italiens, et des poésies auxquelles Racine travaille. S'il parle de son futur *bénéfice*, c'est pour nous initier à un procès que lui valent ses ambitions ecclésiastiques, et qui lui inspira l'horreur de la chicane.

Bref, en 1663, Racine revint à Paris, tout heureux d'avoir perdu ce procès, auquel, dit-il, ni ses juges ni lui n'entendirent rien. Décidément, sa vocation poétique était la plus forte, et les circonstances s'en mêlaient.

A peine de retour, il publia une *Ode sur la convalescence du roi*. Il reçut à cette occasion une gratification de 600 livres, et crut devoir en remercier Louis XIV par une nouvelle pièce intitulée : *la Renommée aux Muses*. C'est une allégorie : on y voit la Renommée, la déesse aux cent voix, qui, s'adressant aux Muses, leur annonce qu'un monarque éclairé, ami de la poésie, prend désormais les gens de lettres sous sa protection.

Débuts au théâtre (1664). — Ces pièces d'actualité n'empêchaient point Racine de travailler à une tragédie qui devait être bientôt représentée. *La Thébaïde ou les Frères ennemis* fut portée par Racine à Molière, qui jouait avec sa troupe sur le théâtre du Palais-Royal; la première représentation eut lieu le 20 juin 1664. On peut y trouver, en se donnant beaucoup de peine, la promesse d'un grand génie dramatique.

L'année d'après, le 4 décembre 1665, Racine faisait jouer *Alexandre*; et, cette fois, ce n'était plus seulement Corneille qu'il imitait, mais encore Quinault. *Alexandre* eut un grand succès : la pièce était au goût du jour. Si Racine eût persévéré dans cette voie, il eût été applaudi sans discussion, et il serait aujourd'hui oublié presque sans appel.

Alexandre est tout de même une date importante dans la vie de Racine. D'abord ce fut la cause de sa rupture avec Molière. Tandis que la troupe de Molière répétait cette tragédie au Palais-Royal, Racine, mécontent des interprètes, porta une copie de sa pièce à l'Hôtel de Bourgogne, et *Alexandre* fut joué concurremment sur les deux théâtres. Molière se fâcha. D'autant

plus que Racine, poussant plus loin ses mauvais procédés, fit passer la meilleure actrice tragique de Molière, Mlle du Parc, à l'Hôtel de Bourgogne. Ainsi fut brisée, dès ses débuts, une amitié qui pouvait être féconde; et tous les torts sont du côté de Racine (1). Voilà la première manifestation de cet esprit irritable et susceptible, qui lui fit tant d'ennemis parmi ses contemporains. Mais, en somme, les relations des deux poètes étaient relativement récentes.

Racine et Port-Royal. — Que dire, au contraire, de l'attitude que Racine prit tout à coup à l'égard de Port-Royal et de ces maîtres auxquels il devait tant! La mère Agnès avait redoublé ses avertissements, et Nicole, un des plus illustres solitaires, avait écrit : « Un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels (2). » Cette phrase toucha Racine au vif. S'inspirant des *Provinciales* de Pascal, il écrivit contre Port-Royal une *lettre* qui est un chef-d'œuvre d'esprit et un acte de la plus noire ingratitude. Une seconde *lettre* allait suivre la première, lorsque Boileau fit remarquer à Racine « qu'il attaquait les plus honnêtes gens du monde ». Ajoutez que ces honnêtes gens étaient alors persécutés. Racine ne publia pas sa seconde lettre (qui parut seulement dans ses œuvres posthumes), — et la première devait lui causer un jour d'incurables remords.

Quoi qu'il en soit, il avait rompu avec Port-Royal. Il était devenu, en 1667, par son *Andromaque*, le plus grand poète dramatique de son temps. De 1667 à 1677, Racine fait jouer sept tragédies, toutes représentées à l'Hôtel de Bourgogne. Toutes réussissent; mais les unes triomphèrent presque sans aucune difficulté, comme *Andromaque*, *Bérénice* et *Iphigénie*; d'autres, comme *Britannicus*, *Bajazet* et surtout *Phèdre*, rencontrèrent de violentes résistances.

(1) Cf. *Molière*, éd. des Granges (Hatier), p. 323.

(2) Nicole s'exprimait ainsi dans une de ses lettres sur *les Hérésies imaginaires* (déc. 1665), dirigée contre Desmarets de Saint-Sorlin, auteur des *Visionnaires*, qui venait d'attaquer Port-Royal.

Retraite de Racine (1677). — En 1673, Racine était entré à l'Académie française, et, en 1674, il fut nommé conseiller du Roi. Fêté au théâtre, reçu à la cour, il paraît au comble du succès. Pourtant, *Phèdre* (1677) sera sa dernière tragédie profane. Il est peu d'événements littéraires qui aient été plus souvent commentés et plus diversement interprétés que cette « retraite » de Racine. Il ne paraît guère probable que les attaques de ses ennemis, que la cabale même montée contre Phèdre (1) et l'échec, d'ailleurs tout momentané, de la pièce, aient été le motif décisif. Une crise morale est plus plausible. Mais de quelle nature? Réapparition, aux approches de la quarantaine, de la croyance rigoriste d'autrefois? Dégoût d'une existence sur laquelle nous sommes d'ailleurs imparfaitement renseignés? (2) Remords causés par le danger, brusquement aperçu, de la peinture des passions dans son théâtre? (3).

Toujours est-il qu'un des premiers gestes de Racine fut la réconciliation avec les Jansénistes. Le grand Arnauld avait porté sur *Phèdre* un jugement favorable. Boileau conduisit son ami à Port-Royal. Racine, au seuil de la chambre, dès qu'il aperçoit Arnauld, tombe à genoux, en pleurant. Arnauld lui crie qu'il se relève, et comme Racine n'en veut rien faire, Arnauld se jette lui-même à ses pieds; c'est ainsi qu'ils s'embrassent.

Racine songea un moment à se retirer dans un couvent; et ceci laisse bien penser qu'il avait l'intention profonde d'expier ce qu'il a lui-même appelé les *scandales* de sa vie passée. Un retour définitif à Dieu, une stricte observance religieuse marquent en tous cas d'une empreinte ineffaçable ses vingt dernières années. Sur l'avis de son confesseur, il se résout à se marier. Sa femme, Catherine de Romanet, était simple et bonne, instruite, mais peu sensible aux charmes de la poésie. Il eut de ce mariage

(1) Voir p. 504.

(2) Racine semble avoir été compromis dans l'*Affaire des poisons*. Cf. le *Racine* de J. LEMAITRE, et celui de MAURIAC.

(3) On a fait état aussi des obligations nouvelles créées par la charge d'*historiographe* que lui confie le roi en même temps qu'à Boileau. Mais il y a dans la vie de Racine, à cette époque, un ensemble concordant de faits qui ne permet pas d'écarter l'hypothèse d'une grave crise de conscience.

sept enfants. L'aîné, Jean-Baptiste, à qui son père adressa des lettres exquises, mourut vieux garçon à soixante-neuf ans; le dernier, Louis Racine, écrivit un Mémoire sur la vie de son père, les poèmes de la *Grâce* et de la *Religion*, et eut un fils qui mourut au tremblement de terre de Lisbonne (1755). Des cinq filles, trois furent religieuses, une seule se maria.

Dernières années. — Pendant cette période qui s'écoule de 1677 à 1699, la vie de Racine est calme, consacrée soit à Louis XIV qui, nous l'avons dit, l'a nommé son historiographe, soit à sa famille; il se partage entre ces deux affections égales. Il a pour Louis XIV une admiration attendrie. Aussi n'hésitera-t-il pas à revenir à la poésie dramatique, qu'il avait complètement abandonnée, pour écrire, à la prière de Mme de Maintenon, sa tragédie d'*Esther*, jouée à Saint-Cyr en 1689 avec le plus brillant succès. Il ne pense pas alors faire œuvre de théâtre; il intitule *Esther : ouvrage propre à être récité et chanté.* Deux ans après, il donne *Athalie;* mais la réussite d'*Esther* a inquiété Mme de Maintenon, qui craint de développer chez ses élèves de Saint-Cyr le goût du monde et la coquetterie. *Athalie* sera jouée sans décors ni costumes, à Versailles, devant le Roi.

Est-il vrai que Racine, peu de temps avant sa mort, fut disgracié par Louis XIV, comme cela semble résulter d'une de ses lettres à Mme de Maintenon? La question est obscure. Louis Racine, son fils, écrit qu'il aurait fait parvenir au Roi un Mémoire sur les souffrances du peuple, et que Louis XIV en aurait voulu au poète de son indiscrète intervention dans les affaires de l'État. — D'autres font remarquer que Racine était resté très ouvertement l'ami des Messieurs de Port-Royal, plus suspects que jamais et vivement persécutés. — Toujours est-il qu'en effet la faveur du Roi se démentit quelques instants, et que Racine en fut très vivement affecté. Il mourut le 21 avril 1699. Il avait sollicité comme un honneur d'être enseveli au cimetière de Port-Royal-des-Champs, aux pieds de M. Hamon. Lors de la destruction de cette abbaye, en 1711, on transporta les restes de Racine à l'église Saint-Étienne-du-Mont, où ils sont encore, et où l'on peut lire son épitaphe latine, composée par Boileau.

Histoire de son théâtre. — **La Thébaïde ou les Frères ennemis** (1664). — Pour composer sa première pièce, Racine s'est inspiré des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, des *Phéniciennes* d'Euripide, des *Phéniciennes* de Sénèque, du poème épique de Stace, *la Thébaïde*, et d'une pièce française, l'*Antigone* de Rotrou (1638). Le sujet essentiel, c'est la rivalité fameuse des deux fils d'Œdipe, Étéocle et Polynice, qui finissent par se donner mutuellement la mort. Mais, en disciple de Corneille, du Corneille d'*Œdipe*, Racine mêle les fadeurs de l'amour galant à cette épouvantable histoire.

1665. **Alexandre le Grand.** — Le sujet est tiré de Quinte-Curce, qui nous a laissé un récit en latin des exploits d'Alexandre. Mais bien que Racine se vante, dans sa préface, d'avoir suivi fidèlement l'histoire, c'est le romanesque qui domine dans cette tragédie. Le fond en est simple. — Alexandre a poursuivi ses conquêtes jusqu'aux Indes; là, il se trouve en présence de deux rois, Taxile et Porus; le premier se soumettrait volontiers, et n'est pas un adversaire bien dangereux; Porus résiste, il est vaincu, et tombe aux mains d'Alexandre : celui-ci pardonne à Porus et lui rend ses États. — Mais, pour faire une tragédie, il faut de l'amour, et l'on sent, par avance, que l'amour, dans un pareil sujet, « servira d'ornement et non de corps ». Racine supposera qu'Alexandre est amoureux de Cléofile, sœur du roi Taxile, et Porus amoureux de la reine Axiane. — La seconde tragédie de Racine est donc, par le mélange de la grande politique et de l'amour galant, un compromis entre Corneille et Quinault, les deux poètes qui se partageaient alors la faveur du public. La pièce n'en eut que plus de succès, mais elle reste *datée*. — Racine la dédia à Louis XIV.

1667. **Andromaque.** — Les sources de la pièce sont grecques et latines. Racine a puisé dans l'*Iliade* d'Homère (chants VI et XXII), dans *les Troyennes* et l'*Andromaque* d'Euripide, dans l'*Énéide* de Virgile (livre III), et dans la tragédie de Sénèque, *Andromaque*. Chez les poètes anciens, Andromaque, veuve d'Hector, devenue la captive et l'épouse de Pyrrhus, avait eu de ce nouveau mariage un fils, Molossos; en l'absence de Pyrrhus, Hermione, jalouse, veut faire périr l'enfant, qui est sauvé par l'intervention du vieux Pélée, tandis que Pyrrhus est tué à Delphes par Oreste. — Racine suppose au contraire qu'Andromaque, emmenée en captivité par Pyrrhus après la guerre de Troie, a conservé son fils Astyanax. Pyrrhus, déjà fiancé à Hermione, fille de Ménélas et d'Hélène, est amoureux d'Andromaque et lui demande de l'épouser. Celle-ci ne veut pas y consentir; alors Pyrrhus la menace de faire périr le petit Astyanax, dont les Grecs exigent la mort.

La pièce commence au moment où Oreste, envoyé par l'assemblée des Grecs pour réclamer le fils d'Hector, arrive en Épire; Oreste est lui-

même amoureux d'Hermione fiancée à Pyrrhus; il espère qu'Andromaque, pour sauver son fils, consentira à épouser Pyrrhus, et qu'il pourra lui-même épouser Hermione. D'abord Pyrrhus refuse à Oreste de lui livrer l'enfant; puis, comme Andromaque ne lui est pas plus favorable, il déclare qu'il abandonne Astyanax et qu'il épouse Hermione. Mais Andromaque tente une dernière démarche auprès de Pyrrhus, et se décide à l'épouser pour sauver le fils d'Hector, avec l'intention de se tuer au sortir du temple. Hermione, furieuse, ordonne à Oreste de sacrifier Pyrrhus à sa jalousie; Oreste résiste d'abord, puis finit par lui obéir; mais, Pyrrhus mort, Hermione est désespérée et va se tuer auprès de lui. Andromaque et Astyanax sont sauvés; Oreste devient fou.

La nouveauté d'*Andromaque* fut aussi vivement sentie que celle du *Cid*; le succès en fut éclatant et soutenu. Cette nouveauté consistait essentiellement en deux points, auxquels se rattachent tous les autres : la simplicité de l'action, où tout dépend d'une décision d'Andromaque, et l'amour-passion substitué à l'amour de tête (Corneille) et à la galanterie (Quinault). Il y eut une sorte de *querelle d'Andromaque*, comme il y avait eu une *querelle du Cid*. Les poètes jaloux, Thomas Corneille, Boursault, Le Clerc, Quinault, Pradon et le grand Corneille lui-même, auxquels se joignirent des critiques comme Conrart, Ménage, Chapelain; des spectateurs qui avaient pour idéal le genre plus héroïque de Corneille (Mme de Sévigné, la Grande Mademoiselle, le duc de Longueville, etc.) résistèrent, pour des raisons « professionnelles » ou sentimentales, au charme d'*Andromaque*. D'autre part, Saint-Évremond, alors en Angleterre, écrivit à M. de Lionne une lettre sur *Andromaque* et *Attila* (représenté la même année) : il ne trouvait dans la pièce de Racine que des beautés spécieuses, et exprimait l'opinion des partisans de Corneille. Molière fit représenter sur son théâtre du Palais-Royal, le 25 mai 1668, *la Folle Querelle*, de Subligny, sorte de pamphlet dialogué à travers une intrigue rudimentaire, et peut-être y collabora-t-il (1). Racine avait pour lui la jeune cour, et sa dédicace à Henriette d'Angleterre nous dit clairement à qui désormais il voulait plaire.

1668. **Les Plaideurs.** — Peut-être pour se venger d'un procès perdu, peut-être aussi pour prouver qu'il n'était pas moins capable que Corneille d'exceller dans les deux genres, Racine, au lendemain d'*Andromaque* et à la veille de *Britannicus*, écrit une charmante comédie en trois actes. Il imite, pour une partie de l'intrigue, les *Guêpes* d'Aristophane, mais il ne doit qu'à la tradition française (*Pathelin*, les « chats-fourrés » de Rabelais,

(1) Sur *la Folle Querelle*, et, en général, sur tous ces *ennemis de Racine*, nous renvoyons, une fois pour toutes, au livre de F. Deltour. — Cf. Molière (Hatier), p. 502.

etc.), et à ses amis Boileau, Furetière, La Fontaine et Chapelle, qu'il rencontrait à l'auberge du Mouton-Blanc, la satire à la fois si aiguë et si spirituelle des juges et des plaideurs.

Un juge, Perrin Dandin, est devenu si fanatique de son métier, qu'il ne veut plus quitter le tribunal, et que son fils est obligé de le faire enfermer et garder à vue dans sa maison. Dandin essaye par tous les moyens de s'échapper, afin de courir à l'audience. Enfin, pour l'occuper à domicile, on lui fait juger un chien qui vient de manger un chapon; son secrétaire l'Intimé défend le coupable; son portier Petit-Jean plaide contre le chien. Une petite intrigue vient renforcer cette situation : le fils de Dandin, Léandre, aime Isabelle, fille de Chicaneau, incorrigible plaideur, et l'épouse à la fin de la pièce. La comtesse de Pimbesche est un autre type de plaideuse enragée. — Le style de cette comédie est exquis, et annonce le meilleur Regnard. D'abord accueillis froidement, *les Plaideurs* amusèrent beaucoup Louis XIV, et chacun voulut y avoir ri comme lui. Depuis 1668, la pièce n'a jamais quitté le répertoire.

1669. **Britannicus.** — Les plus déterminés partisans de Racine avaient surtout loué les *tendresses* d'*Andromaque*; ils n'en avaient point senti la force, et semblaient avouer que Corneille restait sans égal dans la tragédie historique. Pour répondre à ces critiques, Racine composa *Britannicus*, tragédie *romaine*, tirée des *Annales* de Tacite. Il se donnait ainsi le mérite d'une plus grande originalité, puisqu'il avait à créer de toutes pièces son action; et il choisissait dans l'histoire romaine la période la plus sombre, comme les caractères les plus violents.

Claude, empereur romain, avait un fils de son mariage avec Messaline, Britannicus. Il se remaria avec Agrippine, veuve de Domitius Ænobarbus, qui, par ses intrigues, fit adopter à Claude son propre fils Néron; puis elle empoisonna Claude, et Néron fut proclamé empereur, au détriment de Britannicus, légitime héritier. Mais Agrippine n'a donné le pouvoir à son fils que pour l'exercer elle-même. Or, au début de la pièce, nous apprenons que Néron commence à s'émanciper : il a fait enlever Junie, fiancée de Britannicus. Agrippine, pour ressaisir son pouvoir, menace Néron de soutenir les prétentions du fils de Claude; le *monstre naissant* s'éveille, résiste aux conseils de son précepteur Burrhus, pour suivre ceux de l'affranchi Narcisse et songe à se débarrasser de Britannicus, son rival en politique comme en amour. Après quelques alternatives, qui font l'intérêt psychologique de la tragédie, Néron se décide à faire empoisonner Britannicus. Junie se réfugie chez les Vestales, et Agrippine prévoit sa propre disgrâce.

Malgré certaines résistances, *Britannicus* s'imposa, et resta, selon l'expression de Voltaire, « la pièce des connaisseurs ». Mais d'abord irrité

d'une cabale qu'il croyait directement inspirée par Corneille, Racine donna une préface où son glorieux rival était égratigné de cette même plume qui avait écrit la lettre contre Port-Royal. Là encore, Boileau intervint; Racine supprima cette préface de sa seconde édition, et en fit une autre, exempte de toute personnalité.

Dans *Britannicus*, Racine adoptait donc, lui aussi, le genre de la tragédie historique; il égalait Corneille au premier et au troisième acte; mais il restait lui-même, en limitant exactement son action à une crise morale. — *Britannicus* fut dédié au duc de Chevreuse, dont l'oncle de Racine, Vitart, était l'intendant.

1670. **Bérénice.** — *Bérénice* est tirée de deux lignes de l'historien latin Suétone : *Titus reginam Berenicem... cui etiam nuptias pollicitus ferebatur... statim ab Urbe dimisit invitus invitam.* — Cette tragédie échappe à l'analyse; elle est faite tout entière des hésitations de Titus, des espérances et des craintes de Bérénice, et, par un mouvement harmonieux, elle aboutit à une séparation librement consentie. Racine, pour renforcer une intrigue trop simple, a inventé le personnage d'Antiochus qui, amoureux de la reine Bérénice, l'a suivie à Rome, et qui espère profiter de sa rupture avec Titus. Mais Bérénice, si elle renonce à Titus, veut vivre de son souvenir; et Antiochus, lui aussi, se résigne à la quitter.

Est-il vrai que Racine ait fait allusion à l'amour de Louis XIV pour Marie Mancini, nièce de Mazarin? Est-il vrai, d'autre part, que Henriette d'Angleterre, qui peut-être eût épousé Louis XIV sans la « raison d'Etat », choisit elle-même cette situation dramatique, et la proposa également au vieux Corneille et au jeune Racine, pour les mettre aux prises? Cette anecdote, racontée d'abord en termes vagues par Fontenelle en sa *Vie de Corneille* (1729), fut reprise et précisée par Louis Racine en 1747 et par Voltaire en 1764. Le livre de G. Michaut insistait sur son invraisemblance (1). Mais, à vrai dire, la question n'est pas résolue. En tout cas, à comparer la pièce de Corneille, *Tite et Bérénice*, à celle de Racine, la différence entre les esthétiques des deux écrivains ressort d'une manière frappante. *Bérénice* est la tragédie *racinienne* par excellence, et la préface en est un véritable *manifeste*. — Racine la dédia à Colbert.

Britannicus et *Bérénice* ne sont point imitées des tragédies anciennes: *Bajazet* est plus original encore.

1672. **Bajazet.** — C'était un sujet tout contemporain. M. de Cézy, ambassadeur à Constantinople, avait raconté à Paris les circonstances qui accompagnèrent la mort de Bajazet, frère du sultan Amurat. Le chevalier de Nantouillet rapporta cette anecdote à Racine qui en tira sa

(1) G. Michaut, *la Bérénice de Racine* (Paris, 1907).

tragédie. Mais Racine devait connaître aussi une nouvelle de Segrais, parue en 1656, et où le sujet est déjà traité. « Quelques lecteurs pourront s'étonner, dit-il dans sa seconde préface, qu'on ait osé mettre sur la scène une histoire si récente; mais je n'ai rien vu dans les règles du poème dramatique qui dût me détourner de mon entreprise. » Toutefois, Racine ajoute qu'il faut, en pareil cas, placer son action dans un pays étranger. « L'éloignement du pays répare en quelque sorte la proximité du temps. »

Le sultan Amurat a un frère, Bajazet. En partant pour une expédition, Amurat donne à Roxane, la sultane, l'ordre de faire périr Bajazet. Mais Roxane aime le jeune prince; elle lui offre de le sauver, s'il veut l'épouser. Le grand-vizir Acomat est du complot. Bajazet étonne Roxane par ses hésitations, et celle-ci découvre son secret : il aime la princesse Atalide, à laquelle il veut rester fidèle. Alors elle le met en demeure de choisir entre la mort d'Atalide et la sienne propre. Bajazet s'indigne : elle le fait tuer, puis elle est tuée elle-même par un émissaire du sultan. Atalide ne veut pas non plus survivre à Bajazet.

Racine s'est assez peu soucié, dans *Bajazet*, de la couleur locale *extérieure*, si chère aux romantiques; il a plutôt cherché une couleur locale intime, si l'on peut ainsi parler : l'action, dans ses péripéties et dans son dénouement, ne saurait s'être passée ailleurs que dans cet Orient où les passions prennent une intensité particulière; ni Acomat, ni Roxane, qui en sont les protagonistes, ne pourraient être des Grecs, des Romains ou des Français. — On croit que les spectateurs de 1672 virent en Roxane sacrifiant Bajazet à son amour jaloux quelques traits de la reine Christine de Suède qui avait fait assassiner son favori Monaldeschi à Fontainebleau, en 1657.

A dater de *Bajazet*, les pièces de Racine n'ont plus de dédicaces; le poète pouvait se passer de protecteurs. Mais les critiques les plus violentes ne lui manquèrent pas (1).

1673. **Mithridate.** — Racine revient à la tragédie historique. Pour *Mithridate*, il n'a pas non plus de devancier à imiter; et c'est dans Plutarque, dans Dion Cassius et dans Appien qu'il prend son sujet.

Mithridate, roi de Pont, a deux fils : Xipharès et Pharnace. Le premier lui est tout dévoué; le second est un traître, vendu aux Romains. Mais, tous deux, ils sont amoureux de la princesse Monime, fiancée à Mithridate. Le roi expose à ses fils un plan de guerre contre les Romains; mais comme il fait arrêter Pharnace, qu'il soupçonne, celui-ci dénonce à son père l'amour de Xipharès pour Monime. Mithridate, feignant de renoncer à

(1) Voir, en particulier, la célèbre lettre de Mme de Sévigné (16 mars 1672) : Vive donc notre vieil ami Corneille!....

Monime, arrache à la princesse l'aveu de son amour pour Xipharès. Cependant les Romains ont attaqué la ville. Mithridate est vainqueur, mais mortellement blessé; en mourant, il unit Xipharès et Monime.

Dans cette tragédie, le mélange de la politique et de l'amour est tenté une fois de plus. Mithridate, au plus fort de sa lutte contre Rome, semble détourné de ses desseins par sa jalousie de vieillard amoureux. Il emploie, afin de forcer Monime à déclarer sa préférence pour Xipharès, un procédé digne de la comédie et renouvelé de Molière (*l'Avare*). D'ailleurs, cette tragédie, où le sens historique, tel que doit l'entendre un poète, est d'une singulière profondeur, contient, avec le rôle de Monime, une des plus belles figures de femme de tout le théâtre classique.

1674. **Iphigénie en Aulide.** — Les chefs grecs, coalisés pour aller mettre le siège devant Troie, sont retenus dans le port d'Aulis par un calme plat; les vents ne soufflent pas : la flotte ne peut partir. On consulte les dieux; le devin Calchas répond que pour obtenir des vents favorables il faut sacrifier Iphigénie. Or, Agamemnon, roi des rois, a une fille, Iphigénie, qu'il a laissée à Argos; il consent à la faire venir au camp, à Aulis, et à la sacrifier. Mais au moment où la pièce commence, il se repent d'avoir cédé, et il envoie un nouveau message à sa femme Clytemnestre pour la prier de rester à Argos. Ce message ne parvient pas à son adresse, et au second acte on voit arriver la mère et la fille. Iphigénie croit venir au camp pour épouser Achille. Bientôt la mère découvre la vérité, et refuse de laisser immoler sa fille; Achille, furieux qu'on ait abusé de son nom, menace Agamemnon; Iphigénie, au contraire, se résigne à son sort. Mais, au moment du sacrifice, Calchas annonce que les dieux désignent une autre Iphigénie qui porte le nom d'Ériphile, et qui, aimant Achille, se réjouissait d'avance de voir périr la fille d'Agamemnon. Ériphile se tue elle-même sur l'autel : les dieux sont satisfaits; les vents soufflent et la flotte peut partir.

Sous quelle influence Racine revient-il à Euripide, auquel il n'avait rien emprunté depuis *Andromaque*, et qu'il imite successivement dans *Iphigénie* et dans *Phèdre*? Nous savons qu'il prépara encore une *Iphigénie en Tauride* (dont nous possédons une esquisse), et une *Alceste*, dont quelques vers sont cités par lui-même dans sa préface d'*Iphigénie*. Ce retour à l'antiquité grecque eut sans doute une cause déterminante; mais nous ne la connaissons pas. — Rotrou avait déjà fait une *Iphigénie* en 1640. Racine ne lui doit rien; il suivit d'assez près son modèle grec. Uniquement préoccupé de *rendre vraisemblable* une action mythologique, l'invention du personnage d'Ériphile lui permet une *méprise* et un heureux dénouement. — La pièce, une des mieux écrites de Racine, eut, d'abord à Versailles le 18 août 1674, puis à Paris en janvier 1675, un très grand succès : elle répondait à la manière fastueuse et galante dont on entendait alors

la mythologie. On essaya d'opposer à l'*Iphigénie* de Racine celle de Leclerc et Coras; mais la tentative échoua; on ne connaît plus cette dernière tragédie que par une excellente épigramme de Racine.

1677. **Phèdre.** — C'est à l'*Hippolyte* d'Euripide et à la *Phèdre* de Sénèque que Racine emprunte sa tragédie. Mais, cette fois, il dépasse de beaucoup ses modèles; il crée en Phèdre un caractère nouveau, et qui est peut-être son chef-d'œuvre de psychologie féminine. Euripide ne lui fournit qu'une *donnée* et un *dénouement*; les *motifs d'action* sont de Racine.



Cl. Hatier.

FRONTISPICE DE *Phèdre*.
D'après l'édition de 1677.

Racine suppose que Phèdre, femme de Thésée, croit son époux mort. Elle vient recommander ses jeunes enfants à son beau-fils Hippolyte qu'elle aime; troublée par sa présence, elle lui déclare sa passion. A ce moment même, on lui annonce que Thésée est de retour. Prise de remords, elle avouerait à son époux sa démarche imprudente si elle n'apprenait que Hippolyte aime Aricie. Sa jalousie la torture, et elle laisse sa nourrice Œnone accuser Hippolyte auprès de son père. Thésée maudit son fils, et le voue à la colère de Neptune. Le dieu envoie contre le jeune homme un monstre marin qui épouvante ses chevaux, et cause sa mort. Phèdre, désespérée d'avoir provoqué cette catastrophe, absorbe un poison, et vient mourir devant Thésée après avoir confessé son crime. Le Grand Arnauld soutenait que Phèdre était *une chrétienne à qui la grâce avait manqué*.

La manœuvre tentée contre *Iphigénie* fut renouvelée, et cette fois elle réussit mieux. La duchesse de Bouillon, née Marie-Anne Mancini, son frère Philippe Mancini, duc de Nevers, et Mme Deshoulières, suscitèrent un rival à Racine en la personne de Pradon. Celui-ci eut, on ne sait comment, sans doute par un *rôle* de théâtre, connaissance de la *Phèdre* de Racine, en répétitions à l'Hôtel de Bourgogne; en trois mois il bâcla la sienne, qui fut jouée quelques jours après celle de Racine, à l'Hôtel Guénégaud. Afin de faire tomber la pièce de Racine, ses ennemis louèrent les deux salles pour les six premières représentations; ils occupèrent les loges de Guénégaud et firent le vide à l'Hôtel de Bourgogne. On échangea, entre les deux partis, des sonnets injurieux; on promit à Racine des coups de bâton; il fallut l'intervention du Grand Condé pour faire cesser la querelle. D'ailleurs, aussitôt que le public eut libre accès dans l'un et l'autre théâtre, la *Phèdre* de Pradon tomba à plat, après la septième représentation, tandis que celle de Racine se relevait et commençait sa triomphale carrière.

1689. **Esther.** — Mme de Maintenon, qui faisait apprendre des tragédies aux jeunes filles de Saint-Cyr, jugea qu'elles avaient « trop bien joué *Andromaque* », et demanda à Racine « de lui faire, dans ses moments de loisir, quelque espèce de poème moral ou historique, dont l'amour fût entièrement banni ». Pour Racine, c'était un ordre; et cependant, il hésita. Enfin, étant tombé sur le sujet d'*Esther*, il écrivit cet « ouvrage propre à être récité et chanté ».

Assuérus, roi de Perse, a épousé Esther, nièce du Juif Mardochée; il ignore la nationalité d'Esther. Cependant le ministre d'Assuérus, Aman, lui a fait signer un ordre d'exterminer tous les Juifs vivant en Perse. Sollicitée par Mardochée, Esther avoue sa naissance au roi et lui demande la grâce des Juifs. Assuérus accorde à Esther la vie de son peuple, et fait pendre Aman.

On sait par Mme de Sévigné, Mme de la Fayette, Mme de Caylus, quel fut le succès de cette pièce. Les allusions, peut-être non prévues par Racine, y contribuèrent beaucoup; on compara Mme de Maintenon à Esther, ce qui ne pouvait compromettre Racine. Mais, chose plus grave, on voulait voir, dans Aman, Louvois, et dans les Juifs persécutés, les jansénistes et les protestants; n'alla-t-on pas jusqu'à comparer à Mardochée le Grand Arnauld? Cet ouvrage composé pour un pensionnat, et dont les rôles avaient été taillés pour des jeunes filles, a survécu aux circonstances et a pu, sans rien perdre de son charme ni de sa fraîcheur, passer sur le théâtre. Pour la première fois, Racine avait écrit des *chœurs* : il y réussit à merveille.

1691. **Athalie.** — Le succès d'*Esther* fit naître *Athalie*. En voici le sujet : Athalie, pour garder seule le pouvoir, a fait massacrer tous ses enfants et petits-enfants. L'un d'eux, cependant, a échappé, le petit Joas, qui est élevé dans le temple par le grand-prêtre Joad et son épouse Josabeth. Quand la pièce commence, Joad manifeste à Josabeth son intention de renverser Athalie et de faire couronner le jour même le jeune prince. La reine, poussée par un songe, vient dans le temple, interroge elle-même l'enfant, et veut l'emmener. On le lui refuse; Joas est proclamé roi; les lévites prennent leurs armes pour le défendre; Athalie revenue dans le temple est massacrée.

La pièce réussit moins qu'*Esther*, d'abord parce que les circonstances et les conditions de la représentation furent moins favorables, mais surtout parce que Racine avait trop dépassé le cadre étroit et les sentiments réduits qui convenaient à ses actrices et à leur public. Il fallut attendre bien des années après la mort de Racine, pour que la grandeur d'*Athalie* fût sentie. Ce n'était plus une élégie que le poète empruntait à la Bible; c'était vraiment un drame aux profondeurs mystérieuses, à la fois humain et divin. Boileau disait : « C'est votre plus bel ouvrage; le public y reviendra. » Ainsi Racine achevait sa carrière sur un chef-d'œuvre inattendu. A son génie profane, formé par la connaissance des passions et de l'antiquité, la religion, la méditation de la Bible et des Pères avaient ajouté un sens particulier de l'au-delà. Ajoutons-y une pratique de la cour et de l'histoire qui explique certaines parties des rôles de Joad et d'Abner.

Après 1691, Racine n'écrit plus rien pour le théâtre et ne s'occupe même pas de revoir les éditions de ses pièces. Sa « retraite » est cette fois définitive.

Racine et les règles. — Pour établir une *poétique* de Racine, il suffit de lire ses *préfaces*, comme pour connaître la poétique de Corneille, on étudie ses *Examens* et ses *Discours*. Mais l'impression est très différente. Tandis que Corneille paraît toujours ressentir un secret dépit contre Aristote et ses commentateurs, Racine semble ne regarder les règles que comme les *conditions nécessaires* de la tragédie. Cela tient à ce que la « crise morale », à laquelle Racine réduit toute sa pièce, acquiert par les trois unités, loin d'en être gênée comme le sont les actions historiques et *implexes* de Corneille, plus de concentration et de force. On dirait que ce système dramatique, en préparation depuis le XVI^e^ siècle, n'ait été inventé que pour lui. Aussi, chaque fois qu'il touche à cette question, écarte-t-il toute polémique. Dans la première préface d'*Alexandre*, il raille « les subtilités de quelques critiques

qui prétendent assujettir le goût du public aux dégoûts d'un esprit malade, *qui vient au théâtre avec un ferme dessein de n'y point prendre de plaisir*, et qui croient prouver à tous les spectateurs, par un branlement de tête et par des grimaces affectées, qu'ils ont étudié à fond la poétique d'Aristote ». Dans la préface de *Bérénice*, il dit : « Il ne faut point croire que cette règle (la simplicité d'action) *ne soit fondée que sur la fantaisie de ceux qui l'ont faite...* Je les conjure d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche et qui leur *donne du plaisir* puisse être absolument contre les règles. *La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.* » Nous verrons que Molière (*Critique de l'École des femmes*, scène VII) et Boileau lui-même (*Art poétique*, III) ne parlent pas un autre langage. Racine dit enfin, dans sa dédicace d'*Andromaque* à Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans : « Qu'il me soit permis d'*en appeler de toutes les subtilités de leur esprit au cœur* de Votre Altesse Royale. »

Les sources de Racine; l'histoire et la légende. — Corneille fondait sur des témoignages authentiques les sujets *extraordinaires* qu'il choisissait de préférence pour exalter la volonté humaine, et, dans ses préfaces comme dans ses *Examens*, il justifiait les moindres changements apportés par lui à l'histoire. Racine emprunte ses sujets soit à des poètes grecs comme Euripide, soit à l'histoire grecque ou romaine, soit à l'antiquité biblique; une fois, dans *Bajazet*, il s'inspire d'un fait contemporain. Il n'est pas moins scrupuleux que Corneille à expliquer, dans chacune de ses préfaces, les modifications qu'il se croit obligé de faire subir aux données de l'histoire ou de la légende. Toutes ces modifications, il les subordonne, nous allons le voir, à la *vraisemblance*, à la *dignité tragique des personnages*, à la théorie du *héros dramatique* qui ne doit être « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant ». Mais pourquoi tant de précautions pour s'excuser des libertés qu'il a prises : l'âge d'Astyanax, de Britannicus et de Narcisse; le caractère de Junie, « justifié par Sénèque, dans son *Apocolokyntose* »; Ériphile, autorisée par Pausanias; Aricie, « qui n'est pas de son invention », mais qui paraît

dans Virgile; Assuérus, expliqué par Hérodote et Xénophon, etc.? C'est que ces préfaces sont destinées en particulier aux partisans de Corneille, qui reprochaient à Racine de ne pas être, comme son illustre rival, fidèle à l'histoire. Racine tient à leur prouver qu'il a, lui aussi, ses autorités. Au fond, sa véritable opinion s'exprime dans les déclarations suivantes : « Il ne faut point s'amuser à chicaner les poètes pour quelques changements qu'ils ont pu faire dans la fable; mais s'attacher à considérer l'excellent usage qu'ils ont fait de ces changements, et la manière ingénieuse dont ils ont su accommoder la fable à leur sujet. » (Deuxième préface d'*Andromaque.*)

L'action dans Racine; la vraisemblance. — Nous touchons ici à une différence fondamentale entre le théâtre de Racine et celui de Corneille. Racine dit : *Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie* (préface de *Bérénice*). Or, qu'est-ce que le *vraisemblable* au théâtre? C'est l'illusion de la vérité et de la vie, dans l'action et dans les caractères. — Nous lisons le récit d'un crime : nous éprouvons de l'horreur et de la surprise. Mais si nous connaissions intimement les personnages qui en sont les auteurs et les victimes; si nous n'ignorions rien de leurs antécédents, si nous avions été les confidents de leurs pensées et de leurs sentiments, et surtout si nous avions pu assister, à leur insu, au développement et aux chocs successifs de leurs passions, alors, tout nous deviendrait clair; et cet événement criminel ou monstrueux ne serait plus pour nous que la *conséquence logique et vraisemblable* d'un état passionnel.

Il s'agit donc *d'expliquer un fait par l'analyse des passions qui l'ont produit.* Cette vraisemblance générale entraîne la vraisemblance relative des parties : enchaînement, progression, *nécessité.*

Mais cette conception de la vraisemblance pourrait être celle du roman. Comment devient-elle plus spécialement celle du théâtre?

1° Racine, au lieu d'espacer son intrigue, la réduit au minimum. Il se sent en complet désaccord sur ce point avec Corneille et ses partisans : « Que faudrait-il pour contenter des juges si difficiles?... Au lieu *d'une action simple, chargée de peu de*

matière, telle que doit l'être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages, il faudrait, etc. » (Première préface de *Britannicus*.) — « Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire *toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien*, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une *action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression*. » (Préface de *Bérénice*). — « Faire quelque chose de rien », voilà ce qu'il faut bien comprendre. Les cinq actes de Racine sont consacrés à l'analyse de la *crise finale* qui suppose des *crises antérieures*. L'*exposition* nous apprend par suite de quelles circonstances les personnages se trouvent, au début de la pièce, dans un état déjà si violent.

Ainsi, au début d'*Andromaque*, on nous dit que « depuis plus de six mois » Pyrrhus hésite à épouser Hermione, parce qu'il aime Andromaque ; et que celle-ci, malgré les menaces de Pyrrhus envers le petit Astyanax, arrive toujours, sans se prononcer, à obtenir un nouveau délai. Pourquoi la tragédie commence-t-elle maintenant? Qu'est-ce qui va, après cette série de crises, déterminer la dernière, celle qui aboutit à la catastrophe? C'est l'arrivée d'Oreste : voilà le *fait initial*. Oreste met Pyrrhus en demeure de se décider ; celui-ci exige une réponse immédiate d'Andromaque ; et le dénouement sort nécessairement du *oui* d'Andromaque. Or, entre le *fait initial* (l'arrivée d'Oreste) et le *fait final* (la mort de Pyrrhus et d'Hermione), il ne se passe *rien* ; et c'est cet espace, *laissé vide par les faits*, que Racine remplit par le jeu des passions. On comprend sans peine que les *trois unités* commandent la structure de semblables pièces.

2° D'autre part, Racine évite avec le plus grand soin de « rien mettre sur le théâtre qui ne soit *très nécessaire. Les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer*, du moment qu'on peut les séparer de l'action et qu'elles l'interrompent au lieu de la conduire vers sa fin ». (Préface de *Mithridate*.) Cela est dirigé contre les scènes épisodiques de Corneille. Mais aussi, il faut que l'action

soit *complète*; et à ceux qui lui reprochent le cinquième acte de *Britannicus*, Racine répond : « J'ai toujours compris que la tragédie était l'imitation d'une action *complète*, où plusieurs personnes concourent, et cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situation elle laisse ces personnes. » (Première préface de *Britannicus*.)

3° D'un bout à l'autre de la pièce, Racine est préoccupé d'enchaîner ses péripéties par une suite d'actions et de réactions, *et de donner aux variations des sentiments des causes psychologiques*. Le type de ce genre d'action est *Andromaque*. Mais les autres pièces ne sont pas moins bien construites, en ce sens que tous les changements de situation sont subordonnés à des changements de sentiments : — si Roxane, qui aime Bajazet, se décide à le perdre, c'est qu'elle découvre son amour pour Atalide; — si Titus renvoie Bérénice, c'est qu'en lui le devoir de chef d'État l'emporte sur l'amour; — si Néron tue Britannicus, c'est pour se débarrasser d'un rival et de la tutelle de sa mère, etc... De là, chez Racine, une singulière *cohérence*, une liaison ininterrompue qui tient au fond même de l'action et non à des artifices de métier.

4° De là aussi la plénitude et la logique de ses dénouements qui, préparés dès l'exposition, sont, comme nous l'avons dit, la conséquence fatale des conflits engagés entre les passions violentes. Cette logique est d'autant plus admirable qu'elle sort de « raisons du cœur que la raison ne connaît pas ». On peut étudier à ce point de vue les rôles d'Hermione, de Roxane et de Phèdre; ceux de Néron et de Mithridate. — C'est pour que nous soyons toujours satisfaits de ces dénouements, que Racine en élimine avec scrupule toute intervention extérieure et tout merveilleux. On a vu comment il transforme et rend naturel celui d'*Iphigénie*. Il se garde, dans *Bajazet*, d'attribuer la mort du jeune prince au retour d'Amurat son frère : il faut que la jalousie de Roxane en soit la seule cause. Il ne veut pas que l'intervention des Romains soit nécessaire pour que Monime appartienne à Xipharès : il fait revenir sur la scène Mithridate mourant, pour que ce soit Mithridate qui donne Monime à son fils.

Les passions. L'amour, la jalousie, la galanterie. — Il n'est pas juste de dire que Racine n'a représenté que l'amour. Il a su peindre l'ambition politique chez l'homme et chez la femme : Mithridate, Acomat, Agamemnon, Mathan, Aman, Agrippine, Athalie. Dans Joad et dans Abner, il incarne des formes diverses du sentiment religieux et du loyalisme. Dans Burrhus, Narcisse, Ulysse, combien de nuances qui témoignent d'une profonde connaissance de la cour et de la diplomatie. Andromaque, c'est la fidélité conjugale et l'amour maternel. Aucun de ces personnages n'est faible. Mais il est vrai d'affirmer que le ressort essentiel des tragédies de Racine, c'est l'amour. Comment l'a-t-il compris et analysé?

1° Voltaire força la note, quand il écrivit sur les Xipharès, les Hippolyte, etc., le célèbre couplet qui se termine par ces deux vers :

> Et l'amour, qui marche à leur suite,
> Les croit des courtisans français (1).

Pourtant il y a du vrai dans cette boutade. Au théâtre, le public, qui est toujours pris aux entrailles quand il entend parler Hermione ou Andromaque, Agrippine ou Néron, Roxane, Phèdre, Athalie, devient plutôt respectueusement indifférent aux discours amoureux des Atalide, des Aricie, des Xipharès, des Antiochus. Là, en effet, la passion toute pure fait place à la rhétorique amoureuse; c'est par là que Racine annonce Marivaux. — Il ne pouvait en être autrement. L'amour réservé, l'amour qui se voile ou qui s'ignore, l'amour hésitant et prudent qui cherche à éliminer de lui-même, dans son expression, tout ce qui pourrait blesser, choquer ou surprendre, cet amour-là est par sa nature même une sorte de manège plus ou moins hypocrite. Son rôle est de séduire, de décevoir, de s'insinuer, et il n'y arrive qu'en usant d'une coquetterie savante et d'un langage étudié. Or, les procédés de la coquetterie se démodent très vite. De là, pour le poète, la nécessité de reproduire un jargon qui plaît aujourd'hui et qui demain paraîtra fade ou fané. La nature, en amour, ne commence qu'avec la passion. Hermione est naturelle :

(1) VOLTAIRE, *le Temple du goût.*

Phèdre est naturelle ; mais Aricie et Hippolyte parlent d'amour comme on en parlait en 1677, dans les salons de Paris. Racine, quand il met en scène ses jeunes gens et ses jeunes filles, ne pouvait échapper à une loi que Shakespeare lui-même a subie.

2° Mais voici par où il égale le meilleur Shakespeare, et s'élève au-dessus de tous les poètes dramatiques français. Tandis que Corneille lui-même, tandis que Voltaire, tandis que Victor Hugo *n'abandonnent guère le langage conventionnel que l'amour parlait de leur temps, même quand ils veulent exprimer la passion*, Racine en pareil cas devient la nature même. Tout art, toute élégance ou toute figure disparaît : c'est la *vie* qui se révèle avec une simplicité si vigoureuse que l'œuvre ne date plus. C'est par l'étude de la *jalousie* surtout qu'il parvient à ce naturel et à cette puissance. La *jalousie*, dans un cœur résigné, peut être une de ces peines dont on meurt lentement. Dans un cœur vindicatif et orgueilleux, elle devient fureur. Nulle passion ne prépare et n'explique aussi bien un dénouement tragique. La Bruyère a dit : « L'on veut faire tout le bonheur, ou, si cela ne se peut ainsi, tout le malheur de ce qu'on aime. » (*Du Cœur*). Songeait-il à Hermione en écrivant cette pensée? L'amour, pour être *tragique*, doit être une souffrance ; il doit passer par des alternatives d'angoisse et d'espérance ; il doit suggérer le sentiment qu'on est méconnu, payé d'ingratitude, trahi, et qu'on doit se venger. Il n'est point de forme de la passion qui soit plus universellement comprise et sentie, parce que le fond en est l'égoïsme. Dans toutes les tragédies de Racine, l'amour échappe à la fadeur galante par l'introduction de la jalousie. — Antiochus (*Bérénice*), c'est la jalousie résignée ; Mithridate est le vieillard jaloux ; Néron est la brute jalouse ; Ériphile est jalouse par dépit ; Roxane et Phèdre le sont par tempérament. Mais le type complet, c'est Hermione : orgueil, égoïsme, aveuglement, réaction après le crime et union dans la mort, toutes les phases de la jalousie sont là.

Racine imitateur des anciens, et novateur. — Le respect avec lequel Racine parle des anciens a souvent donné le change sur son originalité. Nous avons déjà vu que, sur onze tragédies, *quatre* seulement (*la Thébaïde, Andromaque, Iphigénie* et *Phèdre*)

sont imitées de pièces grecques. Pour *Britannicus*, pas de modèle *dramatique* : il s'inspire de Tacite ; pour *Mithridate*, de plusieurs historiens ; pour *Esther* et *Athalie*, de la Bible. Enfin, on peut dire qu'il a tiré presque tout de lui-même pour *Bérénice* et *Bajazet*.

Comment a-t-il soudé ou juxtaposé ses emprunts et ses observations directes?

1° Racine a emprunté aux anciens des *états psychologiques*, et, dans une certaine mesure, les situations qui motivent et expliquent ces états. Les anciens, en effet, nous ont laissé des peintures dont la vérité générale et absolue nous est garantie par ce fait seul qu'après tant de bouleversements et de changements, nous y reconnaissons encore le fond de la nature humaine. Rien de plus légitime, par conséquent, que de leur demander ce premier et vigoureux dessin, d'une simplicité vraie, d'une idéale beauté, que nous aurions quelque peine à retrouver nous-mêmes, si nous cherchions à le reconstituer d'après le *modèle vivant*. Mais il convient de se prémunir (à moins que le but ne soit un pastiche archéologico-littéraire) contre la tentation de conserver, dans cette imitation des anciens, des traits qui appartiennent exclusivement à une société disparue, et qui, ou bien ne seront pas saisis par les contemporains, ou bien ne pourront s'harmoniser avec des traits plus récemment découverts.

2° D'autre part, pour compléter et enrichir la psychologie des anciens, encore simpliste à certains égards, le poète moderne y ajoutera *tout ce que le même sentiment et la même passion ont gagné de durable* dans l'intervalle qui nous sépare de l'antiquité. Ici, le danger est plus grand. Tout à l'heure, il était relativement facile de distinguer, chez Homère ou chez Euripide, l'absolu du relatif, le vrai du passager ; maintenant, le poète est exposé à confondre un aspect tout superficiel de la passion, une mode du sentiment, le jargon dont on se moquera demain, avec les réelles acquisitions du cœur humain depuis le moment fixé par le modèle qu'il imite, jusqu'au moment où lui-même il écrit.

Ainsi, quand Racine compose le rôle d'Andromaque, on peut dire qu'il fond habilement en un tout complexe et vivant les traits anciens et les nuances modernes de l'amour maternel et conjugal. De même quand il enrichit le personnage de Phèdre

par la jalousie et le remords. Dans de pareils rôles, comme dans ceux de Néron, d'Agrippine et d'Athalie, Racine n'a conservé de l'antiquité que l'humain, et n'y a rien ajouté que de durable.

3° Mais en est-il toujours ainsi? Ne lui est-il pas arrivé, soit de conserver des éléments trop particulièrement antiques pour supporter avec vraisemblance le voisinage d'éléments nouveaux, soit de marquer par des traits *contemporains*, destinés à se démoder, certains héros tragiques chez lesquels la *vraisemblance relative* nuit à la vérité absolue?

On a souvent signalé, à propos d'*Iphigénie*, l'évidente contradiction entre le sujet de la pièce et les mœurs des personnages. En effet, ce sacrifice humain dont l'horreur, tout atténuée qu'elle est par l'art du poète, obsède dès la première scène l'esprit du spectateur, n'y est pas présenté comme une de ces catastrophes passionnelles toujours possibles (à la condition d'être préparées), quel que soit le degré de civilisation des individus. Par un singulier raisonnement (dont le *milieu* est tout à fait responsable), Racine, pour rendre vraisemblable ce meurtre d'une jeune fille, n'est préoccupé que d'un point : éviter le *merveilleux!* Il croit que, là seulement, serait l'invraisemblance. Il veut se passer de Diane, et il invente la romanesque Ériphile. Il n'a pas songé, au contraire, que le merveilleux seul sauvait le fond du sujet, en nous transportant franchement à une époque légendaire, où des guerriers pouvaient considérer comme légitime le sacrifice d'une vierge à la divinité. Il a créé cette autre invraisemblance irréductible qui consiste à nous présenter comme les auteurs de ce meurtre *raisonné* des rois et des diplomates de style Louis XIV, dans une société où les jeunes filles reçoivent la parfaite éducation d'Iphigénie, où les Achille unissent à la bravoure d'un Condé la galanterie d'un Lauzun... Ou a eu beau subtiliser, évoquer les violences dont le XVII^e^ siècle fut témoin : on ne sert pas la gloire de Racine en dissimulant qu'il y a là traces de soudures et disparates.

Phèdre elle-même paraît offrir à un œil non prévenu quelques contradictions qui ne sont pas forcément, quoi qu'on en ai dit, des éléments de beauté ni des inventions de génie. Mais là, ce sont seulement des traits isolés, des allusions mythologiques

dans le goût du temps, certains *embellissements* de détail qui sont des concessions à la mode. La poésie, souvent, y gagne, non l'unité d'impression. Car il n'est pas de pièce où Racine ait atteint un plus fort degré de réalisme ; là, sa psychologie confine à la physiologie. En revanche, les souvenirs de la Crète avec son labyrinthe, les allusions à la descente de Thésée aux enfers, le monstre incohérent trop bien décrit par Théramène, ne parviennent pas toujours à se fondre harmonieusement avec la peinture si hardie d'une passion vraie. *Bajazet*, certes, n'est pas supérieur à *Phèdre* ; mais au théâtre *Bajazet* est une des pièces de Racine qui offrent le plus d'unité et de franchise, parce que l'érudition n'y vient jamais gâter la vie.

Le style de Racine. — Voltaire voulait que l'on écrivît, à chaque page de Racine : *beau, sublime, admirable!* — La lecture de Racine donne, en effet, tout d'abord, une impression générale d'harmonie, de justesse, de poésie mesurée et continue. C'est du reste au théâtre qu'il faut le juger ; ou du moins il faut savoir le lire comme un auteur qui a écrit pour que ses vers passent la rampe. Ce style, si parfait à la lecture, ne révèle ses qualités propres que dans la bouche des personnages que Racine fait parler. Il est, d'abord, *précis*, en ce sens que, dans les analyses de sentiments, toutes les nuances sont exprimées de manière à nous paraître claires et distinctes. Ensuite, il est *approprié aux situations* et aux *caractères* : élégant, quand c'est un Britannicus, un Pyrrhus, un Xipharès, qui en usent ; souple et insinuant, pour dessiner un Narcisse ou un Mathan ; violent ou superbe, chez une Agrippine ou une Athalie ; tendre et élégiaque, chez une Andromaque ou une Monime ; il s'élève à la force, à la majesté chez un Agamemnon, ou chez un Joad. On doit reconnaître que, dans les passages calmes, ce style nous paraît souvent trop *distingué* ; les images et les métaphores y sont trop bien balancées ; les inversions y sentent l'art. Où il étonne le plus, c'est quand la passion anime les personnages. Hermione, Roxane, Phèdre, Agrippine, Joad, etc., rejettent alors toutes les élégances et tout l'appareil de la rhétorique. L'inversion et l'anacoluthe ne sont plus des *figures* ou des *procédés* : elles ont quelque chose d'involontaire qui s'accorde avec

les sursauts du cœur. La langue, forte, directe, arrive à la plus naturelle simplicité.

La versification de Racine dans ses tragédies, faite aussi pour la scène, est dans l'ensemble moins recherchée que la versification, si curieuse, de sa comédie des *Plaideurs*; toujours harmonieuse, avec la majesté qui convient au genre, elle n'hésite pas pourtant, dans les moments passionnés, devant les hardiesses et sa souplesse se concilie alors avec une extrême vigueur.

Œuvres en prose de Racine. — Racine est un excellent prosateur. Nous avons de lui des *Lettres* assez nombreuses, — celles qu'il écrit pendant son séjour à Uzès, en 1661-1662, à l'abbé Le Vasseur, à Vitart, etc., — celles qu'il échange avec Boileau, de 1687 à 1699, — celles qu'il adresse à son fils Jean-Baptiste. Les premières ont autant de charme piquant que les autres ont de gravité simple et douce; partout, il y a de l'esprit. — Nous possédons seulement quelques fragments de l'*Histoire de Louis XIV* écrite par Racine en collaboration avec Boileau. La plus grande partie a été détruite par un incendie chez Valincour, ami et successeur des deux poètes dans leur charge. — Mais si l'on veut se faire une idée exacte de Racine prosateur et historien, il faut lire son *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, publié après sa mort. Là, dans une langue sobre, aux délicatesses exquises, il *plaide*, sans en avoir l'air, pour son cher Port-Royal. C'est un admirable mémoire d'avocat. — Citons enfin, parmi ses discours académiques, sa réponse à Thomas Corneille (1684), qui contient un éloge magnifique et tout à fait critique du Grand Corneille. Notre éloquence classique n'a rien de plus achevé.

II. — Contemporains et successeurs de Racine.

Il faut se rappeler les luttes de Racine contre tant de rivaux qui lui disputaient, non toujours sans succès, la faveur du public, et ne pas l'isoler dans son temps comme dans la littérature. Corneille, de 1664 à 1674, a produit de nombreuses tragédies, non des meilleures sans doute, mais que son grand nom protégeait. *Suréna*, la dernière, est de la même année qu'*Iphigénie*.

Thomas Corneille, dont nous avons déjà parlé, obtenait de très gros succès; il donnait en 1672 (l'année de *Bajazet*) son *Ariane*, et en 1678 (un an après *Phèdre*) son *Comte d'Essex*.

Quinault (1635-1688) fut un médiocre poète tragique, et son *Astrate* (1663) mérite les railleries de Boileau; mais il composa des *livrets* d'opéras (*Proserpine*, *Armide*, etc.) dont Lulli écrivit la musique et qui sont remarquables par l'harmonie et par la douceur de la versification.

Pradon (1632-1698) n'a été sauvé de l'oubli que par sa *Phèdre*. Mais il a écrit un très grand nombre de tragédies, dont la moins mauvaise est un *Régulus* (1688).

On peut signaler encore le *Germanicus* de **Boursault** (1679), le *Genséric* de **Mme Deshoulières** (1680), des tragédies de **La Chapelle**, de **Mlle Bernard**, etc., non pas qu'on doive en retenir même les titres, mais pour que l'on sache bien que la tragédie était toujours en grande faveur.

Racine eut deux imitateurs fort compromettants en **Campistron** (1656-1723) et **La Grange-Chancel** (1677-1758). Nous les retrouverons au chapitre de la tragédie du XVIIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de Racine : éd. P. Mesnard (*Collection des Grands Écrivains*), Hachette, 8 vol., 1865-1873; éd. G. Truc, Les Belles-Lettres, 6 vol., 1929-1936.

Éditions classiques : D. Mornet (Mellottée), Fourcassié (Hatier), Crouzet (Didier), etc.

Louis Racine, *Mémoires sur la vie de J. Racine*, 2 vol., 1747 (réimprimés dans la notice biographique de l'éd. P. Mesnard).

J. Lemaitre, *Racine*, Calmann-Lévy, 1908; *Impressions de théâtre* (I, II, IV), Lecène et Oudin.

Masson-Forestier, *Autour d'un Racine ignoré*, Mercure de France, 1910.

F. Mauriac, *La vie de Jean Racine*, Plon, 1928.

G. TRUC, *Racine, l'œuvre, l'artiste, l'homme et le temps*, Garnier, 1926.
THIERRY MAULNIER, *Racine*, A. Redier, 1935; *Lecture de Phèdre*, Nouvelle Revue française, 1942.
D. MORNET, *Jean Racine*, Paris, 1943.
P. MOREAU, *Racine* (*Le livre de l'étudiant*), Boivin, 1943.
P. BRISSON, *Les deux visages de Racine*, Gallimard, 1944.
J.-L. BARRAULT, *Phèdre, mise en scène et commentaires*, Paris, 1946 (Collection : « Mises en scène », sous la direction de P.-A. Touchard).

CHAPITRE X

MOLIÈRE ET LA COMÉDIE AU XVII^e SIÈCLE

SOMMAIRE

1° **Avant Molière**, CORNEILLE donne un modèle de bonne comédie dans *le Menteur* (1643); ROTROU fait jouer *la Sœur* (1645); DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *les Visionnaires* (1637); SCARRON, *Jodelet* (1645), etc.

2° **Les comédiens italiens** représentent, dès le XVI^e siècle, un répertoire qui sera imité par nos écrivains jusqu'à la fin du XVIII^e siècle : on leur emprunte surtout des *intrigues* et des *types*.

3° **Molière** (1622-1673) fonde d'abord à Paris l'*Illustre Théâtre*; puis il parcourt la province avec sa troupe, et revient se fixer dans la capitale en 1658. Il donne toutes ses pièces entre 1653 et 1673, et meurt après une représentation du *Malade imaginaire*. — Il est protégé par Louis XIV, qui lui demande souvent des pièces pour les fêtes de la Cour. — Molière veut contenter à la fois les grands seigneurs et le parterre. — Il observe son temps dont il peint les ridicules, mais il connaît l'homme de tous les temps, et nul peintre de la vie n'est plus vrai; aussi ses comédies sont-elles, au fond, de véritables *drames*. Sa morale est d'*expérience* : il est le « législateur des bienséances du monde ». — Son style est celui d'un *homme de théâtre* qui fait parler à chacun le langage de sa condition.

4° **Après Molière**, BOURSAULT, BARON, etc. La « Comédie Française » se constitue en 1680, par la réunion de différentes troupes.

I. — Avant Molière.

Nous rappelons, pour mémoire, les comédies de Corneille, le vrai précurseur de Molière, et en particulier *le Menteur* (1643).



Cl. Bulloz.

MOLIÈRE,
par Mignard
Musée de la Comédie-Française).

Est-ce à dire que, avant et après cette pièce, le public ait été privé de comédies amusantes, souvent bien intriguées, agréablement versifiées, et dont quelques parties ont pu inspirer Molière?

Rotrou (1609-1650) n'a pas composé moins de treize comédies, la plupart imitées de l'espagnol (ce sont les moins bonnes); trois tirées de Plaute : *les Ménechmes* (1632) (à comparer aux *Ménechmes* de Regnard, 1705), *les Sosies* (1636) (à comparer avec *l'Amphitryon* de Molière, 1668), *les Captifs* (1638); enfin, la meilleure, imitée de l'italien (*la Sorella*, de J.-B. della Porta), *la Sœur* (1645) : on la lit encore avec plaisir; et quand on songe à la date, et à l'âge de l'auteur, on ne peut que regretter, une fois de plus, la mort prématurée de Rotrou (1).

Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676) est de ceux qui valent mieux que leur réputation; nous retrouverons son nom dans la « Querelle des Anciens et des Modernes ». Il a le mérite d'avoir donné une comédie satirique, fondée sur l'observation des mœurs et des ridicules du jour, *les Visionnaires* (1637), dont Molière a tiré en partie le caractère de Bélise des *Femmes savantes* : l'Hespérie de Desmarets croit, comme Bélise, que tout le monde est amoureux d'elle. On trouve également dans le personnage du poète Amidor quelques traits de Trissotin.

Scarron (1610-1660) occupe une place à part dans l'histoire du théâtre comique au XVII^e^ siècle. Il représente le genre *burlesque*, genre qui est une protestation de l'individualisme et de la fantaisie sans limites contre l'esprit de discipline et de convenance mondaine. Scarron (2) cultiva toutes les formes du burlesque; il a écrit le *Virgile travesti* (pénible parodie de l'*Enéide*), le *Roman comique* (dont nous avons parlé), des *Nouvelles* (dont Molière s'est souvenu pour l'*École des femmes* et *Tartuffe*), et des comédies. Les meilleures sont *Jodelet ou le Maître Valet* (1645), et *Don Japhet d'Arménie* (1653); celle-ci, imitée de l'auteur espagnol Tirso de Molina, met en scène l'ancien bouffon de Charles-Quint,

(1) Sur Rotrou poète tragique, cf. p. 384.
(2) Cf. p. 484.

et nous le montre berné et battu par les gens à qui il prétend imposer sa burlesque personnalité. Le comique en est forcé et nous paraît froid; mais la pièce eut, à son apparition, un étonnant succès, et se soutint dans diverses reprises, jusque vers le milieu du XVIII^e siècle. Aujourd'hui, la versification seule en rend la lecture assez piquante.

Thomas Corneille (1625-1709) ne fut pas moins applaudi pour ses comédies que pour ses tragédies (1). Il donna un grand nombre de pièces imitées de l'espagnol. Les meilleures sont : *Don Bertrand de Cigarral* (1653), d'après Don F. de Rojas, et *le Geôlier de soi-même* (1655). Thomas Corneille se plaît aux imbroglios, aux méprises. Son style a une certaine force comique; moins imprévu que Scarron, il a plus de netteté et de trait.

Boisrobert (1592-1662) mérite également de ne pas être oublié, pour sa *Belle plaideuse* (1654), pièce où l'on est heureux de trouver, au lieu de l'extravagance espagnole ou italienne, une observation directe des mœurs et de la société. Molière lui a emprunté une des situations les plus fortes de son *Avare* : le père usurier trouve son propre fils dans l'emprunteur qu'il veut exploiter.

Quinault (1635-1688) (2), qui avait débuté par des comédies, fit jouer en 1665 *la Mère coquette*, fort jolie pièce, dont les vers ont une aisance encore charmante, et qui resta longtemps au répertoire.

Enfin, *le Pédant joué*, de **Cyrano de Bergerac** (1654), a fourni à Molière la « scène de la galère » des *Fourberies de Scapin*.

II. — La Comédie italienne en France.

Sous Henri III, s'établissent en France des troupes de comédiens italiens. Molière, pendant sa jeunesse, avait pu voir jouer à Paris quelques-uns des plus célèbres : *Scaramouche* et *Trivelin*.

(1) Cf. p. 385 et 516.
(2) Cf. p. 516.

Pendant son séjour à Lyon, il eut l'occasion d'assister à des séries de représentations données par des troupes italiennes. Enfin, quand il revint à Paris, en 1658, il trouva la salle du Petit-Bourbon occupée par les Italiens, et il fit alterner ses représentations avec les leurs. On ne saurait donc se dispenser de signaler la comédie italienne dans une étude sur Molière, d'autant plus que celui-ci lui a emprunté à la fois des sujets, des procédés d'intrigue et de mise en scène.

Le genre dans lequel triomphaient les Italiens était la *commedia dell'arte*, genre dérivé, croit-on, des vieilles *atellanes*. Des types fixes : *Pantalon, le Docteur, le Capitan, Horace, Isabelle, Francisquine*, auxquels il faut ajouter des types locaux : *Polichinelle* (Napolitain), *Arlequin* (de Bologne), etc., se retrouvaient dans toutes ces pièces. L'intrigue était arrêtée d'avance; les acteurs improvisaient le dialogue. Sans doute, ils avaient beaucoup d'esprit, mais ils se faisaient très vite un fond de *lieux communs dramatiques* faciles à placer un peu partout. Et quand ils avaient joué dix ou vingt fois la même pièce, ils devaient savoir par cœur leurs *improvisations*. La plupart de ces pièces sont des histoires de vieux tuteur dupé, de jaloux trompé, de pédant joué. Elles sont surtout remarquables par la vivacité de l'action; comme caractères, il n'y a que des esquisses (1).

III. — MOLIÈRE (1622-1673) (2).

Vie. — Années d'enfance et de jeunesse (1622-1643). — Jean-Baptiste Poquelin, dit *Molière*, fut baptisé à Paris le 15 janvier 1622. Son père, Jean Poquelin, avait sa boutique, sous les piliers des Halles, à l'enseigne de Saint-Christophe; il était valet de chambre tapissier ordinaire du Roi. Sa mère, Marie Cressé, mourut quand l'enfant entrait dans sa onzième année. Son père se remaria.

(1) Cf. L. MOLAND, *Molière et la Comédie italienne*, Paris, 1867.

(2) Pour toutes les questions — complexes et obscurcies par les légendes — qui sont relatives à la biographie de Molière, nous renvoyons une fois pour toutes à l'édition du *Théâtre choisi de Molière*, par CH.-M. DES GRANGES (11e éd., 1937, Hatier), ainsi qu'aux ouvrages de G. MICHAUT : *La jeunesse de Molière*; *Les débuts de Molière à Paris*; *Les luttes de Molière* (1923-1926).

Jean-Baptiste fut donc élevé, d'abord, dans un milieu tout à fait parisien et bourgeois. Il en conserva, c'est possible, le sens du vrai dans la peinture des conditions. Mais rien ne prouve qu'il ait fait passer dans ses comédies des souvenirs précis de son père, de sa belle-mère, etc.

A ces premières impressions, Jean-Baptiste joignit bientôt la culture de l'humanisme. Élève du plus célèbre collège de Paris, *Clermont* (qui devait s'appeler, à partir de 1675, *Louis-le-Grand*), dirigé par les Jésuites, il y fit d'excellentes études, de 1636 à 1641. Ce collège fort à la mode était fréquenté par les fils des plus grands seigneurs. Molière y lia-t-il des relations avec le prince de Conti, futur protecteur de sa troupe? Le prince avait, ne l'oublions pas, huit ans de moins que lui. A cette époque, il connut peut-être le philosophe Gassendi, un des esprits les plus hardis du siècle. Mais il est impossible d'affirmer qu'il lui ait dû sa philosophie de la vie (1).

Quand il eut terminé ses classes, son père lui fit faire des études de droit; peut-être lui acheta-t-il un diplôme à l'Université d'Orléans? Après tant de sacrifices presque supérieurs à sa condition, il voulait se préparer en son fils un successeur à sa charge de tapissier du Roi. On croit même que Jean-Baptiste remplaça son père, en 1642, pendant le voyage de la cour à Narbonne. Mais le fils ne se souciait guère de fabriquer des fauteuils et de poser des tentures. Il avait depuis longtemps le goût du théâtre. Il était tout jeune encore lorsque son grand-père Cressé le menait, dit-on, sur le Pont-Neuf voir Tabarin sur ses tréteaux, où à l'Hôtel de Bourgogne, ou encore à la Foire Saint-Germain.

Fondation de l'*Illustre Théâtre* (1643). — Aussi, dès 1643, Jean-Baptiste réclame à son père ce qui lui revenait dans la succession maternelle (630 livres) et passe un contrat avec les Béjart et quelques-uns de leurs amis pour fonder la troupe de l'*Illustre Théâtre*. Les Béjart étaient alors quatre : Joseph, Louis (le boiteux, qui continua à jouer, dans la troupe

(1) Voir p. 340, et consulter sur ce point la thèse de R. PINTARD, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, 1943 (pp. 326-331; 624-626).

de Molière, à Paris, les rôles de valets; c'est pourquoi Harpagon appelle La Flèche : *ce chien de boiteux !*), Madeleine, Geneviève; une autre fille, Armande, devait naître en 1645. C'est au moment où il fonde l'*Illustre Théâtre*, que Jean-Baptiste Poquelin prend le nom de *Molière* (1).

Pendant les années 1643 et 1644, la nouvelle troupe essaye en vain de se créer un public. On la voit successivement établie au jeu de paume des Métayers, près de la porte de Nesles (angle des rues de Seine et Mazarine), d'où elle est chassée par l'Université qui prend possession des terrains où l'on doit édifier le collège Mazarin (devenu, depuis 1806, le Palais de l'Institut), — puis, au Marais, au jeu de paume de la Croix-Noire, près du port Saint-Paul (quai des Célestins); — enfin, peut-être, de nouveau sur la rive gauche, au jeu de paume de la Croix-Blanche (carrefour de Buci). Nulle part, l'*Illustre Théâtre* ne réussit. Les dettes accumulées amenèrent des saisies, puis l'incarcération de Molière au Châtelet. C'est alors que la troupe se décida à partir pour la province, à la fin de 1645.

Molière en province (1645-1658). — Mais, d'abord, elle dut s'associer à une autre troupe, déjà connue, celle de Charles du Fresne, dont elle ne se serait séparée que vers 1650. La troupe de Molière ne peut, d'ailleurs, être assimilée à ces comédiens nomades, dont Scarron nous a décrit les mésaventures dans le *Roman comique*. Elle résidait, pendant une saison, pendant une période de fêtes, dans une ville importante.

Il est impossible, en dépit de recherches minutieuses, de suivre, année par année, les étapes de Molière (2) : on signale sa présence en 1647 à Toulouse, Albi, Carcassonne; en 1648, à Nantes; en 1649, à Toulouse et à Narbonne; en 1650, à Agen et à Pézenas. En 1652, Lyon devient pour lui une sorte de *quartier général*. Molière a dû entre-temps s'affirmer peu à peu comme le chef. Il faut signaler tout particulièrement les représentations données

(1) Il a existé un *François de Molière*, grand faiseur de romans, mort assassiné en 1623. Est-ce en souvenir de la lecture d'un de ses livres que J.-B. Poquelin aurait pris son nom? Il ne faut pas oublier que presque tous les fils de famille qui entraient au théâtre adoptaient ainsi des pseudonymes.

(2) Cf. E. Rigal, *Molière*, Paris, 1908, et G. Michaut, *La Jeunesse de Molière*, ch. VI.

pendant les sessions des États du Languedoc, à Pézenas (1650), à Carcassonne (1651) et de nouveau à Pézenas (1653). Cette même année, le prince de Conti devient protecteur de la troupe, la fait venir à Montpellier en 1653, 1654 et 1655, puis encore à Pézenas en 1655 et 1657.

Quel était son répertoire, en province? D'abord, très probablement, un grand nombre de pièces, sérieuses ou comiques, des auteurs à la mode. Nous savons que Molière joua *Nicomède* à Bordeaux; il dut posséder dans son répertoire d'autres pièces de Corneille, de Du Ryer, de Tristan, de Rotrou, etc. Molière y ajouta de bonne heure des pièces de sa composition, soit des ouvrages tragiques, soit des comédies imitées de l'Italie (comme *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux*), soit des farces, genre dans lequel il excellait (1). Ainsi, sans qu'il nous soit possible d'insister sur le détail, Molière, entre 1646 et 1658, pendant douze ans, joue tout le répertoire contemporain, et s'exerce dans tous les genres.

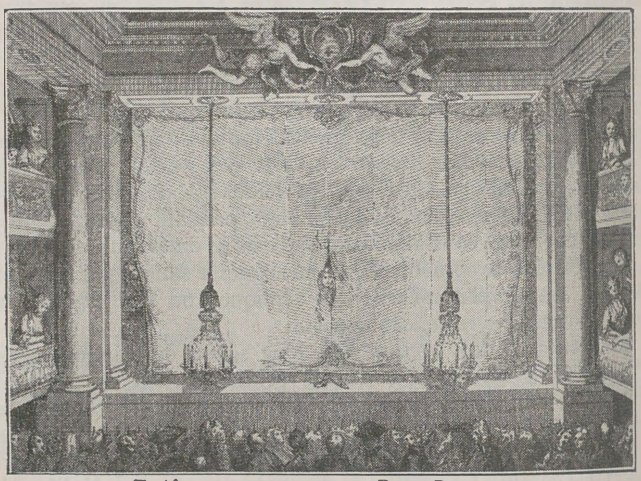
Sa mémoire de comédien a dû lui suggérer sans cesse, quand il écrivait ses propres pièces, des répliques ou des expressions toutes faites, des *mots*, des rimes...

Mais ce qu'il doit surtout à ce long séjour en province, c'est l'observation directe des mœurs et des caractères. Resté à Paris, Molière n'eût jamais trouvé l'occasion de contempler tant d'*originaux*. La province, moins soumise à l'étiquette, où la vie était plus simple et plus libre, où d'un lieu à un autre les types comme les costumes changeaient, offrait à Molière un champ d'observation remarquable. Son théâtre contiendra des types plus accentués, d'un relief plus vigoureux, que ne devaient l'être, à cette époque, les types parisiens. C'est la province qui non seulement lui a fourni Gorgibus et M. de Pourceaugnac, mais ce qu'il y a de plus vif dans un Chrysale, dans un M. Jourdain, et peut-être dans un *Tartuffe*. « Les douze années que Molière a vécues en province peuvent à bon droit s'appeler les *années d'apprentissage* du génie » (2).

(1) Nous possédons deux de ces farces : *le Médecin volant* et *la Jalousie du Barbouillé*; on connaît les titres de quelques autres : *le Docteur amoureux* (joué devant la cour en 1658), *les Trois Docteurs rivaux*, *Gorgibus dans le sac*, *le Fagoteux*, etc. On y devine le sujet de quelques comédies futures.

(2) G. MICHAUT, *La Jeunesse de Molière*, ch. VI.

Molière à Paris (1658-1673). — Enfin Molière, en 1658, revient à Paris. Il rapporte avec lui deux comédies achevées, *l'Étourdi* et le *Dépit amoureux*, et une foule de *farces*. Le 24 octobre 1658, il est admis à donner, au Louvre, une représentation devant la cour; il joue *Nicomède* (comme acteur, il avait la prétention des rôles tragiques) (1), et *le Docteur amou-*



THÉÂTRE DE LA SALLE DU PETIT-BOURBON.

reux. La troupe fut jugée excellente dans le comique, et le Roi donna à Molière la salle du Petit-Bourbon, dans les bâtiments mêmes du Louvre, avec le titre de *Troupe de Monsieur*, et une pension. C'est au Petit-Bourbon que Molière fait jouer, en 1659, *les Précieuses ridicules*. Mais, l'année suivante, M. de Ratabon, architecte du Roi, expulse Molière; on démolit le Petit-Bourbon, pour commencer les travaux de la colonnade du Louvre. Molière

(1) Le plus célèbre portrait de Molière, par Mignard, le représente dans le costume de César, de *la Mort de Pompée*. — A lire les *imitations* des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, placées dans *l'Impromptu de Versailles*, on peut croire que Molière, tragique, avait une diction simple et naturelle, au lieu de la *psalmodie* en usage chez les grands comédiens.

crut un instant, sans doute, que les pérégrinations de l'*Illustre Théâtre* allaient recommencer. Mais Monsieur lui permit de s'installer dans la salle du Palais-Royal, celle que Richelieu avait fait construire; c'est là que Molière donna toutes ses pièces, c'est de là qu'il fut, à la quatrième représentation du *Malade imaginaire*, emporté mourant à son domicile de la rue de Richelieu (1).

A partir de ce moment, il nous suffira de noter (l'histoire des pièces devant être faite à part) quelques événements essentiels de la biographie de Molière. — Il épouse, en 1662, Armande Béjart, dont la coquetterie semble l'avoir fait beaucoup souffrir (2). En 1664, il a un fils, et le Roi consent à en être le parrain. Louis XIV, d'ailleurs, protège Molière contre ses ennemis, et l'appelle fréquemment à la cour, soit pour qu'il y joue quelque pièce de son répertoire, soit pour qu'il compose des divertissements de circonstance. Il convient d'apprécier à sa juste valeur cette protection du Roi, qui, sans doute, a pu détourner Molière de travaux plus sérieux, en lui imposant de fabriquer des ouvrages hâtifs, dans le goût du jour, comme *Mélicerte, les Amants magnifiques*, etc.; mais qui, à ce prix, lui a rendu peut-être davantage. En effet, Molière, admis familièrement à la cour, a pu observer de près les originaux de *petits marquis* et de grands seigneurs qu'il met en scène; et surtout, c'est fort de l'appui royal qu'il a pu sans doute risquer sur la scène bien des hardiesses.

La vie de Molière semble avoir été d'une activité dévorante. Chef de troupe (et nous savons par ses confidences de *l'Impromptu* que c'était un rude métier), acteur toujours en scène, et auteur, il n'a pas un instant de repos. On est stupéfait qu'il ait pu, entre 1658 et 1673, composer plus de vingt ouvrages, dont plusieurs en cinq actes et en vers! Il devait, comme l'en félicite Boileau, rimer avec une facilité singulière, que les réminiscences des rôles incarnés ont pu parfois seconder. A ce métier, il gagnait sans doute beaucoup d'argent. Il avait, dit-on, trente

(1) Ne pas confondre cette salle avec le théâtre Montansier (actuellement *Théâtre du Palais-Royal*). La salle où joua Molière a servi longtemps aux séances de la Cour des Comptes; on y entre par le péristyle Montpensier, derrière le Théâtre-Français.

(2) Cf. G. MICHAUT, *Les luttes de Molière*.

mille livres de rentes; et l'inventaire dressé après sa mort révèle un confort large et artistique.

Son caractère était plutôt porté à la tristesse. Il était homme de cœur, charitable, « né avec les dernières dispositions à la tendresse » (Grimarest), tolérant, ami fidèle. De complexion délicate, porté à l'hypocondrie (nous dirions aujourd'hui neurasthénique), il fut presque toujours malade, et il en voulut aux médecins de leur impuissance à le guérir.

On sait comment il mourut. Il fut pris d'une convulsion sur la scène, pendant la quatrième représentation du *Malade imaginaire*; on le transporta chez lui, où il expira dans la nuit. La maison où il est mort s'élevait au nº 40 de la rue de Richelieu. Comédien, Molière était excommunié; pour obtenir qu'on l'ensevelît nuitamment en terre chrétienne, sa veuve dut aller se jeter aux pieds de Louis XIV (1).

Histoire de son théâtre. — Après les *farces* nombreuses, écrites pour le public de province et dont il nous reste deux échantillons : *la Jalousie du Barbouillé* et *le Médecin volant*, Molière donne à Lyon, en 1653 ou 1655, sa première grande comédie, *l'Étourdi*.

1653 ou 1655. **L'Étourdi ou les Contretemps.** — La pièce, en cinq actes et en vers, est imitée d'une comédie italienne de Nicolo Barbieri, l'*Inavvertito* (*le Malavisé*), qui datait de 1629. Joué d'original à Lyon, *l'Étourdi* fut repris à Paris en 1658, avec un grand succès; Molière y faisait merveille dans le rôle de Mascarille. — C'est plutôt une suite de scènes liées qu'une intrigue construite; mais les situations y dépendent dans une certaine mesure des caractères. En effet, Lélie aime Célie, qui a été vendue comme esclave au vieillard Trufaldin par des bohémiens. Il faudrait à Lélie une assez forte somme d'argent pour délivrer Célie; c'est à la trouver que s'emploie le génie de Mascarille, son valet, le fourbe des fourbes (*fourbum imperator*) Mais chaque fois que Mascarille a inventé quelque ruse infaillible, la maladresse et l'étourderie de Lélie la font échouer. Enfin tout s'arrange au moyen d'une double reconnaissance, et Lélie épouse Célie. — Le style de *l'Étourdi* est charmant, d'une vivacité parfois un peu négligée, mais plein de verve et toujours scénique.

1656. **Le Dépit amoureux.** — De nos jours, on représente cette pièce réduite en deux actes. A l'origine, *le Dépit amoureux* était en cinq actes, imité d'une comédie italienne de Nicolo Secchi. La partie que l'on supprime

(1) Cf. Boileau, *Ép.* VII.

depuis la fin du XVIII^e siècle est un imbroglio de la plus singulière invraisemblance. On ne conserve que les charmantes scènes de brouille et de réconciliation, entre Éraste et Lucile, Marinette et Gros-René. Molière devait revenir à cette situation dans *Tartuffe* et *le Bourgeois gentilhomme*.

1659. **Les Précieuses ridicules** (1). — On appelait alors *farce* toute comédie en un acte écrite en prose. Aussi avons-nous un compte rendu de cette pièce, écrit en 1660 par M^lle des Jardins, sous ce titre : *Récit de la farce des Précieuses*. — Le bourgeois Gorgibus a une fille, Magdelon, et une nièce, Cathos, qui sont devenues *précieuses*. Deux jeunes gentilshommes, La Grange et Du Croisy, ont demandé Magdelon et Cathos en mariage : celles-ci, ne les jugeant pas assez *distingués*, ont répondu par un refus. La Grange et du Croisy pour se venger envoient chez les *précieuses ridicules* leurs valets, Mascarille et Jodelet, qui se font passer pour des hommes du monde et pour de beaux esprits. Mais soudain les maîtres reparaissent et obligent les valets à dépouiller leur déguisement et à se montrer en souquenille et en veste blanche, pour la confusion des deux précieuses. — C'était le vrai début de Molière; et ce petit chef-d'œuvre n'a jamais quitté le répertoire.

1660. **Sganarelle** est une farce en un acte et en vers, fondée sur un quiproquo. C'est la première fois que paraît (pour se substituer à Mascarille) le type traditionnel de Sganarelle, trembleur, poltron, battu et content, que l'on retrouvera dans *l'École des maris*, *le Mariage forcé*, *Dom Juan*, *l'Amour médecin* et *le Médecin malgré lui*.

1661. **Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux.** — La jalousie, ridicule dans la farce précédente, est ici présentée sous un aspect tragique. *Don Garcie* est une tentative de Molière dans le genre de la « comédie héroïque ». La pièce ne réussit pas. Elle est intéressante aujourd'hui parce que Molière en a tiré plusieurs passages qu'il a introduits, avec les variantes nécessitées par la différence des genres et des situations, dans le *Misanthrope*.

1661. **L'École des maris** fut, au contraire, un gros succès. Cette pièce en trois actes et en vers est imitée très librement des *Adelphes*, de Térence. Mais Térence comparait l'éducation donnée à deux jeunes gens, Eschine et Ctésiphon, par un père trop sévère, Déméa, et un oncle trop indulgent, Micion. Chez Molière, nous sommes dans les traditions de la comédie ita-

(1) Sur les intentions de Molière dans cette pièce, et en général, sur la signification de son théâtre, cf. D. Mornet, *Molière*, Boivin, 1943, pp. 52-125. D'après Somaize, un *alcôviste de qualité* fit interdire la pièce pendant quinze jours. Mais n'oublions pas que M^me de Rambouillet et ses amies applaudirent la *farce* de Molière.

lienne : Sganarelle et Ariste élèvent chacun une pupille; le premier tient Isabelle dans la plus dure contrainte, et se la voit enlever par le jeune Valère; Ariste au contraire est plein d'indulgence pour Léonor : il gagne sa confiance, s'en fait aimer et l'épouse. La partie comique et même bouffonne est très développée. Le titre d'*école*, qui sera repris par tant d'auteurs dramatiques, signifie : pièce *où l'on s'instruit*, où l'on apprend comment il faut se conduire dans telle ou telle situation.

1661. **Les Fâcheux**, trois actes en vers, ont été composés par Molière pour le surintendant Fouquet. La pièce fut écrite et apprise en quinze jours, et jouée au château de Vaux le 17 août 1661, pendant les fêtes que Fouquet donnait au Roi et à la reine-mère. Louis XIV en fut charmé; il félicita Molière, et lui indiqua un nouveau type à introduire dans sa comédie, le grand veneur, Soyecourt. Le 25 août, *les Fâcheux* furent joués à Fontainebleau devant la cour, avec le récit du *chasseur*. — C'est une comédie « à tiroirs »; dans un cadre très large sont introduites un certain nombre de scènes, où apparaissent des types qui ne reviendront plus. Pas d'autre intrigue que celle-ci : Éraste, qui aime Orphise, a obtenu d'elle un rendez-vous; il est sans cesse retardé par des *fâcheux* (importuns), un duelliste, un joueur, deux bavardes précieuses, un chasseur, un pédant. Enfin Éraste peut rejoindre Orphise, et leur mariage est décidé. — Molière dédia sa pièce au Roi.

1662. **L'École des femmes.** — Voici le premier grand ouvrage de Molière, celui dont la nouveauté et l'importance furent si vivement senties qu'il y eut une *querelle* de *l'École des femmes*, comme une querelle du *Cid* et une querelle d'*Andromaque*. La pièce valut à Molière d'être inscrit sur l'état des pensions pour une somme de mille livres (1). — En apparence du moins, la pièce est plutôt d'intrigue que de caractères. Arnolphe a une jeune pupille, Agnès, qu'il veut épouser, et qu'il maintient dans l'ignorance et l'esclavage pour éviter qu'elle lui échappe. Cependant, un jeune homme, Horace, fait la cour à l'innocente Agnès; il invente des stratagèmes pour attirer son attention et mériter son amour. Et c'est au malheureux Arnolphe lui-même, qu'il ne connaît point pour le tuteur d'Agnès, qu'Horace fait confidence de ses succès. Les précautions nouvelles prises par Arnolphe tournent chaque fois contre lui, et tout aboutit au mariage d'Agnès et d'Horace. La pièce pourrait porter pour épigraphe ces mots de Figaro : « Voulez-vous donner de l'esprit à la plus sotte : enfermez-la. » Mais, dans cette intrigue, empruntée au conteur italien

(1) Boileau, qui n'avait encore publié aucune de ses satires, adressa à Molière des *Stances sur l'École des femmes*, qui témoignent, dès cette époque, de la sûreté de son goût.

Straparole, et dont Scarron avait déjà tiré une *nouvelle*, Molière a su peindre des caractères et glisser une philosophie. — Les attaques contre *l'École des femmes* étaient les unes *littéraires* (on accusait Molière de plagiat, de manquer aux règles d'Aristote, etc.), les autres, plus graves, *morales* (équivoques grossières, allusions impertinentes à la religion, etc.). Molière, pour répondre à ces critiques, commença par dédier sa pièce à Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans. Puis il composa une petite comédie de circonstance, afin d'instruire le procès de *l'École des femmes* devant le public, seul juge en ces matières.

1663. **La Critique de l'École des femmes.** — L'action de ce petit acte se passe dans le salon d'une femme d'esprit, Uranie. Paraissent des visiteurs : les uns attaquent Molière, les autres le défendent. Le marquis a trouvé la pièce « du dernier détestable »; pourquoi? c'est ce qu'il ne daigne pas expliquer. Le pédant Lysidas la juge mal faite, et la décompose en *protase*, *épitase* et *péripétie*. La prude Clymène rougit de son immoralité. Le poète est défendu par Uranie, par sa cousine Elise, et surtout par le chevalier Dorante, qui représente Molière lui-même. — A l'œuvre de Molière, De Visé répondit par *Zélinde ou la Véritable Critique de l'École des femmes*, Boursault par *le Portrait du peintre*, etc... et la « guerre comique » se poursuivit pendant toute l'année 1663 (1).

1663. **L'Impromptu de Versailles** est un autre à-propos, joué à Versailles le 4 octobre de cette même année, et à Paris en novembre. — Molière se défend contre De Visé, Boursault, et les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Dans cette petite pièce, il nous ouvre les coulisses de son théâtre; nous l'y voyons comme directeur et comme acteur. Autour de lui, tous ses artistes, sous leur vrai nom, avec leur caractère, s'agitent, discutent, et tout en répétant une pièce nouvelle, provoquent ses conseils ou ses remontrances. — Au même moment, Molière publie un *Remercîment* au Roi (pour une pension de 1.000 livres) qui contient un portrait aussi hardi que piquant du marquis à la mode.

1664. **Le Mariage forcé** fut écrit pour la cour, et représenté avec des ballets dont Lulli composa la musique. Parmi les *danseurs* on voyait le duc de Saint-Aignan, le duc d'Enghien, le marquis de Villeroi, — et Louis XIV. — Sganarelle, bourgeois âgé et ridicule, doit épouser Dorimène, jeune coquette, fille du seigneur Alcantor. Mais il lui vient des doutes sur l'opportunité de ce mariage; il consulte successivement le philosophe aristotélicien Pancrace, et le philosophe pyrrhonien Marphurius : il n'obtient aucune réponse. Toutefois il va rendre sa parole au seigneur Alcantor. Mais Alcidas, frère de Dorimène et duelliste éprouvé, veut

(1) Cf. *Théâtre choisi de Molière* (éd. des Granges), pp. 186-235.

obliger Sganarelle à se battre avec lui : et Sganarelle consent à faire ce *mariage forcé*. — Dans les deux scènes célèbres où Sganarelle consulte les philosophes, Molière est l'héritier de Rabelais.

1664. La même année, Molière écrit encore pour les fêtes données à la cour une comédie-ballet en cinq actes, **la Princesse d'Élide.** La princesse est demandée en mariage par Aristomène, prince de Messène, et par Théocle, prince de Pyle. Mais elle aime le prince d'Ithaque, Euryale; et celui-ci aime la princesse. Les deux amants, aussi fiers l'un que l'autre, ne veulent pas se déclarer. Il en résulte une série de *fausses confidences* qui souvent ne manquent pas de finesse et font songer à Marivaux. Enfin, la princesse, apprenant que celui qu'elle aime se prépare à épouser sa cousine Aglante, dompte son orgueil. — Un rôle comique, celui du bouffon Moron (joué par Molière), vient égayer ces subtiles discussions galantes. Des intermèdes, où la musique a une part ingénieuse, coupent agréablement ces actes un peu traînants. — Molière ne mit en vers que le premier acte et une partie de la première scène du second; pressé par le temps, il écrivit le reste en prose.

1664. **Tartuffe.** — Orgon est un bourgeois, remarié à Elmire, et qui a de son premier mariage un fils, Damis, et une fille, Mariane. Sa mère, Mme Pernelle, demeure avec lui. Orgon a toujours été un homme intelligent, et il s'est comporté pendant les troubles de la Fronde comme un brave et loyal sujet. Mais il a fait la rencontre d'un certain Tartuffe, qui se présente à lui sous les dehors du plus parfait dévot; il s'en est entiché, au point de lui donner l'hospitalité, de lui confier ses secrets, et de lui promettre la main de sa fille. Quand la pièce commence, on voit la famille, jusqu'alors très unie, divisée en deux camps, pour et contre Tartuffe. En vain le frère d'Orgon, Cléante, lui conseille de se défier de cet hypocrite; en vain Damis surprend Tartuffe en train de déclarer son amour à Elmire; rien ne peut dessiller les yeux d'Orgon, qui chasse son fils, veut contraindre Mariane à ce mariage odieux, fait une donation de ses biens à Tartuffe et lui confie des papiers compromettants. Cependant, grâce à une ruse d'Elmire, Orgon finit par se convaincre de la scélératesse du faux dévot, et il veut le mettre à la porte. Mais Tartuffe, muni de l'acte de donation et du document dangereux, va spolier la famille et faire arrêter Orgon, quand heureusement l'intervention du Roi amène la punition du coupable.

L'histoire de la pièce est curieuse. *Tartuffe* fut d'abord représenté le 18 mai 1664 à la cour, en trois actes; la pièce était-elle complète sous cette première forme ou inachevée? On ne sait. Cependant, à la demande d'Anne d'Autriche et de l'archevêque de Paris, le Roi n'en permit pas la représentation publique. Molière allait en faire des lectures dans les salons; on

jouait même *Tartuffe* chez Monsieur et chez la Princesse Palatine. — Le 5 août 1667, Molière est autorisé à donner sa pièce : il y a apporté quelques changements (que nous connaissons avec une certaine précision grâce à la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, parfois attribuée à Donneau de Visé, et sans doute inspirée directement par Molière). Mais, le lendemain 6 août, le *Tartuffe* est interdit par M. de Lamoignon, premier président du Parlement. Le Roi était alors en Flandre. Molière lui adresse, par deux de ses comédiens, La Grange et La Thorillière, un placet, qui reste sans effet immédiat. — C'est seulement le 5 février 1669 que *Tartuffe* est définitivement autorisé.

La pièce est de celles qui soulèvent les questions les plus délicates. Nous ne pouvons que renvoyer ici aux notices et aux dissertations innombrables dont *Tartuffe* a été l'occasion (1).

1665. **Dom** (2) **Juan.** — Après la première interdiction de *Tartuffe*, Molière fut obligé d'écrire à la hâte une pièce capable d'attirer le public. On jouait alors, chez les comédiens italiens, à l'Hôtel de Bourgogne, au Marais, des imitations ou adaptations du *Dom Juan* de Tirso de Molina; le sujet faisait fureur. Molière eut donc, lui aussi, son *Dom Juan*. Il traduisit assez singulièrement le titre de la comédie des Italiens : *Il convitato di pietra* (*le Convié de pierre*) en *le Festin de pierre*. — Dom Juan est le « grand seigneur méchant homme », qui se joue de Dieu et des hommes. Il a quitté sa femme, Elvire, pour une jeune fille qu'il veut enlever à son fiancé. Une tempête jette Dom Juan et son valet, Sganarelle, sur une côte; ils sont recueillis par des paysans, et Dom Juan fait aussitôt la cour à deux filles de la campagne, Charlotte et Mathurine. Cependant il est poursuivi par Dom Carlos, frère d'Elvire; un hasard fait que Dom Juan délivre ce gentilhomme d'une attaque de brigands; et Dom Carlos lui accorde la vie. Dom Juan arrive ensuite devant le tombeau du Commandeur, qu'il a tué jadis; il s'adresse à sa statue et l'invite à dîner; la statue fait un signe d'acquiescement. A l'acte suivant on voit le commandeur qui se rend à l'invitation de Dom Juan, qui s'assied à sa table, et qui lui demande de venir à son tour souper avec lui. Dom Juan va au rendez-vous; mais alors la terre s'entr'ouvre, il en sort des flammes, et Dom Juan est englouti dans l'Enfer.

Le *Dom Juan* de Molière est la première de ses grandes pièces en cinq actes qui soit écrite en prose. Le public ne l'en accueillit pas moins avec

(1) Voir en particulier l'édition classique de *Tartuffe* présentée par M^me^ Dussane (Didier); le *Théâtre choisi* (Hatier), pp. 260-265; 323; 471; 641-769; et le livre d'H. d'Alméras, *Le Tartuffe de Molière* (*les Grands Événements littéraires*), Paris, 1946.

(2) C'est l'orthographe des éditions du XVII^e^ siècle (la première édition est de 1682).

faveur. Il applaudit particulièrement les passages qui lui rappelaient *Tartuffe*, et surtout, au Ve acte, la tirade sur l'hypocrisie. Mais les ennemis de Molière furent scandalisés de la hardiesse de certaines scènes, l'auteur dut y faire des corrections et renonça à la jouer après quinze représentations. — En 1677, Thomas Corneille mit en vers le *Dom Juan*, il en adoucit les passages scabreux; et c'est sous cette forme que la pièce fut jouée jusqu'en 1840 (1).

1665. **L'Amour médecin**, comédie-ballet, musique de Lulli, est une des premières pièces où Molière attaque et ridiculise les médecins. C'est une refonte du *Médecin volant*, farce que Molière avait composée en province. — Un riche et avare bourgeois, Sganarelle, a une fille, Lucinde, et cette fille est malade. Il consulte ses voisins; ceux-ci lui donnent tous des conseils intéressés (« *Vous êtes orfèvre, monsieur Josse* »). Lucinde demande simplement à son père de la marier. Mais Sganarelle ne veut rien entendre; il est trop avare pour doter sa fille, et il aime mieux consulter quatre médecins; ceux-ci ordonnent des remèdes contradictoires. Alors arrive Clitandre, le jeune homme qui aime Lucinde; il est déguisé en médecin et il persuade au père que sa fille est folle, et qu'il faut feindre de la marier avec lui. Et la pièce s'achève par l'enlèvement de Lucinde. — Il y a dans *l'Amour médecin* un deuxième acte tout à fait remarquable, qui contient la consultation des quatre médecins, parodie spirituelle et dont certains traits n'ont pas vieilli.

1666. **Le Misanthrope.** — Alceste hait tous les hommes, auxquels il reproche leur manque de franchise; il voudrait bannir de la société toutes les conventions hypocrites. Son ami Philinte, au contraire, prend tout doucement les hommes comme ils sont. Or, Alceste, par une singulière contradiction, aime une jeune veuve coquette et médisante, Célimène.

L'action de la pièce est très simple : Alceste vient chez Célimène, pour la mettre en demeure de lui dire si elle veut, oui ou non, l'épouser; et il en est toujours empêché. — Au premier acte, il attend Célimène : arrive un gentilhomme bel esprit, Oronte, qui lui lit un sonnet. Alceste trouve le sonnet détestable, il le dit; Oronte se fâche : il va en résulter un duel, et Alceste sort sans voir Célimène. — Il revient, au second acte, avec elle; on annonce des visites; Alceste voudrait attendre, pour s'expliquer en tête-à-tête avec Célimène : mais on vient le demander de la part des maréchaux pour arranger son duel. — Au troisième acte, nouvel obstacle : Alceste est chez Célimène, quand arrive la prude Arsinoé qui lui promet de lui remettre une lettre écrite par Célimène à Oronte : Alceste, jaloux,

(1) Cf. l'édition de *Dom Juan*, par F. Gaiffe (*Classiques pour tous*, Hatier), et, du même auteur : *Molière : Dom Juan*. Tournier et Constans, 1935.

suit Arsinoé. — Au quatrième acte, après une scène violente, Alceste va enfin, semble-t-il, obtenir une réponse de Célimène, quand son valet Dubois vient le chercher pour son procès. — Enfin, au cinquième acte, Célimène est confondue par tous ceux à qui elle a écrit des billets et qui se les sont montrés. Alceste, plus généreux, offre à Célimène de l'épouser, pourvu qu'elle consente à quitter le monde; comme elle hésite, il la refuse, et déclare qu'il va « chercher sur la terre un endroit écarté où d'être homme d'honneur on ait la liberté ». Peu de rôles ont été plus commentés que ceux d'Alceste et de Célimène (1).

Par son action où tous les incidents sortent du caractère principal, par son style toujours approprié aux personnages, par la signification morale si haute et si complexe qui s'en dégage, *le Misanthrope* est considéré comme le chef-d'œuvre de Molière. Le succès en fut d'abord un peu hésitant; mais la pièce s'imposa et elle garde encore le premier rang.

La même année, **le Médecin malgré lui**. On prétend que Molière dut composer cette *farce* pour soutenir *le Misanthrope*, qui n'attirait pas le public. Mais la petite pièce n'accompagna la grande qu'à partir de la vingt-quatrième représentation. On sait, — nous l'avons dit en parlant des fabliaux, — que Molière a profité, pour son *Médecin malgré lui*, du *Vilain Mire* (le Paysan médecin). — Sganarelle est un bûcheron qui boit tout ce qu'il gagne, et qui bat sa femme, Martine. Celle-ci rumine un moyen de se venger. Elle est abordée par deux personnages qui cherchent un médecin pour la fille de Géronte, Lucinde. Martine leur révèle que son mari est un grand médecin; mais il ne l'avoue, dit-elle, que s'il a été bien battu. Sganarelle, après avoir reçu force coups, consent à se dire médecin. On le mène chez Géronte, qu'il éblouit par son bavardage, et il feint de diagnostiquer la maladie de Lucinde : la jeune fille est devenue muette; c'est un mauvais tour qu'elle joue à son père, parce que celui-ci refuse de lui laisser épouser Léandre (Cf. *l'Amour médecin*). Sganarelle s'entend avec Léandre; celui-ci se déguise en apothicaire, et peut ainsi pénétrer jusqu'à Lucinde qu'il enlève. Géronte, furieux, veut faire pendre Sganarelle; mais les deux fugitifs reviennent, et comme Léandre vient d'hériter de son oncle, Géronte ne voit plus d'obstacle au mariage.

1666-1667. Il faut grouper ici trois pièces écrites par Molière pour les fêtes données à la cour, du 2 décembre 1666 au 20 février 1667. Dans *le Ballet des Muses*, imaginé par Benserade, ballet qui se compose de treize *entrées*, et où l'on vit danser Louis XIV, Henriette d'Angleterre, M^lle de la Vallière et M^me de Montespan, Molière fut chargé de la troisième entrée,

(1) Cf. R. Doumic, *Le Misanthrope de Molière* (*Les Chefs-d'œuvre de la littérature expliqués*, Mellottée).

pour laquelle il fit **Mélicerte**, comédie-pastorale héroïque. — *Mélicerte* fut bientôt remplacée par **la Pastorale comique**; puis on ajouta une quatorzième entrée, où Molière plaça le **Sicilien ou l'Amour peintre**, fantaisie charmante, écrite dans une prose très rythmée.

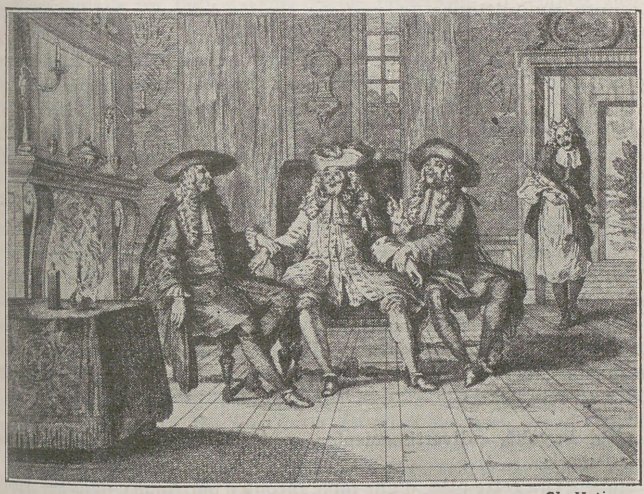
1668. **Amphitryon.** — Cette pièce est une imitation, et presque une adaptation, en vers libres, de la comédie latine de Plaute. Déjà Rotrou en avait donné une version française dans *les Sosies* (1650). — Pendant l'absence d'Amphitryon, général thébain, Jupiter, amoureux d'Alcmène, sa femme, a pris sa figure et s'est installé chez lui. De même, Mercure se substitue à Sosie, valet d'Amphitryon. Quand le maître et l'esclave reviennent, ils se trouvent en présence d'un autre Amphitryon et d'un autre Sosie. De là des *quiproquos*, que Jupiter dénoue enfin en se révélant. — Molière a inventé le personnage de Cléanthis, la femme de Sosie, pour établir un parallélisme complet, et il a prêté plus de dignité à Alcmène. — Le style de cette comédie, tour à tour précieux, comique, spirituel; la versification, d'une souplesse et d'une aisance magistrales, donnent à *Amphitryon*, qui se situe un peu en marge de l'œuvre de Molière, une rare puissance de séduction.

La même année, **George Dandin** nous ramène à la farce, mais à une farce telle que seul pouvait l'écrire l'auteur du *Misanthrope*. Là il reprenait, pour la transformer en trois actes, la pochade intitulée *la Jalousie du Barbouillé*. — Le bourgeois Dandin a épousé Angélique de Sottenville, fille d'un gentilhomme ruiné. Angélique est une coquette, qui se laisse courtiser par Clitandre. Dandin veut mettre fin à ce manège; mais il est dupe de toutes ses précautions, et c'est lui qui est obligé de faire des excuses à sa femme et à son beau-père. Il reconnaît dans son malheur la juste punition de sa vanité : « Tu l'a voulu, George Dandin ... » *George Dandin* fut joué pendant les fêtes données à Versailles pour célébrer la conquête de la Franche-Comté.

Et, toujours en 1668, Molière écrit une nouvelle pièce en cinq actes, mais en prose, un de ses chefs-d'œuvre, **l'Avare**, puisé à diverses sources, entre autres *l'Aululaire* de Plaute et *les Esprits* de Larivey. — Plaute avait représenté dans *l'Aululaire* un pauvre homme, Euclion, qui, ayant découvert dans son foyer une marmite pleine d'or, devient défiant et inquiet, comme le savetier de La Fontaine, et qui guérit de son mal quand il s'est débarrassé de sa marmite pour doter sa fille.

Molière nous peint au contraire en Harpagon un véritable *avare*, c'est-à-dire un homme très riche qui n'ose rien dépenser et qui continue à s'enrichir par l'usure. Harpagon a un fils à qui il refuse de l'argent, et qui en emprunte à gros intérêts; une fille qu'il veut marier *sans dot* à un vieux gentilhomme, et qui a signé une promesse de mariage à Valère, intendant

d'Harpagon. Il veut lui-même se remarier avec la jeune Mariane, sans que cet amour lui inspire aucun acte de générosité. La Flèche, le valet de Cléante, fils de l'avare, vole au père une cassette contenant 10.000 écus, et ne consent à la rendre que si Harpagon renonce à Mariane, aimée de Cléante. Enfin, une *reconnaissance* termine la pièce : Mariane et Valère sont les enfants du seigneur Anselme qui devait épouser Élise. Il y aura



Cl. Hatier.

M. DE POURCEAUGNAC ENTRE LES DEUX MÉDECINS
Dessin de Coypel pour l'édition de 1754.

deux mariages assortis : Mariane et Cléante, Élise et Valère. Quant à l'avare, il ira « revoir sa chère cassette ».

1669. Pour la cour, qui séjournait à Chambord, Molière compose **Monsieur de Pourceaugnac**, comédie-ballet en trois actes, où les souvenirs de sa vie de province sont plus vifs qu'en aucune autre pièce. — M. de Pourceaugnac est un gentilhomme limousin, tout à fait ridicule, qui vient à Paris pour épouser Julie, fille d'Oronte. Mais Julie aime Éraste, dont le valet Sbrigani entreprend d'évincer M. de Pourceaugnac. Le meilleur des tours qu'il lui joue est celui-ci : il fait venir deux médecins à qui il annonce que Pourceaugnac est fou. Les médecins, dans une consul-

tation qui est un chef-d'œuvre (comme celle de *l'Amour médecin*), déclarent qu'en effet le Limousin est un fou dangereux : et ils le font traiter en conséquence. Puis on persuade à Oronte que Pourceaugnac était déjà marié; et celui-ci est menacé d'être pendu comme bigame. — Enfin, le Limousin, excédé, quitte la place; et Julie pourra épouser Éraste.

1670. C'est pour les fêtes de Saint-Germain que Molière compose les **Amants magnifiques** (*magnifique* signifie *généreux*. Cf. Laurent le Magnifique), avec musique de Lulli.

Puis la cour se transporte de nouveau à Chambord, où Molière est appelé, et où il fait jouer le **Bourgeois gentilhomme**, comédie-ballet, avec musique de Lulli. — M. Jourdain, riche bourgeois dont le père s'est enrichi en vendant du drap, veut faire l'homme de qualité. Il prend un maître de musique, un maître à danser, un maître d'armes, un maître de philosophie. Il se laisse escroquer de l'argent par Dorante, qui « parle de lui dans la chambre du Roi ». Il ne veut marier sa fille, Lucile, qu'à un gentilhomme. — Cependant, Covielle, valet de Cléante qui aime Lucile, invente un stratagème burlesque pour duper M. Jourdain. Il lui présente Cléante comme le fils du Grand Turc venu pour épouser sa fille. M. Jourdain, très flatté, se fait recevoir *mamamouchi*, et accorde la main de Lucile à Cléante. — Le divertissement turc, qui termine la pièce, était alors une sorte d'actualité; la *turquerie* était à la mode, et Molière obtint des renseignements exacts sur les Turcs par Laurent d'Arvieux, qui revenait d'Orient.

1671. **Psyché**, « divertissement », ou tragédie-ballet, fut représentée aux Tuileries.

Molière tira cette pièce d'une fable racontée par Apulée dans ses *Métamorphoses*, et déjà mise en ballet par Benserade en 1656, puis en roman par La Fontaine en 1671. Voici comment il la dispose : Psyché est une jeune fille si belle que Vénus en est jalouse et demande à l'Amour de la punir : la scène entre l'Amour et Vénus forme le prologue. Arrivent deux princes qui font la cour à Psyché; mais un messager vient chercher la jeune fille de la part de son père. Celui-ci a reçu des dieux l'ordre d'exposer sa fille dans un désert où elle sera dévorée par un monstre; il exprime sa douleur, et il la quitte; mais le monstre est l'Amour qui, touché de la beauté de Psyché, la transporte en un palais magnifique, et devient son époux. Il ne met qu'une condition à la durée de ce bonheur, c'est que Psyché ne lui demandera jamais son nom. Psyché, poussée par ses sœurs Aglaure et Cidippe, qui sont jalouses d'elle, insiste auprès de l'Amour pour savoir qui il est; l'Amour disparaît à ses yeux, et le palais fait place au désert. Vénus, touchée par les larmes de l'Amour, intervient; elle obtient de Jupiter la grâce de Psyché. — Molière n'a fait de cette pièce que le premier

acte, la première scène de l'acte II, la première scène de l'acte III; le reste a été écrit, sur le plan de Molière, par Corneille; Quinault avait composé les vers destinés au chant (1).

1671. **Les Fourberies de Scapin.** — Cette comédie, en trois actes et en prose, est imitée du *Phormion* de Térence. Molière y revient aux valets italiens et y reprend encore une farce de son répertoire primitif : *Gorgibus dans le sac*, imitée d'une célèbre tabarinade. Il reprend aussi une scène de CYRANO DE BERGERAC (*Le Pédant joué*), la scène de la *galère*. En l'absence de son père Argante, Octave a épousé une jeune fille pauvre et de naissance inconnue, Hyacinte; son ami Léandre, fils de Géronte, veut, de son côté, épouser Zerbinette. Les deux pères reviennent : Argante, qui destinait à son fils une fille de Géronte, veut faire casser le mariage d'Octave et de Hyacinte; et Géronte est furieux des projets de son fils Léandre, à qui il défend d'épouser Zerbinette : celle-ci, d'ailleurs, enlevée dès son jeune âge par des Égyptiens, ne peut être délivrée qu'au prix d'une forte somme d'argent. Le valet Scapin promet aux deux jeunes gens de les tirer d'affaire. Par ses *fourberies*, il arrache aux deux vieillards l'argent nécessaire; puis il se venge de Géronte, en le rouant de coups (scène du sac). Heureusement Géronte reconnaît sa fille dans Hyacinte, et Argante la sienne dans Zerbinette. Tout le monde pardonne à Scapin.

1672. **La Comtesse d'Escarbagnas.** — Molière, chargé d'organiser des fêtes à Saint-Germain en l'honneur du mariage de Monsieur, frère du Roi, arrange une sorte de *Ballet des ballets*, où il intercale les intermèdes de *Psyché*, de *George Dandin*, de *la Pastorale comique*, du *Bourgeois gentilhomme*. Le tout est assez lâchement relié par une pastorale, aujourd'hui perdue. Enfin, y figuraient quelques scènes dialoguées, qui forment *la Comtesse d'Escarbagnas*. Là encore, on peut retrouver certains souvenirs des travers de province. A Angoulême, une ridicule comtesse s'imagine, comme la Bélise des *Femmes savantes*, que tout le monde lui fait la cour. Elle est en effet recherchée, à cause de sa fortune, par M. Harpin, receveur des tailles, et par M. Thibaudier, conseiller au Parlement; c'est ce dernier qu'elle se décide à épouser.

1672. **Les Femmes savantes.** — Molière a enfin le loisir de terminer et de faire représenter sur son théâtre une grande comédie en cinq actes et en vers, *les Femmes savantes*, qui sont comme un agrandissement des *Précieuses ridicules* (2). — Le bon bourgeois Chrysale a pour femme Philaminte, et pour filles Armande et Henriette. Philaminte s'est jetée dans le

(1) Voir la thèse de H. LE MAÎTRE, *Essai sur le Mythe de Psyché dans la littérature française*, 1945.

(2) Cf. G. REYNIER, *Les Femmes Savantes de Molière* (*Les Chefs-d'œuvre de la littérature expliqués*), Mellottée.

pédantisme avec sa belle-sœur Bélise, et a entraîné dans sa manie sa fille aînée Armande. Le plus bel ornement de son salon est Trissotin, poète ridicule et hypocrite. Le jeune Clitandre avait demandé la main d'Armande; mais celle-ci l'ayant fait attendre pendant trois ans, Clitandre reporte son amour dédaigné sur Henriette. Philaminte veut faire épouser Henriette à Trissotin. De là conflit entre le père et la mère. Celle-ci triomphe d'abord, grâce à la faiblesse de Chrysale, et Trissotin semble le maître de la situation; il trône dans ce salon où il fait admirer ses vers, et où il introduit le pédant Vadius. Henriette est en danger d'épouser Trissotin, quand Ariste, frère de Chrysale, annonce que la famille est ruinée : aussitôt Trissotin se retire, car il n'en voulait qu'à la dot. La nouvelle était fausse, et destinée seulement à démasquer le bel esprit *mercenaire*. Philaminte consent alors au mariage d'Henriette et de Clitandre. — Cette comédie soulève toutes les questions relatives à l'éducation des femmes. Le point essentiel, pour Molière, c'est que le pédantisme fait perdre aux femmes leurs qualités naturelles, et les détourne de leurs véritables devoirs.

1673. **Le Malade imaginaire.** — Cette comédie-ballet, composée à l'occasion du retour de Louis XIV vainqueur de la Hollande, ne fut pas représentée à la cour, mais sur le théâtre du Palais-Royal. Elle y obtint un grand succès. C'était la dernière satire, la plus puissante et la plus *personnelle*, de Molière contre les médecins. — Argan est un malade *imaginaire* : il s'occupe exclusivement de sa santé, et veut marier sa fille Angélique au fils d'un médecin, M. Diafoirus. Il est d'ailleurs poussé à sacrifier ses enfants par sa seconde femme, Béline, qui lui fait faire un testament en sa faveur. Détrompé par son frère Béralde, il finit par consentir au mariage d'Angélique et de Cléante qu'elle aime, mais il se fera lui-même recevoir médecin. De là, une *cérémonie*, qui est la parodie des réceptions de docteurs à la Faculté, au XVII^e^ siècle. C'est aujourd'hui une occasion de faire défiler devant le public tous les artistes du théâtre.

Molière, les règles et le public. — C'est dans *la Critique de l'École des femmes* que Molière nous donne, par la bouche de Dorante, son opinion sur les règles du théâtre. « Ce ne sont là, dit-il, que quelques observations que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes... Le même bon sens qui les a faites autrefois les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote. » Pour lui, comme pour Racine, la grande règle, c'est de *plaire*. Mais à qui faut-il plaire? A deux sortes de spectateurs, dont Molière se réclame à la fois : le *parterre* et la *cour*. Une comédie qui fait rire tout ensemble la cour et le parterre a « attrapé son

but ». Molière défend le parterre contre les marquis turlupins, et la cour contre Lysidas et Trissotin. Ceux dont il répudie et récuse le jugement sont les pédants, les prudes, les précieux, les gens à la mode que nous appellerions aujourd'hui les *snobs*, bref tous ceux qui, au lieu de « se laisser aller aux choses qui les prennent par les entrailles », cherchent « des raisons pour s'empêcher d'avoir du plaisir ».

Molière a défini lui-même le genre de comédie qu'il a pratiqué jusque dans ses farces en apparence les plus excentriques : « Lorsque vous peignez des hommes, il faut *peindre d'après nature*. On veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle... Mais... il y faut plaisanter; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens. »

L'action dans les comédies de Molière. — Molière, pour l'intrigue, est l'élève des Italiens. Il sait construire une pièce avec une remarquable aisance, en faisant naître les incidents les uns des autres, en donnant aux entrées et aux sorties de ses acteurs les motifs à la fois les plus vraisemblables et les plus propres à piquer notre curiosité. On ne peut accepter sur ce point les reproches que lui ont adressés certains critiques. Mais il faut bien remarquer que Molière, dans les pièces de caractère, ne s'attache guère à l'intrigue pour elle-même, et qu'il la subordonne presque entièrement à l'étude psychologique. *Il s'efforce de placer ses personnages principaux dans une série de situations, qui solliciteront successivement toutes les parties de leur caractère.* Ainsi, il nous montrera la misanthropie d'Alceste aux prises avec la philosophie de Philinte, avec la fatuité d'Oronte, avec la coquetterie de Célimène, avec l'étourderie de son valet, etc. Il nous présentera Philaminte, la femme savante, comme maîtresse de maison, comme épouse, comme mère, comme admiratrice de Trissotin et de Vadius. Harpagon sera successivement et alternativement le père de famille, l'usurier, le vieillard amoureux. Lorsque Molière est bien sûr d'avoir décomposé suffisamment son personnage, il brusque le dénouement. Il accepte avec une réelle indifférence, la plupart du temps, les dénouements à l'italienne, les reconnaissances suivies de mariage

dans *l'École des femmes*, *l'Avare*, *les Fourberies de Scapin*. La conclusion des *Femmes savantes* est celle d'un vaudeville; le châtiment de *Tartuffe* présente des détails peu vraisemblables; *le Bourgeois gentilhomme* et *le Malade imaginaire* s'achèvent dans la bouffonnerie.

Mais il faut savoir distinguer le dénouement scénique du dénouement réel : celui-ci est toujours indiqué de la façon la plus nette; et il est à l'adresse des spectateurs raisonnables et réfléchis. Le vrai dénouement du *Bourgeois gentilhomme*, c'est que M. Jourdain sombre dans la folie des grandeurs; celui des *Femmes savantes*, c'est que le pédantisme féminin désorganise la famille, car Armande en reste la victime; celui du *Malade imaginaire*, c'est que Argan est un égoïste, moralement incurable; celui de *l'Avare* n'est pas dans la reconnaissance de Thomas d'Alburci et de ses enfants, mais dans le mot d'Harpagon : « Et moi, voir ma chère cassette! » Une seule pièce, le chef-d'œuvre, se passe de dénouement artificiel, c'est *le Misanthrope* : aussi est-ce le type achevé d'une action telle que la concevait Molière. Quand, au lieu de s'attacher aux ridicules superficiels et éphémères, on creuse très avant dans les vices ou dans les travers d'un homme, on est bien obligé de laisser cet homme, au dénouement, tel qu'il était à la première scène : la situation a changé, le caractère est resté immuable.

Les caractères. Molière observateur de son temps et de l'homme. — Molière lui-même nous dit qu'il *peint d'après nature*; on l'avait surnommé le *Contemplateur*. En effet, la première qualité de Molière, c'est que tout en grossissant et en poussant parfois jusqu'à la caricature les traits que lui a fournis le réel, il donne l'impression de la vérité. Là est un des mystères de son génie. On ne saurait être à la fois si naturel et si théâtral. Les moindres de ses personnages sont vivants; un valet qui apporte une lettre comme Dubois dans *le Misanthrope*, ou « le pauvre » de *Dom Juan*, ou l'apothicaire du *Malade imaginaire*, ou M. Loyal dans *Tartuffe*, n'ont pas en leur genre moins de relief que les premiers rôles. Ce don de vie intense, Molière le possède au même degré que Shakespeare.

Quand Molière étudie à fond un travers ou un vice, il se

préoccupe avant tout de placer l'individu, en qui il incarne ce vice, dans le milieu social le plus propre à l'expliquer, à le faire ressortir, et à nous suggérer des réflexions morales. Voilà pourquoi la plupart des grandes comédies de Molière ont pour cadre général l'intérieur d'une famille bourgeoise.

En effet, qu'un vieux garçon thésaurise et meure de faim sur une paillasse bourrée d'écus, ou qu'il se croie grand seigneur et se ruine par vanité, ou qu'il se drogue du matin au soir et vive entre son médecin et son apothicaire, ces travers et ces vices peuvent être sans conséquences sociales. Mais Harpagon, M. Jourdain, Argan, sont pères de famille : en satisfaisant leur folie, ils font le malheur de ceux qui les entourent. On conçoit toute l'intensité que prend un travers ainsi placé; il provoque des résistances et des réactions; il détermine d'autres travers ou vices contradictoires, la prodigalité, l'étourderie, l'impertinence, la faiblesse, la vulgarité... C'est la vie.

Molière ne se contente pas de *situer* les caractères; il les compose d'éléments assez nombreux pour que, en eux-mêmes, ils aient la complexité de la nature et restent parfois énigmatiques comme elle. Alceste, l'homme vertueux et intraitable, enragé contre les vices du temps, aime Célimène, la coquette. Comment expliquer qu'étant si franc et si estimable, il soit en même temps ridicule? — Et Tartuffe! qu'est-il au juste? dans quelle mesure est-ce un dévot criminellement sincère, qui interprète en faveur de ses passions les préceptes mêmes de la religion, ou un hypocrite qui se pare faussement de croyances respectables? Tartuffe est un mélange singulier de fanatisme et d'*imposture*, comme Philaminte de stoïcisme et de sotte vanité, etc. C'est la vie.

Le « tragique » dans Molière. — Et comme c'est la vie, c'est, au fond, beaucoup plus triste que risible. Il n'est pas une grande comédie de Molière, *l'École des femmes*, *le Misanthrope*, *l'Avare*, *les Femmes savantes*, *le Bourgeois gentilhomme*, *le Malade imaginaire*, et même certaines farces, comme *George Dandin*, qui ne contiennent, en puissance, un véritable drame. Molière n'esquive pas, comme on le dit parfois à tort, les scènes « sérieuses ». Quel pathétique dans les explications d'Alceste et

de Célimène ! Il y a, dans les querelles entre Harpagon et son fils, dans les manœuvres de Trissotin pour épouser Henriette, dans le cynisme de Béline au chevet d'Argan, des instants, au moins, où, de toute évidence, le ton de la pièce s'assombrit.

Mais si Molière sent et nous fait sentir les profondeurs tragiques de ses sujets, il ne s'y arrête jamais longuement ; il dissipe très vite l'impression à laquelle il semble qu'il ait cédé malgré lui, entraîné par la logique des caractères. Entre Alceste et Célimène, apparaissent inopinément ou l'envoyé des maréchaux, ou le valet Dubois ; l'arrivée subite de La Flèche tenant la cassette, après la scène de la malédiction, nous fait rentrer brusquement dans l'intrigue ; la « résurrection » d'Argan et la fuite de Béline nous ramènent à la farce. Et l'ensemble de la pièce nous emporte d'un irrésistible entrain dans le rire et dans la gaîté.

La morale de Molière. — Molière a affirmé dans la Préface de *Tartuffe* l'utilité morale de la comédie. Il n'en a pas moins été accusé d'immoralité. Parmi les opinions les plus défavorables, il faut rappeler celles de Bossuet (*Maximes sur la comédie*), de Fénelon (*Lettre à l'Académie*) et de J.-J. Rousseau (*Lettre à d'Alembert*). Bossuet écrit : « Il a fait voir à notre siècle le fruit qu'on peut espérer de la morale du théâtre, qui n'attaque que le ridicule du monde, en lui laissant cependant toute sa corruption. » Fénelon et Jean-Jacques l'accusent tous deux, à peu près dans les mêmes termes, « d'avoir donné un tour agréable au vice et une austérité ridicule à la vertu ».

Dans cette discussion sur la *moralité de l'œuvre d'art*, qui nous paraît aujourd'hui un peu vaine, mais dont l'importance a été considérable dans toute notre histoire littéraire, il faut tout d'abord se demander *quel est le genre de morale qu'on pouvait exiger du théâtre*. S'il s'agit de comédies d'intrigue ou de farces, il suffit que le divertissement soit « honnête ». Sitôt au contraire qu'une comédie contient une peinture de la société et de la vie, il semble que l'auteur soit obligé de prendre parti pour la vertu contre le vice. Mais si l'auteur crée des caractères artificiels, tout d'une pièce, et s'il les place dans une action factice où, de par sa volonté propre, il les conduit à la récompense ou au châtiment, les spectateurs intelligents

sentiront bien que cette morale est contraire à celle de la vie. La comédie ne peut être morale que par la vérité des caractères. Choisir des situations qui ne soient pas immorales en elles-mêmes, mais placer les personnages, avec la faiblesse ou les vertus humaines, au milieu des tentations réelles de l'existence; montrer que ceux qui cèdent au vice, à la passion, à l'orgueil, à la vanité sous toutes ses formes, *en subissent toujours, tôt ou tard, les conséquences*, et que ceux qui résistent ont tou-





Cl. Hatier.

BILLETS DE THÉATRE (1660).
(Bibliothèque de l'Arsenal. — Collection Rondel.)

jours la satisfaction supérieure de leur conscience et l'estime forcée du monde : voilà à quoi pouvait se réduire la *morale de la comédie*. Évidemment, ce n'était pas la grande morale chrétienne; mais si elle lui était inférieure, elle ne lui était pas opposée.

Est-ce ainsi que fait Molière? Presque toujours, oui. Les égoïstes et les vicieux, chez Molière, sont punis par le mépris des honnêtes gens, et souvent par l'insuccès personnel : ainsi Sganarelle, Arnolphe, Tartuffe. D'autres, qui paraissent réussir au dénouement, sont châtiés par l'abandon des leurs, ou par les conséquences prévues de leur folie : ainsi Harpagon, M. Jourdain, Argan, Armande. Molière a eu certainement en horreur l'hypocrisie, le mensonge, le pédantisme inhumain; à cet égard, rien n'est plus sain que son rire.

Si, d'autre part, il peint souvent d' « honnêtes gens » comme des « ridicules », sa tactique consiste évidemment à les mettre en garde ou contre les coquins et les fourbes, ou contre eux-

mêmes, en les avertissant des dangers auxquels les exposent un mauvais usage de leur autorité ou une crédulité excessive.

On a dit encore, non sans raison, que Molière soutient et défend la *nature* contre tous ceux qui prétendent la déformer ou l'enchaîner. Il serait, en ce sens, un disciple de Rabelais et de Montaigne. Mais il faut s'entendre sur le mot *nature*, à cause des rapprochements inexacts auxquels il peut donner lieu entre Molière et ses prédécesseurs ou successeurs. *Cette nature, c'est la nature raisonnable et disciplinée*; Molière n'a jamais prêché en faveur des instincts ni de la liberté complète; il est, a-t-on dit, un « législateur des bienséances du monde »; il considère toujours l'homme en société, solidaire de ses semblables, obligé de régler sa conduite et ses mœurs selon les devoirs de son état.

Faut-il aller jusqu'à parler de sa *philosophie*? Le mot est peut-être bien ambitieux; car les principes de cette philosophie, quand on les énonce, sont singulièrement identiques aux lois essentielles de la comédie, et paraissent avoir été communs à tous ceux qui, écrivant pour faire rire le public, ont été d'indulgents censeurs ou de sceptiques interprètes de la vie.

Ceci dit, il reste que Molière a voulu essentiellement plaire et faire rire; en dépit de ses protestations en faveur de la morale, il n'a pas toujours été scrupuleux sur le choix des moyens; il n'a pas détesté les plaisanteries risquées. Il a osé beaucoup, et plusieurs de ses comédies où il traite sur la scène les questions les plus graves, laissent au moins un doute sur ses intentions véritables, et sur l'effet réel de ses plaisanteries dans l'esprit des spectateurs.

Le style de Molière. — C'est un style de *théâtre*. Aussi a-t-il, à diverses époques, provoqué les critiques soit des puristes, comme La Bruyère, soit d'écrivains peu habitués au théâtre, comme Fénelon. Le premier dit : « Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme, et d'écrire purement » (*Caractères*, ch. I). Et Fénelon : « ... En pensant bien, il parle souvent mal; il se sert des phrases les plus forcées et les moins naturelles. Térence dit en quatre mots, avec la plus élégante simplicité, ce que celui-ci ne dit qu'avec une multitude de méta-

phores qui approchent du galimatias. J'aime bien mieux sa prose que ses vers... Mais en général il me paraît, jusque dans sa prose, ne parler point assez simplement pour exprimer toutes les passions. » (*Lettre à l'Académie*, ch. VII.) Il faut avouer que Molière écrit très vite, soit en vers, soit en prose; de là, surtout en vers, quelques passages pénibles, quelques *figures* pas assez cohérentes, quelques traces de galimatias qui se ressentent parfois du mauvais goût de l'époque, et se sont peut-être imposés à Molière comme des réminiscences de rôles qu'il avait joués. Mais il faut noter deux choses : d'abord, à côté de ces défaillances, quantité de scènes, de tirades sont écrites dans un style d'une fermeté, d'une plénitude, d'un rythme, qui ne le cèdent à nul autre. D'autre part, on doit se rappeler que Molière écrit toujours sous la dictée de son personnage. Les marquis et les jeunes élégants parlent le langage alambiqué, un peu précieux, des gens à la mode, et c'est une sorte de *jargon* que Molière ne prend pas à son compte. Les gros bourgeois, comme Chrysale, M. Jourdain, M^me Jourdain, M. Josse, M. Dimanche, parlent la bonne, simple et drue langue française, celle du Palais et des boutiques. Et les servantes s'expriment sans façon, tantôt avec les proverbes des Halles, tantôt avec l'accent de leur province. Les gens de métiers usent des métaphores et des locutions de leur état. Molière a senti le premier, avant Diderot, combien la *condition* façonne et déforme à la longue l'individu.

En un mot, Molière a autant de styles que de personnages différents; en quoi il est infiniment supérieur à ses successeurs. Jamais Molière ne *fait d'esprit*. Les naïfs et les imbéciles restent chez lui tout ce qu'ils sont. Dorante, dans la *Critique de l'École des femmes*, répond au marquis « turlupin », qui se moque d'une sottise d'Arnolphe : « L'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais comme une chose qui caractérise l'homme. »

IV. — Après Molière.

Après Molière, il suffit de citer deux écrivains comiques (puisque nous rattachons Dancourt et Regnard au XVIII^e siècle) :

Boursault (1638-1701) a déjà été nommé pour la part qu'il prit assez naïvement aux querelles suscitées contre Racine et contre Molière. Il fut également l'ennemi de Boileau avec qui il devait d'ailleurs se réconcilier. De ses comédies assez nombreuses, on peut retenir *le Mercure galant* (1683), *Ésope à la ville* (1690), *Ésope à la cour* (1701). — *Le Mercure galant* se joue encore quelquefois. C'est une agréable pièce à tiroirs, dont quelques scènes (*les Bavardes, La Rissole et Merlin*) sont citées dans tous les *Morceaux choisis*. Le style de Boursault est facile, agréable et n'a pas beaucoup vieilli.

Baron (1653-1729), célèbre acteur de la troupe de Molière, et son meilleur élève, passa, après 1673, à l'Hôtel de Bourgogne. Comme auteur, il a aussi obtenu des succès. Sa meilleure comédie, en prose, qui forme la transition entre Molière et Dancourt, est *l'Homme à bonnes fortunes* (1686) : Moncade, sorte de Dom Juan nouveau, est, avant *le Chevalier à la mode*, un type significatif.

Constitution de la Comédie-Française (1680). — Molière mort, la troupe, dont sa veuve avait pris la direction avec le comédien La Grange, fut forcée de quitter la salle du Palais-Royal, dont s'emparait Lulli (mai 1673). Elle s'installa rue Guénégaud; la troupe du Marais vint la rejoindre et fusionna avec elle. Enfin, le 23 juin 1680, une ordonnance du Roi réunissait aux comédiens de la rue Guénégaud ceux de l'Hôtel de Bourgogne. La *Comédie-Française* était fondée; elle devait, à travers de nombreuses vicissitudes et de fréquents déplacements, subsister jusqu'à nos jours, et conserver le dépôt des grandes traditions scéniques. — Quant à la veuve de Molière, elle s'était remariée, en 1677, avec le comédien Guérin d'Estriché.

BIBLIOGRAPHIE

MOLIÈRE, éd. DESPOIS et MESNARD (*Grands écrivains de la France*), Hachette, 13 vol., 1873-86; éd. R. BRAY (en cours de publication), les Belles-Lettres.

THÉÂTRE CHOISI de *Molière*, éd. des GRANGES, Hatier (11e éd., 1937).

V. FOURNEL, *Les Contemporains de Molière*, 3 vol., Firmin-Didot, 1863-1875.
G. MONVAL, *Chronologie moliéresque*, 1897.
E. RIGAL, *Le théâtre français avant la période classique*, Hachette, 1901; *Molière*, 2 vol., Hachette, 1908.
P. MÉLÈSE, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV* (1659-1715), Droz, 1934.
M. DONNAY, *Molière*, Fayard, 1912.
E. FAGUET, *En lisant Molière*, Hachette, 1913.
G. MICHAUT, *La jeunesse de Molière*, Hachette, 1923.
ID., *Les débuts de Molière à Paris*, Hachette, 1923.
ID., *Les luttes de Molière*, Hachette, 1926.
ID., *Molière raconté par ceux qui l'ont vu*, Stock, 1932.
R. DUSSANE, *Un comédien nommé Molière*, Plon, 1935.
P. BRISSON, *Molière, sa vie dans ses œuvres*, Gallimard, 1942.
D. MORNET, *Molière* (*Le livre de l'étudiant*), Boivin, 1943.
J. ARNAVON, *Morale de Molière*, Paris, 1945.

CHAPITRE XI

LA FONTAINE ET LA FABLE

SOMMAIRE

1° Depuis le moyen âge, on n'a pas cessé de composer des Fables. Au XVII^e siècle, avant La Fontaine, il en paraît plusieurs recueils.

2° **La Fontaine** (1621-1695) mène une vie de rêveur et d'épicurien. Il publie d'abord des **Contes**; puis, en 1668, six livres de **Fables**, dédiées au Dauphin; en 1678-79, cinq autres livres; en 1694, le douzième. — Génie indépendant, à la fois lyrique et dramatique, il trouve dans la fable le cadre qui lui convient. Il renouvelle le genre et se l'approprie; il en fait une petite comédie; il connaît les animaux, et les peint, non en naturaliste, mais selon la tradition populaire. — Par l'ampleur et la variété de ses peintures, par la naïveté et la richesse de son style, La Fontaine est « notre Homère ». — Sa morale n'est pas didactique; elle constate, et elle nous avertit. — Écrivain, La Fontaine est classique, mais avec plus de liberté et de gauloiserie que ses contemporains.

3° **Après La Fontaine**, on continue à écrire des Fables : FURETIÈRE, BOURSAULT, etc.

I. — La Fable, du moyen âge à La Fontaine.

Nous avons vu combien la fable était goûtée au moyen âge. Le XVI^e siècle en fit un genre plutôt savant. D'exactes traductions latines d'Ésope, en particulier celle de Laurentius Valla, en Italie, et la publication du vrai texte de Phèdre par Pierre Pithou, déterminèrent les humanistes à composer des fables littéraires.

Parmi les fabulistes de la Renaissance française, il faut nom-

mer : GILLES CORROZET qui donna, en 1542, les *Fables du très ancien Ésope phrygien*, dédiées au Dauphin (La Fontaine s'est-il souvenu de cette dédicace, quand il a dédié les siennes au fils de Louis XIV?) ; — GUILLAUME HAUDENT, qui publie, en 1547, *Trois cent soixante-six apologues d'Ésope* ; — GUILLAUME GUÉROULT, auteur du *premier Livre des emblèmes* (1550), où sont intercalées vingt-sept fables. De Haudent et de Guéroult on a, sous des titres différents, des versions du sujet traité par La Fontaine dans *les Animaux malades de la peste* ; et le génie de La Fontaine ne peut faire oublier quelques traits de ses prédécesseurs. — En dehors des fabulistes proprement dits, on doit citer la charmante fable insérée par Marot dans son *Épître à Lyon Jamet* (1526) ; quand La Fontaine écrira *le Lion et le Rat*, il restera, cette fois, au-dessous de son modèle. — Enfin, en prose, Rabelais a donné, dans le prologue du *quart livre*, un développement très pittoresque de la fable *le Bûcheron et Mercure* ; — de Bonaventure des Périers, on cite *le Savetier Blondeau* (*le Savetier et le Financier*) et *la Laitière* ; — de Philippe de Commines, *l'Ours et les Deux Compagnons*.

Au XVII^e siècle : Mathurin Régnier insère, dans la satire III, *le Mulet, le Loup et la Lionne* (sujet traité par La Fontaine : *le Renard, le Loup et le Cheval*) ; — on a encore les recueils de PIERRE BOISSAT (1633) et de AUDIN (1648) ; — et surtout la traduction latine d'Ésope par MESLIER (1629) : dans ce dernier ouvrage on trouve de jolis traits descriptifs. « Cela sonne déjà, par moments, comme du La Fontaine » (1).

Il faut également marquer ici l'apparition, en 1644, du *Livre des lumières, ou la conduite des rois, composé par le sage Pilpay*. C'était une traduction, plus ou moins libre, par Gaulmier, du célèbre recueil de contes orientaux, *Calila et Dimna*, déjà exploité au moyen âge par les prédicateurs et par les auteurs de fabliaux.

(1) LEVRAULT, *La Fable*, p. 69.



Cl. Hatier.

LA FONTAINE
D'après le portrait peint par Charles Lebrun et gravé par G. Edelinck.

II. — LA FONTAINE (1621-1695)

Vie. — Enfance et jeunesse. — Jean de La Fontaine est né à Château-Thierry, le 8 juillet 1621, dans une maison qui existe encore et qui a été transformée en une sorte de musée. Son père, Charles de La Fontaine, était maître des eaux et forêts, capitaine des chasses, et fils lui-même d'un marchand drapier. Nous savons peu de choses sur son enfance. Mais c'est sans doute une erreur de se le représenter comme un écolier vagabond. Un *humaniste* aussi profond, aussi sûr de lui, a dû faire, dès l'enfance, de fortes études latines. La légende a fleuri de bonne heure autour de La Fontaine et transformé en *inconscient* un des écrivains les plus réfléchis et les plus savants de notre langue.

Séjour à Château-Thierry. — La Fontaine se crut pendant un moment la vocation ecclésiastique; à l'âge de dix-neuf ans il entra à l'Oratoire, où il resta un peu plus d'un an. Puis il se fit recevoir avocat; en 1644, on le retrouve à Château-Thierry, d'où il ne bougera pendant près de dix ans que pour faire quelques voyages à Reims et à Paris. A l'âge de vingt-sept ans, il se laissa marier avec Mlle Marie Héricart, fille du lieutenant criminel de la Ferté-Milon. Sa femme n'avait point, paraît-il, ces qualités d'ordre et de jugement qui eussent balancé les défauts de La Fontaine; elle préférait le bel esprit et les romans au ménage; et ce mari rêveur et négligent aimait les maisons bien tenues. Aussi vécut-il plutôt chez les autres. En même temps, La Fontaine avait hérité de la charge de son père, dont il resta titulaire jusqu'en 1672, et qu'il remplit moins mal qu'on ne l'a dit, mais sans zèle excessif. A cette époque, en effet, il accumulait, par la rêverie et par la lecture, le fonds qu'il devait exploiter bientôt, dans ses *Contes* et dans ses *Fables*. L'amitié si profitable du savant et charmant Maucroix, qui l'attirait souvent à Reims, lui donnait de plus en plus le goût des anciens et des Italiens. Il dut alors composer beaucoup de petits vers, pour les sociétés provinciales, où sa facilité d'humeur lui faisait déjà pardonner ses distractions. La traduction de l'*Eunuque* de Térence, qu'il

publia en 1654, marque son véritable début dans les lettres, et trahit en lui l'humaniste.

S'il commençait à s'acquérir une réputation de poète, La Fontaine délaissait de plus en plus ses affaires qui étaient fort embrouillées. Sans doute, il ne faut pas voir en lui un grand enfant naïf. Mais s'il y avait du parti pris dans son attitude de distrait, c'est qu'il était obligé de choisir entre la vie pratique et la vie du poète. Or, c'est pour échapper définitivement aux tracas qui venaient le relancer chez lui, qu'il accepta, en 1657, de se laisser présenter au surintendant Fouquet par son oncle Jannart.

Séjour chez Fouquet. — De 1657 à 1661, La Fontaine vécut chez Fouquet, à Saint-Mandé ou à Vaux. Il lui avait dédié, en 1657, son poème d'*Adonis*; le surintendant lui fit une pension, en échange de laquelle il ne lui demandait, tous les trimestres, que quelques vers. De cette époque, datent un certain nombre de petites pièces, odes, ballades, madrigaux où La Fontaine invente parfois d'heureux détails.

Le séjour chez Fouquet lui fit connaître la société du temps : Mme de Sévigné, Mlle de Scudéry, Desmarets, Conrart, Chapelain. Mais aussi il assista, en 1661, à ces fêtes fameuses où furent représentés *les Fâcheux* par la troupe de Molière; et il témoigne, à ce propos, dans une lettre à Maucroix, un enthousiasme de connaisseur.

A Paris. — La chute de Fouquet (auquel il resta plus fidèle qu'on ne l'aurait attendu d'un caractère aussi mobile que le sien) le troubla dans cette quiétude. Jannart ayant été exilé en Limousin, La Fontaine fit le voyage avec lui. Nous le savons par les lettres charmantes qu'il adressa à sa femme.

A son retour, il est protégé par la duchesse de Bouillon (Marie Mancini), qui habitait tantôt Château-Thierry, tantôt Paris. L'hôtel de Bouillon était un centre d'indépendance littéraire et de *libertinage*; c'est là qu'en 1677 devait s'organiser la cabale contre la *Phèdre* de Racine. En même temps, il fréquentait chez la duchesse douairière d'Orléans, veuve de Gaston, au Luxembourg, autre centre de littérature déjà démodée, et d'opposition. Déjà lié avec Racine (qui lui est apparenté depuis son mariage), il est alors en relations avec Molière et Boileau.

Cependant, en 1664, La Fontaine avait publié son premier recueil de *Contes*, sous ce titre : *Nouvelles en vers tirées de l'Arioste et de Boccace*; — en 1665, il en donne une seconde série sous le titre : *Contes et nouvelles en vers*. — En 1668, paraissent les six premiers livres des *Fables*, dédiés à M^gr le Dauphin. La Fontaine espérait, par cette dédicace, se concilier la faveur de Louis XIV, qui ne semble pas l'avoir jamais aimé. En 1669, paraissent les *Amours de Psyché et de Cupidon*, roman mêlé de vers. En 1671, un troisième recueil de *Contes*.

Chez M^me de la Sablière. — L'Académie. — L'année 1672 marque une date importante dans la vie de La Fontaine : M^me de la Sablière, femme d'un riche financier, lui offre l'hospitalité. La Fontaine devait rester vingt ans chez elle. Lorsque M^me de la Sablière se retira aux Incurables (1683), elle laissa au fabuliste un appartement dans son hôtel de la rue Saint-Honoré, d'où La Fontaine ne sortit qu'en 1693, à la mort de sa bienfaitrice, pour aller habiter chez M. et M^me d'Hervart. C'est chez M^me de la Sablière qu'il composa et publia, en 1678 et 1679, son deuxième recueil de *Fables* (liv. VII à XI), dédié à M^me de Montespan, dont il connaissait déjà la sœur aînée, M^me de Thianges. Mais la publication de nouveaux *Contes*, en 1675, l'avait encore compromis dans l'esprit de Louis XIV. Et lorsqu'il fut élu, en 1683, à l'Académie française, le Roi refusa de ratifier son élection, jusqu'à ce que celle de Boileau, l'année suivante, lui ait paru une compensation suffisante. On sait que l'abbé de la Chambre, chargé de répondre au discours de La Fontaine, le sermonna comme un enfant. La Fontaine, heureusement, lut ensuite son *Discours à M^me de la Sablière*, qui effaça cette fâcheuse impression.

Dernières années. — « Il avait promis d'être sage. » Mais il publia encore plusieurs *Contes* en 1685; il était entré en relations avec les Vendôme, neveux de la duchesse de Bouillon, qui tenaient au Temple, et dans leur château d'Anet, une cour *libertine*; et avec les Conti, neveux du Grand Condé, dont la réputation n'était pas meilleure. En 1694, La Fontaine dédie au jeune duc de Bourgogne, l'élève de Fénelon, son douzième livre de *Fables*.

Une grave maladie, en 1692, l'avait déjà ramené à des sentiments de piété sincère; il avait désavoué ses *Contes*. Le 13 avril 1695, il mourut très chrétiennement, chez M. d'Hervart, rue Plâtrière (rue J.-J. Rousseau).

Son caractère. — On a exagéré la bonhomie de La Fontaine, et, nous l'avons dit, son inconscience. Le sentiment de son génie très particulier, et qui ne pouvait se développer qu'en l'absence de toute contrainte et de toute préoccupation matérielle, l'a rendu égoïste et a fait de lui un véritable parasite. Ses distractions, souvent réelles, devinrent pour lui un moyen de dépister les importuns. D'un autre côté, il semble avoir manqué au plus haut degré d'énergie morale et de volonté; il s'est laissé jusqu'à la fin entraîner dans de fâcheuses sociétés; et l'on ne saurait s'empêcher de le juger très inférieur sur ce point à Boileau et à Racine. Si quelque chose, du reste, rachète ses défauts, c'est la franchise sincère et touchante avec laquelle il les a souvent avoués; c'est la confusion qu'en ses meilleurs moments il en a éprouvée; c'est enfin, il faut bien le dire, qu'il a possédé, comme penseur et comme écrivain, les *qualités de ses défauts*, et qu'il représente à peu près seul, au XVII^e^ siècle, le type parfait du *poète* indépendant.

Les Œuvres diverses, les contes, les Lettres. — On a vu, par la biographie qui précède, que La Fontaine ne fut pas seulement un *fabuliste*, mais que, de 1654 à 1694, il a écrit un peu dans tous les genres : une tragédie, *Achille*, dont il ne fit que deux actes (publiés après sa mort), *Clymène*, une charmante comédie ou plutôt fantaisie poétique (1671). En revanche, il n'est guère probable qu'il ait participé, même à titre de collaborateur, à la composition d'un groupe de pièces, que l'on attribue plutôt à l'acteur Champmeslé, mari de la célèbre interprète de Racine : *Le Florentin* (1685), sans rapport avec la satire nommée plus loin, *la Coupe Enchantée* (1688), pièces médiocres, et *Ragotin* (1684), qui, au contraire, par sa verve et sa versification très originale, supporte encore la lecture.

La Fontaine, chez Fouquet, avait rimé, nous l'avons dit, nombre de petites pièces légères. Il faut y ajouter le poème d'*Adonis* (où se trouve le vers fameux : *Ni la grâce plus belle encor que la beauté*), — *le Songe de Vaux*, poème allégorique, non terminé. Plus tard, il composa *la Captivité de saint Malc* (1673), poème religieux dédié au cardinal de Bouillon; *le Quinquina* (1682), poème didactique. Mais il faut surtout retenir de

ses *œuvres diverses*, pour les mettre tout à côté des meilleures fables : d'abord, l'*Élégie aux Nymphes de Vaux* (1661) sur la disgrâce de Fouquet; — la *Lettre à Maucroix* (1661), mêlée de vers, où il apprécie si bien le génie naissant de Molière; — *le Florentin* (1674), vive satire contre Lulli; — le *Discours à Mme de la Sablière* (1684), essentiel pour l'analyse du caractère de La Fontaine (1); — l'*Épître à Huet, évêque de Soissons* (1687), pour accompagner l'envoi d'un exemplaire de Quintilien, épître où La Fontaine définit heureusement l'originalité dans la manière d'imiter les anciens; — le poème de *Philémon et Baucis*, imité d'Ovide, et presque toujours publié à la suite des *Fables*; — *Psyché*, en deux livres, qui est pour une part un roman mythologique, dans le goût du temps. On en a retenu surtout le fameux Prologue du livre Ier, où La Fontaine, qui se donne le nom de *Polyphile*, se représente dans les jardins de Versailles avec trois amis, *Ariste*, *Acante* et *Gélaste* (2).

Les *Contes*, soit imités de Boccace, célèbre conteur italien du XIVe siècle, et de l'Arioste, poète italien du XVIe siècle, soit tirés du vieux fonds français et gaulois, n'auraient point suffi à immortaliser La Fontaine. Quelles que soient les qualités indéniables du style et de la versification, la forme des *Contes* est loin, sauf exception, de valoir celle des *Fables*. L'immoralité du recueil fut vivement ressentie, et le lieutenant de police, par ordre du roi, le supprima en 1675. Ce qui n'empêcha pas La Fontaine, incorrigible, de l'enrichir encore....

Nous possédons de La Fontaine un certain nombre de *Lettres*. On a vu plus haut qu'il en écrivit à sa femme, pendant son voyage en Limousin; nous avons cité une *lettre* à Maucroix, de 1661; il y en a plusieurs autres, au même, en particulier celle que La Fontaine lui écrivit quelques semaines avant sa mort (1695); des lettres à Saint-Evremond, à la duchesse de Bouillon, etc. G. Lanson juge ainsi cette partie de l'œuvre de La Fontaine : « On peut dire qu'on trouve dans les *Lettres*, à l'état primitif et dans leur parfait naturel, toutes les qualités qui, affinées, épurées par le choix et la réflexion, ont mis l'auteur des *Fables* au premier rang de nos poètes. On y voit en même temps plus distinctement par où La Fontaine tient à Voiture, et comment il s'est insensiblement affranchi d'une influence fâcheuse (3). »

(1) Ne pas confondre avec un autre *Discours à Madame de la Sablière*, inséré à la suite du livre IX des *Fables*, et qui contient, après un certain nombre d'apologues (*les Deux rats, le Renard et l'œuf...*; *Quand la Perdrix...* etc.) un exposé si intéressant de la « philosophie » de La Fontaine, hostile à la théorie de l' « animal-machine » chère aux cartésiens.

(2) Qui ne sont d'ailleurs probablement pas, contrairement à ce que l'on a cru longtemps, les pseudonymes de Boileau, Racine et Molière (ou Chapelle)...,

(3) G. Lanson, *Choix de lettres du dix-septième siècle*, p. 325.

La Fontaine et la Fable. — Mais, dans toutes ces œuvres, La Fontaine ne pouvait donner sa complète mesure. Il lui fallait un genre qui fût à peine déterminé (1), et qui, en même temps, embrassât tous les autres. Il trouva la *fable*. — La *fable* est un conte : or, La Fontaine est narrateur exquis, formé à l'école des vieux trouvères, du XVI^e^ siècle, et des Italiens ; — la fable est une comédie : La Fontaine sait observer et peindre les ridicules, entrer dans les caractères, prêter à chacun le langage de sa condition ; — la fable comporte un décor formé par la description de la nature : La Fontaine connaît et aime la nature ; — la fable permet des réflexions personnelles, et par conséquent la poésie individuelle et lyrique, exclue des autres genres : La Fontaine, rêveur, capricieux, mélancolique, y pourra nous confier ses impressions et ses vœux ; — enfin la fable demande une morale : La Fontaine, épicurien, bonhomme, ironique témoin des devoirs sociaux, pourra nous dire ce qu'il pense des hommes à propos des bêtes.

Comment La Fontaine transforme la Fable. — La *fable ésopique* était loin d'offrir une pareille richesse. La Fontaine la transforme pour s'y trouver à l'aise.

1° Il se soucie peu d'inventer les sujets ; il les prend à ses devanciers, anciens ou modernes. « Son originalité, a dit Sainte-Beuve, est dans la manière, non dans la matière. »

2° Il trouve chez Ésope, Phèdre, Pilpay, etc., les éléments d'un *petit drame*, et il le perfectionne : — *a*) en *organisant* l'intrigue, dont l'exposition, les péripéties, le nœud, le dénouement, sont admirablement liés (cf. *le Chat, la Belette et le Petit Lapin* ; *les Animaux malades de la peste* ; *le Loup et le Chien maigre* ; *le Singe et le Chat*, etc.). Toute fable de La Fontaine intéresse par la façon même dont le *conte* y est bâti. — *b*) Il lui donne souvent un petit *décor*, très sobre, mais très suggestif et que nous n'avons pas de peine à compléter (*le Chêne et le Roseau* ; *le Héron* ; *la Colombe et la Fourmi* ; *le Jardinier et son Seigneur*, etc.) ; mais le plus grand nombre des fables n'a pas de

(1) Si Boileau omet la fable dans *l'Art poétique* (comme le *Conte*, l'*Épître*), c'est sans doute que le genre pouvait user indifféremment de la *prose* comme du *vers*. Un critique (Patru) avait conseillé à La Fontaine d'écrire ses *Fables* en prose.

décor indiqué. — *c*) Il y précise, avec une étonnante sûreté, le *caractère* de ses personnages. Chacun d'eux est vivant, a son allure, sa physionomie, ses gestes et son langage. — *d*) La Fontaine, comme Molière, n'a pas *un style*; il laisse parler le renard, le loup, le lion, le financier, le savetier, la laitière, selon le *caractère* et la *condition* qu'ils représentent. — Tels sont les éléments essentiels du *drame* chez La Fontaine. Ajoutons d'ailleurs qu'il



Cl. Hatier.

LE COCHE ET LA MOUCHE.
Édition de 1678.

faut entendre la définition qu'il donne de ses fables : « une ample comédie à cent actes divers », dans un sens plus étendu, — comme *la Comédie humaine* de Balzac.

3° La Fontaine connaît les animaux; il les aime, et il proteste, nous l'avons dit, contre la théorie de Descartes qui ne veut voir en eux que des machines. La Fontaine, du reste, n'est pas un *naturaliste*; on ne doit pas lui chercher chicane parce qu'il aurait commis quelques erreurs scientifiques. Il a décrit les animaux et les a analysés, comme l'ont fait de tout temps les enfants et les gens du peuple. Son génie consiste à les avoir *observés, peints*, d'après nature, et à leur avoir prêté des sentiments *toujours d'accord avec leur physique*. Dans cette limite, il est admirable. Inutile de rappeler ici les heureuses épithètes qui

lui servent à caractériser le chat, le chien, le rat, etc., et qui sont dans toutes les mémoires; les rôles qu'il assigne, dans cette ample comédie, au lion, au loup, au renard, à l'âne.... En comparant avec les épisodes du *Roman de Renart*, on voit à quel point l'avantage est du côté de La Fontaine.

4° La Fontaine a le sentiment de la nature. Ces animaux, il les a vu aller et courir dans les bois, sur les prés, dans l'eau du fleuve ou du ruisseau. Si concises que soient ses descriptions, elles frappent par leur justesse et par leur profondeur. C'est l'herbe que les tièdes zéphyrs ont *rajeunie*; c'est l'onde *transparente* où les poissons *font mille tours*; c'est le chemin *montant, sablonneux, malaisé*; ce sont *les humides bords du royaume des vents*, etc. Ces brefs paysages donnent une sensation de réalité. Souvent aussi, La Fontaine, à la suite des anciens, et notamment de Virgile, se laisse aller à la rêverie : *Oh! qui m'arrêtera sous vos sombres asiles! ...* (*Songe d'un habitant du Mogol*). Si l'on tient compte, d'autre part, du ton volontiers confidentiel de certaines réflexions, La Fontaine peut être considéré à certains égards comme un lyrique, au sens le plus large du mot.

5° Il peint dans ses fables toutes les conditions sociales, tantôt sous la figure des animaux (le lion est le *roi*, le renard le *courtisan*, etc.), tantôt sans aucune transposition (le savetier, les paysans, le meunier, le curé, l'astrologue...); car il y a beaucoup de *contes* parmi les fables. — On tirera de La Fontaine, comme de Molière et de La Bruyère, toute une galerie de portraits du XVII^e^ siècle, et il n'en est guère de plus variée ni de plus complète.

La fable, telle que l'a comprise La Fontaine, a tant d'ampleur, que Joubert a pu dire : « La Fontaine est notre Homère. » Sans pousser à l'excès la comparaison, on doit admettre que les *Fables*, sous une forme concise et simple, présentent bien un certain caractère *épique*. L'épopée homérique était, pour le peuple grec, le livre par excellence, le recueil des traditions, des légendes, des croyances, en un style tour à tour sublime ou familier. Les Français du XVII^e^ siècle ne possédaient aucun ouvrage analogue, d'autant plus qu'ils avaient oublié le moyen âge. N'est-ce pas La Fontaine qui enferme le premier, dans ces fables au cadre si complaisant, tous les paysages, tous les caractères, toutes les

manifestations de la vie? Est-il un livre plus français, en ce sens? Et ne l'est-il pas à ce point que les étrangers n'en goûtent pas la saveur?

La morale de La Fontaine. — Les anciens n'avaient composé de fables que pour la morale. La petite historiette était une *démonstration*, et s'achevait chez Ésope par une formule géométrique. La Fontaine n'a évidemment pas entrepris ses fables pour donner des leçons à ses contemporains; son indulgente philosophie ne peut lui suggérer l'idée de *dogmatiser*. Mais, enfin, il écrit des *fables*; la tradition veut que la fable ait une *moralité*, et il ne prétend pas s'y soustraire. Dans sa *préface* de 1668, il insiste sur l'*utilité de l'apologue*, lequel se compose de deux parties : le *corps* qui est le récit, et l'*âme* qui est la moralité. C'est nous dire, très habilement, que nous ferons bien de ne pas attendre que l'auteur ait exprimé la leçon qu'il prétend tirer de la fable, mais que cette leçon *circule* en quelque sorte dans tout le récit et s'en dégage comme de la vie elle-même. — La Fontaine enseignera, comme la vie et comme la fable traditionnelle, la *morale de l'expérience* (1). Il nous apprendra que la présomption, la vanité, l'orgueil, la dureté de cœur, la prodigalité, l'avarice, etc., poussent l'homme à méconnaître les conditions *naturelles* ou *sociales* de la vie. « Il se faut entr'aider, *c'est la loi de nature*. » « *On a souvent besoin* d'un plus petit que soi. » « L'avarice perd tout, en voulant tout gagner. » « En toute chose, il faut considérer la fin. » « Ne nous associons qu'avec nos égaux », etc. Il nous prévient contre toutes les *puissances*, la cour, la justice, les gens de finance, etc. Il nous donne une leçon générale de modération et d'intelligente bonté.

N'est-ce rien? et faut-il, avec J.-J. Rousseau et Lamartine, nous défier de cette morale? Ne pourrait-on pas dire, au contraire, que cette expérience de la vie usuelle, acquise au moyen de ces charmants apologues, devancera les leçons de la réalité?

(1) Il faut ajouter que La Fontaine, très au courant de la pensée du siècle, et en contact avec des milieux très cultivés, fait souvent passer dans ses *Fables* (surtout dans le second recueil) une véritable philosophie. Cf. R. Jasinski, *Sur la philosophie de La Fontaine dans les livres VII à XII des Fables*. Gamber, 1934.

Voilà pourquoi, malgré Rousseau, les fables de La Fontaine seront toujours une excellente lecture pour l'enfance, à la condition, bien entendu, qu'un maître intelligent les leur explique.

Morale incomplète, sans doute, qui n'apprend ni le dévouement, ni le sacrifice, ni aucune des grandes vertus. Mais il suffit de prendre La Fontaine pour ce qu'il est, de ne point croire que les *Fables* puissent remplacer l'Évangile, ou proposent un idéal comparable à celui des tragédies de Corneille....

La Fontaine écrivain. — Il est, avec Molière, et plus encore que lui, l'écrivain classique le plus riche et le plus varié. La Fontaine sait prendre tous les tons. Il est grave et presque sublime, tantôt sérieusement (*les Animaux malades de la peste, le Paysan du Danube, la Mort et le Mourant, le Bûcheron et la Mort*), tantôt à la façon héroï-comique (*le Soleil et les Grenouilles, le Lion malade, la Tortue et les Deux Canards, Phébus et Borée*). — Il est simple et ironique, amusé autant qu'amusant, dans la plupart de ses fables. — Il prend parfois le ton de l'émotion et du lyrisme. — Il est enfin satirique.

Dans chaque genre, sa langue est d'une remarquable propriété. De là, un vocabulaire plus étendu que celui d'aucun autre écrivain de son temps. Voltaire (dans sa *Liste des écrivains du dix-septième siècle*) le lui a reproché; il le juge *négligé* et *inégal*. « Il faut que les jeunes gens, dit-il, et surtout ceux qui dirigent leurs lectures, prennent bien garde à ne pas confondre, avec son beau naturel, le familier, le bas, le négligé, le trivial, défauts dans lesquels il tombe trop souvent. » Singulier reproche, accompagné de plus singuliers exemples! La Bruyère, qui était pourtant un *puriste*, n'a pas été si dédaigneux; dans son discours à l'Académie française, il disait de La Fontaine : « Un autre, plus égal que Marot, et plus poète que Voiture... homme unique dans son genre d'écrire... qui a été au delà de ses modèles, modèle lui-même difficile à imiter. » C'est justement cette variété et cette richesse, qui, au XIX^e^ siècle, ont préservé La Fontaine contre les critiques; son *réalisme* a plu, comme plaisait son lyrisme. Mais il est bien *classique*, par la mesure et par l'unité.

Versificateur, La Fontaine a prouvé qu'il connaissait tous les secrets du métier. Ce n'est rien de dire qu'il a usé de tous les

genres de vers ; son mérite est de les avoir toujours appropriés à son sujet. Le *vers libre* était la forme obligée d'un genre où l'on passait de la description au dialogue, de la satire à la morale, du comique au lyrisme. C'est merveille de constater à quel point le rythme, sans cesser jamais d'être musical, se plie aux changements les plus imprévus du sujet et du ton, et combien aussi il contribue à parfaire l'impression que doit donner le trait descriptif ou satirique.

III. — La Fable après La Fontaine au XVII^e siècle.

Quand un grand écrivain est devenu pour la postérité l'unique représentant d'un genre, il est toujours bon de se rappeler qu'il ne fut pas, en son temps, le seul à le cultiver. La Fontaine eut de nombreux rivaux et imitateurs. En 1670, M^lle DE VILLEDIEU publia des *Fables ou Histoires allégoriques*, dédiées à Louis XIV. — En 1671, FURETIÈRE donne les *Fables morales et nouvelles* ; il invente ses sujets, dont quelques-uns sont ingénieux. — En 1677, DESMAY publie l'*Ésope français*. — En 1699, CHARLES PERRAULT, l'auteur des *Contes*, donne *Cent Fables en latin et en français*. — Nommons encore BENSERADE, BOURSAULT (qui dans ses comédies, *Ésope à la cour* et les *Fables d'Ésope*, insère un certain nombre de fables), EUSTACHE LE NOBLE, etc. D'un grand nombre de fabulistes, qui avaient tous du talent, le seul La Fontaine a survécu.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de La Fontaine : H. RÉGNIER (*Collection des grands écrivains de la France*), Hachette ; *Contes et Fables*, par P. CLARAC et F. GOHIN, 4 vol., Les Belles-Lettres ; *Œuvres diverses*, par P. CLARAC (Coll. de la Pléiade), Nouvelle Revue française, 1942.

Éditions classiques : LE BIDOIS (Hatier), MARIO ROUSTAN (Didier), etc.

SAINT-MARC GIRARDIN, *La Fontaine et les Fabulistes*, 2 vol., Charpentier, 1858.

TAINE, *La Fontaine et ses Fables*, Hachette, 1860.

LOUIS ROCHE, *Vie de La Fontaine*, Plon, 1912.

G. MICHAUT, *La Fontaine*, Hachette, 2 vol., 1914.
A. HALLAYS, *Jean de La Fontaine*, Perrin, 1922.
A. BAILLY, *La Fontaine*, Fayard, 1937.
R. BRAY, *Les Fables de La Fontaine (Grands Événements littéraires)*, Malfère, 1929.
F. GOHIN, *L'art de La Fontaine dans ses Fables*, Garnier; *La Fontaine, études et recherches*, Garnier, 1937.
J. GIRAUDOUX, *Les cinq tentations de La Fontaine*, Grasset, 1938.
P. CLARAC, *La Fontaine (Le livre de l'étudiant)*, Boivin, 1947.

CHAPITRE XII

BOILEAU.
LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

SOMMAIRE

1° **Boileau** (1636-1711), d'une famille de petite robe, a une fortune indépendante, et écrit librement. Il lit d'abord en société ses premières *Satires*, publiées en 1666; puis les *Epîtres*, *l'Art poétique* et *le Lutrin*. Il survit à tous ses amis.

2° On doit établir avec soin la chronologie des Satires et des Epîtres, pour bien en sentir l'*actualité*. — Les satires *bourgeoises* sont souvent d'un réalisme pittoresque; les satires *morales* sont les plus faibles; les satires *littéraires*, à leur date, attaquent des auteurs dont plusieurs étaient encore à la mode, et, surtout, elles exaltent ceux qui furent incontestablement les grands classiques.

3° *L'Art poétique* n'a paru qu'après la plupart des chefs-d'œuvre du siècle. Boileau enregistre et codifie le « bon usage » des écrivains de génie. — La critique *historique* manque absolument à Boileau.

4° Sa doctrine peut se ramener aux formules suivantes : *Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable*; — *aimer la raison*; — l'imitation des *anciens*.

5° Autres critiques : d'Aubignac, Bouhours, Rapin, Saint-Evremond, précurseur de la critique *historique*.

6° L'admiration un peu exclusive des grands écrivains pour les anciens provoque une réaction. Ch. Perrault, en 1687, célèbre le siècle de Louis le Grand comme égal à ceux de Périclès et d'Auguste. Boileau proteste. — La querelle se renouvelle, à propos d'Homère, entre Mme Dacier et La Motte. — Des deux côtés la question est mal posée; mais les *modernes* triomphent, et l'idée de *progrès* animera tout le XVIIIe siècle.

Au moment où Molière s'installait à Paris, — à la veille des débuts de Racine, — au lendemain des *Provinciales*, — à la date précise où commençait le gouvernement de Louis XIV et où la *cour* s'organisait, — l'idéal classique, sans s'incarner, à proprement parler, dans une « école » littéraire, se « détermine ». Défini, depuis quarante ans, par Malherbe, Descartes, l'Académie, Vaugelas, l'Hôtel de Rambouillet, Balzac, il n'avait cependant pas triomphé de toutes les résistances. L'emphase espagnole, l'affectation italienne, la fausse galanterie, le burlesque, se partageaient encore le goût public. C'est vers 1660 que Boileau, reprenant la mission que s'était donnée Malherbe, poursuit la lutte contre tous les ennemis de la *raison* et du *vrai*; s'il n'a pas, comme on l'a dit un peu hâtivement, consommé leur défaite définitive, ni fait à lui seul toute la besogne, il a eu du moins l'insigne mérite de désigner comme des chefs-d'œuvre la plupart des ouvrages mêmes que nous continuons à mettre au premier rang.

Mais il est peu d'auteurs à la fois plus célèbres et plus mal compris que Boileau. A le considérer comme un « législateur du Parnasse », ainsi que l'a fait le XVIII^e^ siècle, on le rend responsable de l'insuffisance et de la médiocrité des pseudo-classiques. Sans doute, il a formulé quelques préceptes éternels d'une vérité absolue; mais, dans l'ensemble, il veut être, plus que tout autre, étudié *à sa date*, et cela pour deux raisons : 1° parce que ses *Satires*, partie *négative* de son œuvre, doivent surtout être appréciées à titre de polémique d'actualité; 2° parce que son *Art poétique*, paru après les principaux chefs-d'œuvre du XVII^e^ siècle (1674), ne fait que constater ce que l'on peut appeler le « bon usage » des écrivains de génie de son temps.

De même, la *querelle des anciens et des modernes*, si singulière et si paradoxale quand on la regarde de trop loin, apparaît, à la fin du XVII^e^ siècle, comme l'effet d'une réaction légitime contre ce que l'idéal classique avait décidément de trop étroit. Ce sont là des questions de *critique historique* plutôt que de littérature.

I. — BOILEAU (1636-1711)

Vie et caractère. — Comme Molière et Voltaire, Nicolas Boileau-Despréaux est né à Paris (1) (et non à Crosne, près Villeneuve-Saint-Georges, comme on l'a cru longtemps), le 1er novembre 1636. Il était le quinzième enfant de Gilles Boileau, greffier au Parlement. Deux de ses frères, Gilles, avocat qui fut de l'Académie française vingt-cinq ans avant Despréaux, et l'abbé Jacques Boileau, chanoine de la Sainte-Chapelle, eurent également une réputation de « bel esprit » et de causticité; leurs bons mots furent célèbres. — Nicolas perdit sa mère un an après sa naissance. Il fut élevé, dit-on, très durement, par une vieille domestique. On signale fréquemment l'absence de l'influence maternelle chez de grands écrivains, pour expliquer leur manque de sensibilité; on oublie que Racine avait trois ans quand il perdit sa mère. Toujours est-il que le futur auteur des *Satires* était, dans sa première enfance, plutôt timide et taciturne; son père disait de lui : « Pour celui-ci, c'est un bon garçon qui ne dira jamais de mal de personne. » Il commença ses études, à l'âge de huit ans, au collège d'Harcourt (aujourd'hui lycée Saint-Louis); et, vers onze ans, il dut subir la grave opération de la pierre. Il passa ensuite au collège de Beauvais, à Paris. On le destinait à l'Église; et, de bonne heure, il fut tonsuré; mais rebuté par la théologie, il obtint de son père la permission de faire son droit, et il devint avocat. D'ailleurs, il n'aimait pas plus la chicane que la théologie.

La mort de son père (1657) lui donna, sous tous les rapports, l'indépendance dont son talent avait besoin pour se développer. D'abord, il put renoncer au barreau, pour faire de la poésie. Et, surtout, il se trouva possesseur d'une modeste mais solide fortune, ce qui explique en grande partie l'absolue liberté de ses satires. Boileau fut un *rentier*, à une époque où la plupart des écrivains ne vivaient que des libéralités des grands et du Roi. Qu'on ne l'oublie pas, en lisant les louanges qu'il adresse à Louis XIV, à Condé, à Colbert, à Montausier : il n'en attendait rien, que de l'estime. — A cette époque, probablement, il prit

(1) Une légende discutable le fait naître dans la chambre où fut composée la *Satyre Ménippée*.



Cl. Hatier.

BOILEAU.

D'après le portrait peint en 1704 par Rigaud et gravé par P. Drevet.

le nom de *Despréaux*, d'un bout de terre appelé *les Préaux*, que possédait son père à Crosne : c'est presque toujours sous ce nom qu'il est désigné au XVII^e siècle.

Boileau commença par publier quelques vers médiocres dans un recueil de *Poésies galantes* paru en 1663. Mais, dès 1660, il avait écrit sa première satire; et il continua jusqu'en 1669 à combattre les mauvais poètes et à défendre ceux que la postérité a reconnus. C'est la première période de sa vie littéraire.

La seconde s'étend de 1669 à 1677 : elle comprend les *Épîtres*, les quatre premiers chants du *Lutrin*, *l'Art poétique*, la traduction du *Traité du sublime*, de Longin. Boileau réside le plus souvent dans sa maison d'Auteuil : il y reçoit ses amis Molière, Racine, La Fontaine, Chapelle, Furetière. Protégé et aimé par le Roi, il n'en obtient une pension qu'en 1676; et, en 1677, il est nommé historiographe en même temps que Racine.

La troisième période, de 1677 à 1711, est celle pendant laquelle Boileau compose ses derniers ouvrages en vers, quelques satires et épîtres, les chants V et VI du *Lutrin*. L'Académie ne songeait point à lui; elle était pleine encore des écrivains qu'il avait ridiculisés; le Roi l'imposa en 1684. Il fut alors très occupé par la *querelle des anciens et des modernes*, à partir de 1687; il ajouta en 1693 au *Traité du sublime*, de Longin, des *Réflexions critiques*.

A la fin de son existence, survivant à tous ses amis, accablé d'infirmités, il était devenu morose et chagrin. Il échange alors avec Brossette, un avocat au Parlement de Lyon, fort épris de son talent et de son caractère, des lettres très intéressantes, et qui constituent pour son histoire, celle de ses œuvres et celle de la société contemporaine, un document des plus précieux.

Il mourut le 13 mars 1711, rue du Cloître-Notre-Dame, chez le chanoine Lenoir. Il fut inhumé dans la Sainte-Chapelle. Un imposant cortège accompagnait ses modestes funérailles. « Il avait donc bien des amis, s'écria un passant, cet homme qui disait du mal de tout le monde! » Depuis 1819, les restes de Boileau ont été transportés à l'église Saint-Germain-des-Prés.

L'Œuvre. — Chronologie des Satires. — Il est nécessaire de ranger les *Satires* dans l'ordre chronologique (1), pour mieux mesurer les progrès de Boileau, et surtout pour mieux comprendre certaines allusions.

En 1660, Boileau écrit la satire I (*Adieux d'un poète à la ville de Paris*); il en détachera plus tard le long épisode des *Embarras de Paris*, pour en former la satire VI. De 1663, date la satire VII (sur *le Genre satirique*). De 1664, la satire II (à Molière, sur *la Rime*) et la satire IV (à l'abbé Le Vayer, sur *les Folies humaines*). De 1665, la satire III (*le Repas ridicule*); la satire V (à Dangeau, sur *la Noblesse*); et le *Discours au Roi*. — Boileau n'avait encore fait imprimer aucun de ces morceaux, qu'il récitait volontiers à ses amis, et dans certains salons où l'on goûtait fort ses hardiesses juvéniles, lorsqu'il en parut, en Hollande (1666), sous le titre de *Discours libres et moraux en vers*, une édition qu'il qualifia de « monstrueuse ». Aussitôt Boileau donna, cette même année, une édition correcte, chez le libraire Bilaine. Le livre eut un très grand succès. Il y ajouta, l'année suivante (1667), deux autres satires, la VIII^e^ (à Claude Morel, doyen de la Faculté de théologie, sur *l'Homme*) et la IX^e^ (*A son Esprit*). — En 1694, il publia la satire X (*les Femmes*); en 1698, la XI^e^ (à Valincour, *l'Honneur*); en 1711, la XII^e^ (*l'Équivoque*).

Les Satires bourgeoises et morales. — C'était une tradition qui datait d'Horace, de Juvénal, et qui s'était continuée en France avec Mathurin Régnier, que de tracer des *portraits* ou des *tableaux* satiriques, en s'inspirant des mœurs du jour. Boileau n'inventait pas, il imitait plutôt quand il écrivait *les Embarras de Paris* et *le Repas ridicule*. Son originalité consiste à avoir introduit, dans ces cadres traditionnels, certains détails nouveaux. Or, c'est bien le Paris de 1660, ce sont bien les ridicules bourgeois de la même époque, qui nous plaisent dans les satires III et VI. On s'en convaincra en faisant une comparaison entre Boileau et ses modèles. — Mais il faut encore remarquer que Boileau n'a jamais été meilleur poète, dans le sens où ce mot implique le don de *voir* et de *peindre* le détail pittoresque. Il y a en lui un *réaliste* fort spirituel. Et chaque fois que, dans les satires morales et littéraires, il se remet à *décrire*, les mêmes qualités se retrouvent (voir en particulier, dans la satire X, l'histoire du lieutenant-criminel Tardieu). A plus forte raison dans *le Lutrin*. Il est bon, sans doute, de citer les beaux vers des *Épîtres* et de *l'Art poétique*; mais Boileau y est abstrait, et sa langue n'a plus la même saveur.

Les satires morales sont décidément moins bonnes, sauf la satire V (*la Noblesse*), qui est judicieuse et courageuse. Esprit parisien, d'une causticité systématique, Boileau ne possède, en ce genre, ni idées générales assez profondes, ni finesse psychologique. Son jansénisme bourgeois lui

(1) Cf. l'édition DES GRANGES (Hatier, 1914).

donne un ton à la fois morose et railleur qui agace. La satire IV (*les Folies humaines*), la satire VIII (*l'Homme*), sont formées de lieux communs anciens, et qui cette fois ne sont renouvelés ni par l'observation des mœurs contemporaines, ni par le pittoresque de l'expression. La satire X (*les Femmes*), assez maladroitement imitée de Juvénal, contient cependant quelques *portraits* vivement tracés, et elle se sauve par l'épisode que nous citions plus haut; replacée à sa date, dans la *querelle des anciens et des modernes*, cette dixième satire se comprend mieux (1). On peut presque négliger les faibles satires XI et XII (*l'Honneur* et *l'Équivoque*).

Les Satires littéraires. — Déjà, dans les satires bourgeoises ou morales, les traits ne manquent pas contre les mauvais poètes (*le Repas ridicule*), les précieuses (*les Femmes*), et les noms de Cotin, de Chapelain, de Coras, de Pradon, y apparaissent soudain, au détour d'un vers. Boileau est, avant tout, et par nature, un critique littéraire. Ses meilleures satires sont les satires II (sur *la Rime*), VII (*le Genre satirique*), IX (*A son Esprit*).

Trois excès, nous l'avons vu, s'étaient manifestés dans la poésie française : la *préciosité*, l'*emphase* et le *burlesque*, trois déformations de la *nature*. Étaient-elles représentées encore vers 1660 de manière à justifier une si vigoureuse campagne? On s'est demandé si Boileau n'avait pas attaqué bruyamment, par goût de la satire, et pour se faire une réputation, des écrivains que le bon sens public avait déjà exécutés (2). En fait, certains d'entre eux n'étaient déjà plus des auteurs « à succès »; mais d'autres victimes des *Satires*, comme Chapelain, Quinault, Pradon, jouissaient d'un prestige que les railleries mêmes de Boileau ne parvinrent pas toujours à ruiner séance tenante. Ils possédaient de puissants soutiens parmi les libraires, les grands seigneurs, à l'Académie, où Boileau, nous l'avons vu, ne fut reçu qu'après avoir publié presque tous ses ouvrages, et dix ans après *l'Art poétique*, sur le désir formel de Louis XIV. Parmi ces poètes, auteurs de sonnets, de madrigaux ou d'épopées, ces tragiques grandiloquents ou doucereux, il y avait des réputations solidement retranchées.

On a vu d'autre part combien les cabales d'auteurs ou de gens du monde s'étaient acharnées contre Molière et Racine. Or, Boileau, avec une singulière sûreté de *diagnostic*, a proclamé dès le premier jour la supériorité

(1) Elle souleva une polémique assez vive, à laquelle prirent part Arnauld, Perrault, La Bruyère. Cf. BOILEAU (Hatier), pp. 480-499.

(2) Sur cette question, très importante pour qui veut déterminer exactement la position et le rôle de Boileau, on consultera les nombreuses études parues ces dernières années : l'édition des œuvres de Boileau par CH.-H. BOUDHORS (Les Belles-Lettres, 1934-1943); celle de P. CLARAC (Mellottée, 1937); les ouvrages de D. MORNET et de R. BRAY que nous citons dans la bibliographie; G. ASCOLI, *Boileau : Satires I à IX*, Tournier et Constans, 1938; A. ADAM, *Les premières Satires de Boileau*, Lille, 1941.

du génie durable sur le talent à la mode. Quand il adressait à Molière ses stances sur *l'École des femmes* ou sa deuxième satire; quand il distinguait, dès l'*Alexandre*, Racine de Quinault; quand il défendait *Britannicus* contre les railleries de Boursault; quand il écrivait, après *Phèdre*, son épître sur *l'Utilité des ennemis* où Racine et Molière entrent dans l'immortalité, on était encore en plein combat. Lorsqu'il s'agit de contemporains, les plus clairvoyants parfois sont aveuglés par la prévention ou par l'amitié. Or, Boileau n'a commis d'erreurs littéraires que sur les auteurs de l'antiquité, du moyen âge et du XVI^e^ siècle; sur son propre temps, il ne s'est trompé ni en bien ni en mal. Ses réserves mêmes sur Molière, dans *l'Art poétique*, peuvent s'expliquer.

L'excès serait de croire qu'il a définitivement *imposé* les grands artistes classiques à l'opinion. Malgré lui, le public du temps, même le plus éclairé, a continué souvent à méconnaître Racine, parfois à lui préférer Quinault ou à confondre dans une même admiration Benserade et La Fontaine (mais sans Boileau, il eût peut-être commis encore plus de méprises et d'injustices...). Il est également erroné de représenter Boileau comme une sorte de mentor, servant à Racine et à Molière de guide dans le choix de leurs sujets et de leurs moyens d'expression. Boileau n'a point été à leur égard un critique *positif*. Les lois des genres classiques, il ne les formule qu'après l'apparition des chefs-d'œuvre. Mais il a peut-être préservé ses amis du découragement; il les a moralement soutenus contre les cabales; il leur a persuadé que la postérité leur rendrait justice, et surtout, il les a jugés d'avance comme elle les a jugés depuis (1).

Boileau pouvait donc légitimement faire son apologie dans la neuvième satire, qu'il adresse *A son Esprit*. Il y répondait victorieusement à des objections qu'il savait retourner contre ses adversaires eux-mêmes, avec une verve digne du Pascal des *Provinciales*, et traçait parfaitement les droits et les limites de la satire.

Les Épîtres. — Voici l'ordre chronologique des *Épîtres* : — En 1669, épître I (*Au Roi*); un fragment, détaché de cette épître, a formé l'épître II (à l'abbé des Roches, *Contre les Procès*); — 1672, épître IV (*Passage du Rhin*); — 1673, épître III (à Arnauld, *Sur la mauvaise Honte*); — 1674, épître V (à Guilleragues, *Sur la connaissance de soi-même*); — 1675, épître VIII (*Au Roi*), épître IX (à Seignelay, *le Vrai*); — 1677, épître VI (à Lamoignon, *Sur la Campagne*); épître VII (à Racine, *Sur l'Utilité des ennemis*); — 1695, épître X (*A ses Vers*); épître XI (*A son Jardinier*); épître XII (à l'abbé Renaudot, *Sur l'Amour de Dieu*).

(1) Pour cette seule raison, le rôle de Boileau, assurément exagéré par la critique du XIX^e^ siècle, ne devrait pas maintenant être rabaissé à l'excès.

Pami ces épîtres, il faut distinguer celles où Boileau, s'adressant au Roi, lui donne des conseils de modération tout en le louant avec finesse (ép. I), et où il raconte ses exploits (ép. IV). *Le Passage du Rhin* est gâté par la mythologie et par des procédés de style que le sévère critique des épopées contemporaines aurait dû éviter. (C'est le défaut que l'on retrouve dans la fameuse *Ode sur la prise de Namur* que Boileau compose en 1693.) Mais il y a aussi, dans ces épîtres, des vers bien frappés, d'une versification amusante; tels ceux où Boileau enchâsse tant de noms propres de villes ou de guerriers illustres. — Viennent ensuite les épîtres à la fois morales



Cl. Hatier.

AUTEUIL AU XVII^e SIÈCLE.
D'après une estampe d'Israël Silvestre.

et littéraires, qui sont les meilleures (V, VII, IX). Les deux dernières surtout : à Racine, *Sur l'Utilité des ennemis*, et, à Seignelay, *Sur le Vrai*, sont les chefs-d'œuvre de Boileau. On y a remarqué avec raison une émotion assez rare chez lui, et qui n'en a que plus de prix, surtout dans l'épître VII, une des plus éloquentes protestations qui soient contre la victoire momentanée de la médiocrité sur le génie. Quant à l'épître IX, elle contient, mieux encore que l'*Art poétique* peut-être, la *poétique* de Boileau. — Enfin, d'autres épîtres sont, en quelque sorte, plus personnelles. A l'imitation d'Horace, un de ses modèles préférés, Boileau nous parle de sa vie à la campagne (à Bâville, à Haute-Isle, à Auteuil, chez M. de Lamoignon, ou dans sa petite maison, dont le jardinier Antoine est l'intendant). Ailleurs il s'adresse *à ses Vers* (ép. X) et nous donne quelques renseignements sur son âge et sur son caractère.

La supériorité de Boileau s'affirme donc dans l'épître *critique*. C'est là

qu'il l'emporte sur Horace, dont il n'a, dans les épîtres familières, ni le charme, ni la facilité.

Le Lutrin. — Ce poème héroï-comique en six chants fut publié en deux fois. Les quatre premiers chants parurent en 1673 ; les deux derniers, en 1683. Le sujet en est une querelle entre les membres du chapitre de la Sainte-Chapelle. « Dans ce chapitre, écrit Boileau, le trésorier remplit la première dignité, et il officie avec toutes les marques de l'épiscopat. Le chantre remplit la seconde dignité. Il y avait autrefois dans le chœur, à la place où se tient le chantre, un énorme pupitre ou lutrin, qui le couvrait presque tout entier. Il le fit ôter. Le trésorier voulut le faire remettre. De là une dispute... » M. de Lamoignon ayant défié Boileau de faire un poème épique sur ce sujet mesquin, Boileau tint la gageure, et écrivit *le Lutrin*. Il eut l'honneur de créer en France une sorte de burlesque nouveau. Au lieu que Scarron et ses imitateurs faisaient du burlesque en attribuant des trivialités ou des bouffonneries à de grands héros, et en transposant les actions épiques sur un ton plus bas, Boileau fait justement le contraire : pour chanter cette « querelle de sacristie », il embouche la trompette épique ; il prête à des personnages vulgaires ou grotesques des gestes et un langage de héros ; il use des procédés homériques pour conter l'expédition nocturne d'un perruquier ou une bataille à coups de livres. Cette parodie retournée est beaucoup plus spirituelle que l'autre.

Sans analyser ici *le Lutrin*, qui est d'une lecture si divertissante, notons seulement que les cinq premiers chants sont versifiés de la façon la plus heureuse. C'est la manière des satires bourgeoises, vive et pittoresque, relevée çà et là par des traits d'excellente critique littéraire.

L'Art poétique (1674). — *L'Art poétique* est divisé en quatre chants. Au *Chant* I, Boileau donne des préceptes généraux, qui peuvent convenir à tous les genres : nécessité de l'inspiration ; connaître la nature de son propre talent ; accord de la rime et de la raison ; éviter l'emphase et le burlesque ; être clair, correct ; savoir se corriger et se soumettre à la critique. Boileau intercale dans ce chant (v. 113-146) une courte histoire de la poésie française, de Villon à Marot. — Le *Chant* II contient les préceptes des *petits genres* de poésie : l'églogue, l'élégie, l'ode, le sonnet, l'épigramme, le rondeau, la ballade, le madrigal, et la satire, dont Boileau fait l'histoire chez les Latins et chez les Français. — Au *Chant* III, Boileau aborde les *grands genres* : tragédie, épopée, comédie. A propos de la tragédie, il étudie les origines du genre en Grèce et juge le théâtre du moyen âge ; pour l'épopée, il recommande le *merveilleux* païen, celui d'Homère, et il attaque vivement ceux qui conseillent ou qui pratiquent le *merveilleux chrétien* ; la comédie l'amène à juger Térence et Molière. — Le *Chant* IV est consacré à des conseils de bon sens et de moralité : la poésie ne souffre

pas la médiocrité; faire choix d'un bon censeur; aimer la vertu; ne pas travailler pour l'amour du gain; éloge de Louis XIV qui, par ses bienfaits, a relevé la condition du poète.

Ce poème didactique est, de toutes les œuvres de Boileau, celle qui a le plus servi à sa réputation, et qui lui a le plus nui (1). Disons d'abord qu'au point de vue du style, *l'Art poétique*, remarquable souvent par la fermeté, toujours par la propriété des termes, abondant en vers devenus proverbes, en formules « amies de la mémoire », ne nous semble pas cependant comparable aux meilleures satires ni aux meilleures épîtres. Ce style a, dans l'ensemble, quelque chose de compassé, de froid et d'abstrait, et la composition même de l'œuvre est loin d'être impeccable. « Au prix de *l'Art poétique*, les réflexions de Lamartine sur *les Destinées de la poésie* ou la *Préface de Cromwell* sont des merveilles de logique et des chefs-d'œuvre d'architecture... » (D. Mornet) (2). — D'autre part, chaque fois que Boileau touche à l'histoire littéraire, soit ancienne (Homère, la tragédie grecque, l'ode grecque), soit moderne (Marot, Ronsard, le théâtre au moyen âge), il est insuffisant ou inexact. Exceptons-en sa courte histoire de la satire à Rome. En donnant de chaque genre une définition abstraite et absolue, Boileau semble ne tenir aucun compte des différences essentielles que les temps et les pays établissent dans le goût littéraire. Il est souvent *dogmatique*, au sens le plus étroit du mot. Il manque de ce que nous estimons le plus aujourd'hui dans la critique, le *sens historique*. Ce défaut est particulièrement sensible dans son plaidoyer en faveur du *merveilleux païen*.

Mais, pour apprécier à sa valeur *l'Art poétique*, il faut, nous l'avons déjà observé, lui appliquer précisément cette critique historique que Boileau ne pratiquait pas. Tout y concorde avec l'idéal et avec l'usage des grands écrivains classiques, que Boileau ne faisait, après tout, qu' « enregistrer ». — « Législateur du Parnasse », si l'on veut; mais comme celui qui codifie le droit coutumier, et non comme celui qui invente et qui impose des lois nouvelles.

La doctrine de Boileau. — Les réserves qui précèdent étant faites, on peut donc dégager les principes essentiels de la poétique de Boileau, en consultant à la fois *l'Art poétique*, les *Satires* et les *Épîtres*.

(1) Cf. A. Albalat, *L'Art poétique de Boileau* (*Grands Événements littéraires*), Malfère, 1929; M. Hervier, *L'Art poétique de Boileau* (*Chefs-d'œuvre de la littérature expliqués*), Mellottée, 1938.

(2) *Histoire de la littérature française classique* (*Après* 1660, I, II), Hachette, 1940.

1° *Rien n'est beau que le vrai.* — Le *vrai*, c'est la *nature*, mais la nature à la fois *générale* et *choisie*; — *générale*, parce qu'il faut que l'œuvre d'art intéresse tous les hommes capables de réfléchir et de sentir, — *choisie*, parce que les exceptions ou les monstruosités que produit parfois la nature sont contraires à son plan ordinaire et que nous n'arrivons au *général* que par le *choix*. Voilà pourquoi Boileau proscrit le précieux, le burlesque, l'emphase, et revient sans cesse au *naturel*, seul *beau*, c'est-à-dire seul digne d'attirer et de fixer l'artiste. — Ce *naturel*, dans les grands genres, est surtout *psychologique*. Cependant, Boileau n'exclut pas la peinture pittoresque de la nature extérieure; mais il en élimine les traits trop spéciaux, qui pourraient devenir inintelligibles aux lecteurs d'un autre âge.

2° *Le vrai seul est aimable.* — Le but de la poésie n'est ni d'instruire ni de prouver, mais de *plaire*. Et Boileau affirme que seule la *nature* plaît. Toute affectation rebute le lecteur. « Chacun pris en son air est agréable en soi. » Et il faut *plaire*, au XVII^e^ siècle, à la *société*, laquelle ne supporte pas le sublime continu, ne tolère pas le réalisme trop bas, aime à se reconnaître dans les analyses et dans les inventions qu'on lui présente, plutôt qu'à se sentir dominée et écrasée par l'extraordinaire.

3° *Aimez donc la raison.* — Quel sera le *critérium* dans la recherche du vrai et du naturel? Notre imagination nous entraîne dans l'irréel et dans la fantaisie; notre sensibilité nous porte à exagérer nos propres façons de souffrir ou de jouir; donc, c'est notre *raison* qui nous servira de guide. *Raison*, chez Boileau, est presque synonyme de *bon sens*. C'est la faculté moyenne, commune à tous les hommes, dans tous les temps et dans tous les pays, qui prend pour base de ses jugements ce qu'il y a d'universel et d'irréductible dans la nature humaine.

4° *L'imitation des anciens.* — Comment former notre *raison*, comment lui apprendre à distinguer le vrai du faux, le général du particulier, ce qui durera de ce qui doit passer? Par l'étude des anciens. Ceux-ci, en effet, plus rapprochés que nous de la nature, l'ont décrite et analysée avec plus de simplicité. Et surtout, comment se fait-il que leurs ouvrages, conçus au milieu d'une civilisation si différente de la nôtre, aient pu survivre à

tant de révolutions dans la politique, la religion, les mœurs, les formes mêmes de l'art, si ce n'est par ce qu'ils contiennent de vraiment *universel* et de réellement *humain*? A leur école, donc, nous apprendrons comment on distingue l'*homme* sous les individus, et nos ouvrages mériteront à leur tour de vivre dans la postérité (1).

Telle est, en résumé, la doctrine de Boileau. Tous les préceptes particuliers se ramènent à cette théorie générale.

II. — Autres critiques littéraires.

Pas plus que Racine, Molière ou La Fontaine, Boileau n'est un *isolé*. Parmi les nombreux critiques littéraires du temps, théoriciens ou polémistes, il faut au moins nommer l'abbé d'Aubignac, auteur d'une *Pratique du théâtre* (1657), qui fit longtemps autorité; le P. Bouhours, célèbre par ses études sur la langue : *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), *Remarques nouvelles sur la langue française* (1675); le P. Rapin, qui s'occupa surtout de poétique. Tout à fait à part, pour la valeur de ses idées, qu'il dispersa malheureusement dans ses petits ouvrages, opuscules, dissertations, Saint-Evremond (1616-1703) apparaît comme un des esprits les plus ouverts du siècle. Exilé en Hollande et en Angleterre, intelligence hardie et indépendante, Saint-Evremond est un des premiers à avoir eu la notion véritable d'une critique *historique*. Ses traités *De la tragédie ancienne et moderne* (1672), *Sur les poèmes des anciens* (1685), certaines pages de sa correspondance sont d'un précurseur; il serait injuste de l'oublier au moment d'aborder la fameuse *querelle des anciens et des modernes*. On peut même se demander si ce n'est pas lui qui a le mieux compris, par avance, le sens profond du débat.

III. — La Querelle des anciens et des modernes.

Depuis Ronsard et la Pléiade, les anciens passaient pour les maîtres incontestés en tous les genres de poésie. Cette partie de la doctrine avait été confirmée par Malherbe, par Balzac,

(1) Boileau, *Réflexions sur Longin*, VII (Ed. Hatier, p. 470).

par les débuts de la tragédie française, par les chefs-d'œuvre de Corneille, etc. Le respect de l'antiquité avait atteint son plus haut degré avec Racine, La Fontaine et Boileau. Molière était resté plus indépendant. Vers la fin du XVII^e siècle, une réaction se produit à deux reprises différentes : c'est la *querelle des anciens et des modernes.*

Causes de la Querelle. — 1° En imitant les anciens, les modernes étaient parvenus à créer des ouvrages comparables aux leurs. On se trouva donc en présence d'une littérature nationale aussi féconde en chefs-d'œuvre que celle des anciens. Aussi était-il temps de renoncer à une modestie qui devenait hypocrite et de proclamer que le siècle des Corneille, des Molière, des Racine, etc., valait bien le siècle de Périclès ou le siècle d'Auguste. Mais les partisans de cette opinion, très légitime en soi, eurent le tort de proclamer non pas l'égalité, mais la supériorité des modernes, de n'admirer leurs contemporains qu'en méprisant les anciens, et de confondre, parmi les modernes, les plus médiocres écrivains avec les excellents. Il devait donc en résulter une protestation, à son tour exagérée, de la part de ces disciples des anciens, qui se solidarisaient, en quelque sorte, avec ceux qui leur avaient servi de modèles.

2° Il faut y ajouter des causes particulières :

a) Le développement des sciences, et surtout des sciences appliquées, donne naissance à l'idée de *progrès* (1), progrès que l'on prétend découvrir aussi bien dans l'histoire des lettres;

b) A côté de l'idée de progrès qui est plutôt d'essence rationaliste, l'idée chrétienne se mêle aux considérations des partisans des modernes : il leur paraît impossible que la supériorité morale, fruit du christianisme, n'ait pas entraîné la supériorité littéraire;

c) C'est encore une protestation de l'*individualisme* trop étouffé par la théorie classique, — des droits de l'*imagination* et de la *fantaisie* contre la *raison.*

Histoire de la Querelle. — Desmarets de Saint-Sorlin, dans les préfaces de ses poèmes épiques, soutient l'excellence du « merveilleux » chrétien (1669-1674). Dans le troisième chant

(1) Lire, sur ce point, le remarquable fragment d'une préface d'un *Traité du vide* de PASCAL (Ed. V. Giraud, Hatier, pp. 101-110).

de *l'Art poétique*, Boileau le proscrit. Et c'est là une première phase de la querelle. — Dans la séance de l'Académie française du 27 janvier 1687, Charles Perrault lit un poème, le *Siècle de Louis le Grand*, où il fait l'éloge des écrivains qui permettent de comparer ce siècle à ceux de Périclès et d'Auguste. Boileau proteste en quittant la séance. Perrault reprend et développe sa thèse dans ses *Parallèles des anciens et des modernes* (1688-1696); Fontenelle prend le même parti dans sa *Digression sur les anciens et les modernes* (1688); Boileau réplique par ses *Réflexions sur Longin* (1694). — La Bruyère, dans son *Discours à l'Académie française* (1693), affecte de ne louer que les partisans des anciens; il suscite de vives colères, surtout dans *le Mercure*, auquel il répond par sa préface. — Mme Dacier, en 1699, publie une traduction d'Homère, qui est encore l'occasion des plus vives polémiques. Cette deuxième phase de la querelle est close, grâce à Arnauld qui réconcilie Perrault et Boileau (Lettre de Boileau, 1701) (1). — Reprise de la querelle en 1714, à l'occasion d'une traduction abrégée d'Homère par La Motte-Houdard (traduction destinée à discréditer celle de Mme Dacier). — Correspondance entre La Motte et Fénelon (1713-1714). — Lettre de Fénelon à l'Académie française (1716). — *Préface* à la traduction de l'*Odyssée*, par Mme Dacier (1716). — Concessions réciproques et fausse réconciliation.

Des deux côtés la question était mal posée : on se borna presque à des personnalités, et l'on ne toucha presque jamais aux véritables arguments. L'esprit *historique* manquait aux deux partis, qui n'avaient tort ou raison que sur des détails. Perrault voulait beaucoup moins proclamer l'égalité de génie de Racine et d'Euripide, de Boileau et d'Horace, que critiquer tous ceux qui avaient imité, bien inutilement selon lui, les anciens, et réhabiliter ceux qui étaient exclusivement modernes, les victimes de Boileau. Celui-ci, de son côté, défendit maladroitement Homère et Pindare, et ne sut donner une théorie juste de l'imitation des anciens que dans la VIIe *Réflexion sur Longin*. Nous aurons à revenir sur la position de Fénelon.

(1) Voir tous les documents relatifs à cette partie de la *querelle*, dans l'édition de Boileau de Ch.-M. des Granges, Hatier, p. 427-500. Consulter aussi les notes de l'*Art poétique*, chant III, p. 232-256.

Conséquences de la Querelle. — Les véritables vainqueurs furent les modernes : le XVIII^e siècle s'écartera de l'antiquité. — Alors se développent, avec l'idée de *progrès*, la confiance de la société en elle-même et le mépris de la tradition (*Encyclopédie*). D'où l'importance de la querelle, annonciatrice d'une évolution dans les idées. Mais l'esprit encyclopédique, en discréditant le christianisme, provoquera à son tour la réaction de Chateaubriand, qui, nous le verrons, donnera enfin à la *Querelle* une solution raisonnable et critique.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de BOILEAU, éd. CH. H. BOUDHORS, 7 vol., Les Belles-Lettres, 1934-1943.

Éditions classiques de CH.-M. DES GRANGES (Hatier), M. ORY (Didier), P. CLARAC (Mellottée).

G. LANSON, *Boileau* (Collection des grands écrivains français), Hachette, 1892.

H. GILLOT, *La querelle des Anciens et des Modernes*, Champion, 1914.

P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne* (1680-1715), Boivin, 1935.

D. MORNET, *Histoire de la littérature française classique*, Hachette, 1940.

ID., *Nicolas Boileau*, Paris, 1942.

R. BRAY, *Boileau* (*Le Livre de l'Étudiant*), Boivin, 1942.

CHAPITRE XIII

FÉNELON (1651-1715).

SOMMAIRE

1° **Fénelon** (1651-1715), d'abord supérieur des « Nouvelles Catholiques », devient en 1689 précepteur du duc de Bourgogne. En 1695, il est archevêque de Cambrai. L'affaire du *quiétisme* (1699) et la publication du *Télémaque* causent sa disgrâce. — Son caractère est complexe, séduisant et chimérique.

2° Dans le *Traité de l'éducation des filles* (1689), Fénelon devance sur plusieurs points notre pédagogie moderne.

3° Précepteur d'un enfant très difficile, Fénelon réussit à le dompter et à l'instruire. Il compose pour lui des *Fables*, des *Dialogues des morts*, et le *Télémaque* (1699), où les contemporains trouvèrent une satire de Louis XIV et de son gouvernement.

4° Le *Traité de l'existence de Dieu* (1712-1718) est une œuvre de jeunesse, dont la première partie est consacrée au développement de la preuve par les *causes finales*, et la seconde à une démonstration *cartésienne* de la Divinité.

5° Dans les *Dialogues sur l'éloquence* (1680?), Fénelon critique avec sévérité les orateurs de son temps. Il fut lui-même un prédicateur très apprécié; mais nous ne possédons de lui que deux sermons.

6° La *Lettre à l'Académie* fut écrite en 1713 à M. Dacier, et publiée en 1716. Fénelon s'y montre sur plusieurs points (notamment sur l'histoire) un critique très clairvoyant. Il trahit sa préférence pour les anciens.

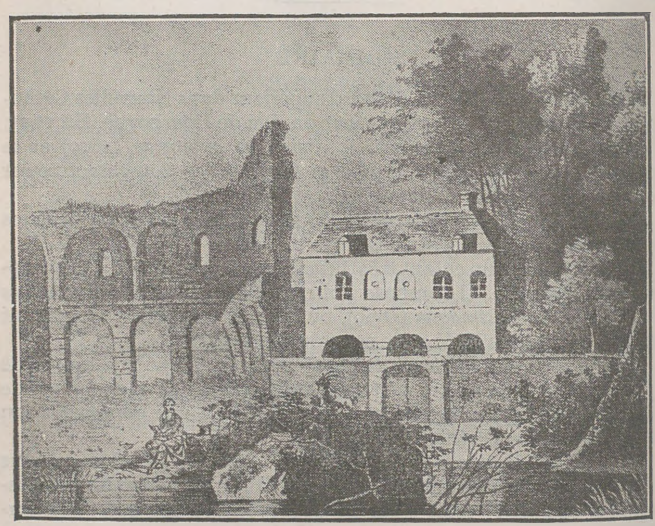
7° Le *quiétisme* est la doctrine du *pur amour de Dieu*, propagée en France par Mme Guyon. Bossuet la fit condamner; Fénelon, après une résistance habile, se soumit.

8° Le XVIIIe siècle a aimé dans Fénelon le prélat *tolérant* et *disgracié*, et le *critique*.

9° Écrivain, Fénelon est remarquable par l'aisance et l'élégance du style.

On doit donner à Fénelon une place à part dans l'histoire des idées et des lettres, au XVII^e siècle. Il représente déjà la transition vers un nouvel ordre de choses, moins encore par les dates de ses ouvrages que par l'esprit qui les anime.

Vie. — François de Salignac de la Mothe-Fénelon est né au château de Fénelon, dans le Périgord, en 1651. Il apparte-



Cl. Hatier.

MAISON DE FÉNELON ET RUINES DE L'ANCIENNE MÉTROPOLE A CAMBRAI.

nait à une noble famille, et il eut toujours, d'un très grand seigneur, les manières et les sentiments. Entré de bonne heure au séminaire de Saint-Sulpice, où le poussait la plus sincère vocation, il voulait d'abord se consacrer aux missions du Levant. Mais la faiblesse de sa santé l'obligea d'y renoncer; il fut nommé supérieur des « Nouvelles Catholiques », maison où l'on catéchisait les jeunes filles protestantes converties au catholicisme. Il remplit ces délicates fonctions de 1678 à

1689, avec toute l'intelligence et tout le tact qu'il y fallait apporter. C'est alors qu'il composa son premier ouvrage, le *Traité de l'éducation des filles*.

Fénelon fut ensuite chargé d'une mission auprès des protestants de l'Aunis et de la Saintonge, après la révocation de l'Édit de Nantes. Il usa surtout, dit-on, de persuasion et de douceur.

C'est en 1689 que le duc de Beauvilliers, gouverneur du jeune duc de Bourgogne, choisit Fénelon comme précepteur du petit-fils de Louis XIV. Bossuet, qui avait Fénelon en grande estime, approuva hautement ce choix. Nous verrons comment le maître réussit avec son élève, et quels ouvrages sont sortis de ces six années de préceptorat.

En 1693, Fénelon fut reçu à l'Académie française. Deux ans après, il était nommé archevêque de Cambrai et sacré par Bossuet dans la chapelle de Saint-Cyr. Tout semblait lui assurer l'existence la plus calme, quand l'affaire du *quiétisme* vint tout gâter. Bientôt, la publication du *Télémaque* (1699), où chacun vit, avec une malice compromettante pour l'auteur, une satire de Louis XIV et de son gouvernement, acheva la disgrâce de Fénelon, qui resta jusqu'à la fin de sa vie renfermé et comme exilé dans son archevêché de Cambrai.

Fénelon mettait toutes ses espérances dans le duc de Bourgogne, et rêvait de devenir quelque jour, sinon son ministre, au moins son directeur à la fois spirituel et politique. La mort du prince (1712) vint ruiner ses espérances. Fénelon consacra ses dernières années à l'administration vigilante et paternelle de son diocèse, et à une lutte assez vive contre le jansénisme. Il mourut à Cambrai, le 7 janvier 1715.

Son caractère. — On connaît l'admirable portrait de Fénelon par Saint-Simon : « Ce prélat était un grand homme maigre, bien fait, pâle, avec un grand nez, des yeux dont le feu et l'esprit sortaient comme un torrent, et une physionomie telle que je n'en ai pas vu qui y ressemblât, et qui ne se pouvait oublier quand on ne l'aurait vu qu'une fois. Elle rassemblait tout, et les contraires ne s'y combattaient point. Elle avait de la gravité et de la galanterie, du sérieux et de la gaîté; elle sentait également

le docteur, l'évêque et le grand seigneur; ce qui y surnageait, ainsi que dans toute sa personne, était la finesse, l'esprit, les grâces, la décence et surtout la noblesse. Il fallait faire effort pour cesser de le regarder... Il s'était accoutumé à une domination qui, dans sa douceur, ne voulait point de résistance... Parmi tant d'art et d'ardeur de plaire, et si générale, rien de bas, de commun, d'affecté, de déplacé, toujours en convenance à l'égard de chacun... A tout prendre, c'était un bel esprit et un grand homme. »

L'impression qui se dégage de ce portrait peut tenir dans le mot de *contrastes*. Fénelon n'a pu laisser personne indifférent, parce qu'il avait en lui un singulier mélange de séduction et de hauteur, de tendresse et d'autorité, d'intelligence supérieure et d'entêtement dans ses idées (1).

Ceux qu'il a d'abord charmés, comme Bossuet et Louis XIV, il les a déçus et révoltés. Ceux qu'il étonne aujourd'hui par la profondeur et la générosité de certaines de ses vues politiques, il les trompe bientôt par des utopies et par cet esprit *chimérique* dénoncé par Louis XIV. Il n'en reste pas moins vrai qu'à le prendre dans son ensemble, il est des plus intéressants par cette complexité même, qui est moins encore celle d'un homme que celle d'une époque.

Le Traité de l'éducation des filles (1689). — C'est à la prière de Mme de Beauvilliers, mère de huit filles, que Fénelon rédigea ce charmant petit livre. Mais, grâce à son expérience de *directeur* des Nouvelles Catholiques, il finit par en faire un *Traité*, dont les idées ont encore aujourd'hui une réelle valeur.

Fénelon établit d'abord (chap. I) *l'importance de l'éducation des filles*, et *l'inconvénient des éducations ordinaires* (ch. II). « Il faut craindre de faire des savantes ridicules... Mais les filles mal instruites et inappliquées ont une imagination toujours errante... Elles se rendent l'esprit visionnaire, en s'accoutumant au langage magnifique des héros de romans... Quel dégoût pour elles de descendre de l'héroïsme jusqu'au plus bas détail du ménage! » — Fénelon est d'accord ici avec Mme de Maintenon, qui a senti, comme lui, qu'il fallait réagir contre l'instruction superficielle et surtout

(1) On jugera aisément de son caractère par son admirable Correspondance (Cf. LANSON, *Choix de Lettres du XVIIe siècle*, Hachette, p. 593 et suiv.).

sans *méthode*, que l'on donnait aux femmes. — Fénelon demande ensuite que l'on s'occupe des filles dès leur plus bas âge. Là, il nous surprend par la sûreté de ses observations. Comme Rousseau, il veut que les premières études soient proportionnées à la faiblesse de l'enfant (chap. III, IV, V). « Le cerveau des enfants est comme une bougie allumée dans un lieu exposé au vent : sa lumière vacille toujours. » Aussi faut-il répondre promptement et nettement à leurs questions ; les provoquer, par la vue des objets dont on leur explique la nature et l'utilité (leçons de choses) ; choisir, pour leur suggérer les idées, des *images* propres à se graver en eux ; et leur rendre toujours l'étude agréable. Sur ce point, Fénelon insiste beaucoup. Il veut que l'enfant joue, souvent, et à des jeux simples. Il n'est pas ennemi des moyens qui peuvent exciter l'enfant comme l'émulation, les louanges bien placées, les récompenses (chap. VI). — Les chapitres VII et VIII sont consacrés à l'étude de la religion. Là, Fénelon recommande de procéder par questions très simples, et d'user surtout des récits et des paraboles de l'Écriture, pour donner aux enfants des images sensibles et non abstraites. Il exige une religion raisonnable, sensée. « Il ne faut jamais mêler dans la foi ou dans les pratiques de piété rien qui ne soit tiré de l'Évangile, ou autorisé par une approbation constante de l'Église... Accoutumez donc les filles, naturellement trop crédules, à n'admettre pas légèrement certaines histoires sans autorité, et à ne s'attacher pas à de certaines dévotions qu'un zèle indiscret introduit, sans attendre que l'Église les approuve. » Fénelon ajoute quelques préceptes tolérants sur la manière de défendre ses croyances contre les critiques des protestants. — Le chapitre IX contient d'ingénieuses *Remarques sur plusieurs défauts des filles* : il faut les habituer à parler d'une façon brève et précise, à éviter la *finesse* « qui vient toujours d'un cœur bas et d'un petit esprit ». Tout le passage sur les subtilités de l'esprit est excellent. — Un spirituel chapitre, le X^e^, est consacré à la *Vanité de la beauté et des ajustements*. « Je voudrais, dit-il, faire voir aux jeunes filles la noble simplicité qui paraît dans les statues et dans les autres figures qui nous restent des femmes grecques et romaines ; elles y verraient combien des cheveux noués négligemment par derrière et des draperies pleines et flottantes à longs plis sont agréables et majestueuses. Il serait bon même qu'elles entendissent parler les peintres et les autres gens qui ont ce goût exquis de l'antiquité. Elles pourraient, sans aucune singularité, prendre le goût de cette simplicité d'habits si noble, si gracieuse, et d'ailleurs si convenable aux mœurs chrétiennes. » Il veut, en effet, rendre les jeunes filles modestes ; que rien, surtout, dans leur extérieur *n'excède leur condition*. Autre précepte important : les désabuser du bel esprit. — Avec le chapitre XI, paraissent des préceptes pratiques sur les *devoirs* des femmes. « La science des femmes, comme celle des hommes, doit se borner à s'instruire par rapport à leurs fonctions ; la

différence de leurs emplois doit faire celle de leur études. » La femme doit être prête à faire l'éducation de ses enfants, à surveiller et à tenir sa maison: « C'est le bon ordre, et non certaines épargnes sordides, qui fait les grands profits. » Il veut qu'une femme sache ranger et nettoyer. — C'est aussi une science que de se faire servir. Et là que d'observations piquantes sur les *domestiques!* « Faites entendre que les hommes ne sont point faits pour être servis; que le service étant établi contre l'égalité naturelle des hommes, il faut l'adoucir autant qu'on le peut; que les maîtres, qui sont mieux élevés que leurs valets, étant pleins de défauts, il ne faut pas s'attendre que les valets n'en aient point, eux qui ont manqué d'instruction et de bons exemples (1)... » (chap. XII). Dans ce même chapitre, Fénelon demande « qu'on apprenne à une fille à lire et à écrire correctement »; qu'elle sache la grammaire, l'orthographe, les quatre règles d'arithmétique; un peu de *droit usuel* et *coutumier* pour l'administration de sa fortune et de ses terres; de l'histoire grecque et romaine, celle de la France et des pays voisins. C'était la mode pour les jeunes filles d'apprendre l'italien et l'espagnol; Fénelon n'y tient pas, il préférerait le latin. Dans la lecture des ouvrages d'éloquence et de poésie, il veut une « exacte sobriété »; mêmes précautions pour la musique et la peinture. Une observation générale termine ce long chapitre, et le domine : « On doit considérer, pour l'éducation d'une jeune fille, sa condition, les lieux où elle doit passer sa vie, et la profession qu'elle embrassera selon les apparences. » — Enfin, dans le XIIIe et dernier chapitre, Fénelon ajoute de judicieuses remarques sur les gouvernantes.

Sur bien des points, ce *traité* peut nous sembler insuffisant. Mais il faut le juger à sa date, et savoir gré à Fénelon d'avoir montré dans son premier ouvrage tant de bon sens et de justesse. Le style est d'une simplicité élégante et d'un naturel parfait; on le dirait presque d'une plume féminine.

Fénelon précepteur du duc de Bourgogne. — Fénelon eut pour élèves les trois fils du Grand Dauphin : le duc de Bourgogne, héritier présomptif, le duc d'Anjou (qui devint roi d'Espagne), et le duc de Berry. On a surtout retenu le nom du premier,

(1) On trouve, dans les *sermons* et dans les traités de *morale* du XVIIe siècle, une foule d'observations de ce genre, sur l'égalité des hommes, et sur l'obligation de bien traiter les domestiques. La différence avec le XVIIIe siècle, c'est que celui-ci parle au nom de l'égalité *sociale*, tandis que le XVIIe parlait au nom de l'égalité devant Dieu et de la charité chrétienne.

d'abord parce qu'il prend de bonne heure une plus grande importance politique, ensuite parce que ses frères semblent avoir été plus dociles et moins intelligents.

Selon Saint-Simon, le jeune duc « était né terrible, dur et colère jusqu'aux derniers emportements... impétueux avec fureur... opiniâtre à l'excès... naturellement porté à la cruauté, barbare en railleries... ». Et Fénelon lui-même a, dans ses Fables, dans ses *Dialogues des morts*, dans son *Télémaque*, plusieurs fois représenté le duc de Bourgogne avec ses caprices, son orgueil insolent, et ses retours, pleins de franchise.

A cette nature excessive et riche, Fénelon et le duc de Beauvilliers appliquèrent un régime approprié. Les études étaient surtout pratiques ; et si l'on en excepte le latin, considéré plutôt comme une méthode de discipline pour l'esprit, on y voit que la plus grande part est faite à l'histoire et à la politique. La religion est *répandue sur le tout* ; elle est stricte et profonde, mais ferme et dégagée de toute dévotion mystique. Enfin, des exercices physiques de tout genre, et qui conviennent à un homme qui doit commander les armées, complètent le programme.

En tout cela, la vraie part de Fénelon fut l'éducation morale du prince. Avec une admirable patience, au moyen de leçons tirées des circonstances, d'artifices pédagogiques sans cesse renouvelés, et aussi en faisant appel à l'honneur, à la religion et à l'affection de l'enfant, il parvint à le dompter. Il y réussit trop peut-être. Car le duc de Bourgogne, devenu homme, fut un peu hésitant et timide. Mais il était loyal, pénétré de ses devoirs, et tout laisse penser qu'il eût pu devenir un souverain très supérieur à son fils Louis XV.

Ouvrages composés pour le duc de Bourgogne. — 1° **Les Fables.** — La plupart sont de petites *pastorales*, où l'on sent un véritable goût pour la nature, mais aussi quelque convention, Fénelon s'imaginant volontiers que les bergers sont essentiellement vertueux et poétiques. Il ne faut voir, d'ailleurs, dans ces aimables fictions composées en vue de la moralité, que des écrits pédagogiques, et destinés à un enfant.

2° **Les Dialogues des morts.** — Renouvelant un procédé illustré par Lucien chez les Grecs, Fénelon suppose que deux personnages, historiques ou littéraires, se rencontrent aux Enfers, dans les Champs Élysées,

et échangent leurs idées, leurs impressions, leurs théories. Le genre est, en soi, des plus faux, puisqu'il fait dialoguer, sur un même thème, des individus de temps très différents, qui souvent n'ont pas pu se connaître, et entre lesquels il n'y a point de commune mesure. Mais enfin, pour un précepteur, c'est un cadre ingénieux. — Parfois aussi deux personnages contemporains sont les interlocuteurs d'une conversation qu'ils auraient pu tenir pendant leur vie, mais plus franche, et dégagée de toutes les contingences. — Tantôt ce sont d'illustres écrivains, comme Virgile et Horace, qui se complimentent et qui avouent mutuellement leurs défauts, avec une candeur d'outre-tombe; ou Démosthène et Cicéron, qui se définissent et s'opposent (ce dialogue est excellent). Ou bien c'est le brillant et capricieux Alcibiade qui cause avec Socrate, ou avec Périclès, de philosophie et de politique. (Alcibiade a quelque chose de l'élève, et Fénelon est bien persuadé qu'il unit la sagesse de Socrate au génie politique de Périclès.) Puis ce sont des dialogues sur le vrai patriotisme : Bayard mourant reproche au connétable de Bourbon sa trahison; Commines apprend à Louis XI qu'un roi est justiciable de la postérité, etc. Tous les grands rois, Louis XII, François Ier, Henri IV et les grands ministres comme Richelieu sont appelés à donner ou à recevoir des leçons, dont le successeur de Louis XIV doit tirer profit.



Cl. Giraudon.

FÉNELON,
d'après le portrait de Vivien.

3° **Le Télémaque.** — C'est de tous les ouvrages de Fénelon le plus connu. Sa réputation est même européenne, et il n'est pas de peuple qui n'en possède la traduction. — Fénelon, qui ne séparait jamais, dans son système pédagogique, la formation littéraire de ses élèves de leur éduca-

tion politique, entreprend de leur faire connaître la poésie grecque, tout en leur apprenant leur métier de roi. Il imagine de continuer le quatrième livre de l'*Odyssée*, celui où l'on voit le jeune Télémaque partant à la recherche de son père Ulysse. Tandis qu'Homère mène Télémaque seulement à Pylos et à Sparte, et le fait revenir à Ithaque, où Ulysse lui-même vient de rentrer, Fénelon prolonge les voyages du prince qu'il mène successivement chez les Phéniciens, en Égypte, à Chypre, en Crète, aux Enfers, — et dans l'île de Calypso, où Télémaque raconte lui-même une partie de ses aventures. Fénelon enchâsse dans ce voyage tous les épisodes qu'il peut emprunter aux poètes et aux historiens grecs. Si bien que, pour des élèves, la lecture attentive du *Télémaque*, dans une édition où les sources sont indiquées, est des plus instructives (1).

La Politique et la Satire dans le *Télémaque*. — Mais on peut dire que le véritable objet de Fénelon n'est pas là. Il s'agit surtout, à propos de chaque épisode, de donner au futur roi une leçon de morale ou de gouvernement. Et voilà par où le *Télémaque* fut considéré, à son apparition, comme une véritable satire du caractère et de la politique de Louis XIV. Il est bien évident que les livres X et XI, dans lesquels le sage Mentor donne une constitution à Salente, contiennent les idées de Fénelon : et, comme Fénelon n'aime ni la guerre, ni le luxe, ni l'absolutisme royal, l'exposé même de son programme semble dirigé contre la façon dont Louis XIV a vécu et gouverné. D'ailleurs, ces théories énoncées dans un *roman*, Fénelon les confirme dans sa *Lettre à Louis XIV*, dans l'*Examen de conscience sur les devoirs de la royauté*, dans les *Mémoires concernant la guerre de la succession d'Espagne*.

Fénelon s'est défendu d'avoir voulu faire la satire de Louis XIV. Il écrivait au P. Le Tellier, après la publication subreptice du *Télémaque* : « Il aurait fallu que j'eusse été non seulement l'homme le plus ingrat, mais encore le plus insensé pour vouloir faire des portraits satiriques et insolents. J'ai horreur de la pensée d'un tel dessein. » Les portraits étaient, d'après l'opinion de la cour, celui du Roi lui-même dans Idoménée, qui aime à l'excès la guerre, le luxe et le plaisir, — celui du duc de Bourgogne dans Télémaque, — celui de Fénelon dans Mentor, — celui de

(1) On consultera l'édition donnée par A. CAHEN dans la Collection des Grands Écrivains, Hachette, 2 vol., 1920.

Louvois dans Protésilas, etc. Et il est certain que Fénelon eut en cela, comme Bourdaloue, un succès qu'il ne prévoyait peut-être pas. Car il lui fallait bien prévenir ses élèves contre le faste et la guerre. Il fallait bien leur inspirer la défiance des ministres durs jusqu'à la cruauté. Et encore, il fallait, sans biaiser, les avertir des dangers de l'amour. Alors, pouvait-on empêcher que ces portraits théoriques et poétiques ne fussent, par la force même des choses, ceux d'un Louis XIV, d'un Louvois, d'une Mme de Montespan? Aussi, Fénelon dit-il dans la même lettre : « Plus on lira cet ouvrage, plus on verra que j'ai voulu tout dire, *sans peindre personne de suite.* »

C'est en 1699 que parut la première édition du *Télémaque*, à l'insu de Fénelon. Un copiste infidèle communiqua le manuscrit à la maison Barbin, qui s'empressa de l'imprimer. On peut en croire Fénelon, lorsqu'il proteste contre cette publication, tout à fait inopportune pour lui en cette année où son *quiétisme* venait de le faire condamner à Rome, et qui contribua à rendre sa disgrâce définitive.

Le mérite littéraire de l'ouvrage lui a assuré un succès qui survit à l'actualité. Bien que cette « prose poétique » paraisse à la longue un peu monotone et d'une élégance trop continue, elle n'en a pas moins une souplesse élégante et distinguée, une saveur d'antiquité rajeunie, qui sont, à cette date, uniques dans notre littérature.

Le Traité de l'existence de Dieu. — La première partie de ce traité parut en 1712, sans l'aveu de Fénelon; c'est probablement un ouvrage de jeunesse, qu'il n'a pas revu, et qui conserve à la fois la fraîcheur poétique et la prolixité d'un génie facile. Cette partie est consacrée à la démonstration de l'existence de Dieu par le spectacle de l'Univers et l'étude de ses lois (*les causes finales*). — La deuxième partie, publiée seulement en 1718, est métaphysique, et inspirée par un cartésianisme subtil et hardi.

Les Dialogues sur l'éloquence. — Cet ouvrage appartient à la jeunesse de Fénelon; il n'a été publié qu'après sa mort. Il y a trois *Dialogues*, dans lesquels il ne faut pas chercher cette vie et ce mouvement qui font le charme des dialogues platoniciens. Les trois interlocuteurs ne sont même désignés que par des lettres A, B, C. Le personnage appelé A est Fénelon lui-même, qui discute les objections complaisantes de B. Quant à C, il est chargé de présenter des théories plutôt mondaines et profanes. — Dans

le premier de ces trois dialogues, Fénelon critique les prédicateurs à la mode, qu'il accuse de courir après le bel esprit et de vouloir plaire. Là se place un remarquable parallèle entre Démosthène et Isocrate, entre l'*orateur* et le *rhéteur*. — Dans le deuxième dialogue, Fénelon aborde les trois parties de l'éloquence : *instruire, plaire, toucher*. Un sévère portrait de l'orateur qui abuse des *divisions* et du *raisonnement* est sans doute celui de Bourdaloue. — Dans le troisième, il est surtout question des sources chrétiennes de l'éloquence : l'Écriture et les Pères.

On s'étonnera peut-être de la sévérité ironique ou indignée que témoigne Fénelon contre les prédicateurs d'une époque considérée comme la plus brillante de l'éloquence chrétienne. Mais n'oublions pas, d'abord, qu'il est très sensible à tout ce qui lui paraît s'écarter de la *simplicité des anciens*, qu'il conçoit le sermon comme une sorte d'homélie, où l'onction doit l'emporter sur l'éloquence, et qu'il considère non pas les génies supérieurs de son temps (sauf Bourdaloue, qui lui déplaît), mais la masse des prédicateurs à la mode. La Bruyère, peu d'années après, sera aussi sévère, dans son chapitre *De la Chaire*.

Fénelon prédicateur. — Si difficile pour les prédicateurs de son temps, Fénelon a-t-il laissé, comme sermonnaire, des chefs-d'œuvre égaux à ceux de Bossuet ou de Bourdaloue? — Les contemporains sont très favorables à son genre d'éloquence, à la fois plein de chaleur et d'onction. Fénelon devait y apporter cette facilité distinguée, cette abondance fleurie, qui nous charment dans le style de ses ouvrages. Mais il nous est presque impossible aujourd'hui d'établir une comparaison entre lui et ses rivaux, car nous ne possédons de Fénelon, en dehors de quelques fragments, que deux sermons complets; leur caractère *officiel* leur ôte sans doute ce qu'il y avait de plus original dans le talent de l'orateur. — Le premier est le *Sermon pour la fête de l'Épiphanie*, prononcé le 6 janvier 1685, dans la chapelle des Missions étrangères en présence des ambassadeurs de Siam. Fénelon se réjouit des progrès de la foi en Orient; mais *il se réjouit avec tremblement*, craignant l'extension de l'impiété en Occident. Il trace dans ce second point un tableau sévère et prophétique de la corruption des mœurs. — Le second sermon a été prêché le 1er mai 1707, à Lille, pour le *Sacre de l'archevêque de Cologne*. Ce discours, trop peu connu, est tout un programme des rapports de l'Église et de l'État. « L'Église n'a aucun besoin du secours des princes de la Terre; — les princes peuvent lui être utiles pourvu qu'ils s'humilient. » C'est un véritable document, à comparer aux sermons où Bossuet parle des *Devoirs des rois*, et à la *Politique tirée de l'Écriture sainte*.

Sauf ces deux discours officiels, Fénelon a dédaigné, comme Bossuet, de conserver ses sermons; il ne nous a même pas laissé de ces ébauches magistrales qu'on peut rassembler et publier.

La Lettre à l'Académie. — M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie française, avait prié les membres de la Compagnie de donner leur avis sur les *occupations* qui leur semblaient le plus utiles (1713). Fénelon, de Cambrai, répondit par un *Mémoire* qui parut assez intéressant pour qu'on en votât l'impression. Alors, Fénelon demanda la permission de revoir son manuscrit, et rédigea la *Lettre à l'Académie*, qui fut publiée seulement un an après sa mort (1716).

La *Lettre à l'Académie* se divise en dix chapitres : — I. *Le Dictionnaire*; II. *La Grammaire*; III. *Projet d'enrichir la langue*; IV. *Rhétorique*; V. *Poétique*; VI. *La Tragédie*; VII. *La Comédie*; VIII. *L'Histoire*; IX. *Réfutation de quelques objections*; X. *Les Anciens et les Modernes*. — Il ne faut pas chercher dans chacun de ces paragraphes un traité méthodique sur la question; c'est plutôt une causerie aisée, une suite d'observations tirées de la lecture des anciens, de l'expérience et du goût. La *Lettre à l'Académie* est un livre très intelligent, riche en opinions critiques justes et suggestives, avec quelques aperçus discutables, quelques hésitations aussi, où se trahit l'esprit délicat, nuancé, parfois un peu décevant de l'auteur. On s'attachera surtout au *projet d'enrichir la langue*, à la *poétique* (curieuse attaque contre l'usage de la *rime*); au chapitre sur la *tragédie* et à celui de la *comédie* (injuste pour Molière, mais caractéristique); enfin et surtout au remarquable chapitre de l'*histoire*. Fénelon trace, pour la première fois, le programme d'une histoire respectueuse de l'*impartialité* et de la *couleur* véritable des époques et des nations. Par delà Voltaire lui-même, il annonce A. Thierry et l'école historique du XIX^e^ siècle. — Appelé à se prononcer, dans le dernier chapitre, sur la *querelle des anciens et des modernes*, il se dérobe avec la politesse d'un grand seigneur qui craindrait de désobliger ses adversaires. Mais son hésitation même est une réponse; et comme il choisit parmi les anciens tous les exemples qu'il oppose, comme autant de modèles et de leçons, aux écrivains de son temps (Sophocle à Racine, Térence à Molière, Démosthène et les Pères aux orateurs modernes, etc.), on peut conclure que la *Lettre à l'Académie* est un plaidoyer en faveur des anciens.

Le Quiétisme. — Un religieux espagnol, Molinos, avait inventé une sorte de mysticisme religieux et moral. C'était le *pur amour* de Dieu, qui dispenserait de tous les actes de foi et de piété; le fidèle n'aurait plus qu'à se laisser vivre dans le repos complet, le *quiétisme* (du latin *quies*). Molinos fut condamné à Rome. Une jeune veuve, M^me^ Guyon, reprit le fond de cette doctrine, et soit par ses ouvrages, soit par la parole, elle la répandit en Suisse, en Savoie, puis à Paris. D'abord, on ne vit pas

l'hérésie. Mme de Maintenon se laissait séduire, ainsi que Fénelon. Mais Bossuet, qui veillait sur l'orthodoxie et qui suspectait toutes les nouveautés, intervint. Il fit nommer une commission ecclésiastique pour examiner les livres de Mme Guyon et pour l'interroger elle-même. Des conférences se réunirent à Issy, et l'on y rédigea un formulaire que Mme Guyon et tous ceux qui s'étaient intéressés à sa doctrine, y compris Fénelon, déjà archevêque de Cambrai, signèrent docilement (1695). Cependant, Mme Guyon ayant recommencé à insinuer son quiétisme de différents côtés, on l'arrêta et elle fut enfermée à Vincennes.

Bossuet, qui voulait toujours mettre au point ces questions de dogme, écrivit alors ses *Instructions sur les états d'oraison* (1697). Fénelon, de son côté, et malgré la lettre où il protestait de sa soumission, publia les *Maximes des saints*, où il exposait, sur chaque point du mysticisme, l'opinion *vraie* et l'opinion *fausse*. Bossuet jugea ce livre hérétique. La cause fut de nouveau portée en cour de Rome. A partir de ce jour, c'est un échange de lettres et de mémoires entre les deux adversaires. Bossuet y porte l'ardeur de son tempérament d'apôtre, son autorité de « Père de l'Eglise », et aussi une certaine violence qui dépasse les bornes de la polémique courtoise. Fénelon est plus fuyant; il se défend en reculant; il désavoue avec des réserves; il irrite son adversaire par des réticences et des distinctions. Mais la victoire reste à Bossuet. Le 12 mars 1699, le livre des *Maximes des saints* est condamné à Rome. Fénelon se soumit alors avec une abnégation complète. On raconte que, montant en chaire au moment où il apprit sa condamnation, il prêcha sur l'obéissance.

Encore une fois, sous ces querelles théologiques, de graves questions philosophiques et humaines étaient enfermées. Bossuet ne défendait pas seulement l'orthodoxie contre Fénelon, mais la conception du *bon sens* se dressait de nouveau dans cette affaire contre l'irrationnel.

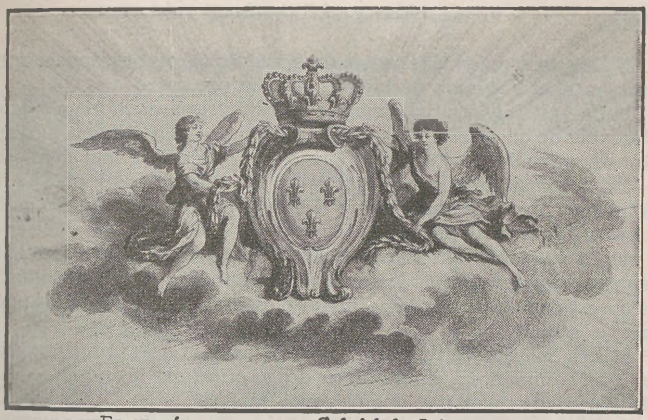
Fénelon et le XVIIIe siècle. — Le XVIIIe siècle, peu suspect de tendresse pour les hommes d'Eglise, sévère pour Bossuet, a été enthousiaste de Fénelon. Il a aimé en lui le *disgracié* politique et religieux, et surtout l'homme « vertueux », « bienfaisant », rempli d'amour pour l'humanité. Il a d'ailleurs en partie

dénaturé son caractère. Il l'a fait beaucoup plus *tolérant* qu'il ne le fut et ne pouvait l'être, en son siècle ; et il a regardé comme une victime du despotisme un des esprits les plus absolus, et aussi les plus habiles. Cependant, en politique et en critique, il n'a pas eu tort de le considérer comme un précurseur.

Fénelon écrivain. — Le style de Fénelon est aussi difficile à définir que sa personne. Il a par-dessus tout un caractère d'aisance raffinée ; ce n'est pas l'accent d'un docteur ni d'un apôtre ; c'est le ton de la plus exquise conversation. Il est *attique*, par son élégance sobre et souple. Il est imagé et poétique, sans hardiesse et sans artifice ; on dirait que d'involontaires souvenirs d'Homère et de Platon viennent le fleurir et le parfumer. Le défaut est une certaine fluidité un peu molle, qui pourtant a encore son charme.

BIBLIOGRAPHIE

FÉNELON, *Œuvres*, édition de Saint-Sulpice, 10 vol., 1851-1852.
Œuvres choisies, éd. A. CHÉREL, Hatier. — *La Lettre à l'Académie* (M. ROUX, Larousse ; L. BECK, Delagrave).
P. JANET, *Fénelon* (*Collection des grands écrivains français*), Hachette, 1892.
MOÏSE CAGNAC, *Fénelon directeur de conscience*, Poussielgue, 1903.
— *Etudes critiques*, Lecène et Oudin, 1910.
J. LEMAITRE, *Fénelon*, Fayard, 1910.
H. BRÉMOND, *Apologie pour Fénelon*, Perrin, 1910.
A. CHÉREL, *Fénelon au XVIII^e siècle en France* (1715-1820), nouvelle édition, Champion, 1925.
LE P. DE BOISSIEU, *Le message de Fénelon*, Paris, 1943.
E. CARCASSONNE, *Etat présent des travaux sur Fénelon*, Les Belles-Lettres, 1939.
E. CARCASSONNE, *Fénelon, l'homme et l'œuvre* (*Le Livre de l'Etudiant*), Boivin, 1946.



FRISE DÉCORATIVE, par Gabriel de Saint-Aubin.

QUATRIÈME PARTIE

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU XVIII^e SIÈCLE

SOMMAIRE

1° Entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, la limite est difficile à fixer. Il faut considérer surtout la date des *influences*; sous ce rapport Bayle, dont le *Dictionnaire* avait paru en 1697, est presque un contemporain des *Lettres persanes* (1721). — Le XVIII^e siècle se divise assez nettement en deux périodes, les années 1750-1760 marquant le point culminant de la bataille philosophique.

2° La *cour* n'est plus le centre du goût ; les *salons* deviennent tout-puissants, et l'*opinion* décide des réputations.

3° La *philosophie* abandonne la métaphysique et la morale, pour s'occuper de questions sociales et politiques. — La religion, affaiblie par les querelles théologiques du XVII^e^ siècle, est mal défendue. — Le XVIII^e^ siècle hérite en partie du XVI^e^ ; les « philosophes » contribuent à former l'état d'esprit d'où sortira une Révolution qu'ils n'ont ni voulue ni préparée.

4° La *littérature* proprement dite décline (malgré quelques brillantes exceptions dans le roman et au théâtre). L'originalité du siècle est dans les ouvrages d'histoire, de sciences, de droit, de polémique sociale.

5° Les *Sciences* se développent en France et à l'étranger, et surtout on commence à en découvrir des *applications* pratiques. — Les *Arts* se distinguent par une élégance raffinée.

6° Les pays étrangers parlent notre langue et imitent nos œuvres : c'est la période du *cosmopolitisme* européen. La France imite surtout l'Angleterre : Locke, Swift, Pope, Richardson.

I. — Les Dates du XVIII^e^ siècle.

Les dates, en littérature et en histoire, n'indiquent pas des limites fixes. Cependant, on peut dire que l'on passe assez brusquement du moyen âge à la Renaissance, et plus rapidement encore du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle. C'est que de grands faits historiques (Réforme, Révolution) interrompent le développement lent et normal des idées et des formes d'art. Mais, entre le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle, la transition est presque insensible.

A quelle année faut-il faire commencer le XVIII^e^ siècle littéraire et philosophique? D'une part, certains écrivains classiques, comme Boileau, ne meurent qu'en 1711. D'autre part, Fontenelle qui a déjà quarante-trois ans en 1700, doit être rattaché au XVIII^e^ siècle ; et Bayle avait publié dès 1697 son *Dictionnaire*, qui est comme une première *Encyclopédie*. Regnard, que l'on rattache au XVIII^e^ siècle, meurt en 1709, avant Boileau et Fénelon, avant Thomas Corneille et Fléchier. Bref, ni l'année 1701, ni la mort de Louis XIV en 1715, ne marquent des limites. Et il faut considérer en ce cas moins la *date* des œuvres que celle de leur influence. Ainsi l'influence de Bayle ne se fait guère sentir que

sous la Régence; et par là le *Dictionnaire* de 1697 est presque contemporain des *Lettres persanes*, de 1721. D'autre part, il est certain que la « crise de la conscience européenne » (P. Hazard), d'où va sortir un esprit nouveau, est sensible dès 1690.

En lui-même, le XVIIIe siècle comprend deux parties bien distinctes, divisées presque exactement par l'année 1750, date du premier *Discours* de J.-J. Rousseau. Aux environs de cette date meurent Montesquieu et Fontenelle; Voltaire, en 1750, quitte la France pour séjourner à Berlin, d'où il reviendra tout à fait « philosophe ». L'*Encyclopédie* commence à paraître en 1751. La propagande philosophique, les grands conflits d'idées atteignent leur point culminant dans les années suivantes qui voient la polémique de Rousseau contre d'Alembert, sa rupture avec les « philosophes », les crises de l'*Encyclopédie*, les contre-attaques du clan anti-encyclopédiste avec la comédie des *Philosophes* de Palissot (1760), etc.

Mais, en même temps, le *sentiment* ou la *sensibilité* sont rentrés dans la littérature avec Diderot et Rousseau; et un mouvement « préromantique » se dessinera dans les années qui précèdent la Révolution.

II. — La Société et l'Opinion.

La cour. — Dès les premières années du XVIIIe siècle, la cour perd son influence prépondérante. Ce n'est pas qu'on y soit moins assidu, jusqu'à la Révolution, et que la faveur du Roi ne soit demeurée précieuse et utile. Mais rien ne confirme mieux la réalité de l'influence exercée par Louis XIV jusque vers 1700, que l'incertitude et le désarroi qui succèdent. A la cour de Louis XV, divers partis se combattent, qui l'emportent à tour de rôle. Un changement de ministre remet tout en question; le Roi règne encore et ne gouverne plus.

Les salons. — En face de cette cour divisée, mais où l'étiquette conserve sa tyrannie et où les idées sont aussi opprimées que les mœurs y sont libres, se dressent les salons. Si les premiers salons du XVIIIe siècle, la Cour de Sceaux et le salon de Mme de Lambert, sont frivoles ou précieux, celui de Mme de

Tencin, et surtout ceux de Mme du Deffand et de Mme Geoffrin deviennent des centres *philosophiques*. Ce qui caractérise ces réunions, c'est d'abord le mélange plus intime des différentes classes : les gentilshommes ne sont plus les protecteurs des gens de lettres ou de science, ou ne croient plus les honorer en les traitant d'égal à égal. Eux-mêmes, ils font de la littérature et de la science. Gens d'épée, de robe ou de finance, ils sentent que la puissance et l'avenir sont aux mains qui tiennent une plume ou un compas. Et désormais la grande aristocratie est celle de l'esprit. — De plus, la conversation, si elle a ses jours de frivolité, roule de préférence sur des sujets scientifiques, politiques, économiques. Il ne s'agit plus de faire des *portraits*, d'organiser des parties de campagne, de comparer des sonnets, ni même de rédiger des *maximes*. Dans ces dîners et dans ces soirées de la rue de Beaune ou de la rue Saint-Honoré, on réforme l'État, on réorganise les finances, on corrige les abus, on prépare la nuit du 4 août ou les *Droits de l'homme*; on discute une découverte astronomique ou physique, on écoute avec application et avec complaisance un savant qui vulgarise sa science. La noblesse, qui se désintéresse de plus en plus des affaires courantes de l'État, est à la tête du mouvement. C'est elle qui a en partie préparé la Révolution, dont elle ne prévoyait pas les conséquences : la noblesse a émigré devant le choc en retour des idées qu'elle avait lancées.

L'opinion. — Grâce aux salons, et aussi grâce au goût de plus en plus répandu de la lecture, aux petits journaux, aux pamphlets, aux pièces de théâtre remplies d'allusions ou de thèses, se forme une puissance nouvelle, l'*opinion*. Ce n'est plus de la cour qu'un ouvrage est justiciable, non plus que du bon goût des connaisseurs ou des initiés, mais bien du suffrage plus étendu, plus libre, mieux informé, de cette masse éclairée où l'on compte à la fois des grands seigneurs, de hauts magistrats, des écrivains, des amateurs, des femmes, des clercs assidus au parterre, et des « pauvres diables ». Puissance mystérieuse, indéfinissable, plus efficace de jour en jour, qui brave la *censure* toujours imposée aux productions littéraires (1), et favorise les contre-

(1) Voir p. 674, n. 1.

façons de Hollande ou de Genève; puissance qui arrache au gouvernement une demi-tolérance et l'achèvement de l'*Encyclopédie*. C'est en s'appuyant sur elle, et en la flattant, que Voltaire, créant une âme commune dans le corps social, apprend à la nation à se rendre redoutable aux rois et à user à son tour de l'intimidation.

III. — La Philosophie et la Religion.

La philosophie. — Toutes les idées, toutes les revendications de ce siècle, où l'on reprend par la base, afin de les détruire avant de les reconstruire, les institutions et les croyances, tiennent dans ce mot : *philosophie*, sur le sens duquel il faut bien s'entendre (1).

Au XVIIe siècle, la philosophie se composait d'une *métaphysique*, d'une *psychologie*, et d'une *morale*; on y joignait la *logique*, ou l'art de raisonner. Descartes, Pascal, Bossuet, Malebranche, sont des philosophes au sens traditionnel du mot. — Au XVIIIe siècle, sous l'influence de Locke, philosophe anglais, qui avait publié en 1690 son *Essai sur l'entendement humain*, et aussi sous l'influence de Bayle, on abandonne la métaphysique et la psychologie pour une philosophie expérimentale et sociale. Sans doute, on croit bien encore qu'il est possible de discuter sur l'existence de Dieu, sur l'immortalité de l'âme, sur les passions... Mais à quoi bon? N'a-t-on pas des sujets et des objets plus présents, dont la solution immédiate importe davantage, pour le bonheur du genre humain et pour la commodité de la vie? « Occupons-nous un peu moins, dit-on, des attributs de la Divinité, des limites de la prescience divine et de la liberté humaine, de la connaissance et du bon usage de nos passions, — et un peu plus d'améliorer les procédés de la justice dans les tribunaux dont nous relevons immédiatement, de réformer les institutions politiques au milieu desquelles nous vivons, de réparer les inégalités de la fortune par une meilleure répartition de l'impôt, d'acquérir la liberté de conscience, d'assurer à chaque

(1) Cf. dans J. DEDIEU, *Les philosophes du XVIIIe siècle* (Hatier), la très importante définition du *philosophe*, dont l'auteur est probablement Helvétius (pp. 272-278), et, dans le même ouvrage, l'*Introduction*, pp. 12-19.

citoyen un peu d'aisance, etc. Quant aux mœurs proprement dites, ce sera l'affaire à chacun d'y veiller; la vraie morale est de ne pas nuire à son voisin. »

Aux spéculations métaphysiques et psychologiques, se substitueront donc le plus souvent des systèmes politiques, sociaux, économiques.

L'idéal commun, c'est moins désormais l'amélioration de l'homme intérieur, que la marche vers le progrès. « L'âge d'or que les anciens ont placé si loin derrière nous, est devant. » Le progrès se réalise par la diffusion des *lumières*. Les philosophes feront confiance à la *raison* pour apporter la clarté dans tous les domaines; à l'*expérience*; à la *science* et à ses applications. Tout philosophe, au XVIII^e^ siècle, se double d'un savant, dont le but affirmé est d'être *utile* à l'humanité. Rousseau sera le seul à s'irriter contre cette conception du progrès et à en dénoncer les illusions. Mais il sera, lui aussi, à sa manière, un « systémateur », et proposera aux hommes un programme de rénovation morale et sociale, capable, à ses yeux, d'assurer leur bonheur. C'est encore Voltaire qui, de tous, apparaîtra le plus pratique; il luttera contre des abus déterminés et indiquera des remèdes précis.

Rapports entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècle. — Tous les historiens et tous les critiques ont signalé des rapports entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècle. Un courant de curiosité hardie et de philosophie sceptique, qui prend sa source à la Renaissance, se manifeste au XVIII^e^ siècle avec plus de vigueur encore. La forte discipline religieuse et politique du règne de Louis XIV n'a fait que retarder et dissimuler un mouvement d'idées facile à suivre d'ailleurs, nous l'avons vu, au XVII^e^ siècle lui-même, chez les *libertins*, et qui, à partir de 1715, reprend librement son cours.

La religion. — Que devient la religion, au milieu de ce développement de la philosophie positive? Bien des raisons peuvent expliquer son affaiblissement. D'abord, ces mêmes découvertes scientifiques semblent à beaucoup d'esprits apporter une solution rationnelle aux inquiétudes humaines. D'autre part, les querelles et les disputes du XVII^e^ siècle, le jansénisme, le quiétisme, la persécution contre les protestants, sont autant de

causes de discrédit pour la religion. Les philosophes du XVIIIe siècle n'y voient que des manifestations du *fanatisme*, et ils s'emparent des arguments que chaque parti a inventés contre l'autre, pour les en accabler tous à la fois. De là ces chapitres sur les *affaires religieuses* dans le *Siècle de Louis XIV* : Voltaire nous donne le ton de ses contemporains.

Enfin cette religion, qui eut, au XVIIe siècle, des représentants si autorisés, si grands par le caractère et par le talent, n'est plus défendue, au XVIIIe siècle, que par un gouvernement décrié, une cour corrompue, un Parlement arriéré, et des folliculaires enragés. Dans le clergé même, pas de grands noms qui s'opposent aux têtes du parti philosophique. Aussi la haute société en est-elle arrivée à regarder la religion comme une de ces institutions d'Etat, auxquelles il est décent de se soumettre pour sauver les apparences.

Évolution de l'esprit philosophique. — Cet esprit ainsi défini domine tout le siècle. Il lui donne sa couleur; il imprègne jusqu'à ses adversaires. Il fut ardemment « propagandiste ». Il n'a pourtant pas pleinement triomphé.

En fait, la philosophie a gagné surtout, avec les gens de lettres, la noblesse et la bourgeoisie parisienne, les « classes dirigeantes » de la nation. La vie fondée sur les traditions et les croyances restait encore, notamment en province, celle de la majorité des Français. Cette majorité finit par subir l'impulsion de l'élite intellectuelle; mais la propagation des idées nouvelles fut plus lente dans ces milieux, et sans cesse menacée par des retours d'opinion.

D'autre part, si l'esprit philosophique ne rencontre pas, pendant longtemps, d'adversaires déclarés qui soient vraiment de taille à le combattre, c'est par l'intérieur qu'il ressentira les effets de l'usure. Dans ce mouvement, qui fut européen, des symptômes de « désagrégation », selon l'expression de Paul Hazard, se manifesteront de plus en plus à partir des années 1750-1760. Des incertitudes, des doutes, des divergences ralentiront l'élan initial. A l'encontre de l'idéal et des méthodes rationalistes, les philosophies du sentiment finiront par ramener progressivement beaucoup d'esprits vers l'inquiétude métaphysique, morale, religieuse.

Les philosophes et la Révolution. — C'est un grand et difficile problème que de déterminer la part des « philosophes » dans les événements qui, à la fin du siècle, bouleverseront la structure politique et sociale de la France. On ne peut prétendre qu'ils ne les ont pas prévus. Telles prophéties de Voltaire, de Rousseau, donnent à réfléchir. Mais ils les ont envisagés, semble-t-il, comme un avenir inéluctable, et sous une forme peu précise. Ils ne les ont ni directement préparés (1), ni même souhaités (2). Aucun des grands penseurs du siècle n'a vécu assez longtemps pour voir la Révolution. A en juger d'après les réactions de certains esprits, qui, après avoir contribué, eux aussi, à la formation de l'idéal philosophique, se trouvèrent dépassés par les circonstances, il est permis de supposer que 1793, et même 1789 les auraient surpris, déroutés, peut-être indignés.

D'autre part, à embrasser l'ensemble de leurs œuvres, comment douter qu'ils aient largement participé, par des vues d'ailleurs très différentes, à la création d'un état d'esprit favorable aux poussées révolutionnaires? Il suffit de constater que l'influence posthume de la pensée des philosophes a imprimé à la Révolution quelques-unes de ses directions les plus caractéristiques (3).

IV. — La Littérature.

Les lettres proprement dites. — Le XVIII^e^ siècle a rejeté l'autorité et l'imitation des anciens. Mais il lui arrive d'imiter ceux qui ont imité les anciens. Boileau est devenu le *législateur du Parnasse*. C'est dans *l'Art poétique*, ce n'est pas dans un nouvel idéal propre au siècle, que l'on cherche les lois des genres. La tragédie sera racinienne. Dans la comédie, jusqu'à Marivaux,

(1) Sauf, comme on l'a dit un peu durement, dans la mesure où certains d'entre eux, gentilshommes, financiers ou écrivains, se sont accommodés des abus existants, et en ont profité contre leurs propres doctrines...

(2) Dans un passage des *Confessions* (livre XI), Rousseau fait allusion à la possibilité, dans un avenir rapproché, de troubles sérieux en France : c'est pour envisager une installation à l'étranger qui le mettrait à l'abri, au cas où l'événement viendrait à se produire!

(3) Cf. Sur cette question D. MORNET, *Les origines intellectuelles de la Révolution française*, 1933.

on imitera Molière. L'épopée et l'ode seront conformes aux préceptes de Boileau, ainsi que la poésie descriptive. Rien de plus singulier que la docilité de ce siècle indépendant, en ce qui concerne les formes littéraires : c'est le *pseudo-classicisme* qui commence. — Le style poétique devient artificiel; c'est une sorte de langue morte, dont on apprend le vocabulaire spécial, les figures, les périphrases.

L'originalité du XVIIIe siècle. — La vérité, c'est qu'à part de brillantes exceptions (dans la comédie et le roman), la littérature se subordonne à la philosophie. Elle devient le véhicule de la pensée. La tragédie se transforme en « pièce à thèse »; et la valeur de *Zaïre*, de *Mahomet*, comme de *la Veuve du Malabar* de Lemierre ou des *Barmécides* de La Harpe, est dans les *idées*. La poésie descriptive ou légère n'a pas une valeur esthétique, ou a perdu celle qu'elle voulait avoir; elle nous donne des documents sur la psychologie et la philosophie du temps.

Quand on passe à la prose, c'est mieux encore. Plus de genres circonscrits, aux cadres délimités. La matière est neuve, et la forme aussi. Des ouvrages comme l'*Esprit des Lois*, le *Siècle de Louis XIV*, l'*Emile*, l'*Histoire naturelle*, sont des manifestations spontanées, originales, d'idées et de découvertes, dans des domaines inexplorés; l'art même s'y révèle sous des aspects nouveaux. Et l'on souffre à les voir s'encadrer, dans des manuels scolaires, entre *Vert-Vert* et *les Saisons!*

V. — Les Sciences.

Il faudrait plusieurs pages pour résumer, même très brièvement, les découvertes du XVIIIe siècle. Qu'il suffise de rappeler : en *mathématiques*, les noms de d'ALEMBERT, de LAPLACE, de MONGE, — en *astronomie* : HERSCHELL, CLAIRAUT, CASSINI, — en *physique et chimie* : DUFAY, NOLLET, FRANKLIN, PRIESTLEY, LAVOISIER, BERTHOLLET, FOURCROY, — en *sciences naturelles* : BUFFON, DAUBENTON, LACÉPÈDE, LINNÉ, JUSSIEU, HAÜY, etc.

Le mouvement scientifique est favorisé par l'intérêt qu'y

prennent les princes, surtout à l'étranger, et la noblesse. Il est de mode d'être physicien ou chimiste, comme jadis d'être bel esprit. Tout grand seigneur, et tout financier, a un *cabinet* de physique ou d'histoire naturelle. Les femmes encouragent aussi les sciences par leur curiosité; et Mme du Châtelet, qui traduit Newton et envoie des mémoires à l'Académie des sciences, n'est pas une exception.

Les connaissances pratiques sont précisées et vulgarisées par l'*Encyclopédie*; les arts mécaniques en profitent et l'*industrie scientifique* va en sortir.

Mais ce progrès des sciences a aussi une influence générale; il habitue les esprits à la netteté et à la méthode; il est une heureuse réaction contre l'excès des systèmes philosophiques; il transforme l'histoire, l'exégèse, la critique; et ses effets se feront surtout sentir au XIXe siècle.

VI. — Les Arts.

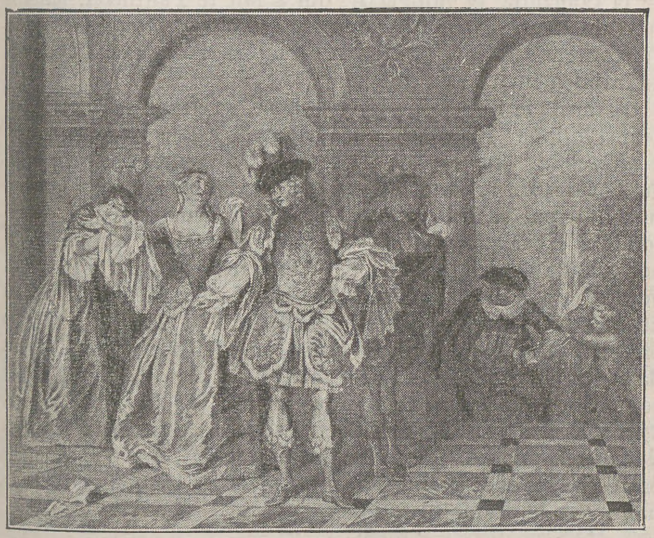
Ici encore, nous devons nous borner à quelques indications générales (1). L'art français suit à peu près le mouvement du siècle : WATTEAU († 1721) représente la première émancipation. A la grandeur et à la majesté de Lebrun, il substitue une grâce spirituelle et piquante; et cet art n'exclut pas le naturel, notamment dans les célèbres tableaux où Watteau évoque les personnages de la Comédie française ou italienne, et se fait l'interprète des « fêtes galantes ». Il a pour successeurs des peintres qui exagèrent ses qualités jusqu'aux défauts, tels que LANCRET. En même temps, l'architecture devient plus souple et ornée. Elle aboutit au style rocaille ou *rococo*.

Après Watteau, l'originalité du siècle se précise avec BOUCHER, bon coloriste, dans sa délicatesse un peu facile; FRAGONARD, preste et brillant, montre infiniment plus de verve et de vigueur. GREUZE vise à la composition; mais on peut préférer ses charmantes figures isolées à ses grands tableaux littéraires et moraux, qui faisaient délirer Diderot. Le réalisme apparaît avec CHARDIN, admirable peintre de portraits et de natures mortes. Quant aux

(1) Cf. S. ROCHEBLAVE, *L'Art français au XVIIIe siècle dans ses rapports avec la littérature* (*Hist. de la litt. franç.*, PETIT DE JULLEVILLE, Colin, t. VI, ch. XV).

paysagistes, les VERNET, HUBERT ROBERT, peintre de ruines pittoresques, etc., ils interprètent la nature en « pré-romantiques ». Tous ces artistes sont en relations avec les écrivains, et si la critique d'art n'est pas née au XVIIIe siècle, du moins son essor date bien de ce moment.

Il faut mettre à part un admirable portraitiste, MAURICE



LES COMÉDIENS FRANÇAIS.
d'après le tableau de Watteau, gravé par J. M. Liotard.

QUENTIN DE LA TOUR, qui nous a laissé une galerie si expressive des grandes figures de son temps.

Enfin, dans le dernier tiers du siècle, sous des influences scientifiques, historiques et archéologiques, une réaction se dessine contre la *peinture de genre*. Le plus célèbre représentant de la grande peinture est alors DAVID, qui rapporte de Rome le sentiment d'une antiquité factice encore en sa raideur, mais moins conventionnelle que celle de Lebrun.

La sculpture est représentée par LEMOYNE, BOUCHARDON, FALCONET, l'ami de Diderot; elle prend beaucoup de vigueur et de réalisme avec PIGALLE et surtout avec HOUDON, l'auteur du *Voltaire* de la Comédie-Française.

Les plus célèbres architectes du siècle sont GABRIEL, qui a construit l'Ecole militaire et les deux grands hôtels de la place de la Concorde, et SOUFFLOT, qui a fait le Panthéon. Mais le goût du temps est plutôt représenté par l'architecture privée, qui conserve jusqu'à la fin son caractère d'élégance exquise et de raffinement un peu mièvre.

La musique française présente alors un grand nom, celui de Jean-Philippe RAMEAU, qui triomphe dans l'opéra (Voir le *Neveu de Rameau* de Diderot). Un genre nouveau, issu du Théâtre de la foire, l'*opéra-comique*, progresse rapidement, surtout depuis sa fusion avec la Comédie italienne (1762). L'opéra-comique est encouragé par l'opéra-bouffe italien, qui provoque une grande querelle (guerre des Bouffons) entre partisans de la musique française et partisans de la musique italienne. « Tous les littérateurs du temps prirent parti dans la dispute » (1), au premier rang Jean-Jacques Rousseau, défenseur des Italiens dans sa remarquable *Lettre sur la musique française* et lui-même compositeur en même temps qu'écrivain (*Le Devin du village*, 1752). Monsigny, Philidor, Grétry sont les principaux auteurs d'opéras-comiques. Quant à l'opéra français, après la querelle entre *glückistes* et *piccinistes*, il évoluera à l'époque révolutionnaire vers le drame historique.

VII. — Les Influences extérieures.

Jamais le *cosmopolitisme* ne fut plus développé qu'au XVIII^e^ siècle. Les écrivains sont en rapport avec les rois, les princes, les gentilshommes, les savants, les lettrés de tous les pays. Notre littérature rayonne sur l'Europe entière. Les grands maîtres du XVII^e^ siècle sont devenus les modèles des Anglais qui oublient Shakespeare, des Allemands qui attendent Lessing, des Italiens qui manquent alors d'hommes de génie. Nos arts

(1) Cf. P. LANDORMY, *Histoire de la musique*, 1^re^ partie, ch. VI, VII, VIII.

ont la même influence. L'Allemagne et la Russie se couvrent de palais à la française, et le *rococo* sévit de Berlin à Rome. Enfin, nos idées philosophiques s'infiltrent partout.

L'Angleterre. — Mais l'étranger n'a-t-il pas eu aussi sa part dans notre littérature et dans notre philosophie? Notre littérature a été relativement peu touchée. Sans doute, SHAKESPEARE a été traduit par Letourneur et adapté par Ducis. Il a fourni quelque chose à Voltaire. Mais celui-ci, bientôt réticent, finit par lui devenir franchement hostile. D'autre part, les romans de RICHARDSON ont déterminé chez nous des imitations (voir la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau); on ne doit pas oublier pourtant que ceux de l'abbé Prévost leur étaient antérieurs. C'est surtout dans le domaine des idées et des mœurs que se fait sentir l'influence anglaise. Nous aurons assez l'occasion d'y revenir. Montesquieu et Voltaire doivent particulièrement à leur séjour en Angleterre leurs idées politiques et sociales. Nos encyclopédistes, nos économistes, nos savants, s'inspirent aussi des théories d'outre-Manche. La société en est imprégnée. La tolérance, la liberté civique, la dignité du commerce et de l'industrie, le confortable public et privé, etc., circulent en France à titre d'importations anglaises.

Les grands noms et les grandes dates de la littérature anglaise sont, en ce XVIIIe siècle : NEWTON († 1727); — SWIFT († 1745), qui publie en 1704 le *Conte du Tonneau*, et en 1726 les *Voyages de Gulliver* (Voltaire s'en inspirera dans ses romans et dans ses pamphlets); — ADDISON († 1719), qui donne en 1711 son *Spectateur*, journal littéraire, critique, moral, imité par Marivaux, et en 1713 sa tragédie de *Caton*; — POPE († 1744), qui publie en 1718 sa *Dunciade*, poème satirique imité par Palissot, et en 1732 son *Essai sur l'homme*, qui a servi de modèle à Voltaire pour sa poésie philosophique; — YOUNG († 1765), par ses *Nuits*, sera l'un des initiateurs de la mélancolie romantique. — Quant à la poésie étrange de W. BLAKE († 1827), c'est au XIXe et au XXe siècle seulement qu'elle sera appréciée en France. — Parmi les romanciers : DANIEL DE FOE († 1731), dont le *Robinson Crusoé*, si cher à J.-J. Rousseau, est de 1719; — RICHARDSON († 1761), dont les romans, *Paméla*, *Clarisse Harlowe*, etc., parais-

sent de 1740 à 1750; — FIELDING († 1754), l'auteur de *Tom Jones*; — GOLDSMITH († 1774) dont le *Vicaire de Wakefield* eut un succès universel; — STERNE († 1768), qui, après son *Tristram Shandy*, composa, à la suite d'un séjour en France, son *Voyage sentimental*. — Parmi les philosophes : LOCKE († 1704), dont l'influence battra en brèche celle de Descartes; SHAFTESBURY, dont la morale inspirera Diderot; DAVID HUME, l'Écossais THOMAS REID, l'Irlandais BERKELEY, l'économiste ADAM SMITH; — parmi les historiens, GIBBON, etc.

Or, au XVIII[e] siècle, chacun savait l'anglais, comme au siècle précédent l'italien.

L'Allemagne. — De ce côté, où tout le monde lettré parlait français, — le roi de Prusse FRÉDÉRIC II sera même bon écrivain dans notre langue — il faut signaler cependant les premiers chefs-d'œuvre d'une littérature qui se préparait à jeter le plus vif éclat et à exercer, à son tour, une forte influence sur notre pays.

LEIBNITZ († 1716) a publié sa *Théodicée* en 1710, et sa *Monadologie* parut après sa mort, en 1720; — GOTTSCHED († 1766) traduit des tragédies de Racine et engage bientôt la lutte contre Lessing; — KLOPSTOCK († 1803) publie son épopée chrétienne, *La Messiade*, de 1748 à 1773; — LESSING († 1781) écrit en 1765 son *Laocoon*, et en 1767 sa *Dramaturgie de Hambourg*; il donne ensuite ses pièces, dont la principale, *Nathan le Sage*, est de 1779; tout en subissant l'influence de Diderot, il renouvelle le théâtre allemand et la critique; — mais déjà GŒTHE avait fait jouer, en 1773, son *Gœtz de Berlichingen*, et publié *Werther* en 1774; or, *Werther* est traduit en français dès 1776, et obtient un grand succès; *Egmont* est de 1788, *Iphigénie* de 1789, *Wilhelm Meister* de 1796, *Hermann et Dorothée* de 1798; — SCHILLER donnait *les Brigands* (1780), *Fiesque* (1784), *la Guerre de Trente Ans* (1791), *Wallenstein* (1799). Il faut nommer encore VOSS, WIELAND, — le grand archéologue et critique d'art WINCKELMANN († 1768), les philosophes qui donnent une impulsion décisive à la pensée allemande, et bientôt à la pensée européenne : HERDER († 1803), KANT († 1804), etc.

L'Italie a l'historien VICO († 1744), que traduira plus tard Michelet, et qui renouvelle la *philosophie de l'histoire* dans sa

Scienza nuova (1725) ; — MÉTASTASE († 1782), dont les *livrets* d'opéras sont des chefs-d'œuvre de sensibilité et de pathétique ; — GOLDONI († 1793), qui transforme, par l'imitation de Molière, la comédie italienne ; — ALFIERI († 1803), auteur de tragédies qui abondent en situations fortes et éloquentes ; — BECCARIA († 1794), dont le *Traité des délits et des peines* fut accueilli avec enthousiasme par les philosophes français.

Quant à l'Espagne, elle est toute à l'imitation française, et ne produit alors aucune œuvre de premier plan.

BIBLIOGRAPHIE

P. HAZARD, *La Crise de la Conscience européenne* (1680-1715), 3 vol., Boivin, 1935.
ID., *La pensée européenne au XVIIIe siècle de Montesquieu à Lessing*, 3 vol., Boivin, 1946.
P. TRAHARD, *Les Maîtres de la Sensibilité française au XVIIIe siècle* (1715-1789), 4 vol., Boivin, 1941.
D. MORNET, *La pensée française au XVIIIe siècle*, Colin, 1926.
ID., *Les origines intellectuelles de la Révolution française*, Colin, 1933.
LES PHILOSOPHES DU XVIIIe SIÈCLE, EXTRAITS par G. LANSON et R. NAVES (Hachette), J. DEDIEU (Hatier), G. DULONG, A. CART et Y. MIROGLIO (Delalain).
TAINE, *Les Origines de la France contemporaine*, 1875-1894.
M. ROUSTAN, *Les philosophes et la société française au XVIIIe siècle*, Hachette, 1906.
G. LANSON, *Choix de lettres du XVIIIe siècle*, Hachette.
L. DUCROS, *La société française au XVIIIe siècle...*, Hatier, 2e éd., 1933.
A. BRÛLÉ, *La vie au XVIIIe siècle. Les gens de lettres*, Seheur, 1929.
D. PARODI, *L'honnête homme et l'idéal moral du XVIIe et du XVIIIe siècle*, Revue Pédagogique, 1921.
P. VAN TIEGHEM, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours*, 1941 ; *Le Préromantisme*, 3 vol., Sfelt, 1948.

CHAPITRE II

LA TRANSITION

FONTENELLE. — BAYLE. — LES PREMIERS SALONS

SOMMAIRE

1° **Fontenelle** (1657-1757) n'est d'abord qu'un médiocre poète et un bel esprit de salon. Il devient un excellent vulgarisateur scientifique dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* et surtout dans ses *Éloges des savants*. Par son scepticisme discret, il annonce Voltaire.

2° **Bayle** (1647-1706) est le précurseur des encyclopédistes. Dans son *Dictionnaire* (1697), il remet en question les traditions et les croyances, et combat l'*autorité*.

3° Les premiers *Salons* du siècle sont : la *Cour de Sceaux*, où la duchesse du Maine groupe des gens de lettres, des savants, et toute la société polie ; on s'y amuse ; on y écoute volontiers des conférences scientifiques. M^lle^ Delaunay nous a laissé sur cette cour de piquants Mémoires ; — *M^me^ de Lambert* reçoit, de 1710 à 1733, les écrivains les plus illustres et les grands seigneurs ; son salon est un centre de préciosité et de délicatesse aristocratique ; — *M^me^ de Tencin* est plus hardie, et la *philosophie* commence à s'insinuer dans son salon.

I. — FONTENELLE (1657-1757).

Biographie. — Bernard le Bovier de Fontenelle, né à Rouen en 1657, neveu des Corneille par sa mère, fit comme eux ses études chez les Jésuites de sa ville natale, et devint avocat. Mais il renonça au barreau, pour venir à Paris, auprès de Thomas

Corneille, qui encouragea sa vocation littéraire. Ses débuts ne furent pas brillants. Sa tragédie d'*Aspar* (1680) n'est plus connue que par une épigramme de Racine, et il n'eut pas plus de succès avec quelques autres pièces du même genre. Il écrivit pour l'Opéra une *Psyché*, une *Lavinie*, etc. Puis, ce furent les *Dialogues des morts* (1683), les *Poésies pastorales* (1688) : Fontenelle y parut médiocre et affecté. Mais ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) annonçaient déjà un intelligent vulgarisateur scientifique et surtout un *philosophe*.

Fontenelle fréquentait les salons à la mode, où sa conversation, à la fois aisée et pleine d'idées, le faisait rechercher. C'est alors qu'il est le *Cydias* peint par La Bruyère (1); il est par profession « un bel esprit »; il fait de petits vers sur toutes sortes de sujets; « il débite gravement ses pensées quintessenciées et ses raisonnements sophistiqués... C'est un composé du pédant et du précieux... ». Le portrait est des plus jolis : il est trop sévère. Nous sommes au plus fort de la *querelle des anciens et des modernes*, et Fontenelle est surtout coupable, aux yeux de La Bruyère, d'être un *moderne*. De son côté, Fontenelle, dans *le Mercure*, n'épargnait pas l'auteur des *Caractères*, qui lui répondait vertement dans la préface de son *Discours à l'Académie*.

Enfin, le véritable Fontenelle se dégage lorsque, comme secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, il écrit les *Éloges des académiciens* (1708-1719). — A partir de ce moment, tout en restant un causeur charmant, dans les salons de Mme de Lambert et de Mme de Tencin, il exerce sur son siècle une influence philosophique. Son caractère est aimable et modéré. Il ménage tout le monde, et surtout il se ménage lui-même. Sa devise est : « Tout est possible, et tout le monde a raison. » Mais son défaut est de manquer de sensibilité : Mme de Tencin lui disait, en lui touchant le cœur : « C'est de la cervelle que vous avez là. » Il parvint ainsi à une extrême et lucide vieillesse, et mourut centenaire en 1757.

Ses œuvres scientifiques. — Dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Fontenelle suppose que, se trouvant à la

(1) La Bruyère, *Caractères*, ch. v.

campagne, chez la marquise de G..., il explique à cette dame le système des astres et les théories sur les mondes habités. Chaque soir, on va se promener dans le parc ; la nuit est magnifique ; la marquise a l'esprit curieux, et Fontenelle ne demande qu'à causer. — Le *premier soir*, il démontre à la marquise « que la terre est une planète, qui tourne sur elle-même et autour du soleil » ; — le *second soir*, « que la lune est une terre habitée » ; — le *troisième soir*, « que les autres planètes sont habitées aussi » ; — le *quatrième soir*, il expose « les particularités des mondes de Vénus, de Mercure, de Mars, de Jupiter et de Saturne » ; — le *cinquième soir*, « que les étoiles fixes sont autant de soleils dont chacun éclaire un monde » ; — enfin, le *sixième soir* est consacré « aux dernières découvertes qui ont été faites dans le ciel ». L'impression que donnent les premières pages de ce livre est celle d'un auteur qui se travaille à faire de l'esprit sur les lois astronomiques. Plus on avance dans cette lecture, plus le sérieux se dégage. On s'aperçoit que le bel esprit n'y est pas répandu pour masquer le vide du fond, mais pour y orner la science.

Les *Éloges des académiciens* sont plus franchement sérieux. Mais Fontenelle s'adresse encore au monde, et son but est de faire comprendre à ceux qui n'ont pas une instruction scientifique spéciale, les travaux de Tournefort, de Leibniz, de Newton, de Du Fay, de Montmort, de Cassini. Partout, Fontenelle est clair et précis ; il analyse avec sûreté les travaux de physique, de botanique, de chirurgie, etc. ; il sait nous inspirer l'admiration et l'amour de la science.

Fontenelle est donc d'abord un novateur, en ce sens qu'il annexe un nouveau domaine à la littérature. Ce que Descartes avait fait pour la philosophie, Pascal pour la théologie, ce que Montesquieu devait faire pour le droit, il le fait, avant Buffon, pour les sciences. Les lecteurs de l'*Histoire naturelle* et des *Époques de la nature* ont été préparés par l'auteur des *Entretiens* et des *Éloges*.

Sa philosophie. — Mais Fontenelle est aussi du XVIII^e^ siècle par son scepticisme, et parce que, comme adversaire des *anciens* et partisan des *modernes*, il a contribué lentement et puissamment à développer l'idée de *progrès*. Il apparaît dans ses *Dialogues*,

dans son *Histoire des oracles* (1), dans sa *Digression sur les anciens et sur les modernes*, comme un véritable précurseur. Il est trop prudent pour prendre le ton agressif de Voltaire; mais, par ses insinuations, il l'annonce. Il excelle déjà, comme l'auteur du *Dictionnaire philosophique* et de *Candide*, à conter une petite histoire, ancienne, orientale, sans aucun rapport apparent pour les naïfs avec nos croyances et avec nos mœurs, mais dont les malins savent tirer les conclusions. Et il pose enfin la question des anciens, comme le feront les Encyclopédistes. C'est Fontenelle qui écrit, en 1688 : « Un bon esprit est pour ainsi dire composé de tous les esprits des siècles précédents; ce n'est qu'un même esprit qui s'est cultivé pendant tout ce temps-là. Il est maintenant dans l'âge de virilité, où il raisonne avec plus de force et plus de lumières que jamais. Cet homme-là n'aura point de vieillesse : les hommes ne dégénéreront jamais, et les vues saines de tous les bons esprits qui se succéderont, s'ajouteront toujours les unes aux autres. »

Il sait d'ailleurs distinguer, comme le fera Mme de Staël, les différents objets du progrès. « Afin, dit-il, que les modernes puissent toujours renchérir sur les anciens, *il faut que les choses soient d'une espèce à le permettre.* Pour l'éloquence et la poésie, qui sont le sujet de la principale contestation entre les anciens et les modernes, quoiqu'elles ne soient pas en elles-mêmes fort importantes, je crois que les anciens en ont pu atteindre la perfection. Contentons-nous de dire qu'ils ne peuvent être surpassés, mais ne disons pas qu'ils ne peuvent être égalés. » Voilà des assertions bien intelligentes, et qui sont tellement sensées qu'elles nous paraissent banales; et, pourtant, c'est parce qu'il a osé s'exprimer ainsi que Fontenelle a été malmené et ridiculisé par les défenseurs des anciens. — Comme philosophe, c'est au nom de la même idée de progrès que Fontenelle croit de moins en moins à l'*autorité* et de plus en plus à la *raison*.

(1) Voir l'édition de l'*Histoire des Oracles*, publiée par L. Maigron, Cornély, 1908 (*Société des textes français modernes*).

II. — BAYLE (1647-1706).

Pierre Bayle (1647-1706). — Né dans le comté de Foix d'une famille protestante, converti au catholicisme, et redevenu plus tard protestant, Bayle doit quitter la France en 1670. Il devient professeur de philosophie et d'histoire, et occupe en 1681 une chaire à Rotterdam. Là, dans cette Hollande qui était le pays de toutes les libertés (1), il est encore persécuté, et le ministre protestant Jurieu le fait destituer de sa chaire en 1693. Alors, il se consacre entièrement à la rédaction de son *Dictionnaire* qu'il publie en 1697. Il défend son livre contre les violentes critiques qu'il a déchaînées, et meurt à Rotterdam en 1706.

Ses principaux ouvrages sont : *Pensées sur la comète* (1682), — *Nouvelles de la république des lettres* (1684-1687), — *la France toute catholique sous Louis le Grand* (1685), — *Avis aux réfugiés* (1690), — *Dictionnaire historique et critique* (1696-1697).

Il y a d'abord, en Bayle, un érudit et un critique, qui semble appartenir beaucoup moins au XVII^e^ siècle finissant ou au prochain XVIII^e^ siècle, qu'à la Renaissance. On dirait un contemporain d'Erasme ou d'Henri Estienne. C'est la même passion du détail, le même mépris du style.

Bayle, critique, doit être étudié dans ses *Nouvelles de la république des lettres*, qu'il fonda pour faire concurrence au *Journal des Savants* (2) : c'est la première des *Revues*. Dans son *Dictionnaire*, il est encore critique littéraire, à la façon d'un Sainte-Beuve, quand il recueille et discute les moindres détails biographiques et bibliographiques. D'ailleurs, sa critique ne repose sur aucun autre principe que celui d'une *curiosité* toujours

(1) La critique contemporaine a mis en lumière l'influence considérable exercée sur le mouvement des idées par les penseurs et écrivains français réfugiés en Angleterre et en Hollande, notamment après la révocation de l'Édit de Nantes. (Cf. J. DEDIEU, *Les philosophes du XVIII^e^ siècle*, Hatier, p. 8).

(2) *Le Journal des Savants* avait été fondé, en 1655, par Denis de Sallo, conseiller au Parlement de Paris. Il annonçait les livres nouveaux, donnait la biographie des savants décédés, publiait les découvertes, expériences, observations, etc. (Cf. VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, liste des écrivains français, *Sallo* et *Bayle*.)

éveillée et toujours libre; et elle rejoint sa philosophie : Bayle démolit vivement les légendes, ou bien il discute, avec des *faits*, les admirations traditionnelles.

Mais l'œuvre de Bayle est surtout « philosophique ». Son *Dictionnaire*, entrepris seulement, selon lui, pour combler les lacunes des dictionnaires antérieurs, lui offre l'occasion de remettre en question ou de renouveler tous les problèmes de morale, de théologie, d'exégèse. Il canalise en quelque sorte et répand dans son siècle tout le *libertinage* du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, les objections et les railleries éparses dans Henri Estienne, Montaigne, Charron, Guy Patin, La Motte Le Vayer, Gassendi, etc. Il n'attaque pas directement le christianisme; mais, par un habile système de *renvois* d'un article à l'autre, système qui sera repris par l'*Encyclopédie*, il ruine peu à peu le dogme et l'autorité. Il applique à tout l'esprit *historique*, n'acceptant rien qui ne soit fondé sur un document ou sur un fait authentique. Par là, il est un des précurseurs de la critique moderne, et son influence a été considérable : il n'est pas jusqu'à un certain goût du détail scabreux, de l'allusion bouffonne, dans les articles les plus sérieux, qui ne soit passé du *Dictionnaire* à bien d'autres ouvrages critiques du XVIII^e^ siècle.

Au fond, Bayle apparaît comme une intelligence critique très mordante, qui s'est attaquée un peu à tout, qui a répandu sur toutes les philosophies sa curiosité caustique. Son scepticisme ne s'accommodait d'aucune intolérance : Jurieu en fit l'expérience; et il eût probablement désavoué certains de ses disciples, qui furent nombreux parmi les « philosophes » (1).

III. — Quelques précurseurs.

Nous avons déjà cité **Saint-Evremond** (1610-1703) (2), pour le grand intérêt de ses idées littéraires. Sa philosophie le range parmi les sceptiques, et fait de lui aussi un ancêtre des écrivains les plus hardis du XVIII^e^ siècle. La *Conversation du*

(1) Cf. P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne*, I, p. 131 et suiv.

(2) Cf. p. 577. Sur Saint-Évremond, cf. G. LANSON, *Lettres choisies du XVII^e^ siècle*, Hachette; et P. HAZARD, *ouv. cité*, I, pp. 152-168.

maréchal d'Hocquincourt avec le père Canaye, parue dans la première édition de ses œuvres (1705), et très inspirée des *Provinciales* de Pascal, mais dans un tout autre esprit, annonce le ton des pamphlets voltairiens.

La Motte-Houdard (1672-1731) doit être signalé parmi les précurseurs du XVIII^e^ siècle philosophique et critique, pour la part qu'il a prise à la *querelle des anciens et des modernes*. — Auteur tragique, il eut un grand succès de larmes avec son *Inès de Castro* (1723). Critique, il composa plusieurs *Discours* (sur l'*églogue*, la *fable*, la *tragédie*, l'*ode*, etc.) où les paradoxes sont mêlés à quelques idées justes. Il est surtout célèbre pour avoir *abrégé*, en douze chants, l'*Iliade* d'Homère, d'après la traduction de M^me^ Dacier : car il ignorait le grec. Et bien qu'il ait beaucoup écrit contre la poésie, il fit cet abrégé en vers. — Avec Fénelon, il échangea, en 1714, des Lettres sur les Anciens; ce fut de part et d'autre une lutte fort courtoise, et non sans ironie réciproque.

Le **Marquis d'Argens** (1704-1771) a donné dans ses *Lettres morales et critiques* (1737) une intéressante définition du « philosophe », et sa *Philosophie du bon sens* (1737), où il s'affirme disciple de Gassendi et de Locke, exprime sa défiance à l'égard de l'autorité et de la tradition; c'est une tendance essentielle de l'esprit nouveau.

L'**Abbé de Saint-Pierre** (1658-1743), homme sensible et doux, mais très hardi dans ses idées politiques et économiques, se fit exclure de l'Académie en 1718 pour avoir sévèrement jugé Louis XIV. Il fut un des principaux animateurs du *Club de l'Entresol*, qui réunit pendant un certain temps un groupe d'économistes, d'hommes politiques, etc., curieux de toutes les nouveautés. Son plus célèbre ouvrage est le *Projet de paix perpétuelle* (1713-1717). Mais il a écrit une foule d'autres *projets*, où il se propose uniquement l'utilité publique, et par lesquels il annonce les philanthropes modernes. On lui attribue l'invention du mot *bienfaisance*, qui caractérise bien son esprit et ses œuvres (1).

(1) P. Hazard, *op. cit.* II, pp. 280-281.

IV. — Les premiers Salons.

Trois salons principaux sont à distinguer pendant la première moitié du XVIII^e siècle : la Cour de Sceaux, le salon de M^me de Lambert, et celui de M^me de Tencin.

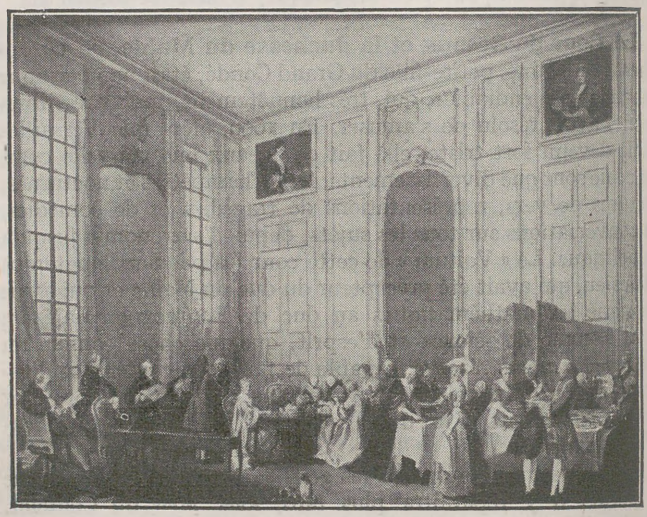
La Cour de Sceaux et la duchesse du Maine. — La duchesse du Maine, petite-fille du Grand Condé, était une personne menue, vive, endiablée, qui, très honnêtement, mais très librement, avait résolu de s'amuser. En 1699, alors que Versailles était devenu fort triste, elle fait de Sceaux une nouvelle cour, où ce ne sont que divertissements, fêtes champêtres et nocturnes, lectures de vers, représentations de tragédies et de comédies, et conversations sur tous les sujets, depuis l'astronomie jusqu'à la politique. Le « Voiture » de cette cour fut pendant longtemps Malézieu, qui avait été précepteur du duc du Maine et qui avait enseigné les mathématiques au duc de Bourgogne. Malézieu était homme de science et d'esprit, quelque chose comme un Fontenelle moins réservé, capable de faire une conférence d'astronomie ou de physique, de rimer une chanson, d'improviser un divertissement. Il fut de l'Académie des sciences et de l'Académie française.

On recevait à Sceaux tous les gens de lettres : Voltaire jeune y parut; il y reparaîtra plus tard, avec M^me du Châtelet. Fontenelle est un des habitués; les poètes Chaulieu et La Fare, La Motte, l'abbé Genest, célèbre par ses tragédies et par son nez à la Cyrano, l'abbé de Polignac, auteur de l'*Anti-Lucrèce*, etc., y fréquentèrent assidûment (1).

Un gros orage dispersa cette cour spirituelle et frivole. La conspiration de Cellamare amena l'arrestation de la duchesse, qui resta plus d'un an à la Bastille. Mais, à peine sortie de prison, la duchesse reprit son train de vie, et Sceaux redevint le rendez-vous des beaux esprits. Elle avait alors auprès d'elle, comme « femme de chambre », **M^lle Delaunay** (à qui elle fit épouser plus tard le baron de Staal, capitaine aux gardes suisses).

(1) Cf. G. LANSON, *Lettres choisies du XVIII^e siècle*, Hachette, p. 15.

Mlle Delaunay, si elle avait eu le cœur moins noble, aurait pu jouer auprès de la duchesse du Maine le rôle de Mlle de Lespinasse auprès de Mme du Deffand, et se former un salon à côté; car c'est beaucoup pour elle que l'on venait à Sceaux; et son intelligence claire, son cœur droit, sa finesse de conversation, séduisaient bien davantage que l'agitation de sa maîtresse. Mais elle se contenta de rester à son rang et d'écrire ses *Mémoires*, d'une simplicité élégante et exquise (1).



Cl. Giraudon.

LE THÉ A L'ANGLAISE CHEZ LE PRINCE DE CONTI,
par Ollivier *(Louvre)*.

La Marquise de Lambert (1647-1733). — C'est vers 1690 que Mme de Lambert ouvrit son salon, qui devint surtout littéraire de 1710 à 1733. Son hôtel était situé rue de Richelieu, à

(1) Mme de Staal-Delaunay mourut en 1750; ses *Mémoires* furent imprimés en 1755. Cf. LANSON, *op. cit*, p. 17.

l'angle de la rue Colbert. La réunion y était moins mêlée et plus sérieuse qu'à la Cour de Sceaux; mais Mme de Lambert, comme plus tard Mme Geoffrin, établissait des catégories. Le mercredi était réservé aux « gens de qualité »; le mardi, aux gens de lettres. Les deux sociétés finirent par se mêler plus ou moins. Chez elle, pas de divertissements frivoles; on cause et on lit. La *préciosité* y renaît, et avec elle une certaine décence de langage et une délicatesse de propos, en réaction contre le libertinage de la Régence. D'autre part, son salon est *moderne*; les *anciens* y sont raillés finement sans doute, mais on s'oriente franchement vers une littérature nouvelle. La Motte, Fontenelle, le marquis d'Argenson, l'abbé de Saint-Pierre, Montesquieu, Marivaux, le président Hénault, Mlle Delaunay, furent ses principaux habitués.

Mme de Lambert, moins grande dame en cela que Mme de Rambouillet, ne résistait pas à la tentation de lire à ses invités ses propres ouvrages. Elle laissa paraître, en 1726 et 1728, ses *Avis d'une mère à son fils* et ses *Avis d'une mère à sa fille*, puis différents traités (l'*Amitié*, la *Vieillesse*), des portraits, des discours, etc., qu'elle avait composés pour son salon. Ses deux premiers ouvrages ont une réelle valeur pédagogique et morale.

Mme de Tencin (1681-1749). — C'est en 1726 que Mme de Tencin commença à recevoir dans son hôtel de la rue Saint-Honoré; ce salon n'eut tout son éclat qu'après la mort de Mme de Lambert (1733). Le ton en est plus libre et la société y est plus nombreuse et plus mêlée. Ce n'est plus la préciosité qui y règne, mais déjà la philosophie. La maîtresse de maison a plus de familiarité et de bonhomie; elle annonce la bourgeoise Mme Geoffrin. On voit chez elle : Fontenelle, Marivaux, Montesquieu, La Motte, Duclos, d'Argental, Marmontel, Helvétius, des financiers, des étrangers.

Mme de Tencin a elle-même écrit des romans : *le Comte de Comminges* et *le Siège de Calais*, qui ne sont pas sans mérite, et qui furent attribués à son neveu Pont-de-Veyle.

BIBLIOGRAPHIE

J. DEDIEU, *Les philosophes du XVIII^e siècle*, Hatier, ch. II.
FONTENELLE, *Éloges des Savants*, éd. F. Bouillier (Garnier); *Entretiens sur la pluralité des mondes* (Classiques pour tous, Hatier).
J.-R. CARRÉ, *La philosophie de Fontenelle ou le sourire de la raison*, Alcan, 1932.
P. BAYLE, *Pensées diverses sur la comète*, éd. Prat, 1911. (Textes français modernes.)
A. CAZES, *Pierre Bayle, sa vie, ses idées, son influence, son œuvre*, Paris, 1905.
P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne*, 3 vol., Boivin, 1935.
L. DUCROS, *La société française au XVIII^e siècle*, Hatier, 2^e éd., 1933.

CHAPITRE III

MONTESQUIEU (1689-1755).

SOMMAIRE

1° **Montesquieu** (1689-1755) est à la fois aristocrate, — magistrat attaché aux institutions de son pays, — hardi et réformateur, — satirique, — bel esprit.

2° Les **Lettres persanes** (1721) sont, dans un cadre commode, une satire, à la fois spirituelle et profonde, de la société et des institutions. Il faut y distinguer : l'intrigue, assez fade; les passages où Montesquieu critique, à la façon de La Bruyère, les mœurs et les ridicules du jour; les chapitres où il aborde des questions de politique ou de religion, et par lesquels il annonce *l'Esprit des Lois*.

3° Les **Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence** (1734) sont le fruit d'un travail personnel et approfondi sur l'histoire romaine. Montesquieu a plutôt étudié la décadence que la grandeur, et il a déterminé plutôt les causes politiques que les causes morales. Le style de cet ouvrage est grave et tout *romain*.

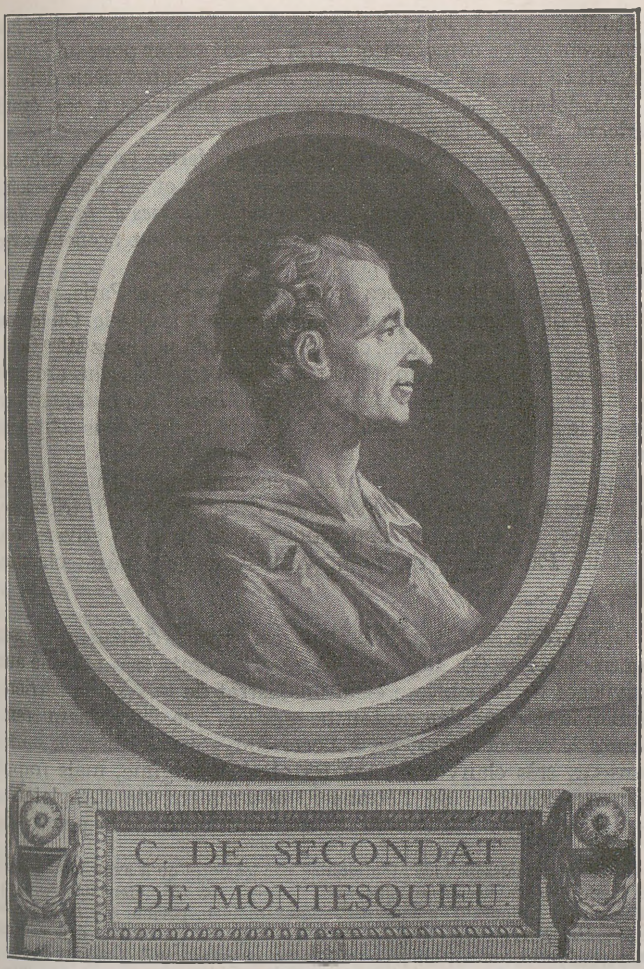
4° **L'Esprit des Lois** (1748) est l'étude *positive*, faite sur les documents, des rapports qui existent entre les différentes législations et les peuples qui y sont soumis. Montesquieu part des *faits* et cherche à les expliquer; il se distingue par là de tous les théoriciens abstraits. Mais il dégage aussi des principes, des idées générales qui donnent au livre une portée universelle. — Le style de *l'Esprit des Lois* est très varié; souvent sobre et vigoureux, il cherche parfois l'effet brillant et le trait spirituel.

Biographie. — Charles de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu, naquit au château de la Brède, près de Bordeaux, le 18 janvier 1689. Sa famille était de noblesse ancienne;

s'il s'en est toujours montré fier, il a lui-même ajouté à cette noblesse le plus impérissable de ses titres. Quand il eut achevé ses études chez les Oratoriens, à Juilly, « on lui mit entre les mains des livres de droit; il en chercha l'esprit ». En 1714, il fut nommé conseiller au Parlement de Bordeaux, et, en 1716, président à mortier. Il était un magistrat exact et travailleur, mais peu convaincu. Déjà, il se cherchait des occupations en dehors ou à côté de ses fonctions, et il devenait, faute de mieux, membre très assidu de l'Académie des sciences de Bordeaux, à laquelle il communiquait des mémoires sur des questions de physique, l'*écho*, la *pesanteur*, la *transparence des corps*, etc. Cependant, il préparait son premier ouvrage. « J'ai la manie de faire des livres, disait-il, et d'en être honteux après les avoir faits. » Les *Lettres persanes* parurent en 1721, sans signature, et le succès en fut étourdissant. Mais déjà Montesquieu méditait un ouvrage plus sérieux. Il vient à Paris, vend sa charge de Président, fréquente quelque temps les salons et les cercles et se fait recevoir à l'Académie française (1727).

De 1728 à 1731, Montesquieu voyage. Il veut recueillir des documents et surtout des observations directes pour *l'Esprit des Lois*. D'ailleurs, il était aussi curieux que son compatriote Montaigne; mais, comme l'auteur des *Essais*, il sera beaucoup moins séduit par les beautés de la nature, qu'attentif aux mœurs et aux institutions. Ses notes de voyages (1) abondent en aperçus pittoresques et profonds sur la mentalité des peuples, leurs coutumes, leurs modes de vie. La perspicacité de Montesquieu lui suggère des traits dont la justesse prophétique nous étonne encore. Il se rend d'abord à Vienne, en Autriche, où il peut causer avec le prince Eugène; puis en Hongrie, d'où il revient par Venise : là, il interroge le financier Law sur l'*esprit* de ses célèbres et malheureuses spéculations. Il séjourne à Milan, à Turin, à Florence, à Rome, à Naples. Il remonte ensuite vers le nord, va par le Brenner de Vérone à Innsbrück (faisant en sens inverse la route jadis suivie par Montaigne), rejoint les bords du Rhin et arrive en Hollande. De là, sur le yacht de lord Chesterfield, il gagne l'Angleterre, où il séjourne pendant deux ans. A Londres,

(1) On en trouvera d'abondants extraits dans le *Montesquieu* de LABASTE et NICOLLE, Hatier.



Cl. Hatier.

MONTESQUIEU.
D'après l'estampe gravée par Henriquez.

il étudie de près le fonctionnement de cette constitution à la fois monarchique et démocratique, qui devait rester pour lui l'idéal. On sait ce que nos plus grands hommes du XVIIIe siècle doivent à l'Angleterre ; seul J.-J. Rousseau se montrera à son égard réticent jusqu'à l'hostilité.

De retour en France, Montesquieu s'enferme en son château de la Brède, pour mettre en ordre ses notes et ses impressions. En 1734, il donne les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. L'ouvrage est accueilli avec faveur.

Montesquieu fait d'assez fréquents voyages à Paris, pour se délasser de l'immense labeur qu'il s'impose à la Brède. On le voit dans les principaux salons, chez Mme du Deffand, chez Mme Geoffrin, chez Mme de Tencin. Mais il retourne toujours plus ardent à sa vie de provincial et de travailleur. *L'Esprit des Lois* paraît en 1748 : le succès en est considérable ; on le traduit dans toutes les langues.

Epuisé par cet effort prodigieux, Montesquieu ne donne plus que la *Défense de l'Esprit des Lois*, en 1750. Il triomphe, d'ailleurs, de toutes les oppositions et de tous les adversaires. Il était à Paris, en février 1755, quand il mourut âgé de soixante-six ans.

Caractère. — Son caractère est formé d'éléments assez contradictoires (1). Il y a en lui un aristocrate très attaché aux privilèges de la noblesse — un magistrat de race et de carrière, demandant « que l'on ne touche aux lois que d'une main tremblante », conservateur, et, à l'occasion, « conformiste » ; — un penseur, très clairvoyant sur les abus du régime, mais frappé par les exemples de l'étranger, notamment de l'Angleterre ; — un satirique aussi mordant que Voltaire ; — un peintre de

(1) Nous connaissons bien Montesquieu par les notes qu'il avait laissées dans ses papiers. La Bibliothèque de Bordeaux a acquis, en 1939, dans une vente publique, trois volumes de manuscrits de Montesquieu, portant sur la reliure ce titre : *Mes pensées*. Un certain nombre de fragments en étaient déjà connus. D'autres étaient restés inédits. La publication qu'en a tirée B. Grasset en 1941, sous le titre de *Cahiers*, a permis de préciser bien des détails concernant les idées, les sentiments, les sources de Montesquieu et la préparation de ses ouvrages. On consultera aussi le *Spicilège*, cahier inédit, édité par M. Masson (Flammarion).

mœurs aussi vif que La Bruyère ; — un bel esprit qui ne résiste pas toujours à la tentation de placer un trait, de surprendre ou de piquer son lecteur, de prendre le plus grave sujet par le côté plaisant, en un mot, comme le disait Voltaire, « de faire le goguenard ».

Moralement, mêmes contrastes : peu de sensibilité, « n'ayant jamais eu de chagrins qu'une heure de lecture n'ait dissipés », et s'indignant avec une éloquence émue contre l'esclavage ou la torture ; charitable au reste dans sa vie privée et discrètement bienfaisant. — Au total, une personnalité très séduisante, en qui l'intelligence domine, intelligence avide de discerner les raisons profondes des choses, surtout dans le domaine de la vie sociale et des institutions, dont le jeu l'a passionnément intéressé.

Les Lettres persanes (1721). — Les *Lettres persanes*, parues sous la Régence, présentent d'abord la satire plaisante d'une société. Déjà, La Bruyère avait dû composer, pour retenir l'attention, un livre piquant et amusant ; Montesquieu se conforme à des goûts plus difficiles encore à satisfaire. En 1707, Dufresny, célèbre surtout par ses comédies, avait publié *les Amusements sérieux et comiques d'un Siamois*. Il supposait qu'un Siamois, venu à Paris, analyse naïvement pour ses compatriotes ce qu'il voit et ce qu'il entend. Le cadre était commode, et cette apparente fiction permettait une certaine hardiesse. Montesquieu s'en empare. Il nous montre deux Persans, Rica et Usbek, qui visitent l'Europe, et qui écrivent à leurs amis restés en Perse.

C'est du *Journal* de Chardin, paru en 1711, que Montesquieu a tiré quelques renseignements précis sur les mœurs des Persans ; et, pour donner un lien à ces *Lettres*, pour obliger le lecteur et la lectrice à aller jusqu'au bout du livre, il invente une intrigue de sérail qui court à travers la correspondance, et qui fournit un dénouement tragique et romanesque.

Il faut donc distinguer plusieurs éléments dans les *Lettres persanes* : 1° l'intrigue, qu'il nous suffit d'indiquer ; — 2° la satire des ridicules de société et des mœurs ; ici se placent des portraits dans la manière de La Bruyère, et qui sont excellents : la coquetterie des femmes (lettre XXVI), le théâtre (XXVIII), la badauderie parisienne (XXX), les cafés (XXXVI), l'alchimiste (XLV), le financier, le directeur de conscience, le poète famélique, l'officier retraité (XLVIII), les rivalités des femmes de différents âges (LII), le jeu (LVI), le magistrat (LXVIII), le « décisionnaire » (LXXII) etc. C'est la partie « amusante », parfois un peu superficielle, du livre. Comme moraliste, Montesquieu reste au-dessous de ses maîtres du XVII^e^ siècle. — 3° Enfin, les plus remarquables des *Lettres persanes* sont

celles où Montesquieu, non sans persiflage, mais sur le ton d'une dissertation aisée, souvent sérieuse, aborde les problèmes de politique, de religion, de littérature : l'histoire des *Troglodytes* (XI, XII, XIII, XIV), le Roi de France (XXIV, XXXVII), le Pape (XXIX), les disputes théologiques (XLVI), la métaphysique (LXIX), le suicide (LXXVI), les différentes formes de gouvernement (LXXX), la gloire (LXXXIX-XC), la justice (XCV), les Romains (CXV), le divorce (CXVI, CXVII), les colonies (CXXI), les lois (CXXIX), la bibliothèque d'un couvent, et à ce propos des jugements sur les *genres littéraires* (CXXXIII et suivants), etc. — Ici, Montesquieu dépasse La Bruyère; il est bien de son siècle, en ce qu'il ne rend pas seulement les *mœurs* responsables de la corruption sociale, mais les *institutions*. Il aperçoit nettement les vices et les tares; il propose des remèdes; il projette, sur toutes sortes de questions, sociales, économiques, démographiques, de vives lumières. L'auteur des *Considérations* et de l'*Esprit des Lois* s'annonce ici presque à chaque instant, et l'on pourrait dire que toutes les hardiesses du siècle sont préfigurées dans ces pages encore aujourd'hui si vivantes.

Les Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence (1734). — Voici l'ouvrage proprement *classique* de Montesquieu. — Dans les *Lettres persanes*, on trouvait déjà de nombreuses allusions aux Romains; Montesquieu semblait y revenir avec une sorte de prédilection. Jadis, il avait lu, devant l'Académie de Bordeaux, en 1716, une *Dissertation sur la politique des Romains dans la religion*, d'autant plus importante à retenir que Montesquieu, dans les *Considérations*, négligera absolument la religion romaine. Après les *Lettres persanes*, il avait composé, en 1722, le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate*, qu'il lut alors dans un salon et qu'il ne publia qu'en 1745.

Voici quel est le plan des *Considérations* : Chap. I : *Commencements de Rome. Ses guerres.* — Chap. II : *De l'art de la guerre chez les Romains.* — Chap. III : *Comment les Romains purent s'agrandir.* — Chap. IV : *Des Gaulois. De Pyrrhus. Parallèle de Carthage et de Rome. Guerre d'Annibal.* — Chap. V : *De l'état de la Grèce, de la Macédoine, de la Syrie et de l'Égypte, après l'abaissement des Carthaginois.* — Chap. VI : *De la conduite que les Romains tinrent pour soumettre tous les peuples.* — Chap. VII : *Comment Mithridate put leur résister.* — Chap. VIII : *Des divisions qui furent toujours dans la ville.* — Chap. IX : *Deux causes de la perte de Rome* (la grandeur de l'empire et la grandeur de la ville). — Chap. X : *De la corruption des Romains* — Chap. XI : *De Sylla, de Pompée et de César.* — Chap. XII : *De l'état de Rome après la mort de César.* — Chap. XIII : *Auguste.* — Chap. XIV : *Tibère.* — Chap. XV : *Des empereurs depuis Caius Caligula jusqu'à Antonin.* — Chap. XVI : *De l'état de l'empire depuis Antonin jusqu'à Probus.* — Chap.

XVII : *Changement dans l'Etat* (partage entre deux empereurs). — Chap. XVIII : *Nouvelles maximes prises par les Romains* (tributs donnés aux barbares; perte de la milice *nationale*; exactions financières). — Chap. XIX : *Grandeur d'Attila. Cause de l'établissement des Barbares. Raisons pourquoi l'empire d'Occident fut le premier abattu.* — Chap. XX : *Des conquêtes de Justinien. De son gouvernement.* — Chap. XXI : *Désordres de l'empire d'Orient.* — Chap. XXII : *Faiblesse de l'empire d'Orient.* — Chap. XXIII : *Raison de la durée de l'empire d'Orient. Sa destruction* (prise de Constantinople par Mahomet II, 1453).

Pour écrire les *Considérations*, comment Montesquieu s'est-il documenté? Il avait lu, la plume à la main, tous les grands historiens de l'antiquité : Salluste, César, Tite-Live, Florus, Tacite, Suétone, Polybe, Plutarque, Denys d'Halicarnasse, Diodore de Sicile, Josèphe, etc. Pour la décadence, il cite encore : Suidas, Justinien, Nicétas, Lactance, saint Augustin, etc. Il consulte également Machiavel (*Discours sur la première décade de Tite-Live*), Saint-Évremond (*Réflexions sur les divers génies du peuple romain*) et Bossuet (*Histoire universelle*, 3e partie, chap. VI et VII). Il est donc remonté aux sources pour étudier l'histoire romaine, et il a lu tous ses prédécesseurs.

Mais il est bon d'ajouter que Montesquieu n'a ni l'esprit critique ni l'esprit scientifique tels que nous les entendons aujourd'hui. Il ne met jamais en doute l'authenticité d'un texte ou d'un témoignage; et l'on peut dire qu'il se montre parfois plus crédule que l'antiquité, lorsqu'il s'agit de certaines légendes. Il ne discute pas les origines de Rome, il accepte docilement tout ce que Tite-Live rapporte des rois; surtout il ne distingue pas les différents *moments* dans l'histoire des mœurs romaines. Il ne soupçonne guère ce que l'on peut tirer des *sciences auxiliaires de l'histoire*, telles que l'archéologie, l'épigraphie, la numismatique, etc. Or, que l'on ne dise pas que la faute en est à son temps. Peu d'années après, le président de Brosses, parcourant l'Italie en quête de documents pour son *Salluste*, écrivait (1739-1740) des lettres qui révèlent les plus curieuses et les plus fructueuses recherches.

Ne demandons à Montesquieu que ce qu'il a voulu nous donner, une étude de philosophie politique. En dépit de quelques erreurs de détail, il a, comme Bossuet, comme Corneille, saisi le fond du génie romain. — Bossuet, auquel il est d'usage de le comparer, avait plutôt étudié la *grandeur* que la *décadence*, et plutôt recherché les causes *morales* que les causes *politiques*. Montesquieu, sur vingt-trois chapitres, en consacre huit à la grandeur, et quinze à la décadence : la proportion est renversée. Pour Montesquieu, les causes essentielles de la grandeur sont : l'amour de la liberté et la discipline militaire (I à III), et la politique du Sénat (IV à VII); — les causes de la décadence ne sont pas pour lui comme pour Bossuet

la perte des vertus morales et civiques, mais surtout l'étendue de l'Empire, l'éloignement des troupes qui ne connaissent plus que leur général (IX), et l'inégalité des fortunes. Montesquieu pousse très loin l'étude de la décadence, jusqu'à la chute de l'Empire d'Orient.

De la lecture de cet ouvrage on tire cette philosophie, essentielle à Montesquieu, que « ce n'est point la fortune qui domine le monde ». Les hommes sont, à des degrés divers, responsables des événements; ceux-ci n'ont jamais une valeur propre, mais toujours une importance *relative*; ils s'enchaînent et se conditionnent. Et cela est si vrai que Montesquieu non seulement *explique* ce qui pouvait tout d'abord nous paraître accidentel et fortuit dans l'histoire romaine, mais que, de cette histoire dont il a compris le mécanisme humain, il tire, çà et là, des observations générales et profondes qui sont autant de prédictions (le problème de l'*union* et de la *liberté* dans un corps politique, le *césarisme*, la question d'Orient).

L'Esprit des Lois (1748). — L'ouvrage se compose de trente et un livres, subdivisés en chapitres, en moyenne de quinze à vingt. — Il est précédé d'une *Préface*, dont la lecture et l'analyse sont indispensables pour qui veut approfondir les intentions et la méthode de Montesquieu. — Le mot *Esprit* signifie : sens intime, universel. — Les *lois* sont définies : « *Les rapports nécessaires qui dérivent de la nature des choses.* » Des rapports, qu'est-ce à dire? L'explication seule de cette formule prouve l'originalité et la profondeur de Montesquieu. Avant lui, tous ceux qui avaient écrit sur les lois, Platon, Aristote, Cicéron, saint Thomas, Bossuet, en général tous les historiens du droit (sauf peut-être Bodin), étaient partis de définitions abstraites, métaphysiques et morales, et avaient bâti des législations idéales, ou critiqué, au nom de leurs principes, les législations existantes. La méthode de Montesquieu est, au contraire, tout *expérimentale*. « J'ai d'abord examiné les hommes, dit-il dans sa *préface*, et j'ai cru que, dans cette infinie diversité de lois et de mœurs, ils n'étaient pas uniquement conduits par leurs fantaisies... Je n'ai point tiré mes principes de mes préjugés, mais de la nature des choses. » — La diversité des législations, qui scandalisait les théoriciens, lui paraît nécessaire et utile : « Les lois doivent être tellement propres au peuple pour lequel elles sont faites, que c'est un grand hasard si celles d'une nation peuvent convenir à une autre... » (liv. I, chap. III). — Quels sont donc ces éléments essentiels et naturels, dont le *rapport* détermine la loi? D'abord, les lois doivent se rapporter à la *nature* et au *principe du gouvernement*; puis, elles doivent être relatives « au physique du pays, au climat glacé, brûlant ou tempéré; à la qualité du terrain, à sa situation, à sa grandeur, au genre de vie des peuples, laboureurs, chasseurs ou pasteurs; elles doivent se rapporter au degré de liberté que la constitution peut souffrir; à la religion des habitants,

à leurs inclinations, à leurs richesses, à leur nombre, à leur commerce, à leurs manières... C'est dans toutes ces vues qu'il faut les considérer... J'examinerai tous ces rapports : ils forment tous ensemble ce qu'on appelle *l'esprit des lois* » (liv. I, chap. III).

Au livre II, Montesquieu définit les trois sortes de gouvernements d'après les *principes* qui les font agir : le *républicain*, qui ne saurait subsister que par la *vertu* (c'est-à-dire le dévouement aux institutions); le *monarchique*, fondé sur l'*honneur* (c'est-à-dire la fidélité chevaleresque au roi, et le point d'honneur dans l'exercice de ses fonctions); le *despotique*, fondé sur la *crainte* (on n'obéit au despote que par la crainte des châtiments). — Les livres IV, V, VI, VII et VIII sont consacrés à l'étude des lois dans leurs rapports avec les gouvernements tels qu'ils viennent d'être définis, et à la corruption des principes qui entraîne la décadence fatale des États. — Livres IX et X : *Des lois dans le rapport qu'elles ont avec la force défensive et offensive.* Ici, Montesquieu donne ses opinions sur la guerre, sur les conquérants, etc. — Le livre XI a une importance capitale. Il est intitulé : *Des lois qui forment la liberté politique dans son rapport avec la constitution.* C'est là que Montesquieu étudie la constitution anglaise avec une évidente sympathie. Les *constitutionnels* de la Révolution s'en sont inspirés. — Livre XII : la liberté politique du *citoyen*. — Livre XIII : les revenus publics. — Les livres XIV à XVIII sont consacrés à l'étude des rapports des lois avec le *climat*; c'est au chapitre V du Livre XV que se trouve la célèbre protestation de Montesquieu contre l'esclavage des nègres, modèle d'ironie éloquente. — Livre XVIII : le terrain. — Livre XIX : l'*esprit général*, les mœurs et les manières. — Livres XX et XXI : le commerce. — Livre XXII : la monnaie. — Livre XXIII : le nombre des habitants. — Livres XXIV à XXVI : la religion. — Livre XXVII : les lois romaines. — Livre XXVIII : les lois civiles chez les Français. — Livre XXIX : de la manière de composer les lois (véritable conclusion de l'ouvrage). — Livres XXX et XXXI : les lois féodales chez les Francs.

Sens et portée de l'Esprit des Lois. — On voit, par la simple analyse de *l'Esprit des Lois*, combien on se tromperait en considérant cet ouvrage comme une « somme » de revendications contre les « abus » politiques ou sociaux, ou comme l'exposé d'un programme de réformes visant à l'établissement d'une constitution nouvelle en France. Le but de Montesquieu — il le dit clairement dans sa *Préface* — est avant tout d'*expliquer*. Adversaire du fatalisme, et persuadé que toutes les lois humaines sont issues de *causes* dont on peut *rendre compte* rationnelle-

ment, Montesquieu passe en revue les législations, choisit ses exemples dans les nations les plus diverses et s'efforce d'éclairer la signification de telle ou telle loi, qui, en apparence, nous semble bizarre. Sans approuver l'esclavage chez les Romains, il le jugera en *rapport* avec leur gouvernement et leurs mœurs; en revanche, ce même esclavage est en contradiction avec les gouvernements fondés sur l'honneur et sur la vertu, et surtout avec les mœurs chrétiennes. — Il introduit la discussion critique dans l'histoire et dans l'examen des religions; et tout en proclamant la supériorité morale et sociale du christianisme (XXIV, III), il *explique* pourquoi tel peuple, sous tel climat, doit changer ses éléments d'existence politique et ses mœurs, pour devenir logiquement chrétien. Toutes ces observations, appuyées sur une documentation très étendue, donnent à l'ouvrage une structure vraiment scientifique. Il suffit de feuilleter *l'Esprit des Lois* et de regarder, au bas des pages ou en *manchettes*, les renvois aux textes originaux, pour admirer la somme de travail fournie par l'auteur.

Ceci dit, il est bien certain que *l'Esprit des Lois* est tout autre chose qu'une analyse froide, impassible, de codes et d'institutions. D'abord, s'il a le souci des faits précis et des recherches patientes, Montesquieu a aussi le goût des vues d'ensemble, des idées générales, des *principes* qui donnent prise sur ces faits; et son exposé s'en est ressenti. D'autre part, il a l'esprit civique et humanitaire. Il se croirait « le plus heureux des mortels » s'il pouvait obtenir que les hommes « pussent se guérir de leurs préjugés ». Il affirme que « c'est en cherchant à instruire les hommes que l'on peut pratiquer cette vertu générale qui comprend l'amour de tous » (Préface.) Enfin, l'esprit critique, si pénétrant, qui se manifestait dans les *Lettres persanes*, lui inspire à chaque instant des comparaisons, des allusions transparentes; à propos des lois chinoises, il ne se prive pas de lancer une pointe contre telles lois françaises. C'est ainsi que les « philosophes » ont pu le revendiquer comme un précurseur; c'est ainsi que les réformateurs de 1789 et du XIX^e^ siècle se sont crus autorisés à puiser dans cet ouvrage, par ailleurs si impartial, si prudent et si « conservateur », des suggestions, des avis, des remèdes aux crises politiques et aux imperfections sociales.

Observation scientifique, esprit de système, sens critique, « déterminisme historique » et « idéalisme politique » (1) se combinent ainsi dans *l'Esprit des Lois*, non sans créer parfois quelque confusion. Mais c'est aussi cette complexité qui fait la richesse du livre. Malgré l'évolution de l'histoire, et les risques de contresens que multiplie pour le lecteur d'aujourd'hui le vocabulaire même de Montesquieu (quand il définit le « despotisme », la « démocratie », « la liberté », etc.), *l'Esprit des Lois* présente une foule d'aperçus d'une portée universelle, et garde un intérêt puissant pour quiconque se préoccupe du mécanisme, de la valeur relative, de la durée des institutions humaines.

Le style de Montesquieu. — La complexité, les contradictions même que nous avons signalées dans le caractère et dans la méthode de Montesquieu se retrouvent jusque dans son style. — Un seul ouvrage a une certaine unité de ton, ce sont les *Considérations* : là, tout est simple, concis sans obscurité, grave sans emphase. Montesquieu éprouve, dirait-on, du respect pour son sujet ; il est plein de Tite-Live et surtout de Salluste et de Tacite. Une page des *Considérations* mise en latin semble se retrouver dans sa langue originale. — Dans les *Lettres persanes*, nous l'avons dit, c'est tantôt un style posé et sérieux, tantôt un style léger et badin ; mais toujours apparaît la même qualité : le sens du trait, du mot, dans une phrase directe et qui va droit au but. — Aussi mêlé que celui des *Lettres* est le style de *l'Esprit*. Évidemment, Montesquieu a voulu se faire lire. Il introduisait dans la littérature française une matière nouvelle, jusque-là traitée le plus souvent en latin, ou du moins en un français technique, rebutant pour les gens du monde. Pour intéresser le grand public à ces discussions, il use d'artifices divers. Il morcelle son sujet. La *composition* de *l'Esprit des Lois*, claire en somme si l'on n'envisage que l'ensemble, a donné beaucoup de mal aux critiques, quand ils ont essayé d'en rendre compte dans le détail. Montesquieu écrit parfois des chapitres de quelques lignes ; et il

(1) L'expression est de G. Lanson, dont on lira l'article consacré à *l'Esprit des Lois* dans les *Mélanges d'histoire littéraire*, Hachette, 1930.

procède toujours par une série de courts paragraphes, qui donnent à son exposé un tour si original ; il choisit des titres piquants ou énigmatiques ; il ramasse en quelques phrases vives, interrogatives, paradoxales, autour d'une citation bien choisie, tout le raisonnement qu'un autre eût étalé. De là un grand charme, celui d'une conversation animée, sur des sujets très ardus, avec un homme très savant et très spirituel. De là aussi, parfois, une certaine lassitude. Mais on ne saurait en tirer argument pour accuser Montesquieu de frivolité. Le mot de Madame du Deffand, partout et trop souvent cité (« *C'est de l'esprit sur les lois* »), est d'une criante injustice. Il risquerait, pour quelques morceaux trop « écrits », où Montesquieu « sacrifie aux grâces », de faire oublier tant de pages fermes, sobres, relevées par des images aussi justes que brillantes, parfois par des mouvements d'éloquence et d'émotion, dans les derniers paragraphes de la Préface, par exemple, ou dans la « très humble remontrance » aux Inquisiteurs. Plus gravement encore, il tendrait à laisser méconnaître la profondeur et l'originalité de ce grand livre, si fécond, si intelligent, fruit d'un labeur où Montesquieu usa sa vie, — un de ceux qui font le plus d'honneur à la pensée française du XVIII^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, éd. Laboulaye, Garnier, 7 vol. (1875-1879) ; *Mélanges inédits* (publiés par le baron A. de Montesquieu), Bordeaux, 1891 ; *Voyages de Montesquieu* (id., Bordeaux, 1894-1896.

MONTESQUIEU, *Cahiers* (1716-1755), textes recueillis et présentés par Bernard Grasset, Paris, 1941.

Lettres persanes (Société des Textes français modernes) par H. Barckhausen, 2 vol., Hachette, 1913 ; éd. E. Carcassonne, 2 vol., Les Belles Lettres, 1929.

EDITIONS CLASSIQUES DE MONTESQUIEU : Roustan (Didier), Labaste et Nicolle (Hatier), Jullian (Hachette).

TEXTES CHOISIS ET COMMENTÉS par F. Strowski (Plon).

A. SOREL, *Montesquieu* (Grands écrivains français), Hachette, 1887.

E. FAGUET, *Dix-huitième siècle*, 1890.

F. BRUNETIÈRE, *Etudes critiques*, IV, Hachette, 1911.
J. DEDIEU, *Montesquieu et la tradition politique anglaise en France; les sources anglaises de l'Esprit des Lois*, 1909.
E. CARCASSONNE, *Montesquieu et le problème de la Constitution française au XVIII^e siècle*, Presses Universitaires, 1927.
ID., *Montesquieu*, Alcan, 1913.
ID., *Montesquieu*, L'homme et l'œuvre (Livre de l'Étudiant), Boivin, 1943.

CHAPITRE IV

VOLTAIRE (1694-1778).

SOMMAIRE

1° Voltaire a une existence très agitée. Il est mis à la Bastille (1717), séjourne en Angleterre (1726-29), à Cirey (1734-49), à Berlin (1750-53), en Suisse et à Ferney (1754-78). Il meurt à Paris, dans une apothéose.

2° Poète, il écrit : une épopée, *la Henriade*; des *tragédies*; des *épîtres*, des *satires*, des *odes*; il est supérieur dans la poésie légère.

3° Historien, il donne : *Charles XII* (1731), *le Siècle de Louis XIV* (1751), l'*Essai sur les mœurs* (1756). Il renouvelle l'histoire en y introduisant l'étude des mœurs, des institutions, des arts, des rapports entre les nations. Son style est *narratif* et non *oratoire*.

4° Nous avons de lui une vaste *Correspondance* (10.000 lettres au moins), adressée à des rois, des princes, des grands seigneurs, des gens de lettres, etc. C'est un monument unique pour la connaissance du siècle, et pour celle de Voltaire lui-même.

5° La philosophie de Voltaire s'est répandue dans une foule d'écrits réunis depuis sous la rubrique *Mélanges*, dans son *Dictionnaire philosophique* et dans ses *Contes* (*Zadig*, *Micromégas*, *Candide*, etc.). Voltaire est *déiste*, adversaire des religions positives. De plus en plus tourné vers l'*action*, il plaide inlassablement pour les réformes, la tolérance, le progrès matériel.

6° Le style de Voltaire donne l'impression du *naturel* le plus parfait. Il est en même temps un des plus *spirituels* qui soient, et représente une des perfections de la prose française.

I. — Biographie.

Enfance, éducation (1694-1713). — François-Marie Arouet (1) est né à Paris, le 29 novembre 1694. Il était fils d'un

(1) Pour tous les détails concernant la vie de Voltaire, notamment d'après sa Correspondance, consulter le *Voltaire* de L. FLANDRIN (Hatier). La biographie de Voltaire, comme celle de la plupart de nos grands écrivains, a été encombrée de bonne heure d'anecdotes plus ou moins romancées. On se reportera à la lucide mise au point de Louis FRANCIS, *La vie privée de Voltaire*, Hachette, 1948.

notaire au Châtelet, de qui il tint peut-être son sens pratique des affaires; car, au milieu d'une intense activité littéraire, il ne perdra jamais de vue sa fortune. Il était encore fort jeune quand sa mère mourut, en 1701. Il eut pour parrain l'abbé de Châteauneuf, bel esprit libertin (1).

François-Marie avait dix ans quand on le fit entrer au collège Louis-le-Grand, où il resta jusqu'en 1711. Ce collège, où enseignaient les Jésuites, était alors le plus célèbre de Paris. L'enfant, très bien doué, amusa, charma, et effraya un peu ses maîtres, auxquels il doit d'avoir fait d'excellentes humanités, et qui développèrent son goût naissant pour la poésie. Pendant une vie longue et agitée, Voltaire n'oubliera jamais quelques-uns de ses anciens professeurs. Peut-être mit-il parfois un peu d'intérêt à cultiver ses relations avec le P. Porée, le P. Tournemine, le P. Brumoy, le P. Thoulié (devenu l'abbé d'Olivet), le P. de la Tour; mais il leur conserva certainement de la reconnaissance. Chez les Jésuites, il noua des relations dont il devait profiter plus tard : les d'Argenson, qui devinrent, l'un, ministre des Affaires étrangères, l'autre, ministre de la Guerre; le futur maréchal de Richelieu, à la fois grand homme de guerre et libertin achevé, *son héros*; Cideville, qui, comme conseiller au Parlement de Rouen, lui rendit de grands services; d'Argental, un de ses *factotums* à Paris, du jour où il habite Cirey, la Prusse et Ferney, etc.

Ses études achevées, le jeune Arouet a un goût décidé pour les lettres et pour la vie élégante. Il voit, dans le salon de son père, des poètes comme Chaulieu, La Fare, J.-B. Rousseau; et des *personnages* comme M. de Caumartin, l'abbé Servien et son neveu le chevalier de Sully. Son parrain le présente et le fait valoir chez les Vendôme, au Temple. Et l'étude du droit, auquel son père voulait le contraindre, lui paraît de plus en plus rébarbative.

Premiers exils et débuts littéraires (1714-1718). — Le père Arouet, que les audaces de son fils inquiétaient, et qui voulait

(1) Voltaire avait un frère aîné, Armand; — une sœur, Marguerite-Catherine qui épousa M. Mignot et fut la mère de Madame Denis.

à tout prix en faire un homme sérieux, le donna comme page ou secrétaire au marquis de Châteauneuf, ambassadeur en Hollande (1713). Le jeune homme passa quelques mois à La Haye; c'était un milieu des plus intéressants pour un esprit ouvert et hardi. De la Hollande, patrie intellectuelle de Bayle, partaient alors toutes ces gazettes, tous ces pamphlets, qui, au nom de la tolérance philosophique et religieuse, battaient en brèche la monarchie de Louis XIV. Mais le futur philosophe n'y reste point; et il faut attendre son séjour en Angleterre, dix ans plus tard, pour le voir se pénétrer de ces idées.



Cl. Hatier.

VOLTAIRE EN 1718,
d'après le portrait de Largillière

Revenu à Paris en 1714, il entre, comme clerc, chez un procureur de la place Maubert, Me Alain; c'est là qu'il rencontre Thiériot, que sa correspondance nous fera connaître comme le plus dévoué et le plus négligent des amis. Dans cette étude, le jeune Arouet fait des vers, et des vers satiriques. Alors, M. de Caumartin, ami du notaire, emmène François-Marie dans son château de Saint-Ange; et celui-ci en profite pour faire causer son hôte, et pour commencer *la Henriade* et *Œdipe*. La mort de Louis XIV émancipe la société du Temple; il y reparaît; il est

présenté à la petite cour de Sceaux, et il y donne une lecture d'*Œdipe*. Mais son esprit lui joue un méchant tour; on le croit auteur de pièces satiriques contre le Régent et contre sa fille, et il est exilé à Tulle, puis à Sully-sur-Loire, chez son ancien condisciple de Louis-le-Grand (1716). Quand on lui permet de rentrer, il n'est pas plus sage. Ses intempérances de langage lui font attribuer une satire du règne de Louis XIV, dont le dernier vers était : « J'ai vu ces maux, et je n'ai pas vingt ans. » Cette fois, il est mis à la Bastille, où il reste près d'un an et où il écrit une partie de *la Henriade*. Puis il est exilé dans la propriété de son père, à Chatenay. Cependant, le Théâtre-Français répétait son *Œdipe*, qui est joué et applaudi le 18 novembre 1718.

Ce premier triomphe public lui donne la notoriété, en attendant la gloire; c'est alors qu'il abandonne le nom d'Arouet pour prendre celui de Voltaire (anagramme formé de *Arouet l(e) j(eune)*, en changeant l'*u* en *v*, et le *j* en *i*).

De la tragédie d'Œdipe à l'exil en Angleterre (1718-1726). — Pendant sept ans, Voltaire est le plus agité et le plus heureux des hommes. Il est choyé par la société lettrée et aristocratique. En 1723, il publie *la Ligue* (premier titre de *la Henriade*), qu'il fait imprimer presque clandestinement à Rouen, par les soins du dévoué Cideville, et qui obtient un succès prodigieux. Voltaire est alors pensionné par le Régent, puis par le Roi. Il écrit pour la cour des divertissements. Ses poésies légères le font à la fois rechercher et redouter. En même temps, il travaille à sa fortune, et, guidé par les frères Pâris, il commence à s'assurer pour l'avenir une pleine indépendance. En janvier 1722, il avait perdu son père, et hérité d'une rente de 4.250 livres. Il avait, de plus, la pension de 1.200 livres que lui avait fait obtenir le Régent.

Mais, à continuer ce métier de poète homme du monde, et malgré ses opinions frondeuses, Voltaire était en danger de rester un bel esprit. Vaniteux à l'excès, jaloux d'accaparer à lui seul les faveurs et les applaudissements, il se fût peut-être oublié dans les *épîtres* de circonstance, les *à-propos* de cour, etc. Une « catastrophe » vint l'obliger sinon à changer tout à fait d'esprit et d'idées, du moins à s'orienter différemment. Le

chevalier de Rohan, à qui il avait répondu, à l'Opéra, avec une fierté impertinente, le fit demander, pendant qu'il dînait chez le duc de Sully, et bâtonner sous ses yeux par ses gens. Voltaire voulut, mais en vain, se battre avec Rohan; on le mit à la Bastille, et, sur sa demande, on le laissa passer en Angleterre (mai 1726).

Voltaire en Angleterre (1726-1729). — Voltaire était homme non pas à bouder contre son malheur, mais plutôt à en tirer tout le parti possible. A peine arrivée à Londres (1), il est l'hôte des plus grands personnages et l'ami des plus célèbres écrivains. Bolingbroke, qu'il avait connu en France, en fait son favori; il fréquente Robert Walpole (dont le fils Horace devait à son tour se plaire dans les salons de Paris), lord et lady Hervey (c'est à lord Hervey qu'il écrira une belle lettre sur *le Siècle de Louis XIV*, en 1740), le duc de Newcastle, la duchesse de Marlborough. Il voit familièrement Pope, Swift, Young, Clark. Le prince et la princesse de Galles le reçoivent à la cour; et la princesse, une fois reine, accepte la dédicace d'une nouvelle édition de *la Ligue*, devenue *la Henriade*, que Voltaire publie par souscription (1728). En même temps, il va au théâtre de Drury-Lane, où il voit tout un répertoire nouveau pour lui, à la fois du Shakespeare et du Drydon, — et il apprend l'anglais.

Dans ses *Lettres philosophiques*, publiées seulement en 1734, Voltaire nous dira quelles furent ses impressions à Londres, et quels avantage il a tirés de cet exil. Son esprit et son goût s'y sont formés. Il a joui d'une liberté politique et religieuse dont il a senti tout le prix; et surtout il a eu, simple homme de lettres, une situation sociale dont il ne pourra plus se passer; ces ministres et ces grands seigneurs n'ont pas été, comme en France, ses protecteurs, mais ses égaux. Indépendance politique, civique, morale, littéraire, voilà désormais ce qu'il lui faudra; il est devenu *citoyen* et *philosophe*, tout en conservant, de son éducation et de son premier fonds, un goût classique assez étroit.

(1) Voir, dans *les Philosophes du XVIII^e siècle*, de J. Dedieu (Hatier), p. 147, une lettre de Voltaire, datée de 1727, qui ne figure pas dans les *Lettres philosophiques*, et où se trouve un tableau fort pittoresque de ses premières impressions d'Angleterre.

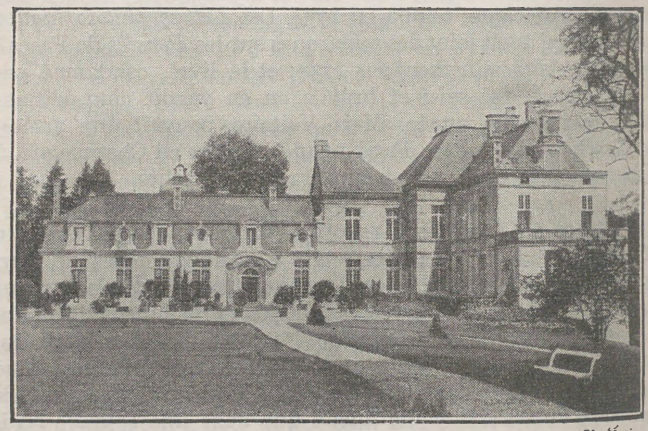
A Paris (1729-1734). — Revenu d'Angleterre, en mars 1729, Voltaire reçut l'hospitalité chez la comtesse de Fontaine-Martel, près du Palais-Royal. Il s'occupa d'abord de faire représenter *Brutus*, qui fut joué en décembre 1730, avec succès. Puis il publia l'*Histoire de Charles XII*, à Rouen. Vinrent ensuite *Ériphyle* (1732), qui tomba; et, la même année, *Zaïre*, son plus beau triomphe dramatique; puis le *Temple du goût*, petit ouvrage mêlé de prose et de vers, où le dieu du goût assignait des rangs selon les préférences de Voltaire. *Adélaïde du Guesclin*, autre tragédie historique, tomba en 1734. Les *Lettres philosophiques*, auxquelles il avait joint des remarques sur les *Pensées* de Pascal, parurent clandestinement en 1734; et le livre, condamné par le Parlement, fut saisi et brûlé : on en vendit cinq éditions dans cette seule année. Mais Voltaire pouvait être arrêté; et il se hâta de quitter Paris pour se rendre en Champagne, à Cirey, où Mme du Châtelet lui offrait l'hospitalité.

Voltaire à Cirey (1734-1749). — Cirey-sur-Blaise, non loin de Vassy et de Saint-Dizier, était à quelques lieues du Barrois, appartenant au duc de Lorraine; en cas de danger sur le territoire français, on pouvait aisément le quitter. Voltaire s'y sentait donc en toute sûreté; il y passa de longues années, non sans revenir fréquemment à Paris. A Cirey, auprès d'une femme studieuse jusqu'au pédantisme, et qui avait la manie des sciences, Voltaire travaille mieux que dans une capitale où il ne résisterait pas aux tentations du monde. Il ne renonce pas aux « petits ouvrages »; c'est l'époque de *la Pucelle* (poème héroï-comique, qui fait tache dans son œuvre), du *Mondain*, satire à la fois superficielle et hardie, et de *la Défense du Mondain*, etc.

Le théâtre continue à l'occuper : en 1735, *la Mort de César*, imitée de Shakespeare, sans rôles de femmes, est jouée au collège d'Harcourt; en 1736, *Alzire*, un grand succès, et *l'Enfant prodigue*, comédie larmoyante; en 1740, *Mahomet* (joué d'abord à Lille, et seulement en 1742, à Paris); en 1743, *Mérope*, encore un triomphe; en 1745, *la Princesse de Navarre*, comédie-ballet représentée à Versailles; en 1748, *Sémiramis*, fabriquée avec les débris d'*Ériphyle*, et qui réussit sans encombres.

Sous l'influence de la *belle Émilie*, Voltaire s'occupait, lui aussi, de sciences physiques. Il faisait venir à Cirey des appareils, et écrivait une traduction des *Éléments* de Newton. Il envoyait à l'Académie des sciences un mémoire *sur la nature du feu*. Enfin, il travaillait à des ouvrages d'histoire et de philosophie; c'est à Cirey qu'il a préparé, avec une ardeur infatigable, son *Siècle de Louis XIV*.

Il commence également, à l'intention de Mme du Châtelet,



Cl. Hatier

LE CHÂTEAU DE CIREY.

une Histoire générale des nations, qui paraît d'abord, en Hollande, sous le titre d'*Abrégé de l'Histoire universelle*. Voltaire protesta contre cette publication qui avait fait scandale, et l'ouvrage, remanié et augmenté, parut en 1756 sous le titre définitif d'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*.

Mais il ne faut pas considérer Voltaire à Cirey comme une sorte de reclus, boudant obstinément contre Paris, ou n'osant y paraître. D'abord, il vient au collège d'Harcourt pour voir représenter *la Mort de César*; il assiste à *Mérope*, dans la loge de Mme de Luxembourg; il se présente, en 1736 et en 1743, à l'Aca-

démie française, où il est enfin élu en 1746, et où il prononce un remarquable discours sur l'universalité de la langue française. En effet, il était presque rentré en faveur auprès des puissances, grâce aux d'Argenson et à Richelieu. On lui avait confié, en 1743, une mission auprès de Frédéric ; et celui-ci, depuis longtemps en coquetterie avec Voltaire, qu'il avait déjà vu en 1740, n'avait pu le retenir auprès de lui. A son retour de Berlin, le duc de Richelieu lui fait composer *la Princesse de Navarre* pour les fêtes du mariage du Dauphin avec l'infante d'Espagne. Il est alors nommé gentilhomme ordinaire de la chambre du Roi, et historiographe de France. C'est en cette dernière qualité qu'il écrit, en quelques jours, son *Poème de Fontenoy* (1745). Il espère pouvoir lier sa fortune à celle de Mme de Pompadour. Mais le parti de la reine, auquel Voltaire était suspect, l'emporte ; et la faveur de Voltaire à la cour de France est de courte durée.

Si l'on travaillait beaucoup à Cirey, on s'y amusait aussi. On y recevait des amis et des admirateurs. Ce n'est pas encore l'incessant pèlerinage de Ferney ; mais déjà il y a un théâtre, où les invités jouent les pièces de Voltaire (1). Celui-ci voyage, et souvent avec Mme du Châtelet. On le voit à Bruxelles, à Lille ; et, en 1748, à la cour de Lunéville, chez le roi Stanislas (2). C'est là que mourut Mme du Châtelet, le 10 septembre 1749.

Voltaire et Frédéric II (1750-1753). — Après la mort de Mme du Châtelet, Voltaire revint à Paris, et se logea provisoirement rue Traversière. Repris par la rage du théâtre, et jaloux de Crébillon que protégeait Mme de Pompadour, il refaisait les tragédies du vieux poète, donnait *Oreste* (contre *Électre*), et jouait chez lui *Rome sauvée* (contre *Catilina*). Cependant, Frédéric II redoublait d'instances auprès de Voltaire ; et celui-ci, déçu dans son ambition de rentrer en grâce à la cour de France, partit pour Berlin le 18 juin 1750 ; il y arriva le 10 juillet.

Fort bien reçu par Frédéric, logé près de lui à Potsdam, Voltaire est d'abord enchanté. Il ne tarit pas de compliments, dans ses lettres à d'Argental et à sa nièce Mme Denis,

(1) Voir les lettres de Mme de Graffigny, de 1738-1739, citées par LANSON (*Choix de lettres du dix-huitième siècle*).

(2) G. MAUGRAS, *la Cour de Lunéville* (Plon).

sur le « Salomon du Nord », sur les « Banquets de Platon », où un cercle de Français spirituels et hardis, présidé par Frédéric, peut se permettre de tout dire. Il y avait là Maupertuis, président de l'Académie de Berlin, célèbre mathématicien; La Mettrie, médecin, que ses opinions matérialistes trop affichées avaient compromis, et auquel Frédéric avait offert un refuge; et quelques subalternes, tous d'esprit aventureux et de moralité facile. Mais Voltaire et Frédéric, tous deux susceptibles et absolus, ne pouvaient s'entendre longtemps. Divers incidents firent prévoir la brouille. Frédéric dit à La Mettrie, qui le rapporta à Voltaire : « J'aurai besoin de lui encore un an au plus; on presse l'orange et on jette l'écorce. » A quoi lui servait Voltaire, en effet? à corriger ses vers français, à égayer ses soupers, à donner par sa présence un certain lustre philosophique et littéraire à la cour de Prusse. Frédéric achetait fort cher, selon lui, ces avantages : Voltaire avait 20.000 francs de pension. Cependant, toujours très préoccupé de ses intérêts, celui-ci faisait des spéculations de banque, qui donnèrent lieu à un scandaleux procès. Il se brouillait avec Maupertuis, contre lequel il lançait la *Diatribe du docteur Akakia*. Le Roi se fâcha. Voltaire, le 1er janvier 1753, lui rendit sa clef de chambellan, ses décorations et sa pension. Une courte réconciliation n'empêcha pas la rupture définitive. En mars 1753, Voltaire *se fit porter malade*, et, sous prétexte d'aller prendre les eaux de Plombières, il quitta Berlin. Il passa par Leipzig, Gotha, Cassel; il fut partout bien accueilli. Mais, à Francfort, un agent du roi de Prusse l'arrêta, saisit ses bagages, le retint prisonnier pendant cinq semaines avec Mme Denis, qui était venue le rejoindre; tout cela, pour l'obliger à restituer *l'œuvre de poéshie* du Roi que Voltaire avait emportée. Voltaire comptait faire rire l'Europe entière aux dépens de Frédéric; mais il n'obtint sa liberté qu'en se dessaisissant de ce précieux gage. Il repartit; traversa, toujours fêté, Mayence et Mannheim, et il arriva à Strasbourg, en août 1753.

Voltaire en Suisse et à Ferney (1754-1778). — Après la dure expérience qu'il vient de faire à Berlin, Voltaire est décidé à demeurer son maître, à s'établir dans un pays libre, loin de tout despotisme. Il est riche. Il peut devenir propriétaire et *seigneur*.

En décembre 1754, après un séjour à Colmar, puis à l'abbaye de Senones, auprès de dom Calmet, il passe par Lyon et se rend à Genève, où il est l'hôte de Tronchin, cousin du célèbre médecin, réside peu de temps au château de Prangins, et loue une maison d'hiver à Monrion, entre Lausanne et le lac. Il achète en même temps, pour la belle saison, la propriété de Saint-Jean, près de Genève, qu'il baptise *les Délices*. Enfin, il se remet à travailler.

Ce n'est pas que sa dévorante activité l'ait jamais abandonné. En 1751, il avait fait imprimer à Berlin son *Siècle de Louis XIV*. Il venait d'achever l'*Orphelin de la Chine* (joué en 1755) et les *Annales de l'Empire*. Il compose, en 1756, son *Poème sur le Désastre de Lisbonne*; il correspond avec l'Europe entière, et surtout il joue la comédie sur son théâtre des Délices. Il la joue trop. Le Grand Conseil de Genève lui enjoint d'avoir à cesser ses représentations sur le territoire de la République, et défend à tous les Genevois d'y assister. Voltaire se venge en inspirant à d'Alembert l'article *Genève* de l'*Encyclopédie*, par lequel il fait donner de compromettants éloges aux pasteurs, et réclame l'installation d'un théâtre dans la cité de Calvin. J.-J. Rousseau, qui lui a déjà écrit une longue lettre pour prendre contre lui le parti de la Providence (à la suite du tremblement de terre de Lisbonne), compose alors sa *Lettre à d'Alembert*, vive critique du théâtre. Voltaire, en un sens, est enchanté de tout ce tapage, mais il ne laisse pas d'en être aussi quelque peu inquiet; il veut pouvoir jouer la comédie tout à son aise.

Alors il acquiert, non loin de Genève, mais en pays français, la terre de Fernex (l'orthographe *Ferney* est de Voltaire), et il loue au président de Brosses le comté de Tournay. Il écrit à Thiériot (24 décembre 1758) : « J'ai quatre pattes au lieu de deux : un pied à Lausanne, dans une très belle maison d'hiver; un pied aux Délices, près de Genève, où la bonne compagnie vient me voir : voilà pour les pieds de devant. Ceux de derrière sont à Ferney et dans le comté de Tournay. » A partir de 1760, Voltaire fait de Ferney sa résidence favorite. Il y bâtit un château; il dote le village de fabriques d'horlogerie, et d'une église, où il a son banc seigneurial. Et Ferney devient une sorte de cour. Grands seigneurs et gens de lettres y viennent visiter le patriarche,

qui donne toujours l'hospitalité, en moyenne, à une cinquantaine de personnes. Le prince de Brunswick, le landgrave de Hesse, le duc de Villars, le marquis de Florian, le chevalier de Boufflers, d'Alembert, Turgot, l'abbé Morellet, La Harpe, Lekain, Grétry, etc., font le voyage, séjournent à Ferney, y acceptent des rôles dans les tragédies de leur hôte, et ne se décident qu'avec peine à partir pour faire place à d'autres. Il devait en être ainsi pendant dix-huit ans.

Peut-être croirait-on que Voltaire, après les périodes laborieuses de Cirey et de Berlin, auteur de *la Henriade* et de *Zaïre*, de *Charles XII* et du *Siècle de Louis XIV*, âgé de soixante ans lorsqu'il s'établit aux Délices, va se contenter de jouir d'une gloire incontestée et de trôner devant ses adorateurs? Mais non; il n'a jamais eu plus d'activité, il n'a jamais tant produit, ni jamais exercé, par l'action et par la plume, pareille influence.

Il est encore poète et homme de lettres, et il le sera jusqu'au dernier jour. Il compose des tragédies : *Tancrède*, un de ses grands succès (le dernier si l'on ne compte pas l'apothéose d'*Irène*), est de 1760. Puis il écrit un certain nombre de pièces plus philosophiques, pour la plupart, que tragiques : *Olympie*, *le Triumvirat*, *les Scythes*, *les Guèbres*, etc.; de nombreuses épîtres, dont les meilleures sont adressées : à *M^me^ Denis* (1761), sur les travaux des champs, à *Boileau* (1769), à *Horace* (1772). Il donne encore des ouvrages historiques, et qui supposent de patientes recherches : l'*Histoire de la Russie sous Pierre le Grand* (1769), et, même année, le *Précis du siècle de Louis XV*, et encore l'*Histoire du Parlement*.

Mais tout cela n'est rien; et le vrai Voltaire n'est plus là. Il est désormais, presque tout entier, dans la polémique et dans la satire. Ses romans, à partir de 1759, *Candide*, *l'Ingénu*, *l'Homme aux quarante écus*, etc., sont moins des contes, charmants d'ailleurs, que des pamphlets philosophiques et économiques. Contre Le Franc de Pompignan, dont le discours de réception à l'Académie était une vive attaque du parti encyclopédique; contre Fréron, le rédacteur infatigable et courageux de *l'Année littéraire*; contre Palissot, auteur de la comédie des *Philosophes*; contre J.-J. Rousseau, devenu son grand adver-

saire, il lance des brochures, des satires, des pièces de théâtre : les *Quand*, les *Si*, les *Mais*, *le Pauvre Diable*, *le Russe à Paris*, *l'Écossaise*, la *Guerre civile de Genève*. Il compose en 1764 son *Dictionnaire philosophique*. Il y ajoute, de 1770 à 1772, ses *Questions sur l'Encyclopédie*. Et puis paraissent une quantité de brochures, aux titres piquants, vives et courtes, comme des articles de journaux, dans lesquelles il saisit l'actualité avec un flair étonnant, et qu'il décoche comme autant de flèches aiguës et parfois mortelles. Toute cette partie de l'œuvre, rassemblée dans les tomes des *Mélanges* de ses éditions complètes, et longtemps négligée, a pris, aux yeux de la critique contemporaine, la première place (avec les *Contes* et les *Lettres*) : c'est là qu'on trouve le vrai Voltaire, bien plutôt que dans *Zaïre* ou même dans *le Siècle*.

Il agit aussi par sa correspondance. Il écrit ou dicte vingt lettres par jour. Rois, princes, grandes dames, ministres, gens de lettres, gens d'affaires, toutes les classes de la société échangent des idées avec lui.

Enfin, c'est l'époque où il intervient en faveur de tous ceux qu'il considère comme les victimes du fanatisme religieux ou d'une mauvaise justice. Il publie en 1763 le *Traité sur la tolérance*. Il prend en mains la réhabilitation des Calas et des Sirven; il y emploie son crédit, son talent, son argent; rien ne le rebute, ni les lenteurs des tribunaux, ni les menaces du pouvoir, ni l'indifférence de l'opinion; il triomphe de tous les obstacles, et remporte des victoires complètes. Il s'employa avec la même ardeur à la réhabilitation de Lally-Tollendal. Et il pouvait dire avec une légitime fierté : « J'ai fait un peu de bien, c'est mon meilleur ouvrage. »

Il faut ajouter l'adoption d'une arrière-petite-nièce du grand Corneille, qu'il fait venir à Ferney, élever et instruire sous ses yeux, et qu'il marie, en la dotant, à un jeune officier. Il est vrai qu'il écrit, pour amasser cette dot, son *Commentaire sur Corneille* qui est bien quelquefois d'une sévérité étroite et injuste. Mais qu'on en accuse le poète tragique et le puriste; l'homme n'en fit pas moins une généreuse action.

Dernier voyage à Paris. La mort (1778). — Voltaire, cependant, ne voulait pas mourir sans avoir revu cette capitale où

il avait connu « les premiers rayons de la gloire », qu'il avait quittée depuis vingt-huit ans, et dont, même dans sa *royauté* de Ferney, il conservait la nostalgie. Le nouveau règne s'annonçait par d'heureuses réformes et par d'excellentes intentions; Voltaire avait des amis au pouvoir; le moment parut favorable. Précisément, les comédiens répétaient, au Théâtre-Français, sa tragédie d'*Irène*.

Voltaire quitta Ferney le 4 février 1778, et le 10 il arrivait. On sait ce que fut ce dernier séjour de Voltaire à Paris : une série de visites triomphales et d'ovations. Tout ce que la ville comptait de gens illustres, français ou étrangers, se pressa rue de Beaune, à l'hôtel du marquis de Villette où Voltaire était descendu. Franklin lui amenait son petit-fils, que le patriarche bénissait en disant : Dieu et liberté! Le 30 mars, il se rendit à l'Académie, où il fut élu directeur par acclamation, où il présida la séance, et où il traça le plan d'un nouveau dictionnaire, dont il devait faire la lettre A. Le même jour, il assista à la sixième représentation d'*Irène*. Un acteur monta dans sa loge et lui posa sur la tête une couronne de lauriers. Pendant l'entr'acte qui séparait *Irène* de *Nanine*, son buste fut placé sur la scène, et couronné à son tour par tous les artistes, aux acclamations du public.

Tant d'émotions l'épuisaient. Il mourut le 30 mai 1778. Son neveu, l'abbé Mignot, fit ensevelir son corps à l'abbaye de Scellières, en Champagne. En juillet 1791, Voltaire fut transporté au Panthéon. D'après une légende longtemps accréditée, le cercueil de Voltaire aurait été profané en 1814, et ses restes jetés à la voirie. Il est aujourd'hui établi que le corps de Voltaire repose intact dans la sépulture qui lui fut donnée en 1791.

II. — L'Œuvre poétique de Voltaire (1).

La Henriade. — Les tentatives d'épopées avaient été nombreuses en France, depuis Ronsard. Mais on peut dire, en corrigeant légèrement le mot fameux de Malézieu, que décidément les Français « n'avaient *plus* la tête épique ». Malgré de réelles beautés de détails, ni le *Saint Louis* du P. Lemoyne (1653), ni l'*Alaric* de Scudéry (1654), ni le *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin (1657), ni, à plus juste raison, *la Pucelle* de Chape-

(1) Nous parlons plus loin du théâtre de Voltaire, p. 726.

lain, dont six chants sur douze parurent en 1656, n'ont pu se relever des épigrammes de Boileau. L'auteur de l'*Art poétique*, d'ailleurs, avec ses théories sur le merveilleux païen, contribuait pour sa part à faire de l'épopée une œuvre artificielle et froide; et le *Traité du poème épique* du P. Le Bossu (1675), en poussant les poètes au merveilleux *allégorique*, les entraînait plus loin encore des sources de la véritable inspiration.

Comment Voltaire, qui avait débuté par des vers badins, eut-il l'idée d'entreprendre une épopée? C'est évidemment par goût inné de l'*histoire* et de la *philosophie*. Le futur auteur de *Charles XII*, du *Siècle de Louis XIV* et de l'*Essai sur les mœurs*, est séduit par le côté narratif d'un sujet qui contient en même temps un plaidoyer en faveur de la tolérance. Il en prépare sérieusement la partie historique; il fait parler ceux qui ont pu recevoir de leurs pères des impressions directes du règne de Henri IV. Il esquisse son poème à la Bastille, il le retouche, il le complète; et, quand il a pu admirer la constitution anglaise, il y introduit un long épisode où il se montre politique et économiste anglomane, bien avant Montesquieu. *La Henriade* est donc pour lui une sorte de cadre, où il enferme, sous forme poétique, des *idées*; le grand succès de *la Henriade* s'explique surtout par là, et c'est par là encore qu'elle a gardé son intérêt.

Sous sa forme définitive, de 1728, *la Henriade* se compose de dix chants.

Chant I. Henri III assiège Paris, avec Henri de Navarre. Il envoie celui-ci en Angleterre, pour demander des secours à Élisabeth. Une tempête jette le Béarnais dans une île, où un vieillard lui prédit sa prochaine conversion. Description de l'Angleterre et de son gouvernement. — *Chant II*. Henri raconte à Élisabeth les guerres de religion; la Saint-Barthélemy. — *Chant III*. Suite du récit : mort de Charles IX; assassinat du duc de Guise; la situation présente. Élisabeth promet des secours. — *Chant IV*. Les Ligueurs, d'Aumale à leur tête, vont s'emparer du camp de Henri III, quand le retour du Béarnais les en empêche. La Discorde vole à Rome, y trouve la Politique, la ramène à Paris, soulève la Sorbonne et arme les moines. — *Chant V*. La Discorde excite Jacques Clément, et le fait conduire auprès du roi par le démon du Fanatisme. Assassinat de Henri III. Henri IV est proclamé roi par l'armée. — *Chant VI*. Les États de la Ligue s'assemblent à Paris pour élire un roi. Henri IV donne l'assaut à la ville. Apparition de saint Louis à Henri IV. — *Chant VII*. Henri IV est transporté au ciel, pendant son sommeil, par saint Louis, qui lui montre, dans le palais des Destins, ses ancêtres et sa postérité. Apparaissent Charlemagne, Clovis, La Trémouille, Montmorency, du Guesclin, Bayard, Jeanne d'Arc, Louis XIII, Richelieu, Mazarin, Colbert, Louis XIV, Condé, Turenne, Villars, Louis XV, Fleury. — *Chant VIII*. Le comte d'Egmont amène à Mayenne et aux Ligueurs des secours de l'Espagne.

Bataille d'Ivry. — *Chant IX*. La Discorde va trouver l'Amour, pour détourner Henri IV du siège de Paris. L'Amour entraîne le héros dans le château habité par Gabrielle d'Estrées. Duplessis-Mornay vient arracher Henri IV à son oisiveté. — *Chant X*. Retour du roi. Paris affamé. La Vérité vient éclairer l'esprit de Henri IV, qui se convertit au catholicisme. Paris lui ouvre ses portes.

Inutile de faire remarquer les nombreuses et scolaires imitations de l'*Enéide* de Virgile : le récit d'Henri IV à Élisabeth rappelle le récit d'Enée à Didon; le songe est inspiré de la descente aux Enfers, etc. Quant au chant IX, il est fourni à Voltaire par l'épisode des jardins d'Armide dans *la Jérusalem délivrée* du Tasse.

Le style de *la Henriade* est ce qui nous satisfait le moins aujourd'hui. Après *la Légende des siècles*, nous ne concevons plus ni ce système allégorique qui se substitue à l'analyse directe des sentiments, ni la froideur élégante des descriptions. La Saint-Barthélemy et la bataille d'Ivry, l'assassinat de Guise et de Henri III nous paraissent d'une fadeur rebutante. Reconnaissons, cependant, que la lecture de *la Henriade* est encore supportable, que certains vers y sont spirituels en leur simplicité, et que le poème est relativement court...

Poésie philosophique. Épîtres. — Voltaire a composé des *Discours* en vers *sur l'Homme*, au nombre de sept; en voici les titres : 1. *De l'Égalité des conditions;* 2. *De la Liberté;* 3. *De l'Envie;* 4. *De la Modération en tout;* 5. *Sur la Nature du plaisir;* 6. *De la Nature de l'homme;* 7. *Sur la Vraie Vertu*. Ces discours ont été écrits de 1738 à 1740, et envoyés l'un après l'autre à Frédéric II. — En 1756, Voltaire écrit le *Poème sur le désastre de Lisbonne*, à propos du tremblement de terre de 1755; J.-J. Rousseau adressa à Voltaire une longue et éloquente lettre, pour soutenir, contre son pessimisme, l'optimisme et la Providence. — La même année, Voltaire donne le poème sur *la Religion naturelle*. — Tous ces morceaux philosophiques ont été fort admirés au XVIII^e^ siècle. Mais la poésie philosophique du XIX^e^ siècle leur a ôté à nos yeux tout prestige.

Les *Epîtres*, très nombreuses, les unes didactiques, les autres d'un ton plus libre et plus intime, ont en partie conservé leur prix. Là, Voltaire est poète, si l'on entend par poésie l'art délicat de bien dire, de tourner agréablement une pensée fine ou un sentiment attendri. Il faut citer notamment : l'épître *à Uranie* (1722), ouvrage de jeunesse, où s'exprime déjà très hardiment la philosophie de Voltaire; l'épître *aux Mânes de M. de Genonville* (1729), chef-d'œuvre de sensibilité et d'émotion; l'épître *à M^me^ du Châtelet, sur la Calomnie* (1734), *à M^me^ Denis sur les Charmes de la retraite*; celle qu'il adresse à sa maison des Délices (1755); plusieurs épîtres *au Roi de Prusse*; l'épître *A un homme*, adressée à Turgot (1776) et

surtout l'*Epître à Boileau* (1769) et l'*Epître à Horace* (1772), toutes pleines de confidences et de charmants propos. Voltaire est un maître en ce genre. Pour lui, l'épître est vraiment une lettre en vers, comme pour Marot; et, dans sa *Correspondance*, que de fois la prose fait place à d'aimables et spirituels couplets!

Les Poésies diverses. — Les *Satires* de Voltaire n'ont pas la forme didactique des satires de Boileau. Les plus célèbres, celles où le talent de Voltaire, fait de nervosité piquante et d'impertinence agréable, se montre le mieux, sont : *le Mondain* (1736), où la thèse du *progrès* est soutenue par des arguments faciles, mais très spirituels; — *la Défense du Mondain* (1737); — *le Pauvre Diable* (1758), amusante revue de tous les *métiers* auxquels peut se prendre successivement un déclassé, mais occasion surtout de dauber sur Desfontaines, Fréron, l'abbé Trublet, etc.; — *la Vanité* (1760), contre Le Franc de Pompignan; — *le Russe à Paris* (1760), dialogue, qui contient des attaques de Voltaire contre tous ses ennemis, Pompignan, Palissot, le *Journal de Trévoux*, les jésuites Berthier et Nonotte, l'abbé Trublet, Fréron.

On pourrait puiser à pleines mains parmi les petites pièces de circonstance qu'il écrit au jour le jour. Ses vers sur la mort d'Adrienne Le Couvreur, la grande actrice (1730), ne valent pas ceux de Musset sur la Malibran; mais on y sent, à travers les élégances à la mode, une vraie sincérité. Ses épigrammes ou ses madrigaux à M^me^ du Châtelet, à M^lle^ Clairon, à M^me^ de Boufflers, etc., sont des modèles du genre.

Poète *lyrique*, Voltaire est moins heureux. Son *Ode pour Messieurs de l'Académie des sciences qui ont été sous l'équateur et au cercle polaire mesurer des degrés de latitude*, son *Ode à la Vérité*, son *Poème de Fontenoy*, etc., nous ramènent à la pseudo-poésie de *la Henriade*.

On peut, enfin, rattacher à la poésie *le Temple du Goût* (1733) (1), car les vers y abondent. Voltaire suppose qu'il se rend à ce temple, avec le cardinal de Polignac, auteur du poème latin *l'Anti-Lucrèce*. Il y a toute une partie satirique, aujourd'hui fort ennuyeuse : La Critique, une déesse, interdit l'accès du temple à un certain nombre d'auteurs, tous ennemis de Voltaire. Plus intéressants sont les jugements sur les écrivains du XVII^e^ siècle : en bonne place figurent M^me^ de Sévigné, Chaulieu, la Fare, Hamilton, Bourdaloue qui s'entretient avec Pascal, Fénelon, Bossuet, La Fontaine, Despréaux, Molière, Racine... Mais chacun d'eux convient de ses défauts, et se corrige selon le goût de Voltaire (2).

(1) Édition critique par E. CARCASSONNE (Textes français modernes), 1938.
(2) Sur Voltaire poète, cf. E. FAGUET, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme*, t. VII, Boivin, 1934.

III. — Voltaire historien.

Il ne faut pas croire que le XVII^e siècle n'ait rien fait pour les progrès de l'histoire. On peut citer, après les auteurs de *Mémoires*, quelques historiens obscurs mais sérieux, comme Mézeray, Saint-Réal et Vertot, qui préparent et annoncent la véritable méthode. Bossuet, dans la troisième partie du *Discours sur l'histoire universelle* et surtout dans l'*Histoire des variations*, témoigne de quelques-unes des qualités de l'historien; et la documentation de ce dernier ouvrage est, nous l'avons vu, une merveille de science et de conscience. Claude Fleury publiait, en 1691, une *Histoire de l'Église*, qui marquait un grand progrès sur les travaux de ses prédécesseurs en cette matière. Au début du XVIII^e siècle, le P. Daniel, jésuite, écrit une volumineuse *Histoire de France* (1713); il a fait de sérieuses recherches, mais ne montre pas assez d'impartialité.

Ce qui manquait le plus à ces ouvrages honorables, c'était, d'abord, une vue d'ensemble sur les rapports secrets entre les faits, les institutions et les mœurs; c'était encore le sentiment de la relativité des époques, au double point de vue des idées et de la couleur locale; c'était enfin l'aisance et la clarté d'un style qui sût dominer et organiser sa matière, qui, sans sacrifier l'exactitude ni la précision, rendît lisible et même agréable un livre d'histoire. Fénelon, nous l'avons vu, avait tracé le programme d'une histoire plus vraie dans la *Lettre à l'Académie*. Et voilà justement ce que Voltaire va nous donner.

Histoire de Charles XII (1731). — Voltaire n'était pas le premier que ce héros aventureux ait séduit, mais il renouvela le sujet. D'abord, il obtint des renseignements très précis et très personnels du roi de Pologne, Stanislas Leczinski; d'anciens ambassadeurs, comme Colbert de Croissy, de Fierville, des Alleurs; de gentilshommes attachés à Charles XII, le comte Poniatowski et M. de Villelongue. Il interrogea surtout Fabrice, chambellan du roi Georges I^er d'Angleterre, qui avait passé sept années en Suède. Voltaire avait connu, dix ans auparavant, Gœrtz, le ministre suédois dont il devait tant parler dans son histoire. L'ouvrage était achevé quand Voltaire revint de Londres; mais l'impression en fut interdite à Paris, et Voltaire le fit paraître à Rouen, chez le libraire Jore. L'*Histoire de Charles XII* eut un grand succès de lecture. Voltaire eut à répondre à de nombreuses et minutieuses critiques; dans l'ensemble, il en triompha. Son *Charles XII* reste estimé des historiens.

L'*Histoire de Charles XII* se divise en huit livres, qui nous mènent de l'état de la Suède avant Charles XII, jusqu'à sa mort. Voltaire adopte l'ordre chronologique et synchronique: il va de la Suède à la Pologne, de



UN SOUPER PHILOSOPHIQUE AU CHÂTEAU DE SANS-SOUCI.

Tableau de A.-V. Menzel, à Berlin (Nationalgalerie).

On croit reconnaître ici Voltaire, le deuxième personnage à la droite du Roi; à la gauche de Voltaire, Maupertuis; en face de lui, La Mettrie et B. d'Arnaud.

la Russie à la Turquie, selon que les événements se succèdent. Il nous montre d'abord Charles XII triomphant des Danois, des Russes et des Polonais, imposant un roi à la Pologne. Dans la seconde partie du règne, de 1709 à 1718, nous suivons Charles XII à Pultava et à Bender; et Voltaire en profite pour faire d'intéressantes digressions sur Pierre le Grand et sur la Turquie. On reproche à Voltaire de n'avoir pas suffisamment approfondi l'histoire intérieure de la Suède, pendant les campagnes de son héros, et de n'avoir pas assez expliqué les raisons de son séjour en Turquie. Mais l'ouvrage se lit avec plaisir, pour son mouvement alerte et sa limpidité. Les narrations de la *bataille de Pultava*, de la résistance de Charles XII à *Bender*, de sa mort devant *Frederickshald*, restent des modèles de récits vivants, clairs et précis.

Siècle de Louis XIV (1751, édition définitive en 1768). — Voltaire aurait pu dire qu'il fit le *Siècle* « en y pensant toujours ». Sa correspondance, depuis 1732, nous le montre préoccupé de réunir des documents. Ses relations dans la haute société française et anglaise lui procurèrent des renseignements de première main, et il lut, nous dit-il, deux cents volumes (1). Il put se faire communiquer, grâce aux d'Argenson, des papiers d'Etat. Cependant, cette masse d'informations, cette « poussière de détails » ne l'empêchent pas de dominer son sujet qui consiste à *faire l'histoire de l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais.*

Voltaire publia d'abord, en 1739, dans un *Recueil de pièces fugitives* imprimé en Hollande, son Introduction et ses deux premiers chapitres. Ces fragments furent mal accueillis par la cour. Voltaire comprit qu'il ne pourrait traiter librement en France un sujet aussi délicat. « Pour écrire l'histoire de son pays », disait-il dans une lettre à M^me^ Denis, « il faut être hors de son pays ». Il ne cessa de travailler au *Siècle* et d'en agrandir le plan pendant son séjour en Prusse, et c'est à Berlin, en 1751, que parut la première édition complète sous ce titre : *Le Siècle de Louis XIV publié par M. de Francheville, conseiller aulique de Sa Majesté, et membre de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Prusse.*

Le plan de l'ouvrage est très net, mais il a le désavantage de morceler le livre, et de ne pas indiquer la dépendance de certains événements. — Le chapitre I^er^ est une *Introduction* où Voltaire développe la conception des « quatre grands siècles » (celui de Philippe et d'Alexandre, celui de César et d'Auguste, l'Italie de la Renaissance, enfin le siècle de Louis XIV);

(1) Lire les lettres de Voltaire : du 30 octobre 1738 à l'abbé Dubos (FLANDRIN, p. 325), — du 26 janvier 1740, au marquis d'Argens (ID., p. 337), — du ... 1740, à Milord Hervey (ID., p. 338), — du 28 octobre 1750 à M^me^ Denis (ID., p. 479), — du 24 décembre 1751, à M^me^ Denis (ID., p. 492), — du 8 janvier 1752, au Président Hénault (ID., p. 494).

le chapitre II est consacré à l'*état de l'Europe avant Louis XIV*; du chapitre III au chapitre XXIII, Voltaire expose la *politique extérieure* de Mazarin et de Louis XIV, et raconte les *opérations militaires*; cette première partie se termine, au chapitre XXIV, par un *tableau de l'Europe depuis la paix d'Utrecht jusqu'à la mort de Louis XIV*. — Du chapitre XXV au chapitre XXVIII, *particularités et anecdotes* : Voltaire y place tout ce qu'il ne peut mettre dans les autres chapitres, et qu'il ne veut pas perdre. Ce sont, en effet, des détails alors nouveaux; il les tenait de témoignages oraux ou de mémoires encore inédits. Aujourd'hui que ces anecdotes ont traîné partout, nous estimons ces quatre chapitres au-dessous de leur valeur réelle. — Les chapitres XXIX et XXX sont consacrés au *gouvernement intérieur* : justice, commerce, police, finance, etc. Ici, Voltaire étonne encore le lecteur contemporain par sa compétence dans toutes ces questions techniques, et par la clarté qu'il y répand. — Chapitre XXXI : *Des Sciences*. — Chapitres XXXII, XXXIII, XXXIV : *Des Beaux-Arts*, en France et en Europe. Sous le nom de beaux-arts, Voltaire comprend les lettres, aussi bien que la musique, la peinture et la sculpture. C'est au chapitre XXXIII qu'il énumère tous les grands écrivains du XVII^e siècle, et prononce sur eux des jugements si intéressants à étudier pour connaître à la fois son goût littéraire et sa philosophie. Il a complété ce chapitre par une *Liste des écrivains français*, dont la lecture est encore plus curieuse et instructive, parce que Voltaire y parle plus librement (voir les noms de Bayle, Boileau, Bossuet, Descartes, Fénelon, La Fontaine, etc.). — Du chapitre XXXV au chapitre XXXIX, le dernier, il est question des affaires religieuses (la *régale*, le calvinisme, le jansénisme, le quiétisme, les missions de Chine). Dans cette partie de son ouvrage, Voltaire laisse paraître son dédain pour les « disputes théologiques ». Le XVII^e siècle, qu'il voit si grand par ses guerriers, ses administrateurs, ses artistes, lui paraît sur ce dernier point tout à fait arriéré; et sa critique du *fanatisme* sous Louis XIV est un éloge indirect de la philosophie du XVIII^e siècle.

Ce plan, avons-nous dit, morcelle trop l'exposé de Voltaire; il sépare souvent les causes des effets. C'est ainsi que la guerre de Hollande, racontée au chapitre X, a été provoquée par la résistance des Hollandais à nos traités de commerce, dont il n'est question qu'au chapitre XXIX. La guerre de la Ligue d'Augsbourg, au chapitre XVI, aurait dû être précédée d'une étude sur la situation des protestants en Europe, et il faut attendre ces détails nécessaires jusqu'au chapitre XXXVI. Mais, tel qu'il est, ce plan est peut-être celui qui convenait le mieux à l'effet que voulait produire Voltaire, qui donnait successivement à son lecteur des *tableaux* harmonieux et clairs, et qui se sentait à l'aise pour les commenter.

L'esprit du livre, destiné d'abord à présenter l'apothéose des lettres et des arts, s'est modifié progressivement au cours de son élaboration sous

l'influence des idées philosophiques que Voltaire allait bientôt faire apparaître dans l'*Essai sur les mœurs*. D'où les réticences, les impatiences et la partialité de l'auteur dès qu'il aborde l'histoire religieuse du siècle.

Voltaire n'en garde pas moins le mérite d'avoir le premier écrit ce que nous appelons aujourd'hui une « histoire de la civilisation », dans un style vif et aisé, aussi varié que simple. En dépit des progrès de la science historique, le *Siècle de Louis XIV* reste une œuvre intelligente et forte.

Essai sur les mœurs et l'esprit des nations (1756). — Publié d'abord par fragments dans *le Mercure*, en 1745 et 1746, l'*Essai* avait été entrepris pour Mme du Châtelet, que rebutaient les histoires trop détaillées. Voltaire voulut lui présenter une vue d'ensemble de l'« esprit général » des nations modernes, compte tenu des faits « qu'il n'est pas permis d'ignorer », mais en renonçant aux chronologies interminables et aux compilations de dates et d'événements. L'ouvrage, constamment remanié, parut en 1756 sous le titre : *Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations*; une édition plus complète suivit, en 1759.

L'*Essai* commence où s'était arrêté Bossuet; il part de Charlemagne et constitue une sorte d'*histoire universelle* jusqu'au règne de Louis XIII. Mais Voltaire écarte tout à fait l'idée de Providence; il envisage le développement de l'humanité, le progrès des peuples dans le bien-être, dans les sciences et dans les arts, progrès favorisé par les hommes supérieurs, et sans cesse entravé ou ralenti à ses yeux par les caprices du hasard, les folies et les sottises humaines, enfin par le « fanatisme ».

On peut discuter les tendances du livre. Mais l'*Essai*, mieux encore que le *Siècle*, permet d'apprécier les qualités de Voltaire historien : inlassable curiosité, qui s'étend à toutes les activités humaines, et à tous les peuples (notamment ceux de l'Orient et de l'Extrême-Orient); art de « déblayer » les questions, de dégager l'essentiel du chaos touffu des faits; intelligence des grandes choses. Pour mieux éviter le fatras des compilations, il divise son livre en 197 chapitres (ce goût du morcellement n'est pas rare dans les œuvres du XVIIIe siècle; on se rappelle l'*Esprit des lois*). On retiendra notamment : l'*Avant-propos*, indispensable à lire pour apprécier les intentions de Voltaire; le tableau de la civilisation mahométane en Espagne (ch. XLIV); le règne de saint Louis (ch. LVIII), où Voltaire rend justice à l'action civilisatrice de l'idée chrétienne; le tableau des mœurs, du commerce, des richesses aux XIIIe et XIVe siècles (ch. LXXXI); les arts aux XVe et XVIe siècles (ch. CXXI); la France sous Louis XIII (ch. CLXXV). Partout, Voltaire manifeste la même aptitude à clarifier l'exposé, à rendre les questions accessibles, sans donner au reste l'impression d'être superficiel.

Il peut suffire de signaler les autres ouvrages historiques : — le *Précis du siècle de Louis XV* (1769), qui ne fut d'abord que l'*Histoire de la Guerre*

de 1741, entreprise par Voltaire à titre d'historiographe du Roi : on y lira le récit de la bataille de Fontenoy (chap. XV) ; — l'*Histoire du Parlement de Paris* (1769), qui est plutôt un pamphlet ; — l'*Histoire de la Russie sous Pierre le Grand* (1759), contre-partie de *Charles XII* : c'est une œuvre inférieure aux précédentes ; Voltaire y est gêné par le désir de ne pas déplaire à la fille de Pierre, Élisabeth, puis à Catherine II.

Jugement d'ensemble sur Voltaire historien. — Voltaire, en dépit d'une partialité indéniable sur certains points, a renouvelé l'histoire, et l'a créée telle que nous la concevons aujourd'hui : — 1° par son respect des *sources*, son ardeur à chercher des documents, son habileté à les comparer et à les utiliser ; — 2° par la place qu'il donne, dans l'histoire, à la *nation* tout entière, dont il étudie curieusement les mœurs, les coutumes, le commerce, les finances, etc. ; — 3° par l'importance qu'il accorde au mouvement intellectuel et artistique, parallèlement à la politique proprement dite ; — 4° par les rapports qu'il établit sans cesse entre les nations du monde entier, afin de suivre le développement de l'humanité à travers les âges ; — 5° par son style, qui n'est plus *oratoire*, mais *narratif*.

IV. — Ouvrages philosophiques. Mélanges.

C'est la partie de l'œuvre de Voltaire qui explique le mieux son influence sur ses contemporains ; elle est essentielle pour qui veut apprécier la pensée militante et l'activité prodigieuse du philosophe.

Les plus importants de ces ouvrages, si l'on excepte les *Lettres philosophiques*, appartiennent à la dernière période de la vie de Voltaire, la période de Ferney.

Lettres philosophiques (1734). — Voltaire y consigne les réflexions que lui a inspirées son séjour en Angleterre (1728-1729). Une première édition parut en Angleterre en août 1733. Voltaire ne put obtenir de privilège pour l'édition française. Le libraire Jore, de Rouen, donna cette édition à ses risques et périls, en 1734 ; l'ouvrage fut saisi, brûlé par arrêt du Parlement ; une lettre de cachet fut lancée contre Voltaire, qui, on l'a vu, se réfugia en Lorraine. Le succès des *Lettres* n'en fut que plus vif : cinq éditions en 1734, cinq autres dans les années suivantes.

Le recueil comprend 25 lettres. Voici les plus importantes : *le Parlement* (VIII), *le Commerce* (X), *l'Insertion de la petite vérole* (vaccination) (XI), *Sur Locke* (XIII), *Sur Descartes et Newton* (XIV), *la Tragédie* (XVIII),

la Comédie (XIX), *Sur la considération qu'on doit aux gens de lettres* (XXIII) (1), *Remarques sur les Pensées de M. Pascal* (XXV).

Tout Voltaire est déjà dans les *Lettres philosophiques* (2). On y trouve en germe la plupart des idées qu'il développera plus tard. Le style, qui sera celui de ses romans et de ses pamphlets, est dès à présent formé : à la fois ironique, persifleur, mordant, limpide, éloquent. La hardiesse du livre a été justement dégagée par G. Lanson : « Otez ce qu'il critique : l'unité religieuse oppressive, la richesse du clergé, sa puissance politique; le despotisme royal; les privilèges de la noblesse. Supposez ce qu'il désire : l'égalité du marchand et du noble; la proportionnalité de l'impôt; la séparation de la foi et de la raison; la souveraineté de la méthode expérimentale; la liberté de la science et de la littérature. Que reste-t-il de la France de Louis XV? » (*Voltaire*, p. 52).

Enfin les *Remarques sur les Pensées de M. Pascal* (3), que Voltaire complétera encore à la fin de sa vie (1778) sont un texte capital pour comprendre l'opposition irréductible qui sépare ces deux grands esprits, et, plus généralement, la pensée du XVIII^e^ siècle de celle du XVII^e^ siècle chrétien et janséniste. Voltaire soumet un certain nombre de textes des *Pensées* à une critique très vive. Il reproche à Pascal de « nous peindre tous méchants et malheureux ». Il défend contre lui Montaigne. « J'ose prendre le parti de l'humanité, écrit-il, contre ce misanthrope sublime. » Plus précisément, il ne cache pas son hostilité foncière à l'égard de tout livre d'apologétique. Sur ce point, le Voltaire de la vieillesse s'annonce pleinement dans les *Lettres* de 1734.

A la période de Ferney appartiennent :

Traité sur la tolérance (1763). — Ce traité fut inspiré à Voltaire par l'affaire Calas. Le huguenot Jean Calas, de Toulouse, était accusé par l'opinion publique d'avoir fait périr son fils Marc-Antoine qui voulait se faire catholique. Malgré ses protestations d'innocence, Jean Calas subit le supplice de la roue (1761). Voltaire s'appliqua à obtenir la réhabilitation de la mémoire de Calas, et y réussit (1765). Son Traité est un plaidoyer éloquent en faveur de la famille Calas, et, plus largement, en faveur de l'idée de tolérance.

(1) Chapitre à compléter par la *Lettre à un premier commis* (1733), qui est un réquisitoire contre les entraves imposées à la libre circulation des idées et des livres, et une apologie des lettres.

(2) On consultera l'édition critique de G. Lanson (Textes français modernes), 2 vol., 1909; celle de R. Naves, Garnier, 1939; l'ouvrage d'A. Lantoine, *Les Lettres philosophiques de Voltaire* (Grands événements littéraires), Malfère, 1931.

(3) Cf. J.-R. Carré, *Réflexions sur l'Anti-Pascal de Voltaire*, Paris, 1935.

Dictionnaire philosophique (1764). — C'est le plus significatif des ouvrages voltairiens (1). Le titre exact en est : *Dictionnaire philosophique portatif* ou *La Raison par alphabet*. En face de l'énorme *Encyclopédie*, Voltaire présentait, à sa manière, un ouvrage maniable, facile à lire, où sont disposés par ordre alphabétique des articles sur l'*Ame*, le *Beau*, *Dieu*, la *Gloire*, le *Goût*, la *Guerre*, l'*Homme*, le *Rire*, le *Style*, la *Tragédie*, etc. — Le *Dictionnaire* ne cessa de s'enrichir, d'édition en édition. Voltaire y aborde toutes les questions sociales, philosophiques, littéraires que son temps avait discutées. Aucun ouvrage ne révèle mieux ses goûts, sa délicatesse exquise dans la critique (malgré quelques étroitesses), — comme aussi son animosité déclarée à l'égard du christianisme.

C'est au cours de cette période que Voltaire multiplie les petites brochures, les écrits de quelques pages, dont nous avons déjà parlé, et qui, réunis sous la rubrique : *Mélanges*, constituent à nos yeux l' « arsenal » de la propagande voltairienne. Sous des titres fantaisistes, bouffons ou énigmatiques, faits pour attirer l'attention et piquer la curiosité (*Le Sermon des Cinquante*, *L'Évangile de la raison*, *De l'horrible danger de la lecture*, *Examen important de milord Bolingbroke*, *Questions de Zapata*, *Le Cri du sang innocent*, etc.), Voltaire, avec une verve inlassable, revient sans cesse aux idées qui lui tiennent à cœur : critique des défaillances de la justice, défense des lettres, attaques contre les religions positives, etc. Pamphlets où le burlesque et l'ironie sont des armes redoutables au service d'une pensée très obstinée dans ses buts et très maîtresse de ses moyens d'expression.

V. — Romans et Contes.

Aujourd'hui que la poésie épique ou philosophique de Voltaire, et, pour une bonne part, son théâtre n'intéressent plus que les spécialistes, ses *Contes* (2) forment, avec les *Mélanges* et la *Correspondance*, la partie la plus attrayante de son œuvre. Voltaire écrivit son premier conte, *Zadig*, en 1746; il avait dépassé la cinquantaine. Ces récits, d'un tour si vif, si alerte, sont des œuvres de vieillesse.

Les Contes de Voltaire présentent tous des caractères identiques : récits répartis en nombreux et courts chapitres; intrigues ingénieuses et plaisantes, sous lesquelles transparaissent toutes sortes de vues philosophiques.

(1) Cf. l'édition de R. Naves et J. Benda, Garnier, 1936.

(2) Éditions J. Bainville, Cité des Livres, 1925-1926; P. Van Tieghem (les Textes français), les Belles-Lettres, 2 vol.

politiques, religieuses, etc.; peu de psychologie, les événements et les personnages n'étant mis en scène et combinés, selon la fantaisie de l'auteur, que pour faire ressortir les idées; animation et gaieté du style. Ajoutons que dans la plupart de ces petits romans, Voltaire ne se refuse pas les détails scabreux, non plus que les malices de toute espèce : c'est un goût qu'il partage avec la plupart de ses contemporains.... Mais jamais sans doute il n'a été plus vraiment *artiste*.

Zadig ou la Destinée (1746) (1) se déroule dans cet Orient si cher au XVIII^e^ siècle, le cadre par excellence des intrigues et des fictions. Le sage et vertueux Zadig, devenu favori du roi, apprend au contact de la vie à connaître les contradictions et les méchancetés humaines. Ses diverses expériences forment la trame du récit. Il triomphe pourtant des jalousies et des rivalités, finit par épouser la reine Astarté et par devenir roi de Babylone.

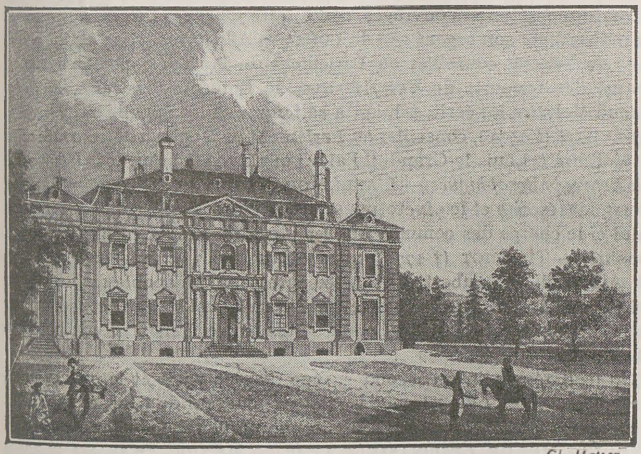
Micromégas (1752) est le nom d'un habitant d'une des planètes « qui tournent autour de l'étoile nommée Sirius »; son nom est symbolique (*Petit* et *Grand*). Accompagné d'un « nain de Saturne », il voyage sur la terre et y constate la relativité de toute grandeur. Voltaire imite ici le *Gulliver* de Swift, et vise Fontenelle.

Candide ou l'Optimisme (1759) (2) est le chef-d'œuvre des contes philosophiques, le plus audacieux, le plus âpre. Voltaire y répond indirectement à la belle lettre que Rousseau lui avait écrite sur la Providence; il tourne en même temps en dérision la thèse de l'*optimisme*, soutenue notamment par le philosophe Leibnitz, et d'après laquelle tout serait pour le mieux « dans le meilleur des mondes possibles ». Voltaire incarne la philosophie optimiste dans un fantoche, le docteur allemand Pangloss, précepteur du jeune Candide. Celui-ci, lancé à travers le monde, découvre à ses dépens qu'en dépit des leçons de son maître, les maux sont innombrables, et Voltaire insinue à tout instant que la tragi-comédie humaine lui semble bien menée par le hasard. La valeur du roman tient surtout à son *rythme* extraordinaire : c'est un défilé de personnages expressifs, appartenant aux pays les plus divers et dessinés avec une singulière netteté de traits, une succession vertigineuse de faits, tous démonstratifs, où l'actualité (guerre de Sept ans, tremblement de terre de Lisbonne, procès de l'amiral Byng en Angleterre, etc.) se mêle aux plus spirituelles inventions (le voyage au pays d'Eldorado, le souper des rois détrônés à Venise, la visite au seigneur Pococurante, etc.). — La conclusion est, non

(1) Édition critique par G. Ascoli (Textes français modernes), 1929.
(2) Édition critique par A. Morize (Textes français modernes), 1913; n^lle^ éd., 1931.

pas, comme on l'a dit, le pessimisme, ni même le scepticisme, mais un refus de tout système *a priori*; une acceptation, sans illusions, de la condition humaine; enfin une apologie du travail et de l'action. « Travaillons sans raisonner; c'est le seul moyen de rendre la vie supportable. » — « Il faut cultiver notre jardin. »

L'**Ingénu** (1767) (1) désigne un Huron, un « bon sauvage », jeté au milieu des institutions et des mœurs françaises du XVIII[e] siècle; c'est l'occa-



Cl. Hatier.

LE CHÂTEAU DE FERNEY,
d'après un dessin de Brandoin.

sion pour Voltaire d'une copieuse satire. Le conte, dont toute la première partie est éblouissante, s'achève, assez curieusement, en récit attendrissant et même « larmoyant » (la mort de M[lle] de Saint-Yves).

L'**Homme aux quarante écus** (1768) présente, dans une série de conversations badines, toutes sortes de réflexions ironiques sur les finances, les impôts, les doctrines des économistes du temps.

Il faut nommer encore : *Memnon ou la Sagesse humaine* (1750); la charmante nouvelle : *Jeannot et Colin* (1764), écrite à la gloire de l'amitié; *La Princesse de Babylone*; *Les Filles de Minée*; *Histoire de Jenni*, etc.

(1) Édition critique par W. R. JONES, Droz, 1936.

VI. — La Correspondance.

Il nous reste de Voltaire environ dix mille lettres; et nous ne possédons pas la moitié de sa vaste correspondance, entre 1713 et 1778. A qui écrit-il ainsi? à tout le monde. Toute la société du XVIII^e siècle, française et étrangère, est en relations épistolaires avec lui (1).

Un premier groupe peut être formé de ses *amis*, de ceux qui l'aident soit à faire publier ses ouvrages, soit à faire jouer ses pièces, soit à placer ou à distribuer son argent : — le COMTE D'ARGENTAL († 1788), neveu de M^me de Tencin, conseiller au Parlement de Paris, est particulièrement chargé des rapports de Voltaire avec la Comédie-Française, le *tripot*. Quand Voltaire lui écrit, à lui et à sa femme, il les appelle *mes anges*. — CIDEVILLE († 1776), conseiller au Parlement de Rouen, ancien condisciple de Voltaire à Louis-le-Grand; il l'aide pour la publication de *la Henriade* et des *Lettres philosophiques*. — L'ABBÉ MOUSSINOT († 1741), chanoine de Saint-Merri, le trésorier et le « factotum » de Voltaire à Paris, pendant cinq ans; celui-ci le charge des commissions les plus diverses, et est toujours servi à point. — THIÉRIOT († 1772), que Voltaire avait connu dans l'étude de M^e Alain, place Maubert. C'était un paresseux, incapable de la moindre suite dans l'organisation de sa vie, mais pour lequel Voltaire conserva, tout en le grondant beaucoup, une sorte de tendresse. Personne, d'ailleurs, ne lui fut plus dévoué.

On peut réunir en un second groupe, le plus varié et le plus original, les *femmes* : M^me DE GRAFFIGNY († 1758), l'auteur de *Cénie* et des *Lettres d'une Péruvienne*. Nous avons d'elle une piquante peinture de la vie à Cirey. — M^lle DE LESPINASSE († 1776). — M^me DU DEFFAND († 1780). — LA DUCHESSE DE CHOISEUL († 1801), une des plus simples, des plus aimables et des plus honnêtes. — M^me DENIS, fille de M^me Mignot, sœur de Voltaire, veuve depuis 1744 : elle alla chercher son oncle à son retour de Berlin, et s'établit auprès de lui aux Délices et à Ferney. De Berlin, Voltaire écrit à sa nièce quelques-unes de ses lettres les plus intéressantes; c'est là qu'on peut suivre au jour le jour l'évolution de ses rapports avec Frédéric. — M^me NECKER († 1794), femme du ministre de Louis XVI et mère de M^me de Staël. Elle entreprit une souscription pour faire exécuter

(1) On pourra s'initier à la Correspondance de Voltaire à l'aide des recueils classiques de FALLEX (Delagrave), de BRUNEL (Hachette), etc. Mais la meilleure méthode consiste à lire les lettres, *à leur date*, au milieu des événements de la vie de Voltaire et de la vie du siècle qui les inspirent (cf. le *Voltaire* de L. FLANDRIN, Hatier). Est-il besoin d'ajouter que la lecture intégrale de cette correspondance est indispensable pour connaître l'homme et son temps — et qu'il n'est pas d'étude plus aisée ni plus divertissante?

la statue de Voltaire par Pigalle. A ce sujet, la patriarche de Ferney lui envoya un billet qui est un chef-d'œuvre d'humour (21 mai 1770). — Mlle QUINAULT († 1783), soubrette de la Comédie-Française, sœur d'un des principaux interprètes de Voltaire, Quinault Dufresne; elle était célèbre par ses bons mots et par ses dîners philosophiques, dits *du bout du banc*. Voltaire lui écrit souvent, de Cirey. — Mlle CLAIRON († 1803), qui débuta à la Comédie en 1743. Voltaire lui fit créer quelques-uns de ses grands rôles, et il a souvent l'occasion de lui adresser des conseils ou des compliments.

Les *philosophes* et *gens de lettres* (il faudrait les nommer tous!) forment un troisième groupe. Ceux avec lesquels Voltaire a le plus souvent correspondu sont : D'ALEMBERT, DIDEROT, MARMONTEL, LA HARPE, que nous retrouverons ailleurs. — L'ABBÉ DUBOS († 1742), contre les théories historiques duquel Montesquieu a dirigé les deux derniers livres de l'*Esprit des lois*, et dont Voltaire estimait fort les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. — Le journaliste et avocat LINGUET († 1763). — L'adversaire des philosophes, PALISSOT († 1814). — L'ABBÉ TRUBLET († 1770), journaliste de talent, longtemps décrié par Voltaire (« *Il compilait, compilait, compilait* ») qui finit par se réconcilier avec lui (27 août 1761). — VAUVENARGUES († 1747), dont Voltaire admira la noblesse d'esprit et de caractère. — Rattachons à ce groupe les lettres de Voltaire à ses anciens maîtres, les jésuites : le P. TOURNEMINE († 1739), directeur du *Journal de Trévoux*; le P. PORÉE († 1766), son ancien professeur de rhétorique; le P. DE LA TOUR († 1776), principal de Louis-le-Grand, avec lequel il est en coquetterie, quand il se présente pour la troisième fois à l'Académie française.

Parmi les *hommes d'État*, les *grands seigneurs*, les *magistrats*, citons : le MARQUIS D'ARGENSON, ministre des Affaires étrangères († 1757), à qui il adresse un si joli billet sur la bataille de Fontenoy. — Le COMTE D'ARGENSON, ministre de la Guerre († 1764). — Le DUC DE RICHELIEU († 1788), « son héros », qu'il entretient familièrement de tous les sujets. — Le PRÉSIDENT DE BROSSES († 1777), à qui il loua le comté de Tournay et avec lequel il eut une ridicule dispute à propos d'une coupe de bois. — Le PRÉSIDENT HÉNAULT († 1770), célèbre à la fois par ses vers et par son *Abrégé chronologique de l'histoire de France*. Voltaire, après l'avoir flatté, le persifla quand il fut converti (1). — TURGOT († 1781), le plus célèbre économiste du XVIIIe siècle, dont Voltaire salua avec joie l'entrée aux affaires. — Le CARDINAL DE BERNIS († 1794), qui ne fut d'abord qu'un bel esprit aimable, et qui devint diplomate, ministre et excellent prêtre.

Mais Voltaire est aussi en relations avec des *étrangers* : MILORD HERVEY, garde des sceaux d'Angleterre († 1743), qu'il avait connu à

(1) Sur le *Président Hénault*, qui mérite une place parmi les historiens au XVIIIe siècle, voir l'ouvrage de HENRI LION, Paris, Plon, 1905.

Londres et auquel il écrit en 1740, une lettre célèbre sur son *Siècle de Louis XIV*. — Le COMTE DE SCHOUVALOW († 1798), chambellan de l'impératrice Élisabeth de Russie, à qui il demanda des renseignements pour son *Histoire de Pierre le Grand*. — M. DE SOUMAROKOFF, autre seigneur russe. — HORACE WALPOLE († 1797), dont Voltaire avait connu le père et la famille, à Paris et à Londres. — GOLDONI († 1793), célèbre poète comique italien, qui fit représenter à Paris son *Bourru bienfaisant*, en 1771. — Le MARQUIS SCIPION MAFFEI († 1755), auteur d'une *Mérope*, etc.

Enfin, nous trouvons, parmi les correspondants de Voltaire, des *rois*, des *reines* et des *princes* : FRÉDÉRIC II, d'abord comme prince royal de Prusse, puis comme roi; — CATHERINE II, impératrice de Russie (elle a écrit une fort belle lettre sur la mort de Voltaire, 1778); — La DUCHESSE DE SAXE-GOTHA, qui lui donna l'hospitalité à son retour de Berlin, et pour laquelle il écrivit les *Annales de l'Empire*; — Le roi STANISLAS; — La DUCHESSE DU MAINE, etc.

Cette liste, très incomplète, prouve à quel point la correspondance de Voltaire est instructive pour l'histoire des lettres et des mœurs au XVIII^e siècle. D'autre part, tout l'homme s'y révèle, avec son tempérament vif, nerveux, charmant, malin, contradictoire; ses engouements, ses enthousiasmes, ses haines. Enfin, jamais Voltaire n'a été meilleur écrivain que dans ces lettres et dans ces billets qu'il griffonnait ou qu'il dictait à la hâte.

VII. — La Philosophie de Voltaire.

Voltaire s'est affirmé « philosophe ». Il a répandu sa philosophie dans tous ses écrits en vers et en prose. Les grandes lignes en sont dessinées dès sa jeunesse. Pourtant, au cours de sa longue carrière, Voltaire, sur certains points, a sensiblement évolué.

Dans les ouvrages de la période de Cirey, les *Lettres philosophiques*, la *Lettre à un premier commis, le Mondain*, etc..., s'affirme une morale assez libre, épicurienne, qui se ressent de la vie menée jusqu'alors par Voltaire et des goûts de la société qui l'entoure. Le plaisir, le confort matériel, les élégances de la civilisation lui paraissent des biens essentiels, pourvu d'ailleurs qu'ils s'accompagnent d'un sens délicat des choses de l'esprit, et de l'amour des lettres : c'est un point sur lequel il n'a jamais transigé.

Dès cette époque — nous l'avons vu à propos des *Remarques* sur les *Pensées* — le malentendu avec l'idée chrétienne paraît irréductible. Voltaire, du reste, n'est pas athée (contrairement à bon nombre d'Encyclopédistes). Il est *déiste* (voir l'*Epître à Uranie* de 1722); il croit en un Dieu qui distribue des rémunérations et des vengeances équitables, qui assure une justice, ou tout au moins une « police » dans l'univers. Mais il ne veut pas concéder à Pascal la « misère » de l'homme. « Pourquoi nous faire horreur de notre être? Notre existence n'est point si mal heureuse qu'on veut nous le faire accroire. » Et, visiblement, toute contrainte lui pèse. D'ailleurs, la métaphysique n'intéresse pas Voltaire. Il se défie des systèmes. A Descartes, il préfère Locke et sa philosophie tout expérimentale.

Dans les années qui suivent, ses multiples expériences personnelles, l'étude de l'histoire, les événements de son temps n'ont pas radicalement changé les positions de Voltaire; mais ils ont fortement agi sur sa nature nerveuse et sensible (1); ils ont à tout le moins modifié l'*accent* de ses opinions. D'une part, le spectacle du monde et des hommes l'a incliné à plusieurs reprises vers le pessimisme. Sa croyance au progrès, très marquée à ses débuts, subit de rudes assauts. Il a éprouvé de vives colères; il a écrit dans ses lettres, dans ses romans, à côté de tant d'ironiques boutades, bien des pages amères et désabusées. Ce n'est pas sans peine, à l'époque de *Candide*, qu'il s'est ressaisi, et tenu finalement à mi-chemin entre les deux doctrines extrêmes : « Tout est bien » ou « tout est mal ».

Mais surtout la conviction s'est accentuée en lui jusqu'à l'obsession qu'une des causes primordiales des misères humaines avait été et restait encore le *fanatisme*, dont il accuse toutes les religions positives. Il prétend donc démontrer qu'elles sont à la fois fausses et malfaisantes; d'où l'acharnement, croissant avec l'âge, de ses attaques. C'est la partie de son œuvre qui a soulevé les plus âpres critiques, pour cette raison

(1) Car il n'est rien de plus faux que de représenter un Voltaire uniquement *raisonnable* (ou : *rationaliste*), en face d'un Rousseau toujours conduit par la *sensibilité*. L'image est aussi conventionnelle pour l'un que pour l'autre. L'évolution du siècle vers les philosophies du sentiment, et même vers la sensiblerie, est perceptible dans les écrits de vieillesse de Voltaire.

qu'il a fait appel, non pas toujours, mais trop souvent, à la plaisanterie, au sarcasme, en jetant le ridicule sur les pratiques, les cérémonies, les croyances et ceux qui les adoptent. Sur cette question si délicate, on doit assurément, pour être équitable, tenir compte de l'état des problèmes à cette époque : de l'esprit du siècle, très porté à l'irrévérence, très enclin à parler légèrement des choses les plus graves (qu'on se rappelle Montesquieu), enfin des excès et des maladresses de tels apologistes, qui excitaient en retour la verve des philosophes. Il n'en est pas moins vrai que la critique religieuse moderne a, dans son ensemble, refusé de suivre Voltaire. L'esprit scientifique et historique, tout en reconnaissant chez Voltaire un précurseur, s'est opposé à la dérision en ces matières (aux commentaires bouffons de la Bible par exemple). Les critiques les plus impartiaux se sont étonnés que, *justement parce qu'il était Voltaire*, le philosophe de Ferney ne se soit pas contenté d'arguments solides qui soutiennent la discussion, mais que, dans l'élan de sa polémique, il ait fait place à des procédés inférieurs. C'est ce qu'a mis en lumière Paul Hazard, lorsqu'en évoquant certaines formes inutilement agressives de l' « anticléricalisme », il note qu' « il y a beaucoup de responsables » d'un tel état d'esprit, « et tous ne sont pas dans le camp des Encyclopédistes. Mais nul n'en est responsable au même degré que Voltaire (1) ».

Au reste, il ne peut être question de déprécier la valeur de la lutte difficile, courageuse menée par Voltaire contre l'intolérance. Dans son effort pour demander à ses contemporains de s'entendre, en dépit de leurs différentes croyances, sur des questions générales de morale et de sociabilité, il a eu gain de cause dès son époque, et ses initiatives ont pleinement triomphé.

Dans la dernière partie de sa vie, son dédain des systèmes et son goût pour l'*action* positive se sont développés jusqu'à imprégner toute sa philosophie. Il a combattu, par ses écrits (et dans son domaine de Ferney, par l'exemple) en faveur de tout un ensemble de réformes précises : abolition de la torture, de la vénalité des charges, de la censure oppressive,

(1) *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, Boivin, 1946, t. II, 3^e partie, liv. III, ch. 2, p. 193 (Voir tout le chapitre).

réforme de la procédure criminelle, liberté du commerce, etc.... Nullement partisan, semble-t-il, de révolutions brutales ni surtout de l'accès du peuple à la vie politique, il a préconisé sans relâche quelques-unes des transformations sociales essentielles que réaliseront 1789 et 1791, après la tentative sans lendemain de Turgot.

Action pratique qui ne s'est jamais séparée pour lui d'une *activité d'esprit* exceptionnelle. La pensée de Voltaire n'a cessé avec les années de s'enrichir et de s'élargir. On ne peut qu'admirer cette souplesse, cette ardeur à se tenir au courant, à faire le point dans tous les problèmes que son siècle a retournés en cent manières : la Providence, la Nature, la Raison, la Science, l'Histoire, etc.... Sa jeunesse intellectuelle se laissait encore entraîner, dans les dernières années de sa vie, au badinage, à ce qu'il nommait lui-même ses « gambades ». C'est ainsi que sur une foule de questions, Voltaire, jusqu'à sa mort, a jeté à profusion tantôt des mots rapides, des saillies impertinentes et légères, tantôt — et beaucoup plus que la critique n'avait voulu, pendant longtemps, le reconnaître — des réflexions et des suggestions profondes, même lorsqu'elles revêtent cet aspect plaisant et ironique qui fut sa forme de prédilection.

VIII. — Le Style de Voltaire.

Nous avons déjà apprécié le style de Voltaire, à propos de ses différents ouvrages. Il suffira d'en résumer ici les qualités générales. Voltaire, poète léger, a de la facilité, de la grâce et du trait. Voltaire, prosateur, est un de nos plus grands écrivains. Sa qualité dominante est la clarté, mais une clarté lumineuse et pénétrante qui est vraiment une joie pour l'esprit. Sa syntaxe est si aisée et si variée, que jamais on ne songe qu'il aurait pu s'exprimer autrement; la forme s'adapte spontanément à la pensée. Son vocabulaire, sans être très riche, exprime toutes les nuances, et la *propriété* en est exquise. Il y aurait toute une étude à faire sur les *images* chez Voltaire, qui lui servent toujours non d'ornements factices, mais de moyens pour éveiller, exciter la pensée. De tous nos écrivains, il est celui qui donne le mieux

l'impression du *naturel*. Il n'en est aucun qu'on puisse lire plus longtemps sans fatigue.

Quant à l'*esprit* de Voltaire, seule une analyse détaillée de tel chapitre de roman, de telle lettre prise au hasard dans son immense correspondance, permettrait de rendre compte de ses ressources ; il a poussé jusqu'à la virtuosité, par le simple choix d'un mot ou d'une tournure, par le ton même de la phrase, l'art d'insinuer le rapprochement imprévu, de glisser l'allusion malicieuse ou meurtrière.

Certes, ce n'est pas le style de Pascal ni de Bossuet. Bien que dans une œuvre d'une telle ampleur l'éloquence ne soit pas rare, Voltaire n'excelle ni dans le développement oratoire et lyrique, ni dans la méditation sublime. Mais, parmi les formes d'art littéraire, le style de Voltaire représente, sinon la perfection, du moins assurément une des perfections de la prose française.

BIBLIOGRAPHIE

VOLTAIRE, *Œuvres*, éd. MOLAND, 52 vol., Garnier, 1877-1882.

VOLTAIRE, *Œuvres choisies*, par L. FLANDRIN, Hatier, 1920; *Extraits* par G. LANSON et R. NAVES, Hachette, 1930; *L'œuvre de Voltaire*, extraits présentés par R. NAVES et A. LAGARDE (Classiques de France), Hachette, 1946.

BENGESCO, *Voltaire : Bibliographie de ses œuvres*, 4 vol., Perrin, 1882-90.

SAINTE-BEUVE, *Lundis*, tomes II, VII, XIII, XV.

DESNOIRESTERRES, *Voltaire et la société au XVIII^e siècle*, 8 vol., 1871-1876.

L. CROUSLÉ, *La vie et les œuvres de Voltaire*, 2 vol., Champion, 1899.

G. LANSON, *Voltaire* (*Grands écrivains français*), Hachette, 1906.

A. BELLESSORT, *Essai sur Voltaire*, Paris, 1925.

H. CÉLARIÉ, *M. de Voltaire, sa famille et ses amis*, Paris, 1928.

G. PRUDHOMME, *Voltaire raconté par ceux qui l'ont vu*, Paris, 1929.

R. NAVES, *Voltaire, l'homme et l'œuvre* (Livre de l'Étudiant), Boivin, 1943.

ID., *Le goût de Voltaire*, Garnier, 1938; *Voltaire et l'Encyclopédie*, Presses modernes, 1938.

A. MAUREL, *Voltaire*, éd. Balzac, 1943.

P. HAZARD, *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, *Troisième partie*, liv. III, ch. 2., Boivin, 1946.

CHAPITRE V

LES SALONS
L'ENCYCLOPÉDIE. — DIDEROT. — BUFFON.

SOMMAIRE

1° Les Salons du plein XVIII^e siècle sont plus *philosophiques* que littéraires. — *M^me Geoffrin*, de 1749 à 1777, reçoit les artistes, les écrivains et les étrangers célèbres : de cœur avec les encyclopédistes, elle est très prudente et elle modère les conversations de ses hôtes. — *M^me du Deffand*, de 1740 à 1780, ouvre son salon à l'aristocratie et aux gens de lettres; sa correspondance nous révèle un esprit et une personnalité très originaux. — *M^lle de Lespinasse*, d'abord lectrice de M^me du Deffand, forme, de 1764 à 1776, un salon dissident, où d'Alembert donne le ton philosophique le plus hardi. — Les Salons ont surtout une influence sociale et *encyclopédique*; ils contribuent parfois à introduire une certaine frivolité dans les discussions sérieuses.

2° L'Encyclopédie est un dictionnaire qui paraît de 1751 à 1772. Plusieurs fois interrompue, elle s'achève, grâce à de puissantes protections et au courage de Diderot. D'Alembert en compose le *Discours préliminaire*. Les collaborateurs sont nombreux. « L'esprit » de l'Encyclopédie est la négation de l'*autorité* et de la *tradition*, la confiance dans le *progrès*, la défense de la *liberté* politique et intellectuelle.

3° Diderot (1713-1784) consacre la plus grande partie de sa vie à l'*Encyclopédie*; il travaille à un grand nombre d'articles et mène à bien l'entreprise en dépit de toutes les difficultés. — Esprit très riche et original, il laisse une œuvre personnelle disparate, qui n'a été connue pour une grande part qu'après sa mort : les *Salons*, critique d'art enthousiaste et documentée; *le Neveu de Rameau*,

dialogue étincelant de verve ; une *Correspondance* où se distinguent surtout les *Lettres à Sophie Volland* ; des contes, des opuscules philosophiques, etc. — Sa philosophie est contradictoire, mais pleine d'aperçus prophétiques. — Il est poète à sa manière, éloquent et lyrique. — Longtemps discuté, il est placé par la critique contemporaine au premier rang.

4° **Buffon** (1707-1788) écrit de 1749 à 1788 l'*Histoire naturelle* et les *Époques de la nature*. Au *Jardin du Roi* (Jardin des Plantes) qu'il dirige, et dans son château de Montbard, il réunit de nombreux documents. Mais il est surtout remarquable par ses *synthèses* et par ses *hypothèses*, dans lesquelles il devance parfois les grandes découvertes modernes. Il s'adjoint des collaborateurs pour la *partie descriptive*, la plus connue, mais celle qui le caractérise le moins. — Il prononce à l'Académie française le *Discours sur le style* (1753). Comme écrivain, il a parfois trop de noblesse ; mais il sait *composer*, et il atteint souvent à la grandeur et à la poésie.

Nous avons dit, dans le *Tableau général du XVIII^e siècle*, que la philosophie n'est plus une spécialité hautaine et solitaire, mais l'œuvre collective et en quelque façon le divertissement passionné de la société tout entière. Les *philosophes* du XVIII^e siècle sont des publicistes, des journalistes, des hommes du monde, des femmes. Leurs doctrines, ils les préparent et les discutent dans un salon ; ils les propagent par la lettre, le pamphlet, le *dictionnaire* ; ils leur donnent une forme vive et ce tour aisé qui doit aider à leur vulgarisation.

Nous examinerons donc dans ce chapitre : les principaux *Salons*, qui furent des « centres philosophiques », — l'*Encyclopédie*, en nous arrêtant à ses deux directeurs, d'Alembert et surtout *Diderot*, — enfin *Buffon* qui, sans doute, n'est pas un pur philosophe, mais qui est associé au même mouvement.

I. — Les Salons.

Caractères généraux. — Il faut bien distinguer les salons du XVIII^e siècle de ceux du XVII^e : chez M^me de Rambouillet, chez M^lle de Scudéry, chez M^me de Sablé, chez M^me de La Fayette, on faisait des portraits ou des maximes, on lisait des ouvrages

nouveaux, on échangeait des critiques littéraires et morales. Pendant les dernières années du règne de Louis XIV, et sous la Régence, la société du Temple, chez les Vendôme, est déjà un centre de *libertinage*. Nous avons signalé plus haut les « bureaux d'esprit » qui forment la transition entre le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle. Les salons dont nous allons parler maintenant donnent la première place à l'homme de lettres, à titre de *philosophe*, et on y voit s'élaborer les idées directrices du siècle.



Cl. Giraudon.

MADAME GEOFFRIN,
par Chardin.

M^me^ Geoffrin (1699-1777). — M^me^ Geoffrin, dont le mari avait gagné une grosse fortune comme administrateur de la Compagnie des glaces de Saint-Gobain, n'était qu'une bourgeoise. Mais, par son intelligence pratique, son tact, sa générosité, elle se créa un salon qui, de 1749 jusqu'à sa mort, brilla du plus vif éclat. Le « royaume de la rue Saint-Honoré » fut fréquenté à la fois par les plus illustres des gens de lettres, par les philosophes du parti encyclopédique et par les artistes célèbres; et il n'était pas un étranger de marque, fût-il prince, qui ne considérât comme un honneur d'y être présenté.

Le lundi, M^me^ Geoffrin donnait à dîner aux artistes : les peintres Vanloo, Vernet, Boucher; le pastelliste Latour; l'architecte

Soufflot; le sculpteur Falconet; M. de Caylus, archéologue distingué et presque « surintendant des beaux-arts », etc. Le mercredi, elle recevait les littérateurs et les savants, tous ceux dont nous allons citer les noms à propos de l'*Encyclopédie*.

Parmi les étrangers qu'elle attira chez elle, on peut citer : l'abbé Galiani, secrétaire de l'ambassade de Naples à Paris, que nous retrouverons aussi chez Mme du Deffand, un des esprits les plus pétillants de ce temps, et qui, renvoyé dans son pays, échangea les plus spirituelles lettres avec ses anciens amis de la capitale; Horace Walpole, qui fut également choyé par Mme du Deffand; l'historien anglais Gibbon, etc. Mme Geoffrin hébergea le jeune prince Stanislas-Auguste Poniatowski. Quand Stanislas fut élu roi de Pologne, en 1764, elle fit le voyage de Varsovie, et ses lettres nous la montrent ravie de l'accueil qui l'y attendait. Elle fut également reçue à Vienne par Joseph II et par Marie-Thérèse. Sa fille, Marie-Antoinette, devenue reine de France, ne l'oublia pas, et Mme Geoffrin, que jusqu'à cette époque la cour avait voulu ignorer, lui fut présentée.

Très favorable au mouvement philosophique, au point qu'elle subventionna pour une forte somme l'*Encyclopédie*, mais très prudente, Mme Geoffrin s'ingéniait à mettre de l'unité et de la modération dans les conversations de ses hôtes. Quelqu'un allait-il trop loin, elle l'arrêtait par un : *Voilà qui est bien*, et l'on causait d'autre chose. — Les lettres à Stanislas sont un témoignage curieux de ce mélange de hardiesse et de timidité (1).

Mme du Deffand (1697-1780). — Voilà une femme qui s'est ennuyée toute sa vie, qui était la plus spirituelle de son temps, et dont le salon réunit, entre 1740 et 1780, tous les hommes illustres. Établie d'abord rue de Beaune, puis rue Saint-Dominique, Mme du Deffand ne fit pas de son salon une « boutique de philosophes »; mais elle admit, parmi les gens de son monde, quelques grands écrivains et savants. C'est ainsi que Fontenelle, Montesquieu, le président Hénault, Marmontel, Turgot, Condorcet, La Harpe, Sedaine, Marivaux fréquentèrent chez elle. D'Alembert, encore jeune, mais déjà illustre géomètre, lui inspira

(1) G. Lanson, *Choix de lettres du XVIIIe siècle*, p. 414.

une sorte de passion ; c'est Mme du Deffand qui le fit recevoir à l'Académie française.

Devenue aveugle, en 1752, Mme du Deffand prit pour lectrice Mlle de Lespinasse. Sur la fin de sa vie, elle s'engoua d'une tendresse passionnée pour la jeune duchesse de Choiseul et pour Horace Walpole.

Sa correspondance, très considérable, nous révèle d'abord son incurable ennui, puis des goûts littéraires très originaux (voir sa lettre sur Shakespeare) (1), des jugements également très personnels sur les plus illustres de ses contemporains, tels que J.-J. Rousseau (2), et aussi l'évolution d'une âme qui passe de la sécheresse critique à la sensibilité exaltée. Par là, Mme du Deffand représente en perfection les deux *époques* du XVIIIe siècle.

Mlle de Lespinasse (1732-1776). — Devenue demoiselle de compagnie de Mme du Deffand, Mlle de Lespinasse ne tarda pas à acquérir, dans le salon de la rue Saint-Dominique, une grande influence. Charmés de son intelligence et de sa liberté d'esprit, les habitués du salon s'arrêtaient longuement à causer avec elle dans son entresol, avant d'entrer, au premier étage, chez la maîtresse du logis. Pendant quelque temps, Mme du Deffand n'en sut rien ; car elle faisait du jour la nuit, et dormait jusque vers les 4 heures du soir. Quand elle s'en aperçut, elle chassa impitoyablement sa lectrice, qui alla s'établir un peu plus loin, dans la même rue, entraînant avec elle d'Alembert et un grand nombre de ses amis. Ce nouveau salon (1764) fut plus *philosophique* que l'autre. Les encyclopédistes s'y sentirent plus à l'aise et d'Alembert y fit régner l'esprit de la philosophie militante.

Il faut citer encore les salons de D'HOLBACH († 1789), d'HELVÉTIUS († 1771), tous deux « synagogues de l'Église philosophique », selon l'expression de Grimm. Mme Helvétius, quand elle eut perdu son mari, en 1771, continua à recevoir, dans sa maison d'Auteuil, les philosophes de l'école encyclopédique (3) ; — le salon de Mme NECKER († 1794), plus modéré,

(1) G. LANSON, *Choix de lettres du XVIIIe siècle*, p. 389.
(2) *Id.*, p. 393.
(3) Cf. A. GUILLOIS, *Le Salon de Mme Helvétius*, Lévy.

où sa fille, Mme de Staël, fit ses débuts ; — celui de Mme d'Epinay († 1783), où Grimm tenait la même place que d'Alembert dans celui de Mlle de Lespinasse, etc.

Influence littéraire et philosophique des Salons. — Dans une société où l'esprit mène à tout, les coteries de salons devaient être toutes-puissantes. Des renommées littéraires, qui nous paraissent aujourd'hui presque inexplicables, se sont faites dans les salons du XVIIIe siècle. Le médiocre Marmontel, l'insipide Saint-Lambert, l'emphatique Thomas, le *versificateur* Delille et bien d'autres, sont des produits de ce genre. Ils savaient causer, ils savaient lire leurs œuvres. D'autres, comme Duclos, Rivarol, Chamfort, Suard, Garat, le prince de Ligne, qui sont gens d'esprit et de savoir, ont eu, de leur vivant, une importance bien supérieure à celle de certains écrivains de génie ; ils étaient les arbitres du goût, et leur esprit les faisait rechercher ou craindre de tous.

Les salons divers se disputaient les places à l'Académie française. Chaque salon eut son académicien ; et ce ne fut plus, pour être des Quarante, qu'une lutte d'influences mondaines et féminines. La littérature la plus sérieuse dut parfois complaire à cet esprit de légèreté et de préciosité. Montesquieu a voulu plaire à la société et aux salons de son temps. Rousseau échappe à cette tutelle ; il a assez de génie et d'éloquence pour dédaigner ces suffrages et pour s'imposer par la contradiction. Et il est heureux que Voltaire ait vécu à Cirey et à Ferney : trop désireux de charmer, il eût peut-être perdu dans les salons une partie de son naturel.

La *philosophie* trouva dans la conversation mondaine son terrain le plus favorable. C'est là que la noblesse française s'est amusée, en compagnie des gens de lettres, à se railler elle-même, à battre en brèche traditions et institutions.

II. — L'Encyclopédie (1751-1772).

Histoire de la publication. — *Encyclopédie* vient de deux mots grecs, qui signifient : cercle ou cycle des connaissances humaines. — En 1745, le libraire Le Breton voulut faire tra-

duire une *Encyclopédie des sciences et des arts* publiée à Londres, en 1727, par Chambers. Mais il s'aperçut que l'ouvrage, sur bien des points, était déjà arriéré, et qu'il valait mieux en entreprendre un autre, tout nouveau. Il en chargea d'abord l'abbé de Malves, puis Diderot et d'Alembert.

Ces deux derniers se partagèrent la besogne et cherchèrent des collaborateurs. En 1750, Diderot publia un *prospectus*, où il exposait le but de l'ouvrage, et indiquait les conditions de la souscription (1). En 1751, parut le *Discours préliminaire*, dans lequel d'Alembert esquissait un tableau des *progrès de l'esprit humain* et une *classification générale des sciences*. Le pouvoir semblait alors aussi favorable que le public à ce dictionnaire d'une incontestable utilité. Mais, après l'apparition du deuxième volume, en octobre 1751, l'ouvrage fut subitement interdit. Un collaborateur de l'*Encyclopédie*, l'abbé de Prades, chargé des articles de théologie, avait fait scandale, en Sorbonne, par sa thèse de licence. De là une enquête, et une suspension.

Grâce à l'intervention du comte d'Argenson, l'interdiction fut levée ; mais on nomma trois censeurs qui devaient examiner les articles en manuscrit. Entre 1752 et 1757, point de difficultés : les tomes III à VII paraissent régulièrement.

En 1757, nouvelle crise. Les événements politiques à l'intérieur (attentat de Damiens) comme à l'extérieur (bataille de Rosbach), avaient surexcité les esprits. D'Alembert avait soulevé des polémiques avec son article *Genève*. Les pamphlets pleuvaient sur l'*Encyclopédie*. Après la publication et la condamnation du livre *De l'Esprit* d'Helvétius (1758), le privilège de l'*Encyclopédie* fut rapporté (1759). On put croire que l'ouvrage ne serait pas continué. D'Alembert, prudemment, se retira de l'entreprise. Mais Diderot tint bon.

Cependant, le gouvernement craignait que l'*Encyclopédie* ne s'imprimât à l'étranger ; et les souscripteurs, très nombreux et très influents, réclamaient. Alors on s'avisa d'un de

(1) L'ouvrage devait coûter 280 livres ; mais le nombre de volumes ayant été dépassé, on demanda un supplément de 20 livres par volume, ce qui porta le prix à 956 livres. Il y eut dès le début près de 5.000 souscripteurs. — Les bénéfices matériels de l'entreprise furent considérables, les collaborateurs étant fort peu ou point du tout payés.

ces stratagèmes qui tempéraient, sous l'ancien régime, la rigueur des lois. Il fut convenu que les volumes continueraient à s'imprimer à Paris, mais porteraient sur le titre l'indication de *Neufchâtel* (comme s'ils étaient imprimés en Suisse), et qu'ils seraient ensuite envoyés en province, d'où ils reviendraient à Paris avec le timbre du *colportage* (1). Grâce à cette fiction, qui ne trompait personne, mais qui, « tournant la loi, la respec-



Cl. Hatier.

LA MENUISERIE.
Planche tirée de l'*Encyclopédie*.

tait », l'*Encyclopédie* parvint à son terme, et se composa enfin, en 1772, de dix-sept volumes de texte, quatre volumes de supplément, et onze volumes de planches.

D'Alembert (1717-1783). — D'Alembert était un enfant trouvé sur les marches de l'église Saint-Jean-le-Rond. Recueilli

(1) Tout volume imprimé à Paris devait être accompagné du *privilège du Roi* délivré par les censeurs; quant aux ouvrages de provenance étrangère, ils étaient l'objet d'un examen plus sommaire, et pouvaient circuler avec le timbre du *colportage*. Cf. J.-P. BELIN. *Le Commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789*, Belin frères, 1913.

par une vitrière, Mme Rousseau (chez qui il logea jusqu'à l'âge de cinquante ans), il fit d'excellentes études au collège Mazarin. A vingt-six ans, il était membre de l'Académie des sciences; ses découvertes révélaient en lui un génie mathématique de premier ordre, que ses plus violents adversaires n'ont jamais contesté. Très bien reçu dans les salons à la mode, caractère enjoué et piquant, causeur très supérieur à ce qu'il est comme écrivain, il fut poussé par Mme du Deffand à l'Académie française (1754), et en devint le secrétaire perpétuel. C'est en cette qualité qu'il a écrit des *Éloges*, aujourd'hui fort peu lus, d'un style sec ou affecté, mais qui avaient pour les contemporains l'attrait des allusions. « Il ne semblait louer les morts que pour faire la satire des vivants. »

Il publia plusieurs ouvrages scientifiques (*Traité de dynamique*, 1743; *Traité de l'équilibre et du mouvement des fluides*, 1744, etc.); des écrits philosophiques (*Essai sur les éléments de philosophie*, 1759); des mémoires polémiques (*De la Destruction des jésuites*, 1765), et des *Mélanges de littérature, de philosophie et d'histoire* (1752-1763). Mais il reste surtout célèbre par sa collaboration à l'*Encyclopédie* de 1751 à 1759. Outre le *Discours préliminaire* (1), qui est à lui seul un véritable ouvrage, il s'était chargé de la revision de tous les articles de mathématiques. Moins actif, moins impétueux, moins enthousiaste que Diderot, il donnait à l'*Encyclopédie* la garantie de sa haute situation académique, scientifique et mondaine. Aussi sa retraite, en 1759, faillit-elle, après les persécutions du pouvoir, compromettre définitivement l'entreprise. Il avait refusé les offres de Frédéric II, qui voulait l'attirer à Berlin, et celles de Catherine II, qui désirait lui confier l'éducation du grand-duc Paul.

D'Alembert a poussé jusqu'à l'intolérance sa haine de la religion. Sa correspondance avec Voltaire révèle sa vraie façon de penser, qu'il a toujours plus ou moins atténuée dans la pratique.

Autres collaborateurs de l'Encyclopédie. — Il faut citer parmi les principaux « ouvriers », qui soutinrent l'entreprise

(1) Cf. l'édition des *Classiques pour tous* (Hatier).

« soit par une collaboration effective, soit par une activité extérieure, mais puissante » (1) : — *Philosophie générale* : CONDILLAC († 1780), dont la philosophie, fondant toutes les connaissances humaines sur la *sensation*, fut extrêmement goûtée dans le milieu encyclopédiste (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746; *Traité des sensations*, 1754); HELVÉTIUS († 1771), nettement matérialiste dans son livre *De l'esprit* (1758); le baron D'HOLBACH († 1789), d'origine allemande, auteur du *Système de la nature*, violemment antichrétien et athée, le centre de la « coterie holbachique » à laquelle s'attaquera Rousseau. — *Théologie* : l'abbé MORELLET († 1814), et plusieurs autres abbés plus ou moins brouillés avec la Sorbonne. — *Histoire naturelle* : DAUBENTON († 1800), un des collaborateurs de Buffon. — *Économie politique* : TURGOT († 1781) et QUESNAY († 1774). — *Grammaire* : DUMARSAIS († 1756), dont les ouvrages d'enseignement furent longtemps célèbres. — *Littérature* : MARMONTEL († 1799), qui a réuni ses articles de l'*Encyclopédie* pour en faire ses *Éléments de littérature*. — Voltaire donna des articles critiques : *Élégance*, *Éloquence*, *Esprit*, *Imagination*; Montesquieu, l'article *Goût*; Rousseau des articles sur la musique. Mais il est évident que « les maîtres du siècle » — Diderot excepté — ne voulurent pas être « aux yeux du public, confondus avec l'équipe encyclopédiste » (2). — Enfin, n'oublions pas le factotum de la « boutique », le chevalier DE JAUCOURT, qui travailla à tous les sujets, suppléa tous les manquants, et consacra à l'*Encyclopédie* sa vie et sa fortune.

Esprit et influence de l'Encyclopédie. — A lire sans prévention les articles de l'*Encyclopédie*, on n'y remarque point cet esprit *philosophique* que son nom seul évoque. Pour pénétrer dans cet esprit, il faut observer le système perpétuel de *renvois*, grâce auquel un article très orthodoxe est réfuté par un autre, en apparence aussi inoffensif. C'est donc l'ensemble qu'il faut considérer; et personne ne s'y trompa.

Négation de l'*autorité*, de la *tradition*; confiance en la con-

(1) J. DEDIEU, *Les philosophes du XVIII^e siècle*, Hatier, p. 306.
(2) ID., *ibid.*

naissance positive, substituée à la foi; croyance au *progrès* vers un idéal de liberté politique et intellectuelle; sens de l'utilité sociale : tels sont les principes que l'*Encyclopédie* a, dans l'ensemble, suggérés et vulgarisés, sans que l'on puisse parler d'une doctrine fermement établie et soutenue; car les divergences furent fréquentes entre les collaborateurs de l'entreprise. Ces idées étaient exposées au public en même temps par des écrits, illisibles ou bien oubliés aujourd'hui, mais dont quelques-uns connurent le grand succès. C'est ainsi que le traité des *Mœurs* de TOUSSAINT (1715-1772); *l'Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770) de RAYNAL (1713-1796) furent des livres très lus, et contribuèrent, dans des domaines différents, à diffuser l'esprit nouveau.

La société de la seconde partie du siècle a vécu de cet idéal, jusqu'à la réaction amorcée par Rousseau et poursuivie par Chateaubriand. On s'en rend compte à la lecture d'un livre comme l'*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* de CONDORCET (1743-1794), véritable panégyrique en l'honneur de l'activité philosophique et scientifique du XVIII^e siècle, qui ouvrait aux yeux de son auteur les perspectives d'un progrès indéfini. Au total, en dépit de ses insuffisances et de l'extrême inégalité des articles, l'*Encyclopédie* à hâté les réformes, accéléré le progrès des sciences appliquées, répandu dans la société française la curiosité et le goût de la précision (1). Son rôle dans l'histoire des idées au XVIII^e siècle apparaîtra essentiel, si l'on songe qu'elle a fourni aux philosophes une sorte de lieu de rencontre, renforcé en dépit de tout leur cohésion et favorisé leur propagande.

III. — DIDEROT (1713-1784).

Vie et caractère. — Denis Diderot naquit à Langres. Fils d'un coutelier, il appartenait par sa famille à la petite bourgeoisie artisanale. Sa jeunesse commence seulement à être mieux connue, grâce aux travaux de la critique contemporaine. Après

(1) On lira sur ce point les réflexions de Voltaire (DEDIEU, *ouv. cité*, p. 301).

des études chez les Jésuites, Diderot fut destiné d'abord (comme son frère, qui devint prêtre) à l'état ecclésiastique. Il passa quelque temps au collège d'Harcourt, à Paris, fut clerc de procureur et mena une existence besogneuse, qu'il a spirituellement rappelée dans *le Neveu de Rameau*, vivant de traductions, de pamphlets, de travaux littéraires ou scientifiques de toute espèce. Il épousa une lingère, Anne-Toinette Champion; il eut une fille dont il suivit de très près l'éducation et qui devint Mme de Vandeul. C'est en 1745 que le libraire Le Breton songea à Diderot pour la direction de l'*Encyclopédie*. Après la publication de la *Lettre sur les aveugles* (1749), Diderot fut pendant trois mois incarcéré à Vincennes. Il y reçut la visite de J.-J. Rousseau, — épisode célèbre dans l'histoire des lettres (1). A partir de 1751, la publication de l'*Encyclopédie* l'absorba pendant vingt ans. Sa tâche terminée, Diderot fit en 1773 le voyage de Saint-Pétersbourg, à l'appel de l'impératrice Catherine II, qui lui avait acheté sa bibliothèque en 1763, tout en lui en laissant la jouissance. Rentré à Paris en 1774, Diderot mourut en 1784.

Ami fougueux et indiscret; démonstratif, et parfois vulgaire, mais toujours sincère et facilement ému; passionné pour tout, sans exception, lettres, poésie, peinture, musique, philosophie, sciences, archéologie, mécanique; doué d'une étonnante mémoire; improvisateur et causeur éblouissant, Diderot est un des plus singuliers tempéraments d'écrivain que l'on connaisse. A côté du XVIIIe siècle élégant, froid, calculateur, si bien représenté par d'Alembert, il nous offre l'image, non moins authentique, d'un XVIIIe siècle bouillonnant, vibrant, enthousiaste. Seul Rousseau pourrait lui être comparé. Très sympathique, au surplus, par sa franchise, sa spontanéité, son désintéressement. Il ne calcula jamais ce que pouvaient lui rapporter de bien-être ou de considération mondaine ses actes et ses écrits. Il se dévoua corps et âme à l'Encyclopédie, et pensa mourir à la peine.

Diderot et l'Encyclopédie. — C'est d'abord en effet comme directeur et principal rédacteur du grand Dictionnaire qu'il

(1) Cf. p. 695.

faut considérer Diderot. Il avait pris sa tâche tout à fait au sérieux. Il composa des articles de philosophie, d'histoire, d'esthétique, et surtout suivit de très près tout ce qui concernait les sciences appliquées. Il allait dans les ateliers, chez les artisans; il s'entretenait avec les ouvriers; faisait fabriquer, et au besoin fabriquait lui-même des modèles de machines, pour en expliquer exactement le mécanisme, et pour les faire reproduire sur les planches des derniers volumes. De plus, il revoyait tout; il répondait à tous; il cherchait des collaborateurs et leur distribuait la besogne. Dans sa correspondance avec Mlle Volland et dans ses lettres au libraire Le Breton, on peut suivre les phases de cet écrasant travail. Il n'est pas excessif de dire qu'il a sauvé l'entreprise; par sa foi, son ardeur, son courage, il l'a menée jusqu'à son terme en dépit des obstacles, des défaillances, des abandons.

Son œuvre personnelle d'écrivain en a certainement souffert. Diderot était homme à travailler jour et nuit, sauf à jeter dans un tiroir et à oublier ce qu'il venait d'écrire, pour peu que la tâche à laquelle il avait voué sa vie l'exigeât. Beaucoup de ses ouvrages, d'ailleurs si suggestifs, portent la marque de l'improvisation; quelques-uns ne sont que des opuscules, plus ou moins achevés; les négligences de style n'y sont pas rares. Mais ils nous donnent une idée de ce que dut être la conversation du philosophe, dans le salon de Mme d'Épinay, ou chez le baron d'Holbach, au château de Grandval. Ils laissent deviner quelle œuvre Diderot aurait été capable de réaliser s'il avait eu le temps de multiplier ses essais en tous genres, et s'il avait mis plus de zèle à les pousser à fond, à exploiter ses dons exceptionnels. Tels quels, ils forment un ensemble d'où ressortent des pages de premier ordre.

L'œuvre de Diderot. — Rien de plus étrange que la manière dont elle nous a été transmise. Une grande partie — à beaucoup d'égards la plus intéressante — n'a été publiée qu'après la mort de Diderot, et de la façon la plus décousue.

Les principaux ouvrages parus de son vivant (1) sont : l'*Essai sur le*

(1) En dehors de son *théâtre* et des écrits qui s'y rattachent : nous en parlerons plus loin (p. 740).

mérite et la vertu (1745), traduit de l'anglais Shaftesbury; les *Pensées philosophiques* (1746); la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), où les réflexions qu'il prête au philosophe aveugle Saunderson sur la nature et sur Dieu valurent à Diderot des difficultés avec l'autorité; les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1754), qui penchent fortement vers l'athéisme; l'*Éloge de Richardson* (1761), importante étude sur le grand romancier anglais; les *Réflexions sur Térence* (1762); le conte des *Deux amis de Bourbonne* (1773); l'*Entretien d'un père avec ses enfants* (1773); la célèbre fantaisie : *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (1772); l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1778). Il faut naturellement y ajouter les articles écrits pour l'*Encyclopédie*, entre autres : *Art*, *Beau*, *Génie* (important pour l'esthétique de Diderot), etc.

Les *œuvres posthumes* comprennent :

Les Salons. — Diderot, toujours prêt à offrir ses services, écrivait pour son ami Grimm, qui adressait de Paris à diverses cours allemandes une *Correspondance* en copies manuscrites, les comptes rendus des Salons de peinture. Seul, le Salon de 1759 fut *publié* du vivant de Diderot dans la *Correspondance de Grimm*. Les autres n'ont paru qu'à la fin du XVIII^e^ ou au XIX^e^ siècle. Les plus intéressants sont ceux de 1761, 1763, 1765, 1767 (les Salons n'avaient lieu à Paris que tous les deux ans).

Diderot apparaît comme le premier en date de nos grands critiques d'art. On a reproché longtemps à ses appréciations d'être trop *littéraires*. C'était oublier qu'il s'adressait à des amateurs lointains, auxquels il était nécessaire de faire apprécier par une description précise le tableau en question. D'autre part, comme l'ont fait remarquer judicieusement les critiques contemporains, la peinture qu'il décrivait était elle-même, dans son ensemble, fort « littéraire » d'inspiration; elle visait à l'effet poétique, et même à la prédication morale (scènes attendrissantes de Greuze, « marines » pathétiques de Vernet, ruines de Hubert Robert). Ami d'un grand nombre d'artistes, Diderot s'était suffisamment initié à la technique de la peinture (comme à toutes choses) pour écrire des pages fort précises et documentées sur la couleur, le dessin, les « valeurs », les manières différentes des peintres. Quant à ses commentaires, ils abondent en morceaux lyriques (sur la nature, sur les ruines), en entretiens pittoresques, en interpellations au lecteur — sans compter les fantaisies ou facéties. A l'occasion des « rétrospectives » du XVIII^e^ siècle que présentent nos musées et nos galeries d'art, on trouve toujours intérêt à relire les pages pleines d'aperçus originaux et de vie que Diderot a consacrées à ces œuvres, lorsque pour la première fois elles furent livrées au public.

Parmi les *ouvrages philosophiques* posthumes, on retiendra : le *Supplément au voyage de Bougainville* (écrit en 1772, publié en 1796), et surtout le **Rêve de d'Alembert** (écrit en 1769, publié en 1830) : Diderot suppose que d'Alembert endormi parle en rêvant de science et de philosophie. Les suggestions qu'il lui inspire sont de celles qui situent Diderot parmi les précurseurs de certaines grandes doctrines scientifiques du XIXe siècle (le *transformisme* notamment).

C'est aussi surtout après sa mort que fut révélé Diderot *romancier* : *la Religieuse* (écrite en 1760, publiée en 1796) est une attaque très dure contre la vie des couvents au XVIIIe siècle; *Jacques le Fataliste et son maître* (publié en 1796) constitue un ensemble de dialogues et d'anecdotes décousus, très vivants, mais parfois fort libres.

Le **Neveu de Rameau**, que l'on peut rattacher à ce groupe, est considéré aujourd'hui comme le chef-d'œuvre littéraire de Diderot. L'histoire de sa publication est des plus singulières. Traduit en allemand sur une copie par Gœthe, en 1805, *le Neveu de Rameau* ne fut connu d'abord en France que par une traduction de cette traduction! (1821). L'érudit G. Monval en découvrit le manuscrit sur les quais, à Paris (1), en 1891. Diderot nomme cet ouvrage, dans le sous-titre, une « satire ». Les allusions nombreuses qu'il contient aux luttes soutenues par les Encyclopédistes permettent d'en situer la composition peu après 1760. Il fut d'ailleurs sans doute remanié. Diderot s'entretient, au café de la Régence, avec le neveu du grand musicien Rameau. Ce neveu, personnage authentique, était une sorte de bohème et de déclassé dont l'aspect hétéroclite était connu de tous. Au cours de ce dialogue — où Diderot semble surtout discuter avec lui-même (2) — il prête à son personnage, ou prend à son propre compte, à côté de quelques bouffonneries cyniques, une série de paradoxes, de brillantes tirades (sur les hommes de génie, la « pantomime » universelle, les « idiotismes » en morale, contre les adversaires de l'*Encyclopédie*, etc.); il peint le neveu en action, racontant ses expériences, mimant les scènes, finalement en proie à une crise de folie musicale. Il y a là des pages d'une verve prodigieuse.

La **Correspondance** de Diderot avait paru par fragments au XIXe siècle : elle est essentielle pour connaître l'homme, pour saisir au passage les

(1) L'édition strictement conforme à ce manuscrit, donnée par G. Monval en 1894, a été reproduite par les soins de Mme Horn-Monval dans la collection des Phares (Marval, éditeur, 1946), avec une introduction et des notes.

(2) Cf. D. Mornet, *La véritable signification du Neveu de Rameau* (Revue des Deux Mondes, 15 août 1927).

inventions de ce cerveau en perpétuelle ébullition. On distinguera notamment les lettres à Naigeon (parmi lesquelles la lettre sur Voltaire de 1772), au sculpteur Falconet, mais avant tout les **Lettres à Sophie Volland**, écrites de 1759 à 1774. Publiées partiellement en 1830, elles ont été considérablement enrichies par un lot de lettres inédites, révélées par M. André Babelon en 1930. Tout Diderot est là, parfois déconcertant et «débraillé», mais si direct, conteur inépuisable d'anecdotes, et laissant sa pensée s'échapper en vives saillies, ou s'étendre en confidences, en méditations d'un accent surprenant.

La pensée de Diderot. — Rien n'est plus ardu que de présenter un tableau de la « philosophie » de Diderot. Les contradictions y abondent. Les critiques ne sont d'accord ni sur le sens de son évolution, ni même sur le point de savoir s'il a vraiment évolué (1), ou s'il est resté jusqu'au bout l'homme qui voit du même coup d'œil le pour et le contre, et qui accepte ses incohérences. Ses tendances vers le matérialisme sont visibles. Il a manifesté une confiance absolue dans la « nature ». La science l'a passionné. Il a entrevu le positivisme et le transformisme. Mais — il en a eu conscience — son tempérament regimbait contre sa philosophie. A peine a-t-il indiqué des thèses qui conduiraient logiquement à des conclusions implacables et amorales, que Diderot s'enthousiasme, jusqu'aux larmes, jusqu'au délire, pour le bien, pour le beau, pour les sentiments communs de l'humanité, l'amour, l'esprit de famille. Il déborde de tendresse à l'égard de son père, de sa fille, de ses amis. Il est poète, et poète lyrique. Son sens de l'art vient assouplir ses vues de savant. Une belle cérémonie religieuse le transporte... D'ailleurs, en esthétique même, ses vues ne paraissent pas absolument cohérentes. Il écrit sur le *génie* — qu'il oppose au *goût*, — sur la poésie « qui veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage », sur Shakespeare qu'il n'hésite pas (en cela plus hardi que Voltaire) à opposer à Racine, des pages prophétiques. Mais, d'autre part, il ne renie nullement le classicisme. « Son intelligence était si compréhensive », écrit Paul Hazard, « qu'elle regrettait toujours une partie de ce qu'elle

(1) Cf. J. Thomas, *L'humanisme de Diderot*, et, dans le *Diderot* de D. Mornet (Boivin), l'introduction (*L'évolution* (?) *de Diderot*).

devait abandonner. On a dit, excellemment, qu'à la vérité simple et ingénue que beaucoup de ses contemporains croyaient avoir fixée, il avait opposé le mouvement de la vie, qui rend cette vérité mobile (1) ».

La renommée de Diderot. — Tout est extraordinaire en Diderot. L'histoire de sa réputation ne dément pas cette impression. Il a étonné, ébloui son temps. Voltaire l'appelait « Pantophile » (l'ami de toutes choses). Qu'on songe à l'impression qu'il produisit sur Rousseau, avant que celui-ci se fût ressaisi et que s'ensuivît une brouille. Son influence à l'étranger, sur l'Allemagne en particulier, fait de lui « un des initiateurs du romantisme européen » (2). En France, les jugements portés sur Diderot au cours du XIX^e siècle ont été très contradictoires. Sainte-Beuve lui a consacré plusieurs articles, où il admire ce don perpétuel qu'il fit aux autres hommes de ses idées et de sa vie même. Michelet exalte le polygraphe, l'animateur, le « *Prométhée* ». Taine le plaçait très haut. Les Goncourt le préféraient à Voltaire. Mais beaucoup de critiques refusaient de le prendre au sérieux, le jugeaient un inconscient, un extravagant, presque un fou. Sa réputation subissait des crises chroniques.

Il était réservé au XX^e siècle de le mettre tout à fait à son rang, et même de s'engouer de lui à un degré incroyable. A la publication d'œuvres inédites s'est ajoutée à l'époque contemporaine une floraison d'études critiques sur Diderot. Certains voudraient le placer au-dessus de tous les autres philosophes du XVIII^e siècle, ce qui est excessif, Diderot n'ayant rien laissé qui puisse entrer en concurrence avec *l'Esprit des Lois*, *Émile*, *l'Essai sur les mœurs*. *Le Neveu de Rameau* même ne vaut pas *Candide*. Mais nous sommes sensibles à son activité si généreuse; nous apercevons en lui le vrai « héraut du siècle des lumières », plus que Voltaire, qui refusa toujours de s'engager à fond. Enfin, quiconque le lit de près ne peut être que surpris et attiré par les suggestions multiples qui jaillissent à chaque pas de ses écrits, — par sa fécondité de semeur d'idées, turbulent et génial.

(1) *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, t. II, p. 150.
(2) P. HAZARD, *ouv. cité*, t. II, p. 150.

IV. — BUFFON (1707-1788).

Vie. — Né au château de Montbard, près de Semur, Georges-Louis Leclerc de Buffon était fils d'un conseiller au Parlement de Bourgogne. Il fit, comme Bossuet, ses études chez les Jésuites de Dijon, et y témoigna surtout du goût pour les mathématiques. En 1730, il entreprit de voyager avec un jeune Anglais qu'il avait connu à Dijon, le duc de Kingston, dont le précepteur, Hinckmann, aimait beaucoup l'histoire naturelle. Après avoir parcouru l'Ouest et le Midi de la France, il visita l'Italie, revint par la Suisse et gagna l'Angleterre (1738). Il séjourna trois mois à Londres, dont il subit le charme particulier, comme Voltaire et comme Montesquieu. Dès 1733, il avait été élu, à vingt-six ans, membre adjoint de l'Académie des sciences. En 1735, il publia la traduction de la *Statique des végétaux* de Hales, et, en 1740, celle du *Traité des fluxions* de Newton.



BUFFON.

D'après son portrait par Drouais le fils, gravé par Chevillet.

C'est alors que Buffon fut nommé directeur du Jardin du Roi (Jardin des Plantes). Cette circonstance nous a valu probablement l'*Histoire naturelle*, car Buffon n'aurait pas trouvé ailleurs les documents et les échantillons qui lui étaient indispensables. De plus, cette situation lui attirait des renseignements de toute espèce envoyés par des correspondants de tous les pays; il était

comme le centre d'une vaste enquête scientifique, dont il tirait le plus heureux profit.

Buffon partage dès lors son temps entre Paris et Montbard. C'est à Montbard surtout qu'il travaille. Dès cinq heures du matin, il est dans son cabinet; il n'en sort que pour se promener dans ses magnifiques jardins ou prendre ses repas en famille. Il aimait peu le monde. S'il fréquente à Paris quelques salons, il ne s'y plaît pas; bien que « philosophe » à sa manière, il ne participe pas à la lutte philosophique. Les encyclopédistes lui en voulurent. D'Alembert le jugeait d'un mot; il l'appelait « le grand phrasier ». Marmontel trace de lui dans ses *Mémoires* un portrait plus que malveillant. Voltaire disait de l'*Histoire naturelle* : « Pas si naturelle que cela! » Cependant, Buffon s'imposait à l'admiration de l'Europe entière. Et, en 1753, sans avoir posé sa candidature, il entrait à l'Académie française.

Il n'y a point d'autre événement dans cette existence vouée tout entière, avec une indomptable persévérance, à l'achèvement d'une grande œuvre. De son vivant, une statue fut élevée à Buffon dans le Jardin du Roi, avec cette inscription : *Majestati naturæ par ingenium.*

L'Histoire naturelle. — Cet immense ouvrage parut de 1749 à 1788. Buffon publia successivement : la *Théorie de la terre*, l'*Histoire naturelle de l'homme*, les *Quadrupèdes*, les *Oiseaux*, les *Minéraux*. Il donna à part, en 1778, **les Époques de la nature**, c'est-à-dire l'étude des « changements divers » (1) qui ont modifié les aspects du monde (travail des eaux, apparition des animaux, de l'homme...). Cette synthèse vigoureuse nous paraît aujourd'hui contenir l'essentiel de la pensée, de la méthode, de l'art de Buffon.

L'ensemble forma 36 volumes. Les éditions s'épuisaient au fur et à mesure de la publication, et étaient réimprimées avec des corrections. La plus importante des éditions posthumes est celle que donna Lacépède (1796-1825); Lacépède acheva et compléta l'*Histoire naturelle*, en y ajoutant les *Reptiles* et les *Poissons*.

Méthode et doctrine de Buffon. — Il ne faut pas croire que Buffon doive sa réputation seulement aux qualités *litté-*

(1) Bossuet avait donné le vrai sens du mot dans l'*Avant-propos* du *Discours sur l'histoire universelle* : « *Epoque*, d'un mot grec qui signifie *s'arrêter*, parce qu'on s'arrête là pour considérer comme d'un lieu de repos tout ce qui est arrivé devant ou après. »

raires de son livre, quoi qu'il dise, dans son *Discours sur le style*, des conditions qui permettent de sauver de l'oubli une œuvre de science. Certes, les progrès de l'histoire naturelle au XIXe siècle ont éliminé plusieurs de ses hypothèses (lorsque par exemple il prétendait *chiffrer* la durée de telle ou telle époque). Mais son nom reste celui d'un précurseur; il a fini par dominer ceux des nombreux savants qui se consacrèrent au XVIIIe siècle aux sciences de la nature, et dont certains (Réaumur, l'abbé Pluche) furent illustres.

Buffon fut tout d'abord un observateur consciencieux, calme, pénétrant, qui travaillait sur des *échantillons* et sur des *documents*. Soit dans le Jardin du Roi, soit à Montbard, il se livrait à de minutieuses enquêtes. Mais son génie était surtout dans la *synthèse* des remarques de détail, et dans les *hypothèses* qui préviennent souvent les lois proprement dites et qui les suggèrent.

C'est ainsi qu'il arrive à créer, avec une imagination puissante, mais qui s'appuie sans cesse sur des faits constatés, un *système du monde* d'une parfaite cohérence. La terre, détachée du soleil, tourne autour de lui. Comme toutes les planètes, elle a subi un refroidissement progressif, qui continue, et qui l'amènera quelque jour à l'état de la lune. Sur cette matière morte, que maintient la force d'attraction, la matière organique est apparue, végétale et animale. L'animal joint à la vie du végétal le mouvement et le sentiment. Des degrés intermédiaires permettent de passer du minéral au végétal, du végétal à l'animal. Et, dans une certaine mesure, Buffon soutient le *transformisme*. Dans sa *Théorie de la terre*, dans son *Discours sur la nature des animaux*, et surtout dans *les Époques de la nature*, il trace du monde naissant un tableau plein de visions saisissantes et d'hypothèses dont quelques-unes ont été reprises par la science contemporaine, depuis les documents apportés par Cuvier. Buffon a « pressenti » la paléontologie, sans pouvoir encore la « définir » (1).

Quand il arrive à l'homme, Buffon le considère comme un être distinct, seul capable de penser, de parler et de progresser. Par l'homme ainsi défini, et mis à part, Buffon remonte jus-

(1) J. DEDIEU, *Les philosophes du XVIIIe siècle* (Hatier), p. 454.

qu'à l'immortalité de l'âme et jusqu'à Dieu; de même, la vue et la description de la nature le confirment dans l'idée d'un Créateur et d'une Providence. C'est par là qu'il se sépare des matérialistes et des sceptiques de son temps, comme aussi des positivistes modernes.

La partie la plus populaire de l'*Histoire naturelle*, mais celle qui fait le moins d'honneur à Buffon considéré comme savant, c'est la description des quadrupèdes et des oiseaux (le *chien*, le *cheval*, l'*âne*, le *bœuf*, le *rossignol*, le *cygne*, l'*oiseau-mouche*)... Les descriptions sont en général ingénieuses, mais elles prennent les animaux par l'*extérieur*, et sont en cela peu scientifiques. De plus, elles ont une tendance parfois naïve à la *moralisation* : les animaux y deviennent des exemples, comme dans les *bestiaires* et dans les *fables*. Le vrai Buffon n'est pas là; non seulement parce que, une fois engagé dans cette série de *portraits*, il devenait plutôt un *illustrateur* de son livre, mais surtout parce qu'il a laissé presque toute cette partie à rédiger aux divers collaborateurs qu'il s'était adjoints.

Les collaborateurs de Buffon. — Le premier est Louis Daubenton (1716-1800), médecin, que Buffon fit venir de Montbard, en 1745, pour lui confier, au Jardin du Roi, la place de démonstrateur du cabinet d'histoire naturelle. Il le chargea des descriptions anatomiques des quadrupèdes. Daubenton s'en acquitta de la façon la plus consciencieuse. Mais, après l'achèvement de l'*Histoire des quadrupèdes* (1765), il cessa sa collaboration, se jugeant trop absorbé dans l'œuvre du maître. — Après lui, Guéneau de Montbéliard (1720-1785) travailla aux Oiseaux. — L'Abbé Bexon (1748-1784) était un véritable savant, tandis que Guéneau n'était qu'un littérateur. A partir de 1772, et surtout après la retraite de Guéneau (1777), il continua les Oiseaux. De lui sont les trop fameuses descriptions du cygne et de l'oiseau-mouche, que Buffon retoucha, d'ailleurs, pour les simplifier. — Pour les minéraux, Buffon s'associa Faujas de Saint-Fond (1741-1819), qui était chargé également de dépouiller sa volumineuse correspondance.

Le Discours sur le style (1753). — Buffon fut élu à l'Académie française, sans avoir posé sa candidature, au fauteuil de Languet de Gergy,

archevêque de Sens (le roi s'était opposé d'avance à l'élection de Piron, auteur de vers licencieux). Il eut l'idée de présenter, dans le cadre de convention d'un discours de réception, quelques idées « sur le style ». D'où le nom sous lequel la critique a pris l'habitude de désigner ce discours si souvent cité.

En voici les points essentiels : 1° nécessité de faire un *plan*; 2° le style n'est que l'*ordre* et le *mouvement* que l'on met dans ses pensées; 3° bien écrire, c'est à la fois bien *penser*, bien *sentir* et bien *rendre*; 4° ne nommer les choses que par les *termes les plus généraux*; 5° les idées, les découvertes, les faits, appartiennent bientôt à tous, mais le style est *de l'homme même*.

Les trois premiers préceptes rattachent Buffon aux théories classiques. Le quatrième s'explique par ce que Buffon lui-même a voulu réaliser dans ses ouvrages. Son grand mérite, comme écrivain, est d'avoir introduit dans le domaine de la littérature les sciences naturelles, comme Pascal la théologie, et Montesquieu le droit. Aussi conseille-t-il à ceux qui, comme lui, exposent des théories et des découvertes, de les rendre accessibles à tous, en évitant le vocabulaire technique des spécialistes. Ce précepte, souvent mal entendu, n'est point du tout destiné aux poètes, aux romanciers ou aux orateurs; et la théorie de la périphrase ne saurait en être déduite. — Enfin, quand Buffon dit : *le style est de l'homme même* (et non : *le style c'est l'homme*), il ne faut pas comprendre que notre style trahit notre caractère ou notre tempérament. Buffon affirme seulement qu'une pensée ne nous appartient que dans la mesure où nous en avons trouvé l'expression la plus heureuse ou la plus exacte.

Buffon écrivain. — Dans les parties supérieures de son œuvre (*Histoire de l'homme, Théorie de la terre, Époques de la nature*), Buffon, plein de respect et d'enthousiasme pour son magnifique sujet, montre parfois trop de goût pour la noblesse et pour la pompe du style. Mais, plus qu'aucun écrivain de son temps, il a le sentiment de l'*ensemble* et de la *composition* : il domine sa matière, il organise les détails, il donne à chaque partie son importance relative. De plus, son style traduit avec émotion, avec éloquence, les tableaux grandioses qu'il aperçoit comme des visions lointaines et auxquels il sait donner la vie : l'homme s'éveillant aux impressions des sens, ou, dans les *Époques de la nature*, la description des continents déserts où se répand une formidable végétation. Buffon a l'*imagination scientifique* voisine de la poésie; ce n'est pas à tort qu'on l'a rapproché de Pascal, et surtout de Lucrèce.

BIBLIOGRAPHIE

Sur les *Salons* :

HENRI LION, *Le Président Hénault*, Plon, 1903.

L. BATIFFOL, A. HALLAYS, P. REBOUX, F. NOZIÈRE, A. BELLESSORT, *Les grands salons littéraires* (XVII^e et XVIII^e siècles), Paris, 1928.

Sur l'*Encyclopédie* :

DUCROS, *Les Encyclopédistes*, 1900.

J.-P. BELIN, *Le mouvement philosophique de 1748 à 1789*, Belin, 1913.

Discours préliminaire de D'ALEMBERT édité par F. PICAVET, Colin, 1894 (nouv. éd. 1919).

J. LE GRAS, *Diderot et l'Encyclopédie*, Malfère, 1928.

J. DEDIEU, *Les philosophes du XVIII^e siècle*, ch. VI, Hatier, 1936.

P. HAZARD, *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, Deuxième partie, ch. VII, Boivin, 1946.

G. SCHELLE, *Turgot*, Paris, 1909.

CONDORCET, *Esquisse d'un tableau historique...*, éd. H. Prior, Boivin, 1933.

Sur *Diderot* :

DIDEROT, *Œuvres*, éd. TOURNEUX et ASSÉZAT, 20 vol., Garnier, 1875-1879.

DIDEROT, *Pages choisies*, par G. PELLISSIER, Colin, 1898; *Morceaux choisis*, par LAMY, de Gigord, 1940.

DIDEROT, *Lettres à Sophie Volland*, éd., A. BABELON, 3 vol., 1930; nouv. éd., 2 vol., Gallimard, 1938.

SAINTE-BEUVE, *Premiers Lundis*, I; *Lundis*, III.

MICHELET, *Histoire de France au XVIII^e siècle*, II, ch. XXI.

TAINE, *Les Origines de la France contemporaine, Ancien Régime*, liv. IV, ch. I.

P. HERMAND, *Les idées morales de Diderot*, Presses Universitaires, 1923.

J. THOMAS, *L'humanisme de Diderot* (2^e éd. revue et augm.), Les Belles Lettres, 1938.

H. GILLOT, *Diderot, l'homme, ses idées philosophiques, esthétiques, littéraires*, Paris, 1937.

F. VENTURI, *La jeunesse de Diderot* (1713-1753), Skira, 1939.

J. POMMIER, *Diderot avant Vincennes*, Boivin, 1939.

A. BILLY, *Vie de Diderot*, Paris, 1932; éd. revue et augm., Flammarion, 1943.

D. MORNET, *Diderot, l'homme et l'œuvre* (Livre de l'étudiant), Boivin, 1941.
E. SEILLIÈRE, *Diderot*, éd. de France, 1944.
P. HAZARD, *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, Troisième partie, liv. II, chap. III, Boivin, 1946.

Sur *Buffon* :

BUFFON, *Œuvres complètes*, éd. LANESSAN, 12 vol., 1883; *Œuvres choisies*, par F. HÉMON, Delagrave, 1888; *Pages choisies*, par A. CART, Larousse, 1933; *Morceaux choisis*, par A. M. PETITJEAN, Paris, 1939.
D. MORNET, *Les sciences de la nature au XVIII^e siècle*, Colin, 1911.
L. DIMIER, *Buffon*, Nouv. librairie nationale, 1919.

CHAPITRE VI

JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712-1778).

SOMMAIRE

1° **J.-J. Rousseau** (1712-1778) reçoit une éducation romanesque, mène d'abord une vie vagabonde, se fixe à Paris où le succès de son *Discours sur les sciences et les arts* (1750) lui donne la gloire. Il compose ses ouvrages à travers les péripéties d'une existence troublée par des malheurs réels et par une sensibilité exaspérée.

2° Après ses deux *Discours* (1750-1755), il écrit la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), un roman par lettres : *la Nouvelle Héloïse* (1761), un traité politique : *le Contrat social* (1761), un traité d'éducation : l'*Émile* (1762), *les Confessions*, où il raconte sa vie jusqu'en 1766, etc. Toutes ces œuvres sont animées du même esprit, et forment un ensemble d'une remarquable unité.

3° Sa *philosophie* peut se ramener aux points suivants : l'homme est *bon par nature*; il est *corrompu par la société*; le *progrès* contribue au malheur de l'humanité; il faut recréer la personnalité humaine par l'*éducation*. Enfin Rousseau, profondément *religieux*, combat (dans la *Profession de foi du Vicaire Savoyard* notamment) l'esprit voltairien et encyclopédiste.

4° Rousseau fait rentrer dans le style *l'éloquence*. C'est un ancêtre des romantiques, par son *sentiment de la nature*, par son *lyrisme*, par la beauté musicale de sa prose.

5° **Bernardin de Saint-Pierre** (1737-1814) publie les *Études* et les *Harmonies de la nature*, remarquables par la variété et par la précision des descriptions; et *Paul et Virginie*, un chef-d'œuvre de sensibilité et de coloris. Il introduit dans ses tableaux le *pittoresque* et l'*exotisme*.

I. — Biographie.

L'enfance et la jeunesse (1712-1741). — La famille Rousseau, d'origine française, s'était réfugiée à Genève vers 1550, pour fuir la persécution contre les protestants, et y avait obtenu droit de cité. Le père de Jean-Jacques, Isaac Rousseau, était un homme intelligent, mais de caractère aventureux; il avait d'abord cherché fortune à Constantinople, puis il était revenu s'établir dans sa ville natale, comme horloger. Sa mère appartenait à une famille de pasteurs, les Bernard; elle était, paraît-il, assez coquette. La naissance de Jean-Jacques lui coûta la vie.

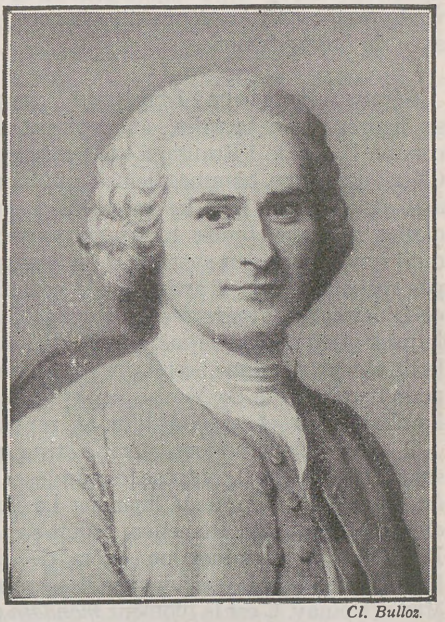
L'éducation du jeune Rousseau fut fort décousue : l'horloger confia d'abord son fils à une de ses tantes, puis se chargea de le former lui-même, en lui donnant à lire des romans et les *Vies* de Plutarque. Parfois, le père et le fils lisaient ensemble toute la nuit; à l'aurore le père disait : « Je suis plus enfant que toi... Allons nous coucher. » Quand Jean-Jacques eut dix ans, Isaac Rousseau, forcé de quitter Genève, laissa son fils à son oncle, M. Bernard, qui le mit en pension à Bossey, chez le pasteur Lambercier, où il resta deux ans.

Jean-Jacques, revenu à Genève, fut placé comme apprenti chez un graveur. Mais il était paresseux, il allait vagabonder aux environs de la ville, et oubliait souvent l'heure où l'on fermait les portes de la cité de Calvin. Un soir, il n'osa plus s'exposer au châtiment qui l'attendait pour son retard, et il s'enfuit à Confignon, village catholique, à deux lieues de Genève. Le curé, chez qui il se présenta comme désireux de changer de religion, l'envoya à M^me^ de Warens, qui habitait Annecy et qui travaillait avec zèle à la conversion des jeunes protestants. Celle-ci l'adressa à l'hospice des catéchumènes de Turin. Après quatre mois, le nouveau catholique sortit de cet hospice, et dut chercher à gagner sa vie. Il fut laquais.

Il est impossible, dans une biographie limitée, de suivre toutes les pérégrinations que Rousseau a racontées plus ou moins exactement (1) dans ses *Confessions* : à Lyon, en compagnie

(1) Soit par souci de présentation, soit plutôt par un défaut de sa mémoire, dont il se plaignit toujours. Pour les détails biographiques, cf. L. FLANDRIN, *J.-J. Rousseau, Œuvres choisies* (Hatier).

d'un musicien; à Fribourg, à Genève, où il revoit sa famille; à Berne et ailleurs, avec un prélat grec qui quêtait pour le Saint-Sépulcre; à Paris enfin. Jean-Jacques refait à pied et sans ressources le chemin qui le sépare de sa protectrice, et il s'installe de nouveau chez Mme de Warens, à Chambéry, cette fois; puis à la maison de campagne des Charmettes. C'est aux Charmettes que Jean-Jacques apprend à connaître et à aimer la nature; il la chante en vers; il exalte à travers elle la bonté du « Créateur ». C'est là qu'il acquiert et cultive cette puissance de sensation qui devait être le propre de son génie, et qui devait aussi le faire souffrir maintes fois au cours de son existence. C'est là enfin qu'il s'instruit par lui-même, et constitue, en lisant les auteurs, ce « magasin d'idées » où il puisera plus tard de quoi nourrir sa propre originalité.



Cl. Bulloz.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU EN 1753.
Pastel de La Tour.
(Musée de Saint-Quentin.)

Cependant, Rousseau ne pouvait toujours s'oublier aux Charmettes. En 1740, — il avait vingt-huit ans, — il accepta une place de précepteur à Lyon, chez M. de Mably (frère du célèbre philosophe Condillac). Mais il fut maladroit éducateur, et

revint encore au bout d'un an aux Charmettes, pour y faire seulement un court séjour. C'est en 1741 qu'il abandonne la Savoie et Mme de Warens. Il se rend à Paris, avec quinze louis dans sa poche, et un nouveau système de notation musicale qu'il veut présenter à l'Académie des sciences, et qu'il espère exploiter avec de larges bénéfices.

Séjour à Paris et à l'Ermitage (1741-1757). — Il ne faut pas se figurer Jean-Jacques, au moment où il arrive à Paris, comme l'*ours* de l'Ermitage et le misanthrope de Val-Travers. C'était un jeune homme plein d'ambition et d'illusions, résolu à se pousser par tous les moyens, et qui ne dédaignait point d'aller solliciter toutes sortes de protecteurs. Les espérances qu'il fondait sur son système de notation musicale ne s'étaient pas réalisées. Mais il avait fait la connaissance de Fontenelle, de Diderot, de la marquise de Broglie, de Mme Dupin, femme du fermier général et belle-mère de M. de Francueil. Mme de Broglie le fit accepter comme secrétaire par M. de Montaigu, qui partait pour l'ambassade de Venise, en 1743. Mais il se brouilla avec l'ambassadeur, et, au bout d'un an, rentra à Paris.

Il songe alors sérieusement à tirer parti de ses connaissances musicales. Il compose les paroles et la musique d'un opéra, *les Muses galantes*, que le financier La Popelinière fait exécuter chez lui. Le duc de Richelieu, séduit par cette musique, charge Rousseau de remanier un opéra de Rameau. Francueil et Mme Dupin, dont il était devenu le secrétaire, le présentent chez Mme d'Epinay. C'est le moment *mondain* de son existence. Il est très choyé dans cette société, dont il ne songe pas encore à dénoncer la corruption; on le trouve intéressant jusqu'en ses bizarreries. A cette époque, il se lie avec une servante d'auberge, Thérèse Levasseur. De cette union, il eut cinq enfants, qu'il abandonna successivement à l'hôpital des Enfants-Trouvés : acte que nous connaissons par ses aveux, et dont il a présenté toutes sortes de justifications, sans parvenir à cacher l'incurable remords qu'il lui inspira jusque dans sa vieillesse.

Diderot commençait à préparer l'*Encyclopédie* et à enrôler des collaborateurs : il chargea Rousseau des articles de musique. En allant rendre visite à son ami, alors enfermé à Vincennes,

pendant l'été de 1749, Rousseau lut en chemin, dans le journal *le Mercure*, le sujet proposé par l'Académie de Dijon (*Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs*). A l'en croire, il fut pris d'une sorte d'éblouissement; gisant sous un arbre, il découvrit les principes de sa philosophie, et improvisa intérieurement son *Discours*. A en croire au contraire Diderot, c'est lui qui aurait conseillé à Rousseau de traiter le sujet sur le mode paradoxal. Quoi qu'il en soit, Rousseau, en 1750, remporta le prix proposé par l'Académie de Dijon, et son *Discours*, aussitôt publié, le rendit célèbre.

Jean-Jacques, pour se mettre d'accord avec ses principes, renonça à son emploi chez Mme Dupin, et se logea dans une mansarde, où il gagna sa vie à copier de la musique. Le monde qu'il avait fui l'y poursuivit; ce fut la mode de donner de l'ouvrage à ce copiste. Une autre gloire lui vint. Son opéra, *le Devin du village*, joué à Fontainebleau, devant la cour, en 1752, puis à l'Opéra, eut le plus vif succès. Rousseau aurait pu en profiter pour se laisser présenter au Roi et obtenir une pension. Il se retrancha derrière ses principes, et resta chez lui. Cependant, il désirait depuis longtemps se réconcilier avec Genève. En 1754, il fit un voyage dans sa ville natale, y fut reçu comme un grand homme, admis à faire de nouveau profession de calvinisme et à reprendre son titre de *citoyen*.

L'Académie de Dijon proposa, pour 1755, un sujet qui devait tenter Rousseau, sur l'*Origine de l'inégalité parmi les hommes*. Cette fois, il n'obtint pas le prix; mais son *Discours* imprimé n'eut pas moins de succès que le précédent. Rousseau le dédia à la ville de Genève. En 1756, il accepta, de Mme d'Épinay, un pavillon situé dans la forêt de Montmorency, l'Ermitage, non loin du château de la Chevrette. Dans cette retraite champêtre, il devait passer d'heureux jours, et bien remplis. Il y trouvait la nature, la paix, la sécurité matérielle. Il y commença ses plus importants ouvrages, l'*Émile* et *la Nouvelle Héloïse*.

Mais son humeur s'assombrissait; il était malade, et ses maux physiques exaspéraient sa sensibilité. Ses *amis*, Grimm et Duclos, le trahissaient, disait-il, auprès de Mme d'Épinay; le parti des *philosophes*, en général, se sentait en opposition avec lui, et l'attaquait sourdement; Thérèse Levasseur et sa mère, qui

ne pouvaient souffrir la campagne, faisaient tous leurs efforts pour brouiller Rousseau avec Mme d'Épinay; enfin, Jean-Jacques s'était pris d'une belle passion pour Mme d'Houdetot, belle-sœur de Mme d'Épinay, et il devenait pour la famille un personnage importun et indiscret. La brouille était dans l'air; elle éclata, définitive, après plusieurs disputes et raccommodements, à l'occasion d'un voyage de Mme d'Épinay à Genève. Celle-ci avait demandé à Rousseau de l'accompagner; il vit là un ordre humiliant, et refusa. Mme d'Épinay, sur les instances de Grimm, qui semble avoir joué en toutes ces affaires un rôle de *mouchard*, pria Rousseau de quitter l'Ermitage (décembre 1757).

A Montmorency (1757-1762). — Jean-Jacques s'installa au village de Montmorency, dans une petite propriété fort modeste, Mont-Louis. C'est là qu'il composa sa *Lettre à d'Alembert*. Cependant, le maréchal et la maréchale de Luxembourg, seigneurs de Montmorency, lui firent des avances si délicates et si intelligentes, qu'il se mit à fréquenter le château, et à y lier connaissance avec une société bien supérieure par le rang et par l'esprit à celle de Mme d'Epinay. Il consentit même, en 1759, à accepter l'hospitalité dans un pavillon du château, mais sans prendre aucun engagement. Il restait susceptible et ombrageux. Il acheva *la Nouvelle Héloïse*, qui parut en 1761; la même année, il fit imprimer en Hollande *le Contrat social*.

L'*Émile*, à son tour, était prêt en 1762; grâce à M. de Malesherbes, directeur très libéral de la « librairie », l'ouvrage put être publié à Paris. Mais à peine eut-il paru que le Parlement condamna le livre à être brûlé, et requit l'emprisonnement de l'auteur. Rousseau, prévenu à temps, quitta Montmorency dans une chaise de poste du maréchal, et se dirigea vers la Suisse.

Rousseau de 1763 à 1770. — Alors commence pour Rousseau une série de déplacements, dont il a rejeté la responsabilité sur ses ennemis, mais où l'on a vu aussi l'effet de son humeur maladive (1).

(1) L'exaltation nerveuse de Rousseau, qu'il nous a d'ailleurs décrite tout au long dans ses *Confessions*, s'était certainement aggravée avec les années. Mais d'autre part, il n'est plus sûr du tout qu'il ait exagéré jusqu'à la folie les ma-

Il réside d'abord à Yverdun, dans le canton de Vaud, puis à Motiers, dans le Val-Travers, sur un territoire appartenant au roi de Prusse : là il reste deux ans, s'habille en Arménien, écrit sa *Lettre à M. de Beaumont*, archevêque de Paris, qui avait condamné l'*Émile* dans un de ses mandements, et il fait de la botanique. Mais il a des démêlés avec le consistoire de Genève, publie ses *Lettres de la Montagne*, et est obligé de quitter Motiers, où la population lui est devenue hostile (1765).

Il se réfugie pour quelques semaines dans l'île Saint-Pierre, sur le lac de Bienne ; il y éprouve un calme réparateur. Il en est encore chassé. Tenté d'abord de se rendre en Prusse, il préfère accepter les offres du philosophe anglais David Hume, et, après avoir traversé Paris, il s'embarque pour l'Angleterre (1766). Là il ne tarde pas à se brouiller avec Hume, en qui il ne voit plus qu'un persécuteur. Le 1er mai 1767, il quitte l'Angleterre. On le retrouve au château de Trye, en Normandie, chez le prince de Conti ; puis à Lyon ; puis à Monquin, en Dauphiné. Enfin, en 1770, il revient à Paris.

Les dernières années et la mort (1770-1778). — Rousseau s'installe alors dans une maison de la rue Plâtrière, rue qui porte aujourd'hui son nom. Il y reprend son métier de copiste de musique. Il aime à faire de longues excursions à pied, aux environs de Paris. Il s'occupe de continuer ses *Confessions*, et il écrit les *Rêveries du promeneur solitaire*.

Il eut, dans ses dernières années, de nouveaux amis (1) mais il se jugeait plus que jamais persécuté, et sa santé était gravement compromise. Un de ses admirateurs, M. de Girardin, l'emmena le 20 mai 1778, dans son château d'Ermenonville. C'est là qu'il mourut d'une attaque d'apoplexie, le 2 juillet.

œuvres de ses adversaires. Les encyclopédistes furent exaspérés de l'attitude philosophique de Rousseau, surtout après la *Profession de foi du Vicaire Savoyard* ; il se pourrait qu'ils aient cherché à lui faire expier ce qu'ils considéraient comme une trahison. Voir sur ce point encore très discuté le livre de H. Guillemin, *Les philosophes contre Jean-Jacques. « Cette affaire infernale », l'affaire J.-J. Rousseau-Hume, 1766*, Plon, 1942.

(1) Nous connaissons bien les dernières années de Rousseau par les souvenirs de Bernardin de St-Pierre, qui le fréquenta beaucoup de 1770 à 1778, avant son départ pour Ermenonville.

Il avait exprimé quelques jours auparavant le vœu d'être enterré dans l'île des Peupliers, au milieu du parc de ce château. M. de Girardin exauça ce vœu. Cette tombe, dans un site romantique, devint un but de pèlerinage. En 1794, les restes de Rousseau furent exhumés et portés au Panthéon, à côté de ceux de Voltaire. Une enquête a démontré que les tombeaux de ces deux grands hommes n'avaient jamais été profanés, en 1814, comme on l'a cru longtemps.

II. — L'œuvre de Rousseau.

Le Discours sur les sciences et les arts (1750). — Si vraiment c'est Diderot, l'homme de tous les paradoxes, qui a fourni celui-là à Rousseau, il n'a fait que lui révéler des principes auxquels Rousseau allait consacrer tous ses ouvrages et sacrifier sa vie. A noter que Jean-Jacques, quand il écrit cette œuvre de début, a trente-sept ans; il est rare qu'un génie se révèle si tardivement. — Le *Discours* (il faut prendre encore ce mot dans son sens latin : *discursus*, exposé, dissertation) se compose de deux parties : la première est un tableau historique, une suite d'exemples tirés de Sparte, d'Athènes, de Rome (ici se place la *prosopopée* de Fabricius) et des États modernes; la seconde est l'explication théorique et philosophique de cette loi constatée, d'après Rousseau, par l'histoire : les lettres et les sciences corrompent les mœurs. Toute science, tout art, est né, dit-il, d'un vice correspondant : l'astronomie, de la superstition; l'éloquence, du mensonge, etc. Les artistes et les savants sont des oisifs. La lecture amollit le courage, pervertit l'imagination. Ce n'est pas que Rousseau veuille ramener l'humanité à la barbarie. Il rend hommage aux grands génies, et surtout il juge que, dans l'état actuel de la société, les lettres et les sciences sont devenues nécessaires. Mais il engage la majorité des hommes à se défier de cette séduction, et il leur conseille de chercher à bien faire plutôt qu'à bien dire. — D'ailleurs, pour juger exactement la thèse de Rousseau, dégagée de l'enthousiasme trop oratoire de cette œuvre académique, écrite en un style qui dépasse souvent sa pensée, il faut y joindre sa *Réponse au roi de Pologne*, Stanislas, qui avait élevé des objections, et la préface d'une comédie qu'il avait composée, *Narcisse* : les idées de Jean-Jacques y paraissent beaucoup plus précises et nuancées.

Le Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes (1755). — Cette fois, ce n'est plus une « déclamation », mais un ouvrage raisonné et vraiment philosophique. Rousseau retrace, par l'imagination, un tableau de l'homme primitif « à l'état de nature », être simple, robuste,

n'ayant que de bons instincts, indépendant et heureux, jouissant de sa force et la tempérant par la pitié. Mais le sentiment de *perfectibilité* gâte tout. Les hommes s'associent, forment des familles, construisent des huttes, se disent maîtres du terrain qu'ils cultivent, inventent la propriété; de là les jalousies, les rivalités, l'anarchie. Alors, les plus riches, les plus forts, les plus intelligents se liguent contre les pauvres et les faibles. Les *inégalités* une fois créées, elles sont consacrées par le temps, par l'usage, par le désir de conserver son bien et son rang et elles aboutissent au despotisme. — Ce discours, que Rousseau a présenté lui-même comme une construction de pure idéologie (« commençons par écarter tous les faits ») et dont les sources livresques sont nombreuses (depuis Lucrèce jusqu'aux théoriciens modernes de la « loi naturelle »), s'imposa par son style énergique et impérieux, son éloquence agressive. Il n'a cessé d'être invoqué au cours des discussions soulevées depuis la Révolution par les différents systèmes : socialisme, communisme, etc.

La Lettre sur les spectacles (1758). — D'Alembert avait écrit pour l'*Encyclopédie* l'article *Genève*. Il y félicitait d'abord les pasteurs de Genève de réduire leur religion à la morale. Il y exprimait ensuite le souhait qu'on établît un théâtre à Genève, où, depuis Calvin, les représentations dramatiques étaient interdites.

Sur le premier point, Rousseau est bref. « Monsieur, dit-il, jugeons des actions des hommes, et laissons Dieu juge de leur foi. » — Il se hâte de passer au second point, le théâtre. La thèse est très simple et très logique : Rousseau considère d'abord le théâtre en soi, et l'influence qu'exercent sur les sentiments des spectateurs les tragédies ou les comédies; puis il examine le théâtre comme institution locale, dans les effets qu'il produit sur le luxe et sur les mœurs; enfin, il applique particulièrement à Genève les conclusions précédentes. — Le premier point de la *Lettre* peut être comparé à tout ce que les moralistes ont écrit contre le théâtre, en particulier aux *Maximes* de Bossuet *sur la comédie*. La controverse n'avait pas cessé au XVIIIe siècle (1). Rousseau accuse la tragédie de flatter et d'exciter nos passions, la comédie de développer en nous le sens du ridicule, qui est un vice du cœur. Il choisit ses exemples chez Crébillon (*Catilina* et *Atrée*), chez Voltaire (*Mahomet* et *Zaïre*). Il cite *Médée* de Corneille, *Phèdre* de Racine; il ajoute *Bérénice*, comme propre à disposer les âmes aux faiblesses de l'amour. Il néglige tous les chefs-d'œuvre de Corneille. Dans la comédie, il reproche à Regnard de nous faire applaudir des friponneries (*le Légataire universel*); mais il s'en prend à Molière surtout, et particulièrement au *Misanthrope*. Il construit là-dessus un syllogisme : Alceste est vertueux;

(1) Cf. M. MOFFAT, *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIIIe siècle*, de Boccard, 1930.

or, on rit d'Alceste; donc, on rit de la vertu. Dans ce passage, si brillant, Rousseau pousse jusqu'à l'exagération la critique, sans avoir tout à fait tort.... Il y met d'ailleurs un accent personnel, s'étant reconnu dans Alceste, et apercevant en Philinte quelques-uns de ses adversaires « philosophes » (1). — Dans la seconde partie, Rousseau est sévère pour les acteurs. Il partage et exagère les préjugés de son temps; il estime que les mœurs des Genevois seraient mises en péril par la présence de comédiens. Ce qui peut être toléré dans une ville comme Paris serait pernicieux à Genève. Il se demande ce que deviendraient, par exemple, les heureux et vertueux Montagnons (qui habitaient les environs de Neufchâtel), dont la vie simple, laborieuse, patriarcale, lui inspire quelques pages ravissantes, si l'on établissait chez eux un théâtre.

Il est encore plus précis dans la troisième partie, où il étudie les effets probables du théâtre sur les Genevois, au point de vue des relations de famille, de la richesse, et des mœurs. Faut-il donc, se demande-t-il en terminant, refuser toute distraction à un peuple? Non. Mais ces divertissements seront des fêtes civiles ou militaires, des bals champêtres, des cérémonies où l'on couronnerait la jeune fille la plus vertueuse... C'est sur un ton d'éloquence émue que Rousseau achève sa lettre.

La Nouvelle Héloïse (1761). — C'est le goût de la rêverie, des retours au passé, qui engagea Rousseau à écrire ce roman où il a mis tant de lui-même et fondu quantité de souvenirs. L'imagination et la vision d'une humanité heureuse, peuplée d'êtres bons et sensibles, firent le reste.

L'héroïne du roman, une aristocrate, Julie d'Etanges, aime d'un amour partagé son précepteur, le plébéien Saint-Preux (comme Héloïse avait aimé son précepteur Abélard, d'où le titre du roman). Julie est obligée par sa famille d'épouser M. de Volmar, un « philosophe » sceptique, mais sympathique et humain. Julie souffre de son amour ancien, tout en remplissant très strictement ses devoirs de femme et de mère. Son mari, à qui elle avoue sa passion pour Saint-Preux, rappelle celui-ci qui s'était mis à voyager pour oublier Julie, et l'installe dans sa maison, pour bien marquer sa confiance dans la vertu de sa femme et de son ami. Julie meurt bientôt d'une maladie qu'elle a contractée en sauvant un de ses enfants.

Ce roman est écrit sous forme de lettres, lettres de Saint-Preux à Julie, de Julie à Saint-Preux, de Claire d'Orbe à Julie sa cousine, de mylord Edouard Boston à Saint-Preux, de M. de Volmar, etc.

L'influence du romancier anglais Richardson, dont les ouvrages : *Paméla ou la vertu récompensée* (1740) et *Clarisse Harlowe* (1748-49),

(1) Cf. *Le Philinte de Molière* de Fabre d'Églantine (Classiques pour tous, Hatier).

avaient été traduits par l'abbé Prévost, le premier en 1742, le second en 1751, explique la forme et plus d'un détail du roman (1).

Il y a plusieurs éléments à distinguer dans *la Nouvelle Héloïse* (2) : l'intrigue est bien lente; les effusions de sensibilité exaltée sont un document sur le goût du temps, mais nous semblent tout à fait démodées. En revanche, les descriptions ont conservé toute leur fraîcheur et leur beauté : tableaux familiers, scènes d'intérieur d'un réalisme exquis, évocation du cadre de nature où Rousseau avait situé ses personnages : la partie orientale du lac de Genève. La lettre sur les montagnes du Valais (1re partie); la promenade aux rochers de Meillerie et le clair de lune sur le lac (3e partie); les jardins (4e partie); les vendanges à Clarens (5e partie) : toutes ces pages magnifiques contiennent ce que le romantisme allait bientôt rythmer et chanter. Chateaubriand, Lamartine, les romans de Mme de Staël et de George Sand en procèdent directement.

D'autre part, les dissertations sur toutes sortes de sujets qui se mêlent à l'intrigue sentimentale apportent une contribution importante à l'étude des idées de Rousseau, tout en étant parfois fort brillantes en elles-mêmes : le tableau satirique de la société de Paris — salons, théâtres — par Saint-Preux (2e partie); les pages philosophiques contre le suicide (3e partie); la profession de foi religieuse de Julie mourante (5e partie); çà et là, des réflexions politiques, pédagogiques, etc.... Le succès prodigieux du roman tint pour une bonne part à ces digressions.

Enfin, il n'est pas douteux qu'à côté des épanchements larmoyants et emphatiques, *la Nouvelle Héloïse* présente une analyse des sentiments et des passions très poussée, vraiment neuve. Rousseau (qui se souvient de *la Princesse de Clèves*) réagit contre l'amoralité de la plupart des romans à la mode; il peint avec animation, mais aussi avec sérieux et profondeur les souffrances d'un amour malheureux, les résistances de la vertu contre les troubles du souvenir, beaucoup d'états d'âme très peu décrits encore et qu'il avait pu étudier sur lui-même. C'est toute une psychologie nouvelle qui se crée et qui invente ses moyens d'expression.

Le Contrat social (1761). — C'est le fragment — et en même temps la synthèse — d'un grand ouvrage sur les *Institutions politiques* auquel Rousseau travailla longtemps, et qui aurait été son *Esprit des Lois* à lui. Mais, à la méthode expérimentale et comparative de Montesquieu, au zèle réformateur de Voltaire, Rousseau substitue un *système* dans toute la force du terme. Il établit que nul n'a le droit d'aliéner au profit d'un autre

(1) Cf. DES GRANGES, *Les Littératures étrangères*, Hatier, p. 205.

(2) Consulter la grande édition de D. MORNET (Grands Écrivains de la France), 4 vol. Hachette, 1925.

sa liberté morale et civique. Mais l'homme pourra aliéner sa liberté au profit de la *communauté* : « Chacun se donnant à tous, ne se donne à personne; et comme il n'y a pas un associé sur lequel on n'acquière le même droit que sur soi, on gagne l'équivalent de tout ce que l'on perd et plus de force pour conserver ce que l'on a. » Tel est l'esprit du *contrat* passé entre l'individu et la collectivité. Ainsi l'on arrive à la conception du pouvoir abstrait et absolu d'un *souverain*, expression de la *volonté* générale, et qui est l'*État*, — le *gouvernement* proprement dit, monarchique, aristocratique, démocratique, n'étant qu'un agent d'exécution. Toutes les théories modernes de l'*État fort* (depuis le jacobinisme conventionnel) ont pu se réclamer du *Contrat social*, Rousseau envisageant même la création d'une *religion d'État* (ce sera le rêve de Robespierre). C'est dire l'importance du livre, et la violence des controverses qu'il continue à soulever (1). Littérairement, le *Contrat social* a une beauté singulière, faite de logique et de simple vigueur. La même main qui venait de tracer les analyses délicates et passionnées, les descriptions ravissantes, enthousiastes, colorées, de *la Nouvelle Héloïse*, grave ici ses conceptions politiques en formules d'une concision impeccable.

L'Émile (1762). — L'*Émile* est le chef-d'œuvre de Rousseau (2), non pas seulement parce qu'il est le plus varié et le plus suggestif de ses écrits, mais encore et surtout parce qu'il contient *tout* Rousseau. Les *Discours*, la *Lettre sur les spectacles*, *la Nouvelle Héloïse*, *le Contrat social*, sont comme des préparations à l'*Émile*.

Rousseau avait établi ce principe : l'homme est bon par nature, la civilisation l'a corrompu. Mais comment guérir une société si profondément atteinte qu'elle aime son mal et ne veut pas s'en guérir? C'est à la base qu'il faut reprendre l'œuvre, par l'*éducation* des enfants (3).

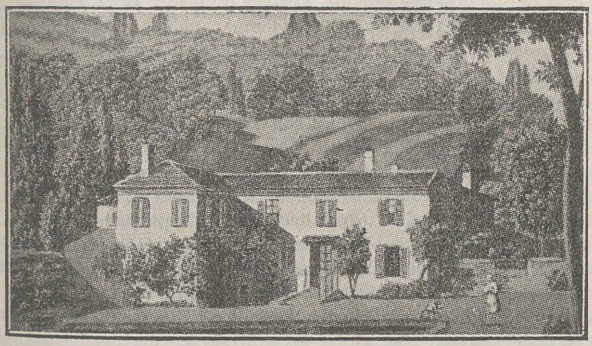
L'*Émile* se compose de cinq livres : I. La première enfance. Rousseau veut que la mère nourrisse elle-même son enfant. Il proteste contre l'usage de l'emmaillotement. Le précepteur, qui doit bientôt se consacrer au jeune Émile, surveille déjà ses premières impressions et sensations; il prend garde qu'on ne lui donne pas de mauvaises habitudes.

(1) Consulter l'édition BEAULAVON, 5e éd. revue et corrigée, Colin, 1938, et l'édition HALBWACHS, Aubier, 1943. Édition classique de LEMAIRE (Classiques pour tous), Hatier, 1945.

(2) Cf. éd. P. et F. RICHARD, Garnier, 1939.

(3) Cf. R. GAILLARD, *La pédagogie de Montaigne à J.-J. Rousseau*, Debresse, 1938. — On n'oubliera jamais, en lisant l'*Émile*, qu'il s'agit encore, comme chez Montaigne, non pas d'éducation collective, mais de l'éducation d'*un* enfant (de famille *noble*) par un *précepteur* attaché à lui depuis ses premiers jours jusqu'à l'âge d'homme.

II. Ici commence vraiment le rôle du précepteur. Rousseau entend ce rôle tout à fait au rebours de l'usage. Un maître, en général, apprend à l'enfant ce dont celui-ci aura besoin pour vivre en *société*; il l'arme pour cette vie par l'instruction et par l'éducation. Mais Jean-Jacques pense que la société est corrompue et vit de sa corruption. Le rôle du maître sera donc surtout *négatif* et consistera à préserver l'enfant, puis le jeune homme, contre cette société. On l'élèvera, cet enfant, à la campagne, « loin des valets, les derniers des hommes après leurs maîtres ». Le précepteur ne le quittera pas, mais le laissera, autant que possible, s'instruire



Cl. Hatier.

L'ERMITAGE.

D'après un dessin du XVIII^e siècle.

lui-même. Il ne faut rien lui commander, mais lui faire sentir qu'il est, par sa faiblesse et par son ignorance, à notre merci. Point de morale, point de lectures (ici se place le célèbre passage sur les *Fables* de La Fontaine), point de devoirs écrits; la causerie, l'expérience *préparée*, et toujours la *leçon de choses*. L'idée de propriété, Émile l'acquerra par une discussion avec le jardinier Robert. Bref, laissez agir la *nature*; votre rôle doit se borner à faire naître des occasions. « Il est impossible que les enfants deviennent indociles, méchants, menteurs, avides, quand on n'aura pas semé dans leurs cœurs les vices qui les rendent tels. » D'excellentes choses ensuite sur la façon d'apprendre la géographie, l'histoire, la géométrie, sur la manière d'exercer les sens, la vue, l'ouïe, la voix. L'éducation physique tient une grande place dans ce second livre : Émile, qui a appris à marcher seul, dans un pré, s'exerce à la course, à la nage, à divers jeux. Il va toujours nu-pieds, la tête découverte; il porte des vêtements clairs; il

couche sur la dure. Sa nourriture est simple et abondante, et il mange peu de viande. A douze ans, c'est un enfant robuste et sain, un « bel animal ».

III. Avec ce troisième livre, nous arrivons à l'éducation de l'*intelligence*. On continue les leçons de choses, mais en leur donnant plus de signification et d'étendue; les livres restent suspects. Émile ne lit que *Robinson Crusoé*, exemple d'énergie humaine et *naturelle*. Le précepteur tirera presque tout du spectacle de la nature; c'est en montrant à Émile le lever et le coucher du soleil, et en l'obligeant à raisonner lui-même sur ce qui l'étonne, qu'il lui apprendra l'astronomie, un peu de physique, etc. Mais Rousseau veut encore que le jeune homme, si riche qu'il soit, se prémunisse contre les hasards de la fortune, et qu'il devienne capable, au besoin, de gagner sa vie. Émile saura donc un métier manuel, celui de menuisier.

IV. Émile a seize ans : la vie *morale* et *sensible* s'éveille en lui. Le précepteur profitera de cette crise de l'adolescence pour le conduire dans la société, où il essayera de satisfaire son cœur par la pitié, la charité, et par la joie d'une conscience toujours pure. Puis viendra le moment de lui donner une religion. Ici, se place la fameuse **Profession de foi du vicaire savoyard.** Rousseau suppose qu'il emmène son élève sur une montagne des environs de Turin, d'où un magnifique paysage, la vallée du Pô, se déroule à leurs yeux. Le vicaire (dans lequel Rousseau a incarné, si l'on en croit les *Confessions*, deux prêtres qu'il a connus, l'abbé Gaime et l'abbé Gâtier), devant ce spectacle qui porte Émile à la méditation et à l'adoration, expose les principes de la religion *naturelle*. C'est un raisonnement en règle, souvent abstrait et métaphysique, très bien lié, qui conclut à la suprématie de la *conscience*, « instinct divin », sur la *raison*, à l'affirmation d'un Dieu et d'une morale toute proche de l'« *impératif catégorique* » défini plus tard par Kant. En élevant des objections contre les religions établies (il y a toute une partie de critique rationaliste dans la *Profession de foi*), mais en parlant d'elles (et surtout du Christianisme) avec respect et émotion, Rousseau prend une position contraire à celle de Voltaire et des Encyclopédistes. Tout n'était pas nouveau, il s'en faut, dans ces pages (1). Mais Rousseau, par la cohésion, la chaleur de l'exposé et la beauté du style, a mis en circulation des idées dont l'influence s'est prolongée jusqu'au *Génie du Christianisme* de Chateaubriand. — Émile peut maintenant affronter seul la société. Sa santé physique et morale le met à l'abri de la contagion. Mais Rousseau veut qu'il considère la campagne comme le séjour le plus propre à satisfaire ses goûts naturels et à entretenir sa vertu. Il trace donc le *plan de vie pour un homme riche*, un des plus ravissants morceaux du livre.

(1) Voir l'édition de la *Profession de foi* par P.-M. Masson (Hachette, 1916) où sont indiqués tous les rapprochements utiles avec un grand nombre de penseurs religieux du temps.

V. Il s'agit enfin de marier Émile. On a élevé une jeune fille, Sophie, dans les mêmes principes que lui. Le précepteur emmène Emile à sa rencontre (là se trouve le morceau bien connu sur les *Voyages à pied*). Les deux jeunes gens s'aiment et s'épousent. Le précepteur reste dans la maison, pour faire l'éducation de leurs enfants.

Il y a une idée fondamentale dans l'*Émile* : les instincts naturels sont bons, et il suffit de les préserver, de les amener à maturité, sans qu'il soit nécessaire d'*apprendre* la vertu par l'effort. Thèse contre laquelle on a pu à loisir dresser des objections. Mais même si l'on se refuse à l'admettre, sa présence dans le livre n'altère pas la justesse d'une foule de réflexions de détail : sur la nécessité de l'expérience, des leçons de choses, des exercices physiques, etc..., par où Jean-Jacques rejoint et complète Rabelais et Montaigne; contre l'abus de la contrainte et de la pression sociale dans l'éducation morale de l'homme (1). La thèse ne compromet pas non plus l'allure du livre, qui se lit comme un roman aux multiples scènes et épisodes variés, animés, vivants.

Les Confessions. — Rousseau commença *les Confessions* en 1765 (2). Il les termina à Paris après 1770. L'ouvrage appartient donc à une des périodes les plus agitées, les plus tourmentées de sa vie. Il ne parut qu'après sa mort, de 1781 à 1788; il comprend douze livres.

Rousseau entreprend d'y raconter son existence, depuis sa naissance jusqu'en 1765, année où il quitta l'île de Saint-Pierre. Il se vante dès la première page d'accomplir une œuvre sans exemple et « qui n'aura pas d'imitateur ». De fait, aucun de ses livres ne rend un son aussi original. Certes, la sincérité absolue dont il se targue dans l'aveu de ses « indignités » lui a inspiré des pages plus que pénibles et qu'on préférerait qu'il n'eût pas écrites. Le récit de ses démêlés avec les Encyclopédistes et la « coterie holbachique », si justifiés que fussent certains de ses griefs, est long, embrouillé, parfois déclamatoire. Mais les *Confessions* ont d'admirables parties : d'abord, tous les épisodes (surtout ceux de l'enfance, de l'adolescence et de la jeunesse, dans les six premiers livres) qu'embellit le charme du souvenir et des paysages : parties de campagne, impressions de voyage, anecdotes souvent insignifiantes pour le fond, et que Rousseau transfigure par un récit d'une fraîcheur incomparable. — Ensuite les pages, très nombreuses, où, avec une force d'analyse, une ardeur de justification qui n'excluent pas l'ironie contre lui-même, il revient à la description

(1) Voir la thèse récente de l'abbé RAVIER, consacrée, dans un esprit très favorable, à la « pédagogie » de Jean-Jacques.

(2) Consulter l'édition des *Confessions* et des *Rêveries*, texte établi et annoté par P. GROSCLAUDE, présenté par J. DE LACRETELLE (*Les Classiques vivants*), Éditions nationales, 1947.

de son caractère : caractère exceptionnel, étrangement mêlé de bien et de mal, sujet à des chutes lamentables, mais hanté par le tourment de la perfection morale et s'y acheminant douloureusement à travers l'âge mûr et la vieillesse : c'est un document psychologique de premier ordre. — Enfin, les passages où il nous décrit la manière dont il s'est instruit et l'élaboration de ses principaux livres comptent parmi les confidences les plus précieuses que nous ait laissées un grand écrivain sur le mécanisme de son cerveau et de la création littéraire.

Aux *Confessions*, il faut rattacher **Rousseau juge de Jean-Jacques**, trois dialogues composés en 1775-1776, qui sont encore une analyse de caractère, en même temps qu'un plaidoyer véhément, où les pages éloquentes abondent.

Les dix **Rêveries du promeneur solitaire** (1776-1778), — la dixième, consacrée à Mme de Warens, a été interrompue par la mort — complètent le groupe (1) Ici, bien que Rousseau décrive longuement les persécutions dont il est — ou se croit — la victime, une sorte d'apaisement est venu. Ce ne sont plus que des méditations, poussées en profondeur, sur l'approche de la mort, les cas de conscience, le mensonge, l'état de rêverie, etc.... Ces pages, où tout est gravité, harmonie, émotion contenue, dégagent une impression intensément poétique.

Confessions, *Dialogues* et *Rêveries* constituent le premier chef-d'œuvre de la littérature personnelle qui devait s'épanouir avec le Romantisme, chef-d'œuvre. à vrai dire, inégalé dans ce genre.

La **Correspondance** de Rousseau est assez considérable (2). Elle n'a pas l'intérêt des lettres de Voltaire, d'abord parce qu'elle ne nous apprend rien, ou à peu près, que nous ne connaissions par ses autres ouvrages; et surtout parce que Rousseau n'écrit guère de premier jet. L'obligation de la lettre mondaine, primesautière, le mettait au supplice. Ses plus belles lettres sont de véritables opuscules, médités et retouchés : la *Lettre à Voltaire* (1756) sur la Providence; les quatre célèbres **Lettres à M. de Malesherbes** (1762), où il explique son caractère et son génie, complément inséparable des *Confessions*; la *Lettre à Mgr Christophe de Beaumont* (1763), archevêque de Paris, plaidoyer qui se transforme en réquisitoire passionné; la *Lettre au prince Beloselski* (1775), page lyrique sur la vieillesse et le souvenir; les *Lettres de la Montagne* (1764), pamphlet contre l'intolérance genevoise. — sans oublier la *Lettre sur la musique française*

(1) Ed. Jobin, Paris, 1944.

(2) Elle a été publiée intégralement par Th. Dufour et P.-P. Plan, et forme 20 vol. A. Colin, 1924-1934. On doit la confronter avec la *Correspondance littéraire* de Grimm (éd. Taschereau, 1829-31, 15 vol.), celle de Diderot (éd. Tourneux-Asséżat) et avec les *Mémoires* de Mme d'Épinay, 2 vol., Fasquelle.

(1753), très mordante et qui rappelle la place considérable tenue par cet art dans la vie de Rousseau, auteur des pièces dont nous avons parlé plus haut, d'une Dissertation sur la musique moderne, d'un *Dictionnaire de musique*, etc.

Parmi les divers opuscules qui complètent l'œuvre de Rousseau, on retiendra encore : les vers de jeunesse (*le Verger des Charmettes*, 1739) intéressants pour l'histoire de ses idées religieuses, mais qui ressemblent à tout ce qui s'écrivait alors en fait de poésie lyrique ; la *Préface à l'Extrait du projet de paix perpétuelle de l'abbé de Saint-Pierre* (1761), dont Rousseau avait trié les papiers ; les *Considérations sur le gouvernement de Pologne*, publiées en 1782, et fort intéressantes : d'une part parce qu'elles nous fournissent la preuve de l'autorité de Jean-Jacques, auquel les patriotes polonais demandaient des avis pour l'établissement d'une Constitution (le même cas se produisit pour la Corse) ; d'autre part parce qu'elles nous révèlent en Rousseau un conseiller politique très réaliste, nullement utopiste, et dont certaines vues ont été étrangement confirmées par les faits.

La philosophie de Rousseau. — Par l'analyse des ouvrages, on a déjà pu juger à quel point la philosophie de Rousseau différait de celle des encyclopédistes et de Voltaire. Elle représente d'abord un *système*, fortement lié, au moins dans l'ensemble (des contradictions apparaissent parfois dans le détail). Rousseau, différent en cela de Pascal et des penseurs chrétiens, croit l'homme bon par nature ; mais il s'oppose non moins nettement à la pensée des « philosophes », lorsqu'il affirme que l'homme est corrompu par la société. Il ne croit pas à l'efficacité du *progrès*, surtout du progrès matériel tel que l'entend le philosophe de Ferney. Ce luxe, ces arts, ces sciences, il les maudit ; il voudrait ramener l'homme non pas à l'état sauvage, mais à la vie simple et naturelle. A la confiance des Encyclopédistes dans leurs méthodes, il substitue l'inquiétude de ceux auxquels le rationalisme n'apporte pas l'apaisement. Aussi l'opposition avec ses anciens amis est-elle totale dans le domaine religieux. Rousseau reprend à sa manière la formule des *Pensées* : « Dieu sensible au cœur. » A ce point de vue, la *Profession de foi du Vicaire Savoyard* marque un tournant décisif dans l'histoire des idées et des sentiments. Au moment où le triomphe de la philosophie encyclopédiste semblait tout près de se réaliser, Rousseau a cristallisé les oppositions, les réactions qui existaient bien, mais



Cl. Hatier.

LE VICAIRE SAVOYARD ET SON JEUNE DISCIPLE.
Gravure de Moreau le Jeune.

restaient fragmentaires et dispersées (1). Il a contribué plus que tout autre à créer en faveur d'une « religion naturelle » un mouvement dont le christianisme, finalement, profitera.

Si l'on tient compte encore de la hardiesse de ses conceptions sociales, politiques (2), pédagogiques, de ce renouvellement des valeurs humaines qu'il opère en donnant la primauté au *sentiment* et à la conscience propre de l'individu, de ses prédications en faveur du redressement moral de l'homme, qu'en dépit des tares de sa propre vie on ne peut s'empêcher de juger sincères, on mesurera l'ampleur de son influence. Pour reprendre le mot si souvent cité de Gœthe, il ne paraît pas tout à fait juste de dire qu' « avec Voltaire, c'est un monde qui finit »; mais il n'est pas douteux qu' « avec Rousseau, c'est un monde qui commence ».

L'art de Rousseau. — Ce n'est plus la clarté élégante et brillante de Voltaire. Rousseau écrit dans une langue mêlée, inégale; sa syntaxe s'apparente à celle du XVII^e^ siècle; il n'évite pas toujours la rhétorique, la déclamation, l'emphase. Mais il a d'abord fait rentrer dans notre littérature l'*éloquence* véritable, faite de logique, de passion, d'ironie amère et puissante. Le rythme de sa phrase n'est pas le rythme vif et allègre de Voltaire; c'est par l'ampleur, le souffle, l'harmonie qu'il s'impose à l'oreille. — On est d'ailleurs tout surpris de découvrir aussi, dans les *Confessions*, dans *l'Émile*, un Rousseau plus simple, enjoué à l'occasion et spirituel à sa manière. — Enfin, lorsqu'il décrit la nature, il n'introduit pas autant qu'on l'a dit le *pittoresque* dans ses tableaux, les notations de couleurs restant — sauf quelques touches vraiment neuves — assez vagues et générales. En revanche, il a donné à ses *impressions*, en présence des paysages, à ses *méditations* sur l'Univers, à ses *rêveries*, un charme, une fraîcheur, une variété, parfois un mystère, qui n'appar-

(1) Cf. J. DEDIEU, *Les philosophes au XVIII^e^ siècle*, ch. IX, pp. 463-466, — et toute la thèse de P.-M. MASSON, *La religion de Rousseau*, 3 vol., Hachette, 1916.

(2) On saisit bien cette « substitution d'influence », qui se produit au profit de Rousseau, dans une œuvre comme celle de MABLY (1709-1789), philosophe qui se sent peu à peu conquis par la pensée (surtout par la pensée politique) de Jean-Jacques (cf. J. DEDIEU, *ouv. cité*, pp. 576-580).

tiennent qu'à la plus haute poésie. Il n'est pas exact de dire que tout le Romantisme procède de Rousseau. Mais par l'intensité de l'émotion et la richesse musicale de sa prose, il est bien, sur ce point encore, un grand précurseur.

III. — BERNARDIN DE SAINT-PIERRE (1737-1814).

Vie. — Bernardin de Saint-Pierre, né au Havre, fut successivement officier, ingénieur, puis simple voyageur. Ses fonctions, ou son caprice, lui firent visiter les pays les plus divers, la Russie, l'Allemagne, l'île de Malte, l'île de France; il connut ainsi des régions très opposées; et, comme il avait l'œil d'un observateur et d'un artiste, il rapporta de ses voyages moins des remarques sur les mœurs, comme un Montaigne ou un Montesquieu, que des *esquisses* ou des *croquis* d'après nature. En 1771, il se lia avec Rousseau, dont il devint le disciple préféré. Sous la Révolution, il fut intendant du Jardin des Plantes et membre de l'Institut; l'Empire le combla de faveurs et de pensions. C'était un égoïste, et presque un « faux bonhomme » : ses romans idylliques pourraient donner de lui une idée très inexacte.

Œuvres. — Il publia d'abord, en 1773, le *Voyage à l'île de France*, sous forme de lettres; son talent descriptif s'y annonce; — puis les *Études de la nature* (1784), où il développe contre les athées les preuves de l'existence de Dieu tirées du monde extérieur. La thèse y est parfois très faible; Bernardin n'est pas un philosophe. Mais la plupart des tableaux ont beaucoup de précision, de couleur et de relief.

En 1787, il donne *Paul et Virginie*, idylle dont l'action et les caractères sont aussi vrais et aussi touchants que le cadre en est magnifique et *réel*. Cette action se réduit, comme dans beaucoup de chefs-d'œuvre, à presque rien : deux enfants, qui vivent ensemble depuis le berceau, s'aiment; après une séparation, ils vont se revoir et s'épouser, quand une catastrophe anéantit leur bonheur. Rien que de simple et de naturel dans le sentiment. Mais la partie immortelle de ce roman, c'est plutôt la partie descriptive. Malgré quelques détails d'une fadeur un peu conven-

tionnelle — abus d'adjectifs « sentimentaux » entre autres — les divers aspects de l'île de France, la tempête où s'engloutit le vaisseau qui ramène Virginie, inspirent à Bernardin de Saint-Pierre des pages d'une rare vigueur de coloris. Le succès de *Paul et Virginie* fut immédiat, universel, et aucune révolution littéraire ne l'a amoindri. — Bernardin donna ensuite *la Chaumière indienne* (1790), et *les Harmonies de la nature* (1796). — On a oublié les œuvres où il exposait au public ses utopies politiques, comme *l'Arcadie* (1781).

L'auteur des *Études* et de *Paul et Virginie* est, dans la description de la nature, plus varié que Rousseau, qui avait dépeint seulement les paysages de France et de Suisse. Il découvre la beauté des mers et des pays tropicaux. Mais il est surtout, avant Chateaubriand, le véritable créateur de ce genre de pittoresque qui consiste à recréer en nous, par le pouvoir des mots, l'impression des formes et des nuances, telles qu'un œil aussi sûr qu'exercé a pu les saisir. Et, plus *objectif* dans l'ensemble que Rousseau et Chateaubriand, il mêle moins qu'eux à ses descriptions les méditations et les rêveries.

BIBLIOGRAPHIE

J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. Musset-Pathay, 23 vol., Paris, 1825.

J.-J. Rousseau, *Morceaux choisis* par D. Mornet, Didier, 1925; *Œuvres choisies*, par L. Flandrin, Hatier, 1930; *Extraits* par Ph. van Tieghem, Hachette, 1936; *L'œuvre de Rousseau*, présentée par Ph. van Tieghem, Hachette, 1944.

Saint-Marc Girardin, *Jean-Jacques Rousseau et ses œuvres*, 2 vol., 1875.

A. Chuquet, *J.-J. Rousseau* (*Les Grands écrivains français*), Hachette, 1893.

D. Mornet, *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, 1907.

J. Lemaitre, *J.-J. Rousseau*, Calmann-Lévy, 1907.

É. Faguet, *Rousseau penseur*, Paris, 1912.

Id., *Rousseau artiste*, Paris, 1913.

Id., *Rousseau contre Molière*, Paris, 1912.

Id., *Politique comparée de Montesquieu, Rousseau et Voltaire*, 1902.

P.-M. Masson, *La Religion de Jean-Jacques Rousseau*, 3 vol., Hachette, 1916.
A. Schinz, *La pensée religieuse de Rousseau*, Alcan, 1929.
A. Cresson, *J.-J. Rousseau, sa vie, son œuvre*, Alcan, 1940.
R. P. Nicolas, *L'attitude religieuse de J.-J. Rousseau*, Lyon, 1943.
J. Guéhenno, *Jean-Jacques*, Grasset, 1948.
Bernardin de Saint-Pierre, *Œuvres*, éd. Aimé-Martin, 1818.
Id., *Paul et Virginie*, éd. M. Souriau (Les Textes français), Belles-Lettres, 1930.
A. Barine, *Bernardin de Saint-Pierre* (*Grands Écrivains français*), Hachette, 1891.
H. d'Alméras, *Paul et Virginie* (*Grands événements littéraires*), Paris, 1937.
G. Michaut, *Bernardin de Saint-Pierre* : *Paul et Virginie* (cours de Sorbonne), Tournier et Constans, 1941.

CHAPITRE VII

ROMANCIERS. — MORALISTES. — CRITIQUES

SOMMAIRE

1° **Le Sage** (1668-1747) a laissé deux romans célèbres : *Le Diable Boiteux* (1707) imité de l'espagnol, et *Gil Blas* (1715-1735). Le Sage, par sa peinture de l'humanité moyenne, par la simplicité de son style et l'adaptation du langage aux caractères, est un excellent *réaliste*.

2° **Marivaux** (1688-1763), tout en écrivant des pièces de théâtre, publie la *Vie de Marianne* et *le Paysan parvenu*; il fait de délicates analyses de sentiments; il se distingue aussi par un réalisme pittoresque dans la peinture des conditions et des milieux.

3° **L'abbé Prévost** (1697-1763) donne les *Mémoires d'un homme de qualité*, en 8 volumes, dont le septième contient le célèbre épisode de *Manon Lescaut* (1732). Il traduit aussi les romans anglais de Richardson.

4° Parmi les moralistes, **Vauvenargues** (1715-1747) meurt jeune et laisse des *Maximes* et des *Réflexions*, à la fois stoïciennes et optimistes, dans lesquelles il réclame pour le *cœur* contre la *raison*, et essaye de réfuter La Rochefoucauld. — Duclos, Chamfort, Rivarol sont de piquants observateurs de leur temps.

5° **Dans la critique**, que domine l'œuvre de Voltaire, Rollin (1661-1741) est surtout pédagogue; la Harpe (1739-1803) fait des cours publics, réunis sous le nom de *Lycée*; Fréron combat les philosophes dans *l'Année littéraire*, etc.

I. — Le Roman.

Le Roman devient, au XVIII^e^ siècle, un des genres les plus variés, à la fois frivole et profond, réaliste, idéaliste, social.

Tantôt il a douze volumes, et tantôt c'est un conte de quelques pages. — Nous avons déjà parlé des contes de Voltaire et de Diderot, de la *Nouvelle Héloïse*, de *Paul et Virginie*.

Le Sage (1668-1747). — Le Sage n'est pas seulement un poète comique de premier ordre par son *Turcaret*; il reste un des maîtres du roman français, avec *le Diable boiteux* (1707) et surtout avec *Gil Blas* (1715-1735).

Le Diable boiteux est imité de l'espagnol. Le diable Asmodée transporte don Cléophas au-dessus de Madrid, ôte aux maisons leur toit, et lui permet de voir tout ce qui se passe à l'intérieur, — fiction commode pour la peinture de la société et des mœurs. Entre les *Caractères* de La Bruyère et les *Lettres persanes* de Montesquieu, le *Diable boiteux* tient la place d'un document.

Dans *Gil Blas*, qui se passe aussi en Espagne, il n'y a plus que des imitations de détail. L'ouvrage, quoi qu'en ait dit Voltaire, est en lui-même tout à fait original (1). Le héros est un jeune homme de dix-sept ans, appartenant à une très modeste famille d'Oviédo, et qui s'en va étudier à l'Université de Salamanque. Il est arrêté en route par des voleurs, dont il reste six mois le prisonnier. Il s'évade, se fait laquais, sert différents personnages (dans lesquels Le Sage incarne des types très bien observés, depuis le petit-maître don Rafael et le médecin Sangrado, jusqu'à l'archevêque de Grenade); il devient secrétaire, puis favori du duc de Lerme, premier ministre; monte au comble de la puissance et de la richesse; puis il est disgracié; il reconquiert la fortune, rentre à la cour comme secrétaire du comte d'Olivarès, et se retire dans son château, où il se marie et finit paisiblement une existence si agitée.

C'est un tableau très vivant et très piquant d'une société qui n'a d'espagnol que le nom, et sa variété est telle qu'on le lit sans fatigue, en dépit de sa longueur et de sa complexité. — Gil Blas, malgré sa faiblesse de caractère et ses fautes, ne perd point la notion du bien et du mal. Mais il est singulièrement

(1) Sur cette question, cf. P. Morillot, *le Roman en France*, p. 186; E. Lintilhac, *Le Sage* (Hachette) et l'édition de *Gil Blas* donnée par A. Dupouy (Les Textes français, Belles-Lettres).

docile à l'égard des hommes et des événements. Par lui-même, il n'est rien; il est toujours un complice, une ombre, un reflet; il reconnaît humblement ses chutes; mais il recommence à tomber le plus aisément du monde. Il représente donc cette humanité moyenne et médiocre qui se laisse mener par les circonstances, par la volonté bonne ou mauvaise d'autrui; sans



Cl. Hatier.

LA PLACE DES HALLES EN 1780.
Gravure d'Edme Jeaurat
(*B. N. Estampes*).

être un criminel ni un malhonnête homme, il est de ceux qui ne peuvent inspirer aucune confiance. Et il incarne si bien ce tempérament *neutre*, que la fin du roman, où il s'assagit tout à fait et devient une sorte de patriarche, semble artificielle.

Le style de Le Sage, dans *Gil Blas*, est d'une simplicité et d'une clarté qui rendent la lecture du roman aussi aisée qu'agréable. Il a aussi les qualités dramatiques. Chaque personnage y parle au naturel le langage de son caractère et de sa condition.

Par la nature du sujet choisi, et par la forme, Le Sage est peut-être le plus authentique représentant du véritable *réalisme*, tel que nous le concevons dans le roman.

Marivaux (1688-1763). — Encore un auteur dramatique, excellent romancier. C'est de 1731 à 1741 que Marivaux publie, tout en travaillant pour le théâtre, les diverses parties de *Marianne* et du *Paysan parvenu*. Ces deux romans sont incomplets, mais il ne reste qu'à y coudre un dénouement, facile à imaginer.

Marianne est un récit fait par l'héroïne elle-même, devenue la comtesse de ***, et qui commence par une histoire de brigands. Une chaise de poste, qui emmène à Paris la petite Marianne, âgée de deux ans, et toute sa famille, est attaquée sur la route, et tous les voyageurs sont tués; seule Marianne est épargnée. Elle est recueillie par un curé de campagne, dont la sœur se charge de l'élever. Puis elle entre en pension. Et toute l'histoire est faite des menus détails de cette existence, dans laquelle apparaissent des personnages très variés, très naturels, d'abord un peu pâles, mais dont la silhouette et le caractère se précisent peu à peu : Mme Dutour, la lingère (qui se prend d'une si belle querelle avec un cocher de Paris); M. de Climal, proche parent de Tartuffe; Mme de Miran, la grande dame spirituelle et bonne; Mlle de Tervire, etc. De plus, Marivaux peint avec soin et exactitude les différents *milieux* : le couvent, le salon, la boutique, la rue même. Il a des pages charmantes sur le peuple de Paris. Le style est un peu précieux, çà et là; on y sent parfois trop d'esprit; mais, dans l'ensemble, il est naturel et facile.

Quant au *Paysan parvenu*, c'est l'histoire d'un jeune paysan de Champagne, Jacob, qui arrive à la fortune par toutes sortes de moyens. L'ouvrage, moins « moral » que *Marianne*, est d'un réalisme plus minutieux. Les types familiers et moyens y abondent, et sont décrits avec un remarquable souci de la vérité.

L'abbé Prévost (1697-1763). — L'existence de Prévost est aussi romanesque que celle de ses héros. D'abord officier, puis Bénédictin très appliqué, il quitte le couvent en 1727, s'exile en Hollande et en Angleterre, regagne la France en 1734 comme aumônier du prince de Conti, et redevient un

excellent prêtre. Il faut connaître cette vie agitée, en proie aux passions et aux aventures, parce que certains romans de Prévost sont en grande partie une autobiographie.

Prévost publia de 1728 à 1732 les *Mémoires d'un homme de qualité*, en 8 volumes, dont le septième contient son chef-d'œuvre, l'histoire de *Manon Lescaut* et du chevalier des Grieux; de 1732 à 1739, *Cléveland*, en 8 volumes; en 1735, *le Doyen de Killerine*, etc. Il traduisit aussi les célèbres romans de Richardson : *Paméla* (1742), *Clarisse Harlowe* (1751) qui avaient paru en Angleterre de 1740 à 1748, donc *après* les romans de Prévost.

Manon Lescaut a pris rang parmi les chefs-d'œuvre de la littérature passionnelle, et peut-être le premier rang. La sincérité et l'intensité de l'analyse, la simplicité et le mouvement du récit font oublier le caractère trouble des milieux et de l'intrigue où évoluent les principaux personnages. Il est probable d'ailleurs que les intentions de l'auteur étaient « vertueuses »... (1). Quant au style, il n'en est pas, sans doute, de plus *naturel*.

Prévost eut une double influence : *Manon* contient en germe la *passion* de *la Nouvelle Héloïse* et peut être considérée comme le modèle d'un grand nombre de romans du XIX^e^ siècle. D'autre part, en introduisant en France les romans anglais, dont les traductions ne tardèrent pas à se multiplier, Prévost fut encore un initiateur.

Marmontel (1723-1799) dont les *Mémoires* sont d'une lecture encore agréable, publia dans le *Mercure* et réunit en 1761 des *Contes moraux* fort ennuyeux; son *Bélisaire* (1767) dut sa vogue à un chapitre sur la *tolérance*, condamné par la Sorbonne; il y a plus de couleur dans *les Incas ou la Destruction de l'Empire du Pérou* (1778) : c'est un plaidoyer parfois éloquent, le plus souvent déclamatoire, contre les procédés barbares des Espagnols à l'égard des Indiens, et contre l'esclavage en général.

Enfin, en dépit du caractère très libre de leurs ouvrages (c'est une mode, et presque une manie chez bon nombre d'écrivains du temps), on ne saurait passer sous silence deux auteurs qui sont considérés aujourd'hui comme des précurseurs du roman

(1) Cf. Paul Hazard, *Manon Lescaut, roman janséniste* (Revue des Deux-Mondes, 1^er^ avril 1924).

réaliste au XIX^e siècle : CHODERLOS DE LACLOS (1741-1803) dont les *Liaisons dangereuses* présentent un tableau dégradant de la société de son temps, mais d'une valeur historique et psychologique indéniables ; RESTIF DE LA BRETONNE (1734-1806), singulier personnage, polygraphe, auteur d' « utopies » politiques et sociales et de romans, qui annoncent tantôt l'art minutieux et subtil d'un Stendhal (*M. Nicolas ou le cœur humain dévoilé*), tantôt le naturalisme sous sa forme la plus virulente. On ne doit pas oublier d'ailleurs que Restif, originaire de Bourgogne, est l'auteur d'une *Vie de mon père*, à laquelle on ne peut nullement adresser le même reproche qu'à ses autres romans, et qui est une excellente peinture de la vie en France au XVIII^e siècle, dans un coin de province.

II. — Les Moralistes.

Comme au XVII^e siècle, la morale se glisse, au XVIII^e, dans tous les ouvrages. Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, Buffon lui-même sont, sous certains rapports, des moralistes. Mais quelques écrivains, successeurs plus directs de la Rochefoucauld et de La Bruyère, traitent spécialement des *mœurs*.

Vauvenargues (1715-1747). — *Vie*. — Presque tous les grands moralistes ont été malheureux, ou ont cru l'être. Celui-ci le fut réellement. Officier du plus rare mérite, il prit part à la campagne d'Italie de 1734 et à la retraite de Bohême en 1742. Il dut quitter le service, à la suite d'infirmités contractées dans cette dernière campagne, et tenta vainement d'entrer dans la diplomatie. De plus en plus, il se renferma dans l'étude, y cherchant une consolation contre ses maux physiques et contre son dégoût de l'existence. Il se lia avec quelques écrivains du temps, entre autres avec Voltaire, à qui il inspira une vive amitié, et qui pleura sa mort dans un magnifique éloge funèbre : « Tu n'es plus, ô douce espérance du reste de mes jours. Accablé de souffrances au dedans et au dehors, privé de la vue, perdant chaque jour une partie de toi-même, ce n'était que par un excès de vertu que tu n'étais point malheureux et que cette vertu ne te coûtait point d'effort... Par quel prodige

avais-tu, à l'âge de vingt-cinq ans, la vraie philosophie et la vraie éloquence, sans autre étude que le secours de quelques bons livres? Comment avais-tu pris un essor si haut dans le siècle des petitesses? Et comment la simplicité d'un enfant timide couvrait-elle cette profondeur et cette force de génie? Je sentirai longtemps avec amertume le prix de ton amitié; à peine en ai-je goûté les charmes (1). »

Vauvenargues s'est peint lui-même dans le portrait de Clazomène, « qui a eu l'expérience de toutes les misères de l'humanité... Toutefois, qu'on ne pense pas que Clazomène eût voulu changer sa misère pour la prospérité des hommes faibles. La fortune peut se jouer de la sagesse des gens vertueux; mais il ne lui appartient pas de faire fléchir leur courage ».

Sa morale. — Le fond de sa philosophie et de sa morale est donc un certain stoïcisme; mais ce stoïcisme n'a rien de la résignation farouche d'un Alfred de Vigny, qui, ayant passé comme Vauvenargues par « la servitude et la grandeur militaires », n'est pas sans analogie avec lui. Vauvenargues est un optimiste et un enthousiaste. Il croit à la bonté de l'homme; à l'excellence des passions, qu'il suffit de savoir diriger; à la vertu, à la gloire. Il tente de réhabiliter le sentiment contre la raison, et l'homme contre La Rochefoucauld.

« Ceux qui méprisent l'homme, dit-il, ne sont pas de grands hommes. » — Il a dit encore : « Les grandes pensées viennent du cœur »; « La raison nous trompe plus souvent que la nature »; « Quand je vois l'homme engoué de la raison, je parie aussitôt qu'il n'est pas raisonnable »; « Alors que le corps a ses grâces et l'esprit ses talents, le cœur n'aurait, lui, que ses vices? » Il fait sentir la valeur *sociale* de la vertu, et réfute par là même une partie de la doctrine de La Rochefoucauld : « Parce que je me plais dans l'usage de ma vertu, en est-elle moins profitable, moins précieuse à tout l'univers ou moins différente du vice, qui est la ruine du genre humain? » — Il annonce, dans une certaine mesure, le système de J.-J. Rousseau : la bonté de la nature et le *critérium* de la sensibilité. Mais sa position reste bien personnelle et sa mort prématurée nous a

(1) VOLTAIRE, *Éloge des officiers morts pendant la guerre de 1741.*

privés d'une confrontation, qui aurait été passionnante, entre ses idées et celles des « philosophes ».

Comme peintre de *caractères*, Vauvenargues est ingénieux et fin, mais bien au-dessous de La Bruyère, qu'il imite et dont il n'a pas la pittoresque précision. Comme critique, il est plus intéressant. Ses jugements sur Corneille, Racine, Pascal, Bossuet, etc., ne sont pas d'un homme de goût qui suit une tradition, ou d'un ignorant qui veut être original aux dépens du sens commun, encore moins d'un homme de parti à qui ses théories et ses préjugés cachent le vrai et le beau. Vauvenargues, critique, est indépendant. Il sent, il aime, il éprouve des sympathies et des répulsions : il les exprime avec délicatesse. On aura toujours profit à discuter les jugements qui portent la marque de sa personnalité loyale, et qui, *fondés sur le sentiment*, vont souvent, comme plus tard ceux de Joubert, jusqu'au paradoxe. Vauvenargues met en pratique sa maxime : « Il faut avoir de l'âme, pour avoir du goût. »

L'écrivain. — Enfin, écrivain, Vauvenargues a des qualités précieuses. Il a dit : « La netteté est le vernis des maîtres. » Et la *netteté* est son premier mérite. Mais il y a joint une certaine chaleur juvénile, qui va parfois jusqu'à l'enthousiasme, sans jamais monter jusqu'à l'emphase. Ainsi, dans ses *Conseils à un jeune homme* : « En toute occurrence, préférez la vertu à tout; elle vaut mieux que la gloire. Si vous avez quelque passion qui élève vos sentiments et qui vous rende généreux, qu'elle vous soit chère. Mais surtout osez, ayez de grands desseins. Vous échouerez? Eh bien! qu'importe! le malheur même n'a-t-il pas ses charmes dans les grandes extrémités? » — Il trouve, pour colorer ses pensées, des images à la fois discrètes et saisissantes : « Les premiers jours du printemps ont moins de grâce que la vertu naissante d'un jeune homme »; — « Les feux de l'aurore ne sont pas si doux que les premiers regards de la gloire »; — « Vous voyez l'âme d'un pêcheur qui se détache en quelque sorte de son corps pour suivre un poisson sous les eaux, et le pousser au piège que sa main lui tend. » — Et il a le sens des formules décisives : « Le vice fomente la guerre; la vertu combat. »

Duclos (1704-1772). — C'est un assez inquiétant personnage que Duclos, homme de beaucoup d'esprit, et qui semble avoir eu moins de droiture dans la conduite que de franchise affectée dans le langage. Il eut une belle carrière d'homme de lettres, très indépendante; et, sans être affilié à aucun parti, il tira toujours son épingle du jeu.

Il se place parmi les moralistes avec ses *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751). Ce sont de petites dissertations, d'une actualité peut-être trop exclusive, mais où l'on peut s'instruire encore sur l'homme du XVIII^e^ siècle et même sur l'humanité.

Chamfort (1741-1794) se fit dans les salons, par son esprit mordant et sa misanthropie paradoxale, une place prépondérante. C'était un *méchant* dans toute la force du terme, le Cléon de Gresset. Il a laissé dans ses *Maximes et Pensées* quelques phrases d'un tour vif, piquant, à l'emporte-pièce : « On n'imagine pas combien il faut d'esprit pour n'être pas ridicule »; — « La pire des mésalliances est celle du cœur »; — « On souhaite la paresse d'un méchant et le silence d'un sot ».

Il fut malheureux, malgré ses succès mondains, et mourut victime de cette Révolution qu'il avait souhaitée; mais ce ne fut pas sans avoir fourni à Sieyès le titre de sa brochure sur le Tiers-État.

Rivarol (1754-1801). — Rivarol tint, lui aussi, un rang éminent dans les salons de Paris, et, pendant l'émigration, dans ceux de Bruxelles, de Londres et de Berlin, où il mourut. Il avait de l'esprit, et du meilleur, autant qu'un Français du XVIII^e^ siècle pouvait en avoir. Il écrivait sur ses *Carnets* des maximes tantôt profondes, tantôt piquantes : « Le peuple donne sa faveur, jamais sa confiance »; — « Un peu de philosophie écarte de la religion, beaucoup y ramène ». — On disait de quelqu'un : « Il court après l'esprit »; Rivarol répondait : « Je parie pour l'esprit ». — Florian sortait un manuscrit de sa poche : « Ah! Monsieur, s'écriait Rivarol, si on ne vous connaissait pas, on vous volerait! »

Rivarol a d'autres titres que ces *mots*. Il a écrit, en 1784, un *Discours sur l'universalité de la langue française*, qui est à sa

date un chef-d'œuvre de critique et qui est redevenu d'actualité, depuis qu'au XX^e siècle la suprématie du français a été contestée dans les conférences internationales.

III. — Les Critiques.

Le plus grand critique du XVIII^e siècle fut Voltaire qui, dans les Préfaces de ses tragédies, dans son *Temple du goût*, dans son *Commentaire sur Corneille*, dans son *Siècle de Louis XIV*, son *Dictionnaire philosophique*, sa *Correspondance*, nous a laissé une foule de jugements originaux. Son goût, à certains égards, est étroit; mais il représente bien celui de son temps.

Rollin (1661-1741), recteur de l'Université de Paris et principal du collège de Beauvais, fut surtout pédagogue par son *Traité des études* (1726-1728), où il ne sépare pas l'éducation de la morale, et par ses compilations : *Histoire ancienne*, *Histoire romaine*.

La Harpe (1739-1803) eut des succès comme poète tragique, mais il est surtout célèbre par ses Cours professés au *Lycée*, sorte de salle de conférences, de 1786 à 1798, et réunis en 9 vol. Il écrivit également une *Correspondance littéraire*, adressée au grand-duc Paul de Russie, et qui fut publiée de 1801 à 1807.

La Harpe n'a pas l'*esprit critique*; il obéit aux préjugés de son goût classique et à ses opinions philosophiques ou politiques. Mais il est le premier qui ait envisagé la littérature dans l'ensemble de son développement *historique*.

Fréron (1719-1776) travailla d'abord avec l'abbé *Desfontaines*, rédacteur des *Observations sur les écrits modernes*, et fonda, en 1754, une petite revue, *l'Année littéraire*, qu'il continua jusqu'à sa mort. Il s'y montra l'ennemi des philosophes et surtout de Voltaire, qui, à son tour, ne l'épargna pas. Fréron a l'étoffe d'un vrai critique et la verve d'un journaliste. Quand il n'est pas égaré par ses préventions, il juge avec fermeté et décision. — Il eut pour successeur, à *l'Année littéraire*, Geoffroy, que nous retrouverons plus loin.

Très nombreux sont les journaux au XVIIIe siècle; certains d'entre eux, comme le *Journal de Trévoux*, organe des Jésuites, et la *Gazette ecclésiastique*, d'inspiration janséniste, furent activement mêlés à la bataille philosophique; il suffit, ici, que nous en signalions l'importance pour l'histoire des idées.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres citées à leur date.

A. Le Breton, *Le roman au XVIIIe siècle*, Lecène et Oudin, 1898.

Le Sage, *Gil Blas de Santillane*, éd. A. Dupouy, 2 vol., Les Belles-Lettres, 1935.

E. Lintilhac, *Le Sage* (*Grands écrivains français*), Hachette, 1893.

G. Larroumet, *Marivaux*, Hachette, 1882.

G. Deschamps, *Marivaux* (*Grands écrivains français*), Hachette, 1897.

P. Trahard, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle*, 4 vol., Boivin, 1931-33.

Vauvenargues, *Réflexions et Maximes*, éd. J.-R. Charbonnel, Croville, 1934; *Œuvres*, éd. P. Varilla, Cité des Livres, 3 vol., 1929.

Prévost-Paradol, *Les moralistes français*, Hachette, 1864.

M. Paléologue, *Vauvenargues* (*Grands écrivains français*), Hachette, 1890 (nlle éd., 1909).

G. Lanson, *Le marquis de Vauvenargues*, Hachette, 1930.

P. Richard, *La vie de Vauvenargues*, Gallimard, 1930.

F. Vial, *Une philosophie et une morale du sentiment : Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues*, Droz, 1938.

G. Michaud, *Vauvenargues*, Boivin, 1941.

V. Schroeder, *L'abbé Prévost*, Hachette, 1904.

E. Lasserre, *Manon Lescaut de l'abbé Prévost* (*Grands événements littéraires*), Malfère, 1930.

C.-E. Engel, *Figures et aventures du XVIIIe siècle* (L'abbé Prévost), préf. de P. Hazard, Paris, 1939.

Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, éd. M. Hervier, Delagrave, 1929; T. Suran, Didier-Privat, 1930.

Le Breton, *Rivarol*, Hachette, 1895.

L. Treich, *L'Esprit de Chamfort*, Gallimard, 1927.

CHAPITRE VIII

LE THÉATRE AU XVIIIe SIÈCLE
LA TRAGÉDIE. — LA COMÉDIE. — LE DRAME

SOMMAIRE

1° **Crébillon** (1675-1762) fait jouer *Atrée et Thyeste* (1707), *Rhadamiste et Zénobie* (1711), etc. Il a un talent vigoureux; mais il aime les sujets à la fois romanesques et horribles.

2° **Voltaire**, de 1718 à 1778, ne cesse de travailler pour le théâtre. Ses principales pièces sont *Œdipe* (1718), *Brutus* (1730), *Zaïre* (1732), *Alzire* (1736), *Mérope* (1743), etc. — Il reste classique par la forme, et il imite Corneille et Racine. Mais il étend le domaine tragique, par les *sujets*, par le *lieu de l'action*, par la *mise en scène*.

3° Parmi les contemporains de Voltaire : La Motte, de Belloy, Lemierre, Ducis qui donne les premières adaptations de Shakespeare, de 1769 à 1792.

4° Dans la comédie, les continuateurs de Molière sont **Regnard** (1655-1709), auteur du *Joueur* (1696), du *Légataire universel* (1708), etc. Il est très gai, et sa versification est charmante; — **Dancourt** fait un spirituel tableau des mœurs de son temps; — Dufresny est habile à mener une intrigue; — **Le Sage** fait jouer en 1709 son *Turcaret*, vive satire des financiers; — Piron (*la Métromanie*, 1738); Gresset (*le Méchant*, 1747).

5° **Marivaux** (1688-1763) renouvelle la comédie par la peinture de l'amour timide et inconscient. Il attribue la première place aux caractères de femmes. Ses analyses sont subtiles, mais claires, dramatiques; et il a le sens du comique. Ses chefs-d'œuvre sont *la Surprise de l'amour* (1727), *le Jeu de l'Amour et du hasard* (1730), etc.

6° **Beaumarchais** (1732-1799), intrigant plein de talent, débute par un *drame larmoyant*, et laisse dans *le Barbier de Séville* (1775) et *le Mariage de Figaro* (1784) deux chefs-d'œuvre de la comédie

d'intrigue et de mœurs, mêlée de spirituels et vigoureux pamphlets contre la noblesse et les institutions du temps.

7° La comédie se fait, *sérieuse* avec DESTOUCHES (*le Glorieux*, 1732), et *larmoyante* avec LA CHAUSSÉE (*le Préjugé à la mode*, 1730); **Diderot** donne la théorie du *drame bourgeois*, et demande que l'on substitue les *conditions* aux *caractères*. Son meilleur disciple au XVIIIe siècle est SEDAINE.

I. — La Tragédie.

Nous avons vu que la retraite de Racine, en 1677, avait laissé le champ libre à une foule de tragiques inférieurs. On a oublié leurs œuvres, applaudies par le public du temps. Il faut cependant citer les principaux succès, entre Racine et Crébillon : le *Tiridate* de CAMPISTRON (1691), la *Médée* de LONGEPIERRE (1694), le *Manlius* de LA FOSSE (1698), l'*Amasis* de LAGRANGE-CHANCEL (1701).

Crébillon (1675-1762). — Ce fut un original, dans sa vie privée, que Prosper Jolyot de Crébillon. On le trouvait logé au grenier, au milieu d'animaux favoris, et fumant la pipe. C'est là qu'il composait, de tête, sans en écrire un vers, ses tragédies. Le cinquième acte terminé, il demandait une audition aux comédiens, leur récitait sa pièce, et, si cette pièce n'était pas reçue, se gardait bien de l'écrire. Devenu *censeur royal*, et chargé d'examiner les ouvrages de ses confrères, il se montra toujours, même envers l'irascible Voltaire, d'une parfaite équité. La cour finit par le protéger et fit imprimer *royalement* ses œuvres.

On attribue à Crébillon ce mot : « Corneille a pris la terre; Racine, le ciel; il me reste l'*enfer*. » Son but est d'exciter non plus l'admiration ou la pitié, mais la *terreur*. Et son tort est de chercher à y parvenir au moyen d'artifices plus romanesques et plus mélodramatiques que vraiment tragiques.

Dans *Atrée et Thyeste* (1707), Crébillon reprend l'horrible sujet bien connu : Atrée se vengeant de son frère Thyeste en lui faisant manger, dans un festin, la chair de ses propres enfants. Ici, il n'y a qu'un fils de Thyeste,

Plistène, qui est un jeune homme; et à la fin, qu'une coupe de sang. Mais le sujet garde son horreur, et se complique d'amour et de romanesque. — *Électre* (1708) est la plus simple et la meilleure tragédie de Crébillon, qui y atteint parfois, dans les deux derniers actes, à la force de Corneille. — *Rhadamiste et Zénobie* (1711) est la plus célèbre, et quelques scènes en sont très belles. Mais quel mélodrame! Rhadamiste, fils du roi d'Arménie Pharasmane, était marié à Zénobie; pour la soustraire à la poursuite de ses ennemis, il l'a jadis poignardée et jetée dans le fleuve Araxe; puis, désespéré, il est allé se mettre au service des Romains. Ceux-ci le chargent d'une mission auprès de son père Pharasmane. Rhadamiste se rend à la cour d'Arménie, et parle au roi, qui croit voir en lui un étranger. Quelle n'est pas sa surprise en apercevant une femme qui vit à la cour sous le nom d'Isménie, et qui n'est autre que Zénobie elle-même! Scène de *reconnaissance*. Mais Zénobie est courtisée à la fois par Pharasmane et par Arsame, frère de Rhadamiste; celui-ci l'enlève, est poursuivi et tué par son propre père, qui le *reconnaît* enfin. On prévoit que Zénobie épousera Arsame. Ce *roman dramatique* eut le plus grand succès. Et la pièce est restée au répertoire jusqu'en 1830. — Enfin, citons *Sémiramis* (1717), et *Catilina* (1748), que Voltaire prétendit refaire dans sa *Sémiramis* et sa *Rome sauvée*.

Crébillon a vraiment le sens de l'horreur tragique. Les *situations* sont d'une grandeur farouche, qui rappelle celle du cinquième acte de *Rodogune*. Son style, souvent lourd et obscur, est parfois remarquable par sa fermeté et par sa violence.

Voltaire. — On a vu, par la biographie de Voltaire, quel était son goût pour le théâtre. De 1718 à 1778, il ne cesse, à travers les occupations et les vicissitudes d'une existence fiévreuse, de composer des tragédies et même des comédies. Chez lui, il joue ses pièces, et, à Ferney, il enrôle impitoyablement ses invités pour remplir des rôles. Son œuvre dramatique, très considérable, l'a fait placer par ses contemporains tout à côté de Corneille et de Racine; plusieurs de ses pièces sont restées au répertoire jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle. Aujourd'hui, les tragédies de Voltaire sont trop sévèrement jugées, sinon par les critiques, du moins par le public, qui ne supporte plus guère — et encore — que *Zaïre*.

Principales tragédies de Voltaire. — **Œdipe** (1718) fut un heureux début. Voltaire reprenait le sujet traité déjà par Corneille en 1659, d'après



Cl. Hatier.

ZAÏRE (acte V, scène IX).
Illustration de Gravelot pour l'édition de 1768.

Sophocle. Il n'eut ni le courage, ni peut-être l'ambition de revenir à la simplicité du poète grec. Et, comme Corneille, il compliqua son action d'une intrigue d'amour, ici, c'est Philoctète qui est amoureux de Jocaste. On peut lire encore avec intérêt la fameuse scène de la *double confidence* (acte III, sc. IV).

Brutus (1730) est la première pièce de Voltaire où l'on sente l'influence de Shakespeare. Il y a un progrès de mise en scène. Les sénateurs, « vêtus de rouge », les licteurs, donnent au tableau une sorte de « couleur locale ». Le lieu de l'action change d'un acte à l'autre. La liberté républicaine respire dans les discours des personnages. Le style a de la force. C'est du meilleur Voltaire.

Zaïre (1732) fut écrite dans une crise d'enthousiasme et d'inspiration. Le sujet est tiré de l'histoire des croisades, et la scène se passe à Jérusalem. Le soudan Orosmane aime une de ses captives, Zaïre, qui partage cet amour. Leur mariage est décidé. Mais, ce jour-là même, revient un jeune chevalier chrétien, Nérestan, qui rapporte la rançon de plusieurs captifs chrétiens, parmi lesquels se trouve le vieux Lusignan, descendant des rois de Jérusalem Zaïre, qui ignore sa naissance, mais qui sait qu'elle est née de parents chrétiens et français, reconnaît son père en Lusignan et son frère en Nérestan Elle leur promet de recevoir le baptême et de renoncer à l'amour d'Orosmane. Celui-ci, troublé par les hésitations de Zaïre qui n'ose lui apprendre la vérité, se croit trahi par elle en faveur de Nérestan. Il poignarde Zaïre. Revenu de son erreur, il se tue lui-même. — L'action de *Zaïre* est donc fondée sur les sentiments et sur les passions. Les péripéties en sont bien enchaînées. La situation principale, celle de la jeune fille, est d'une grande beauté tragique. Le style, malgré certaines faiblesses, a une facilité et une chaleur qui se goûtent encore à la représentation, sinon à la lecture. L'influence de Shakespeare se fait encore sentir ici, à la fois par des imitations d'*Othello* et par le choix d'un sujet national.

La Mort de César (1732) est une sorte de *tragédie de collège*, inspirée par Shakespeare (*Jules César*). Elle ne comprend pas de rôle de femme. Le style en est ferme, comme celui de *Brutus*. Les sentiments républicains qui y sont exprimés lui donnèrent une sorte d'actualité sous la Révolution. Au dénouement de Voltaire, on avait ajouté : *Vive la liberté! Vive la République!*

Alzire (1736) nous ramène à la tragédie passionnelle, mais où se mêlent, comme dans *Zaïre*, les sentiments religieux. L'action se passe au Pérou, dont le gouverneur Gusman aime une jeune Péruvienne, Alzire, qu'il dispute à Zamore, « souverain du Potoze ». Zamore poignarde son rival,

qui, avant de mourir, lui pardonne en chrétien. Deux beaux caractères de vieillards, Montèze, père d'Alzire, et Alvarez, père de Gusman, donnent de la grandeur et de la variété au sujet. Le ton d'*Alzire* est en général forcené; une chaleur factice anime la plupart des personnages.

Mahomet *ou le Fanatisme* (1742) est une tragédie *philosophique*. Mahomet y est représenté comme un imposteur qui, fanatisant le jeune Séide, lui fait assassiner son propre père, Zopire, scheikh de la Mecque. L'intention de Voltaire était bien d'incarner en Mahomet tous les fondateurs de religion. Pour se mettre à l'abri des sévérités de la censure, il dédia sa pièce au pape Benoît XIV, qui reçut très spirituellement cet hommage ironique.

Mérope (1743) a passé longtemps pour la pièce la plus régulière de Voltaire; elle faisait partie du *Théâtre classique*. Le sujet avait été traité en Italie par Maffei, avec qui Voltaire a échangé d'intéressantes lettres; il a été repris plus tard par Alfieri. Il est fort tragique et non sans une analogie de situation avec *Andromaque*. Mérope, veuve de Cresphonte, roi de Messène, est recherchée en mariage par Polyphonte qui s'est emparé du trône, et que l'on soupçonne d'avoir fait périr Cresphonte. Mais Mérope a un fils, Égisthe, qu'elle a éloigné pour le soustraire aux coups de l'usurpateur, et dont elle attend le retour. Trompée par de fausses apparences, elle est sur le point de confondre ce fils avec un des émissaires envoyés pour le tuer, et va le frapper : elle le reconnaît à temps. Mais Polyphonte (cf. Pyrrhus dans *Andromaque*) ne veut laisser vivre Égisthe que si Mérope l'épouse. La reine y consent. Cependant, Égisthe se précipite au temple, tue le tyran, et est proclamé roi. L'action est factice, mais théâtrale; les caractères ont peu de vérité, sauf celui de Mérope, type d'amour maternel qui soutient la dangereuse comparaison avec Andromaque. L'ensemble est froid et artificiel; *Zaïre* est supérieure.

Citons encore **l'Orphelin de la Chine** (1755), où Voltaire annexait un autre pays au domaine de la tragédie; et **Tancrède** (1760), pièce chevaleresque, qui marque une date dans l'histoire du théâtre; en effet, c'est pour *Tancrède* que la scène de la Comédie-Française fut enfin débarrassée des *banquettes* qui l'encombraient des deux côtés et qui réduisaient l'action à une « conversation sous un lustre ».

Originalité de Voltaire poète tragique. — Voltaire est un imitateur de Corneille et de Racine; il ne possède évidemment ni la grandeur morale de l'un, ni la vérité psychologique et la vraisemblance de l'autre, bien que son dessein ait été évidemment de fondre les qualités diverses de ses modèles; et

les beautés de son théâtre sont spécieuses. Même dans *Zaïre* et dans *Mérope*, le caprice de l'auteur, et non la nature, enchaîne les incidents et amène les coups de théâtre.

Pourtant, les tragédies de Voltaire représentent un progrès, ou du moins une évolution du genre sur plusieurs points : 1° Voltaire, sous l'influence de Shakespeare, a donné plus de *mouvement* à l'action ; il aime les *coups de théâtre*. — 2° Voltaire a traité certains sujets négligés par ses devanciers : le devoir civique, dans *Brutus* et dans *la Mort de César* ; le fanatisme religieux, dans *Mahomet* ; le conflit entre les conquérants et les vaincus dans les temps modernes (*Alzire*). L'historien et le philosophe se révèlent dans ce choix. Il est vrai qu'il a abusé de la *philosophie*, et que ses dernières pièces (*les Lois de Minos*, *les Guèbres*, etc.) ne sont plus que des pamphlets en cinq actes. — 3° Voltaire a varié le lieu de la scène et la nationalité de ses personnages. S'il a traité des sujets grecs et romains, il nous mène aussi à Jérusalem (*Zaïre*), au Pérou (*Alzire*), dans la Sicile du XII^e^ siècle (*Tancrède*), à la Mecque (*Mahomet*), à Constantinople (*Irène*), etc. Ce n'est pas qu'il ait encore grand souci de la couleur locale : ses Turcs, ses Scythes, ses Chinois, parlent comme dans les salons de Paris. Mais, à lire sa correspondance, on voit qu'il s'associe aux efforts de Lekain et de M^lle^ Clairon, dans leur réforme du costume. — 4° Il emprunte souvent des sujets à l'histoire nationale : croisades (*Zaïre*), chevalerie et Sarrazins (*Tancrède*), guerre de Cent ans (*Adélaïde du Guesclin*). Sur ce point encore, il secoue le joug classique, et annonce une transformation prochaine du genre. — 5° Il améliore la *mise en scène* ; et quoiqu'il respecte les trois unités, il commence à attacher de l'importance au décor et aux accessoires (*Brutus*, *Tancrède*, *Sémiramis*). Dans cette dernière pièce, il fait sortir du tombeau l'ombre de Ninus. Mais il voit le danger d'un échafaud dans *Tancrède* et il résiste à M^lle^ Clairon qui le réclame. Il sent que sa tragédie un peu romanesque tournerait au mélodrame.

Contemporains de Voltaire. — Parmi les tragédies les plus applaudies à côté de celles de Voltaire, il faut rappeler : *Inès de Castro* (1723), de LA MOTTE, qui fit pleurer tout Paris ; *Didon* (1734), de LEFRANC DE POMPIGNAN, encore au répertoire

sous l'Empire; *Mahomet II* (1739), de LANOUE; *Iphigénie en Tauride* (1757), de GUIMOND DE LA TOUCHE; *le Siège de Calais* (1765), de DE BELLOY, tragédie acclamée comme une œuvre nationale et patriotique, et jouée partout, jusque dans les casernes; du même, *Gabriel de Vergy* (1777), le sujet *moyen âge* et mélodramatique; *la Veuve du Malabar* (1770), de LEMIERRE, type de la tragédie pseudo-orientale et philosophique.

Il faut faire une place à part à **Ducis** (1733-1816), qui donna au Théâtre-Français les premières adaptations de Shakespeare. Ducis ne savait pas l'anglais. Des drames de Shakespeare il tira de singulières tragédies, ni classiques, ni romantiques, d'une remarquable maladresse : *Hamlet* (1769), *Roméo et Juliette* (1772), *le Roi Lear* (1783), *Macbeth* (1784), *Othello* (1792). Mais il fut un initiateur. La société française ne pouvait goûter que ces *réductions* de Shakespeare, et, après 1820, elle s'y plaisait encore. Voltaire, qui avait contribué par ses *Lettres philosophiques* et par les préfaces de *Brutus* et de *la Mort de César* à faire connaître Shakespeare aux Français et qui croyait lui avoir emprunté, dans *Zaïre*, dans *Ériphyle*, dans *Sémiramis*, tout ce qu'il était susceptible de nous prêter, Voltaire accueillit avec mépris et presque avec fureur les pièces de Ducis et la traduction de Letourneur (1776). Il écrivit à ce propos un Mémoire à l'Académie française, où Shakespeare était traité de « sauvage ivre » et de « Gilles de la foire ».

II. — La Comédie. — Les Disciples de Molière.

Regnard (1655-1709). — Par ses dates, par son talent même, Regnard pourrait se rattacher encore au XVIIe siècle. Né à Paris, il fit d'excellentes études; puis il commença vers dix-sept ans une série de voyages, à Constantinople, en Italie, en Algérie (un peu malgré lui, car il fut pris par des corsaires, et retenu prisonnier; il a raconté cette aventure dans un court roman, *la Provençale*), puis en Hollande, en Suède et en Laponie (*Voyage en Laponie*). Il mena ensuite une vie d'épicurien aimable, en son château de Grillon, près de Dourdan; il y mourut d'une indigestion.

Il faut mettre à part, dans l'œuvre considérable de cet

écrivain si facile, les pièces ou les « pochades » qu'il composa pour la Comédie Italienne jusqu'en 1697. Quelques-unes, sous leur forme bouffonne, sont d'un comique délicat et profond. Regnard débuta au Théâtre-Français par un charmant petit acte en prose : *Attendez-moi sous l'orme* (1694); puis il donna *la Sérénade*, en prose (1695), et le *Bal* (1696), en vers. De cette même année date son premier grand ouvrage, *le Joueur*. Vinrent ensuite *le Distrait* (1697), *le Retour imprévu* (1700), *les Folies amoureuses* (1704), *les Ménechmes* (1705), *le Légataire universel* (1708).

Le Joueur est presque une comédie de caractère; c'est aussi et surtout une comédie de mœurs. Le jeu était devenu la plaie vive de la société française. Depuis la cour jusqu'au plus modeste salon bourgeois, tout le monde jouait et se ruinait. Mais où l'on sent la différence entre un profond observateur comme Molière et un *amuseur* comme Regnard, c'est dans le choix du personnage principal. Le joueur de Regnard est un jeune homme, Valère; il est amoureux d'Angélique, mais surtout quand il vient de perdre, car il sent alors la nécessité de faire un riche mariage; a-t-il gagné, il se sent suffisamment heureux, et il oublie Angélique. Pour tenter de nouveau la chance il a mis en gage un portrait entouré de brillants que lui avait donné sa fiancée; celle-ci l'apprend; le mariage est rompu, et Valère retourne aux dés et aux cartes. — Il y a peu de profondeur dans cette pièce où la passion de Valère n'a d'autre conséquence que de l'empêcher d'épouser Angélique, qu'il n'aime guère. Mais Regnard, cependant, a bien saisi les traits essentiels d'un caractère de joueur, absorbé et incorrigible, marqué d'une sorte de fatalité. Les personnages épisodiques sont amusants : Hector le valet; le marquis *sauteur*; la comtesse, la marchande à la toilette. Mme La Ressource, etc.

Le Légataire universel est la plus gaie des comédies de Regnard, et justifie le mot attribué à Boileau : « Il n'est pas médiocrement plaisant. » — Le vieux Géronte est malade. On le presse d'écrire son testament, en faveur de son neveu Éraste, amoureux d'Angélique. Pour l'obliger à déshériter un neveu de Normandie et une nièce du Maine, Crispin, valet d'Éraste, se déguise et joue les deux personnages de façon à en dégoûter le vieillard qui déclare qu'Éraste sera son légataire universel et fait demander deux notaires. Malheureusement, Géronte tombe en léthargie, et on le croit mort, mort *intestat*. Crispin s'avise d'un autre tour. Il prend le bonnet et la robe de chambre de Géronte, fait entrer les notaires dans la chambre et dicte *son testament*. Il en profite pour s'attribuer à lui-même et à la soubrette Lisette une assez jolie part. Les notaires partis, Géronte ressuscite,

On lui explique à grand'peine qu'il a fait son testament, et que sa léthargie lui a ôté la mémoire. Tout finit par le mariage d'Éraste et d'Angélique.

Il faut considérer cette pièce comme un vaudeville bouffon, comparable à ceux que composeront Labiche ou A. Bisson. Il ne valait pas la peine de soulever, à propos du *Légataire*, comme l'a fait Rousseau, une question de moralité, et de critiquer sérieusement les friponneries des personnages!

Regnard est surtout un écrivain délicieux. Sa versification est variée, pittoresque, endiablée.

Dancourt (1661-1725) fut d'abord comédien; puis, de 1685 à 1718, il composa un grand nombre de pièces en prose, presque toutes d'actualité. *Le Chevalier à la mode* (1687) est la critique piquante et vraie d'une société où le désir de faire fortune provoquait toutes sortes de manèges immoraux et ridicules; — *les Bourgeoises de qualité* (1700) complètent la comédie précédente, et contiennent d'excellents types de *parvenues* qui se ruinent pour *paraître*; — *la Loterie* (1697) et *les Agioteurs* (1710) sont encore de véritables documents; — *la Maison de campagne* (1688) est une spirituelle satire des parasites. Dancourt a donc eu le mérite de présenter à ses contemporains un tableau de leurs travers; mais son *actualité* est cause qu'il s'est vite démodé, et que l'on n'estime plus aujourd'hui à leur juste prix ni le fond, ni la forme de ses pièces.

Dufresny (1648-1724) est intéressant par les *situations* toujours originales qu'il sait inventer, et par la *verve* de son dialogue. Ses plus jolies pièces sont : *l'Esprit de contradiction* (1700), *le Double Veuvage* (1702), *la Réconciliation normande* (1719). Il a pu donner à Montesquieu, on l'a vu, l'idée et le cadre des *Lettres persanes*, par ses *Amusements sérieux et comiques d'un Siamois*.

Le Sage (1668-1747), resté célèbre surtout par son roman de *Gil Blas* (1), a écrit peut-être la plus forte comédie du XVIIIe siècle, *Turcaret* (1709).

La pièce, en cinq actes et en prose, est dirigée contre les financiers, les *partisans*, qui s'enrichissaient aux dépens du pays et du Trésor public.

(1) Cf. p. 714.

Turcaret, le héros est à la fois un sot et un roué. Il fait la cour à une baronne qui accepte sans scrupule ses présents, pour les passer à un chevalier, auquel son valet Frontin en escroque une partie. C'est « un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde ». On voit M. Turcaret, si généreux pour la baronne, faire poursuivre jusqu'à la ruine de pauvres débiteurs, et enfin ruiné lui-même. Son règne est fini et celui de Frontin commence. Cette comédie vaut moins par l'intrigue (où les imitations de Molière sont fréquentes) que par le *réalisme* des situations, des sentiments et du style abondant en *mots* cyniques. Elle est une des premières où la *question d'argent* soit abordée et traitée pour elle-même. Le Sage est le véritable héritier de Molière observateur et moraliste.

Piron (1689-1773). — On a oublié les nombreuses et spirituelles comédies que Piron a composées pour le Théâtre de la foire; et l'on continue à lire, surtout pour son style aisé et piquant, *la Métromanie* (1738). Dorante aime Lucile, fille de Francaleu; mais celui-ci, qui a la manie de rimer, préfère pour gendre Damis, un bel esprit. Grâce aux stratagèmes de Baliveau, un oncle de Toulouse, Dorante peut épouser Lucile.

Gresset (1709-1777). — Plus connu comme auteur du charmant badinage de *Vert-Vert*, Gresset remporta un grand succès avec *le Méchant* (1747). Le héros de cette comédie (Cléon) mérite son nom par sa sécheresse d'âme, son scepticisme moral, et son art de brouiller les gens « pour le plaisir ». Il essaye de jeter le trouble dans la maison de Florise, et d'empêcher le mariage de Chloé, sa fille, avec Valère. Il est démasqué par Lisette. *Le Méchant* est écrit dans un joli style, et quelques vers sont restés célèbres (*L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a*).

III. — Marivaux et Beaumarchais.

Marivaux (1688-1763). — Né à Paris, habitué des plus célèbres salons, Marivaux fut à la fois romancier, moraliste et auteur comique. Nous étudions ailleurs le romancier (1). Le moraliste est celui qui écrivit des *journaux* imités de l'Anglais Addison, en particulier *le Spectateur français* (1722-1723). Auteur dramatique, après avoir commis une tragédie d'*Anni-*

(1) Cf. p. 716.

bal, il travailla pour la Comédie Italienne, où il donna d'abord des pièces idéologiques et satiriques; il y a là toute une partie moins connue de son œuvre, et des plus curieuses par la hardiesse et la variété (*L'Ile des Esclaves*, *le Triomphe de Plutus*, *la Nouvelle Colonie* ou *la Ligue des femmes*, etc.).

Mais il avait déjà débuté dans le genre qui devait assurer sa gloire, avec *Arlequin poli par l'amour* (1720), suivi bientôt de ses chefs-d'œuvre : *la Surprise de l'amour* (1722), *la Double Inconstance* (1723), la seconde *Surprise de l'amour* (1727), *le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *le Legs* (1736), *les Fausses Confidences* (1737), *l'Épreuve* (1740).

Marivaux fut, de propos délibéré, original. On se fatiguait des imitations de Molière et des conventions comiques traditionnelles. Pour se faire un domaine à part, Marivaux étudia l'*amour*. Sans doute, dans toutes les comédies, il était question d'amour; mais jamais ce sentiment n'y était étudié pour lui-même; il servait seulement à l'intrigue. La tragédie au contraire, celle de Racine surtout, approfondissait l'analyse de cette passion. Or, Marivaux devina que l'amour pouvait intéresser sans être tragique, et sans tomber dans la fade galanterie. Si on lui cherchait sur ce point des antécédents, ce pourrait être dans les premières comédies de Corneille et dans une pièce comme *la Princesse d'Élide* de Molière. Avec une étonnante sûreté dans le choix du *moment* psychologique, il peignit les troubles de l'amour naissant dans des cœurs timides, ombrageux ou fiers. Il distingua toutes les nuances délicates qui s'y rattachent. Et, s'il ne fit pas rire aux dépens de cet amour toujours vertueux et sincère, il charma par la pénétration et la précision de son enquête. Il disait lui-même : « J'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ces niches. »

Il en résulte que le premier rang, chez lui, revient aux personnages de femmes. Ces femmes forment une galerie harmonieuse et variée. Par leur attitude modeste et élégante, par leur langage surveillé et pourtant sincère, par leur idéal de simple vertu et de bonheur honnête, elles nous changent des *bourgeoises* et des jeunes filles délurées de Dancourt et de Regnard.

La Surprise de l'amour nous montre comment Lelio et la comtesse obligés de se rapprocher pour discuter sur l'établissement de *leurs gens* en arrivent peu à peu à s'aimer sans se le dire puis à se l'avouer et à se marier — *Le Jeu de l'amour et du hasard* a un début de vaudeville : Silvia va recevoir la visite d'un prétendu, Dorante, et elle demande à son père la permission de changer de costume avec sa soubrette, afin d'observer *incognito* ce futur mari; mais Dorante, de son côté, a eu l'idée de prendre la livrée de son laquais Arlequin, pour le même motif. Il en résulte une situation piquante. Le spectateur suit avec une curiosité sympathique le progrès de l'amour involontaire de Silvia pour ce prétendu valet, et de Dorante pour cette étrange soubrette. La double reconnaissance se fait très spirituellement, et le mot de Silvia : « Je vois clair dans mon cœur », est une des plus jolies trouvailles de Marivaux. — *Les Fausses Confidences* reprennent un peu le sujet de *la Surprise;* l'analyse des sentiments qui rapprochent malgré eux et pour leur bonheur le comte et la baronne, y est exquise — *L'Épreuve* nous présente un type charmant de jeune fille dans Angélique; et la même pièce contient le rôle de maître Blaise, un paysan madré, d'un comique très naturel.

D'ailleurs, le sens du comique ne manque pas à Marivaux. D'abord, il excelle à nous montrer la confusion et le trouble sympathiques et légèrement ridicules, où les « surprises de l'amour » jettent ses personnages. D'autre part, il peint avec esprit et un certain sens du réalisme les laquais, les paysans, les pédants, etc.

Marivaux écrit dans un style souple et délicat, sans mièvrerie, et surtout sans faiblesse. Ce style est *dramatique;* il a de la verve et une sûreté parfaite dans la notation des nuances. Ses imitateurs, bien plutôt que lui, ont accentué ses tendances précieuses jusqu'au *marivaudage.* Son propre théâtre n'a pas vieilli : au contraire, jamais son succès n'est monté si haut qu'à notre époque.

Beaumarchais (1732-1799). — Parisien, fils d'horloger, horloger lui-même, il se glisse à la cour comme maître de musique de Mesdames; il devient gentilhomme, et même diplomate. Sa vie est une suite d'entreprises plus ou moins louches, d'où il se tire toujours avec profit. Il acquiert une grosse fortune, la perd à la Révolution, s'exile, revient, et meurt pauvre. De tous ses procès (il en eut plusieurs), le plus fameux est celui qu'il

soutint contre un certain Goëzman, et qui nous valut ses *Mémoires*, chef-d'œuvre de pamphlet. Mais il est surtout célèbre par son théâtre, qui se compose des pièces suivantes : *Eugénie, les Deux Amis, le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro, la Mère coupable*, et un livret d'opéra, *Tarare*.

Le Barbier de Séville (1775) fut joué d'abord en cinq actes, et sifflé. Beaumarchais fondit les deux derniers actes, et dit aux spectateurs : « Nous nous sommes mis en quatre pour vous plaire. » La pièce réussit alors brillamment et elle n'a jamais quitté le répertoire. C'est l'éternelle histoire du vieux tuteur dupé; et les aventures de Bartholo auquel le comte Almaviva enlève Rosine, ne seraient pas fort intéressantes sans le personnage qui mène toute cette comédie, Figaro. Le barbier, héritier de Renart, de Pathelin, de Panurge, des valets de Le Sage et de Marivaux, exploitant Bartholo son client, et le raillant de se laisser voler, servant avec une complaisance obséquieuse le comte, tout en criblant d'épigrammes la noblesse, est un type extrêmement vivant d'intrigant bon à tout faire, spirituel et rusé. L'action du *Barbier de Séville* révèle un flair dramatique tout à fait sûr. Et Beaumarchais y introduit avec un art consommé les *morceaux* à effet (le récit des aventures de Figaro par lui-même, la tirade de Basile, le maître à chanter de Rosine, sur la *calomnie*, etc.).



Cl. Hatier

BEAUMARCHAIS.
D'après un dessin du XVIII^e siècle.

Le Mariage de Figaro, écrit et lu aux comédiens en 1781, ne put être joué qu'en 1784, et grâce au comte d'Artois, qui arracha le consentement de Louis XVI. Cette fois, Beaumarchais ne se bornait pas à quelques épigrammes. Figaro, rentré au service du comte, veut lui arracher le

consentement à son mariage avec Suzanne, camériste de la comtesse (Rosine). Il engage le conflit avec son maître; il finit par triompher, grâce à son génie de l'intrigue, qui se joue des travers et de l'autorité défaillante d'Almaviva. Au passage, Figaro dénonce, avec un mélange de sérieux et d'ironie, les vices de la noblesse et des institutions qu'elle protège, notamment dans la scène du jugement, au troisième acte, et, au cinquième, dans le fameux *monologue* « sous les grands marronniers ». Les nobles furent d'ailleurs les premiers à s'y reconnaître et à applaudir.... L'intrigue, une des plus animées qui soient, est corsée par le retour d'un autre personnage du *Barbier* (Bartholo se révèle le père de Figaro!) et surtout par de nouveaux venus : Suzanne, la charmante et spirituelle fiancée de Figaro; la duègne Marceline, en qui Figaro retrouve sa mère; le page Chérubin, adolescent « préromantique », le juge grotesque Brid'oison, descendant du Bridoye de Rabelais, etc. — *La Mère coupable* (1792) complète la trilogie. On y retrouve Figaro vieilli, la comtesse en proie aux remords, et un nouveau protagoniste, le « traître » Bégears. L'ensemble forme une « comédie larmoyante » qui nous paraît aujourd'hui aussi ennuyeuse que le *Barbier* et le *Mariage* sont amusants, et qui n'a pas survécu à son succès de mode.

Avec Beaumarchais, c'est la personnalité de l'auteur qui joue le premier rôle dans la comédie; Beaumarchais, c'est pour une bonne part Figaro. Mais, s'il écrit des pamphlets dialogués (dont on ne doit d'ailleurs pas exagérer la portée révolutionnaire), il possède au plus haut point des qualités d'homme de théâtre. Il sait à merveille construire une intrigue; créer une situation, et l'exploiter; faire sortir les unes des autres des péripéties imprévues et vraisemblables; amuser le spectateur par de jolis détails de mise en scène; et faire parler ses personnages, selon leur caractère, encore qu'il leur donne trop souvent son esprit. *Le Mariage de Figaro* est agencé de la façon la plus ingénieuse, avec un *métier* supérieur, dont n'auront plus qu'à s'inspirer les Scribe et les Sardou. Quant au style, il n'a pas une ride; tout y a gardé sa fraîcheur et sa vigueur. Rien de plus *direct*, de plus aigu, et qui passe mieux la rampe. Peut-être trouvera-t-on que Beaumarchais abuse des *mots*. Mais tout le monde n'était-il pas spirituel, dans la société que peignit Beaumarchais?

Il est donc le véritable précurseur de la comédie moderne. Par son habileté de main, par son style à l'emporte-pièce, par

la transformation du théâtre en tribune, par l'impertinence et par l'audace de ses mots, il annonce les écrivains dramatiques du XIXe siècle, dont aucun ne l'a surpassé.

IV. — La Comédie larmoyante et le Drame bourgeois.

Cependant, au XVIIIe siècle, les genres trop exploités tendaient à se dissoudre et à se confondre. La Comédie, trop comique, au sens le plus superficiel du mot, avec Regnard, Dancourt et Dufresny, va devenir *émouvante* avec Destouches et La Chaussée.

Destouches (1680-1754) fut peut-être comédien, puis devint secrétaire d'ambassade en Suisse et en Angleterre. Il connut la comédie anglaise, alors florissante, et y prit un goût de morale et de comique moyen. Ses principales pièces sont *le Philosophe marié* (1727), *le Glorieux* (1732), *le Dissipateur* (1736), *la Fausse Agnès* (1736).

Le Glorieux est une comédie fort peu comique, où abondent les tirades et qui ressemble plutôt à quelque conte tiré d'une *morale en action*. Le comte de Tufières est un orgueilleux personnage, dont le père est ruiné, et qui veut épouser Isabelle, fille du riche Lisimon Lycandre, père du comte, apparaît au moment où celui-ci vient de le renier et d'entasser les mensonges pour faire croire à sa brillante fortune. Il oblige son fils à s'agenouiller devant lui, et il lui pardonne. La pièce est compliquée par une *reconnaissance* entre le comte et Lisette.

Le style de Destouches est net, correct, sans vivacité.

La Chaussée (1692-1754) est l'inventeur de la *comédie larmoyante*. Cette fois, il n'est plus question de rire. Des situations banales, traitées en un style pénible, avec des tirades sentimentales et des prédications sur les devoirs sociaux, voilà ce que nous trouvons dans *le Préjugé à la mode* (1735), *Mélanide* (1741), etc. La Chaussée a parfois touché, comme dans *Mélanide*, à des sujets hardis, mais il ne les a pas traités en profondeur. Il paraît aujourd'hui insipide, parce qu'il n'est ni comique, ni tragique, mais simplement ennuyeux. Et Voltaire a dit que tous les genres étaient bons, sauf celui-là.

Diderot (1713-1784). — Diderot, passionné pour tout (1), s'est naturellement engoué de théâtre. Il a créé un nouveau genre, le *genre sérieux*, le *drame bourgeois*, qui est tout simplement la comédie larmoyante écrite en prose. En 1757, Diderot publie son premier drame, *le Fils naturel*; il soutient ses théories dans les *Entretiens sur le Fils naturel* : *Dorval et moi*, qui accompagnent la pièce. En 1758, il publie *le Père de famille*, autre drame, avec un *Discours sur la poésie dramatique* adressé à Grimm. (Là se trouve le passage préromantique sur les conditions du renouvellement de la poésie).



Cl. Giraudon.

DIDEROT.
Par Jean-Michel Van Loo.
(Musée du Louvre).

Diderot raisonne fort bien sur la nature du genre. Entre la comédie qui fait rire et la tragédie qui fait pleurer, entre les ridicules et les passions, aussi exceptionnels les uns que les autres, il y a place pour une sorte de pièce qui représenterait les hommes dans leur état ordinaire et moyen, dans leurs sentiments normaux, dans leurs *conditions*. Selon lui, la peinture des grands *caractères* est épuisée, et d'ailleurs elle a toujours quelque chose d'abstrait, et il faut ramener le théâtre au vrai et au naturel. La *condition* est bien plus concrète, plus

(1) Cf. p. 677 et suiv.

réelle; un *père*, une *mère*, un *juge*, un *commerçant*, un *ouvrier*, sont intéressants à présenter dans des situations où les devoirs de leur condition seront troublés par quelque tentation ou par quelque épreuve. De plus, on peut les voir dans leur intérieur, avec ces allures, ces manies, ces déformations propres à chaque état.

Il y a là une idée d'autant plus juste que Molière et Dancourt et, dans l'antiquité, Térence, s'en étaient déjà fort bien avisés. Mais que sera une *condition* sans *caractère*? La condition ne devient intéressante que par le caractère de l'individu. Un banquier quelconque n'a rien de dramatique. Mais s'il est joueur ou trop faible de volonté, ou ambitieux, alors un conflit peut exister entre sa condition et son caractère, et de la sort le drame. Ce qu'il faut dire, c'est que le *caractère* gagne à être doublé de la *condition*. Ce sera la formule même du roman de Balzac, véritable disciple de Diderot à cet égard, — et aussi de la comédie d'Augier ou de Dumas fils.

Diderot a encore toutes sortes de vues sur le théâtre : il veut que les pièces présentent au spectateur des *tableaux* touchants à la manière des peintres dont il faisait l'éloge dans ses *Salons*, et, l'un des premiers, il multiplie les indications de *mise en scène*. Il voudrait que la *pantomime* vint souvent suppléer aux paroles. Il a sa conception à lui du jeu de l'acteur, et, dans son célèbre *Paradoxe sur le comédien* (1) (écrit en 1773, et publié en 1830), il soutient à sa manière, c'est-à-dire avec une verve entraînante, que le comédien, même aux endroits les plus pathétiques, reste et doit rester *insensible*.

Mais tous ces aperçus intelligents et brillants ne font pas que le théâtre de Diderot ait survécu; son pathétique paraît démodé; sa prose emphatique, parsemée de points de suspension, fait sourire. Par un nouveau paradoxe, qui s'ajoute à tous ceux auxquels nous a habitués l'étude de son œuvre et de ses destinées posthumes, il n'a rien écrit pour la scène qui vaille une comédie non publiée par lui, et parue seulement en 1834. C'est *Est-il bon? est-il méchant?* cinq actes en prose, où il a dessiné vraiment un caractère, M. Hardouin, qui paraît à plusieurs égards

(1) Sur le texte et la publication de cet ouvrage, cf. J. BÉDIER, *Études critiques*.

calqué sur le sien, et où il a construit une intrigue plaisante, avec des comparses bien dessinés.

Sedaine (1719-1797) est celui qui a réalisé le plus heureusement les théories de Diderot. Son *Philosophe sans le savoir* (1766) nous peint le monde des grands commerçants du XVIII^e siècle.

M. Vanderk marie sa fille, Sophie, à un magistrat. Le fils Vanderk vient d'avoir une altercation avec un jeune officier qui a médit des gens de commerce et il doit se battre en duel avec lui le jour du mariage de sa sœur. Vanderk père dissimule son angoisse, fait bonne figure à ses invités, et il est en train de causer avec le père de l'officier, quand le vieil intendant Antoine lui annonce, en frappant les coups convenus, que son fils est mort. Heureusement Antoine s'est trompé. Et tout finit bien. On voit apparaître dans cette pièce la charmante Victorine, fille d'Antoine, qui aime ingénument Vanderk fils. Plus tard, George Sand a repris ce « profil perdu » pour en faire *le Mariage de Victorine*.

Sedaine a écrit également des livrets d'opéras-comiques; le plus célèbre est *Richard Cœur de Lion*, dont Grétry a composé la musique.

Parmi ceux qui exagérèrent jusqu'à l'absurde le système du drame bourgeois, il faut citer LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, qui publia en 1773 un curieux *Essai sur l'art dramatique*, et fit représenter plusieurs pièces d'un réalisme assez ridicule (*La Brouette du vinaigrier*).

On s'étonnerait peut-être de ne pas trouver, parmi les poètes comiques du XVIII^e siècle, le nom de l'écrivain le plus spirituel de ce temps, VOLTAIRE. Nous avons de lui, en effet, plusieurs comédies, dont les principales sont : *l'Indiscret* (1726), *l'Enfant prodigue* (1736), *Nanine* (1749), *l'Écossaise* (1760), pièce dans laquelle il a ridiculisé le critique Fréron, sous le nom de *Waps* (frelon). Mais Voltaire donne à tous les personnages son propre esprit; il ne sait ni observer les mœurs, ni peindre les caractères.

Il faut enfin signaler la comédie satirique des *Philosophes* de PALISSOT (1730-1814), qui, si l'auteur avait eu un réel talent,

aurait pu marquer une date importante dans le siècle. Jouée en 1760, au plus fort de la bataille, elle prétendait lancer une charge à fond contre les Encyclopédistes; Diderot surtout, sous le nom de Dortidius, y était fort maltraité, et représenté comme une sorte d'escroc. Mais Palissot s'était contenté de calquer son intrigue sur celle des *Femmes Savantes* de Molière, et ses attaques, franchement grossières, manquaient d'efficacité par leur outrance même. La meilleure comédie en l'occurrence fut donnée par Voltaire, qui, très ménagé dans la pièce, écrivit une lettre à Palissot pour défendre ses amis, mais sans cacher, pour qui savait lire, le malin plaisir qu'il avait pris à les voir malmener. La pièce des *Philosophes* ne garde plus pour nous qu'un intérêt documentaire.

BIBLIOGRAPHIE

Crébillon, *Théâtre complet* (notice par A. Vitu), Laplace, 1885.
Voltaire, *Théâtre choisi* (Géruzez), Hachette.
Regnard, *Théâtre choisi*, Garnier.
Le Sage, *Turcaret*, éditions classiques (Hatier, Larousse).
Marivaux, *Théâtre complet*, éd. J. Fournier et M. Bastide (*Classiques Verts*), Paris, 1946.
Beaumarchais, *Théâtre*, par P. Richard (Classiques Larousse).
F. Brunetière, *Les Époques du théâtre français*, Lévy, 1885.
Lintilhac, *Le Sage* (*Grands écrivains français*), Hachette, 1893.
Larroumet, *Marivaux*, Hachette, 1886.
E. Meyer, *Marivaux*, Boivin, 1930.
M. J. Durry, *Quelques nouveautés sur Marivaux*, Boivin, 1939.
G. Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Hachette, 1887.
Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*, Hachette, 1887.
Id., *La comédie au XVIIIe siècle*, Flammarion, 1908.
R. Dalsème, *La vie de Beaumarchais*, Nouvelle Revue française, 1928.
F. Gaiffe, *Le Mariage de Figaro* (*Grands événements littéraires*), Malfère, 1928.
L. Lazarus, *Beaumarchais*, Plon, 1930.
A. Bailly, *Beaumarchais*, Fayard, 1945.
F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIIIe siècle*, Colin, 1910.

CHAPITRE IX

LA POÉSIE DIDACTIQUE ET LYRIQUE ANDRÉ CHÉNIER

SOMMAIRE

1° Parmi les poètes didactiques : Louis Racine, Saint-Lambert, Roucher; — les satiriques : Gresset et Gilbert; — les fabulistes : Florian.

2° La poésie lyrique : J.-B. Rousseau (1671-1741), très célèbre au XVIII^e siècle, a le sens de l'harmonie et du rythme; mais sa langue est terne. — Le Franc de Pompignan, Parny, Lebrun.

3° André Chénier (1762-1794) ne publie presque rien de son vivant, sauf des articles politiques au *Journal de Paris*. Il est arrêté et exécuté en 1794; ses œuvres paraissent, tronquées, en 1819, et complètes vers 1860. — On a de lui des *élégies* et des *épîtres* dans le goût du XVIII^e siècle; des *bucoliques* et des *idylles*, où il se montre artiste exquis et versificateur original; des fragments d'un grand poème sur la nature, *l'Hermès*, avec sa préface *l'Invention*; des *Iambes* ou vers satiriques contre ses bourreaux, son œuvre la plus personnelle et la plus belle. — Chénier, grand poète, dont l'œuvre a été brisée à 32 ans par sa mort sur l'échafaud, est bien de son temps par les idées; il annonce à certains égards, par sa langue et sa versification, le Romantisme et le Parnasse.

Le XVIII^e siècle n'est pas le siècle de la poésie (1) si l'on excepte André Chénier. Le raisonnement en bannit l'inspiration. Mais les versificateurs furent nombreux, et, dans leur œuvre immense, ils ont accidentellement rencontré la poésie.

I. — La Poésie didactique et satirique.

On pourrait presque juger du peu de sens poétique d'un siècle d'après le nombre de ses poèmes didactiques. N'est-ce

(1) Sur la poésie de Voltaire, cf. p. 646 et suiv.

pas, en effet, une singulière idée de se torturer l'esprit pour versifier ce qu'une prose simple exprimerait bien mieux?

Louis Racine (1692-1763) est le dernier des enfants (1) de Jean Racine. Honnête homme, modeste comme il convenait au fils d'un de nos plus grands poètes, il devint lui-même poète par vocation. Son premier ouvrage, *la Grâce* (quatre chants, 1720), est intéressant en ce qu'il nous prouve que Louis Racine avait été nourri du plus fervent jansénisme. Il donna ensuite *la Religion* (six chants, 1742), de beaucoup supérieur au précédent. Son vers est sans doute bien moins poétique que la prose de Chateaubriand; mais il a de l'élégance. Le meilleur titre de Louis Racine est dans les *Mémoires* qu'il nous a laissés sur la vie de son père.

Saint-Lambert (1716-1803), dont on retiendra toujours le nom, pour la place qu'il a tenue dans les salons du XVIII^e^ siècle et dans la vie de Voltaire et de Rousseau, a publié, en 1769, *les Saisons* (quatre chants). Cet ouvrage monotone et compassé fut bien accueilli par les Encyclopédistes, qui ne demandaient à un poète que de la « philosophie ».

Roucher (1745-1794), qui devait périr sur l'échafaud avec André Chénier, fit paraître, en 1779, *les Mois* (douze chants). Le plan était difficile à remplir, chaque mois devant nécessairement ramener des dissertations et des descriptions trop peu variées d'un chant à un autre. Mais *les Mois* sont de beaucoup supérieurs aux *Saisons*. Roucher a certains dons du vrai poète : de l'éclat, du pittoresque et de la sensibilité. Sa versification, un peu dure et lourde, est souvent d'une hardiesse déjà romantique.

Gresset (1709-1777). — Nous avons signalé ailleurs sa comédie du *Méchant*. Mais Gresset est surtout connu par un certain

(1) C'est lui que, dans ses lettres à son fils Jean Baptiste, l'aîné, son père appelle *le petit Lionval*. Il eut lui-même un fils, Louis, qui périt en 1755, victime du tremblement de terre de Lisbonne. Avec lui s'éteignit la descendance directe de Jean Racine.

nombre de petits *badinages* en vers, qui l'apparentent à Marot, à Voiture et à Voltaire. Ce sont : *Vert-Vert* (1734), histoire d'un perroquet, au couvent des Visitandines de Nevers; *le Carême impromptu, le Lutrin vivant, la Chartreuse* (où il décrit la petite chambre qu'il occupait au collège Louis-le-Grand).

Gilbert (1751-1780). — Mort trop jeune pour avoir donné sa mesure, Gilbert fut un adversaire du parti philosophique, contre lequel il publia deux vigoureuses satires : *le Dix-huitième Siècle* et *Mon Apologie*. Mais le morceau le plus célèbre de Gilbert est celui que l'on donne dans les *Anthologies* sous ce titre : *Adieux à la vie*.

Florian (1755-1794) a écrit des *pastorales*, comme *Galathée* et *Estelle*; des romans poétiques (*Gonzalve de Cordoue, Ruth, Tobie*, etc.), de jolies pièces pour le Théâtre-Italien (les *Deux Filles*, les *Jumeaux de Bergame*, etc. On y retrouve le personnage d'Arlequin, transformé par la *sensibilité*). Mais Florian est surtout populaire par ses *fables*, publiées en 1792, et qui seules ont mérité, parmi tant de recueils de ce genre, de garder une place dans notre littérature, auprès des fables de La Fontaine. Ces fables sont spirituelles, d'un tour naturel et aisé, d'une morale claire.

II. — La Poésie lyrique.

Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741). — Il n'est guère d'existence plus malheureuse que celle de J.-B. Rousseau. Après quelques années de brillants succès, il se vit banni de France, en 1712, pour des couplets licencieux et diffamatoires qui lui furent attribués, et qui sont peut-être bien de lui. Il vécut en Suisse, à Vienne, à Bruxelles, tenta vainement d'obtenir son rappel, revint à Paris pour le solliciter, et retourna mourir à Bruxelles. Il eut des ennemis acharnés, entre autres Voltaire; et quelques amis fidèles, le comte du Luc, ambassadeur de France en Suisse, et Rollin.

J.-B. Rousseau fut considéré au XVIII^e siècle, et jusqu'au réveil romantique, comme le plus grand des poètes lyriques. Ses paraphrases des *Psaumes*, son *Ode à la Fortune*, son *Ode au comte du Luc*, sa cantate de *Circé* furent longtemps citées et apprises par cœur. On ne peut le nier, il y a chez lui un certain sens du mouvement et de l'harmonie. Entre Malherbe et Lamartine, il est le seul qui ait représenté le genre *lyrique* avec cette majesté et ce *beau désordre*, qui en semblaient les caractères distinctifs. Mais sa langue est abstraite, pauvre, terne, et manque essentiellement de l'éclat pittoresque et du souffle auxquels les poètes du XIX^e siècle nous ont habitués.

Il excellait dans l'épigramme, et fit de cruelles blessures à ses persécuteurs.

Le Franc de Pompignan (1709-1784) n'est plus guère connu que par les railleries de Voltaire, qui disait de ses *Poèmes sacrés* : « Sacrés ils sont, car personne n'y touche. » Cependant, il a senti, beaucoup plus profondément que J.-B. Rousseau, la poésie biblique dans sa *Prophétie d'Ézéchiel*; son *Ode sur la mort de J.-B. Rousseau* méritera toujours d'être citée.

Parny (1753-1814) doit être nommé parmi la foule des petits poètes lyriques de la fin du XVIII^e siècle, pour la mélancolie très personnelle et l'harmonie de ses meilleurs vers. Il est de ceux qui, de loin, annoncent Lamartine, à côté de Léonard, de Millevoye, etc. Et il est certain que les poètes lyriques du XIX^e siècle ne s'affranchiront que progressivement de la *langue* poétique parlée par ces élégiaques du XVIII^e siècle.

Écouchard-Lebrun (1729-1807) fut surnommé *Lebrun-Pindare*, pour ses odes, dont la plus célèbre est consacrée au vaisseau *le Vengeur*. Son style est dur et souvent amphigourique; mais on ne peut lui refuser une certaine vigueur, et ses exagérations mêmes reposent des fadeurs de son temps. Il a excellé dans l'épigramme.

III. — ANDRÉ CHÉNIER (1762-1794).

Vie. — André-Marie Chénier était fils de Louis Chénier (d'abord employé dans une maison de commerce de Constantinople, puis consul de France au Maroc) et d'Élisabeth Santi-Lomaca, d'origine méridionale, mais non grecque, comme on l'a longtemps admis (1).

Né à Constantinople le 30 août 1762, André vint terminer ses études à Paris, au collège de Navarre. Il fréquenta la société parisienne, où on l'appelait M. de Saint-André, et il fit alors beaucoup de vers dans le goût plus ou moins fade et mythologique du temps. En 1782, il alla, comme cadet au régiment d'Angoumois, tenir garnison à Strasbourg, mais il démissionna six mois plus tard. En 1783, il voyagea en Suisse et en Italie. Puis il revint à Paris, où il passa quelques années; il y connut Écouchard-Lebrun, Beaumarchais, le peintre David, le chimiste Lavoisier, le poète tragique italien Alfieri. Puis il devint secrétaire de l'ambassade de France, à Londres (1787-1790).



ANDRÉ CHÉNIER, HUIT JOURS AVANT SA MORT.
D'après le portrait peint par J. B. Suvée, à la prison de Saint-Lazare.

(1) André Chénier avait trois frères : CONSTANTIN-XAVIER († 1837), avocat et consul; LOUIS-SAUVEUR († 1823), officier, emprisonné sous la Terreur, et délivré le 15 thermidor (il eut pour fils Gabriel de Chénier, qui donna la première édition complète des œuvres d'André); MARIE-JOSEPH († 1811), dont nous parlons plus loin.

C'est pendant cette période (1783-1790) qu'André Chénier a composé, et le plus souvent ébauché, la plupart de ses poésies : élégies, bucoliques, idylles, poèmes didactiques. Mais il ne publia presque rien; de son vivant ne paraîtront que *le Jeu de paume* (dédié à David), et *les Suisses de Châteauvieux*. En effet, à partir de 1790, André Chénier est surtout journaliste; sa prose est d'ailleurs très vigoureuse et mordante. Il collabore au *Journal de Paris*. Il est *constitutionnel*. Partisan résolu de la Révolution, il voulait pourtant sauver la royauté et la personne du Roi (il a aidé Malesherbes à préparer la défense de Louis XVI). Devenu suspect, il dut quitter Paris au lendemain du 10 août 1792, et se réfugier à Rouen et au Havre, où il échappa aux massacres de septembre. Puis il vécut pendant quelques mois à Versailles. Il était en visite, à Passy, chez Mme de Piscatory, quand on l'arrêta, tout à fait par hasard; ce n'était pas lui que l'on cherchait. Emprisonné à Saint-Lazare, le 7 mars 1794, il fut exécuté le 20 juillet à la barrière de Vincennes. Une même charrette emmenait avec lui Roucher, l'auteur des *Mois*.

Publication des œuvres. — Deux pièces d'André Chénier, nous l'avons dit, parurent de son vivant (1791 et 1792). Tout le reste de l'œuvre est de publication posthume. — D'abord, on donna quelques fragments : *la Jeune Captive*, dans *la Décade philosophique* (1801); *la Jeune Tarentine*, dans *le Mercure* (1801). Chateaubriand cita trois passages dans les notes du *Génie du Christianisme*. Mais on dut attendre la mort de Marie-Joseph, qui possédait tous les manuscrits de son frère, et qui était de son vivant le grand homme de la famille, pour connaître l'ensemble de l'œuvre. La première édition, tronquée et truquée, parut en 1819, par les soins d'Henri de Latouche; elle fit une sensation profonde. Il faut arriver jusqu'à 1862 pour avoir Chénier à peu près complet (édition Becq de Fouquières). Gabriel de Chénier donna, d'après les manuscrits, une nouvelle édition en 1874; Becq de Fouquières, une autre, en 1881. Enfin, M. Dimoff a établi le texte définitif.

L'œuvre de Chénier. — **Les Élégies** sont au nombre de quarante. Chénier y chante ses amours, ses regrets, sa mélancolie. Le style en est délicat, précis, mais gâté par la périphrase et par la mythologie. C'est

souvent du style pseudo-classique. D'ailleurs, il est très difficile d'y faire la part de la sincérité et de l'imitation. Il y a là beaucoup de Tibulle, de Properce et d'Ovide; beaucoup aussi de Bertin, de Colardeau, de Parny. Cependant, quelques passages semblent bien exprimer la rêverie profonde et la sensibilité personnelle du poète. — A la même inspiration peuvent être rattachées les **Épîtres**, adressées au poète Lebrun (la plus intéressante a trait aux idées littéraires de Chénier) et au chevalier de Pange.

Les Bucoliques et les Idylles. — Là, on trouve le vrai Chénier, celui qui a le sentiment exquis de l'antique, à la manière non pas de Racine, mais de Ronsard. Encore manquait-il à Ronsard le sens *archéologique* et *géographique* de la Grèce; il en reproduisait surtout la mythologie et les légendes. Chénier, sans en pénétrer très profondément ni l'esprit ni la religion, s'est attaché aux paysages, aux lointains harmonieux et purs, et surtout (car il n'emprunte guère que des *traits descriptifs* à Homère, à Théocrite, à l'*Anthologie*, et toujours sobres) aux attitudes, aux gestes, aux personnages formant des groupes de bas-reliefs. Il fait passer dans la poésie ce goût pour l'antiquité grecque, qui depuis plusieurs années s'était répandu chez les critiques et dans l'opinion sous des influences diverses (découvertes archéologiques, travaux d'histoire de l'art, publication du *Voyage du jeune Anacharsis*, de l'abbé Barthélemy, 1788). Parmi les plus célèbres morceaux, il faut citer : *l'Aveugle* (Homère, après un dialogue avec des pasteurs de Scyros, chante... Et c'est une occasion pour le poète de parcourir tous les thèmes de l'ancienne poésie grecque); — *le Mendiant* (la fille de Lycus prie son père de donner l'hospitalité à un mendiant qu'elle a rencontré sur les bords du Crathis; ce mendiant raconte ses aventures; il est le père de Lycus); — *la Liberté* (dialogue entre un berger et un chevrier; le berger est esclave, et sa condition lui pèse. C'est un des morceaux les plus achevés de Chénier); — *le Malade* (histoire d'un jeune homme qui meurt d'amour pour une jeune fille qu'il a aperçue; il avoue son mal à sa mère, et celle-ci va chercher la jeune fille qui l'épousera); — *la Jeune Tarentine*, restée classique; — *Néère*, etc.

Il y a de très nombreuses *imitations* dans ces idylles, et l'on pourrait dire que les moindres détails en sont empruntés. Mais Chénier sait leur donner une forme tout à fait personnelle. Il possède la mesure, l'élégance, le rythme, le sens de la beauté mystérieuse des choses, des êtres et des mots.

L'Hermès. — André Chénier ne considérait peut-être ces imitations antiques que comme des *exercices*, des *essais* par lesquels il se formait la main. Son rêve était d'écrire un grand poème épique et didactique sur la formation et sur le système du monde, l'*Hermès*.

Il ne nous reste de l'*Hermès* que des fragments. Mais il est possible d'en reconstituer à peu près le plan : — Formation de la terre (d'après la théorie de l'éternité de la matière et des atomes) ; les grandes révolutions du globe, apparition des végétaux et des animaux (du Buffon en vers). — Apparition de l'homme, sa physiologie, sa psychologie, analyse des passions. — Histoire de la civilisation mythologique et religieuse ; superstitions, fanatisme, guerres : tout cela raconté par un « sage magicien » (Chénier se serait inspiré à la fois de Lucrèce, de J.-J. Rousseau, et en général de l'*Encyclopédie*). — Histoire de la civilisation scientifique et philosophique ; exposé de la théorie du *progrès*. — La civilisation artistique.

Les fragments conservés ne nous donnent qu'une idée très imparfaite de ce qu'aurait pu être l'*Hermès* : certains morceaux sont brillants, d'autres d'un style très artificiel. Mais la tentative de Chénier garde son importance historique entre les essais de Ronsard et ceux du XIX^e^ siècle dans ce genre si discuté de la poésie scientifique et philosophique.

L'Invention. — Nous avons du moins un morceau qui devait servir de préface à l'*Hermès*, et qui est intitulé *l'Invention*. C'est une théorie de la poésie, forme et fond. Chénier, qui a si bien imité et presque pastiché les anciens, demande qu'on renonce à reproduire leurs sujets et leurs thèmes. Il faut *faire ce qu'ils feraient s'ils vivaient parmi nous*, c'est-à-dire peindre *les sentiments de notre temps, les inventions nouvelles* ; la science a progressé, le domaine de l'humanité s'est en tous sens étendu, et c'est là une matière que nous devons à notre tour exploiter. — Mais, en revanche, il faut aux anciens emprunter leur art, qui est parfait : *Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques*. Si Chénier veut dire par là : des vers qui soient, en leur genre, aussi harmonieux et aussi solides que ceux de l'antiquité, et dignes de leur être comparés, la théorie est excellente. Mais s'il entend, comme certains fragments de l'*Hermès* peuvent le faire craindre, qu'il faut emprunter aux anciens leurs images, leurs comparaisons et leur *nomenclature* mythologique, c'est nous ramener au style composite de Ronsard et au *merveilleux païen* de Boileau.

Les Iambes. — D'ailleurs le moment allait venir où André Chénier ne serait plus ni un imitateur des Grecs, ni un versificateur de l'*Encyclopédie*. Il allait se révéler poète au sens le plus profond du mot, c'est-à-dire tirer de son âme, de ses colères, de ses indignations, des traits immortels. A Saint-Lazare, il compose une élégie gracieuse, un peu fade, *la Jeune Captive* ; mais il écrit aussi ses *Iambes*, qui sont de la *satire lyrique*. Il y a là une centaine de vers, qui ne sont, cette fois, imités de personne, ni pour le fond ni pour la forme, et qui sont le chef-d'œuvre de Chénier. Comparés aux *Tragiques* de d'Aubigné ou aux *Châtiments* de V. Hugo, les *Iambes*

prennent un caractère d'autant plus original qu'il s'agit là d'un poète emprisonné, condamné, déjà destiné au supplice et dont le cœur se révolte au nom des droits essentiels de l'homme, de la liberté, de la dignité, de la justice. L'ironie cingle et châtie la lâcheté des amis, aussi bien que l'impitoyable verdict des « bourreaux ». Le style (sauf la fameuse périphrase pseudo-classique sur l'*heure*) est franc, d'une simplicité robuste, d'un mouvement à la fois éloquent par l'ampleur de l'invective, et dramatique par les retours du poète sur lui-même, l'accent de monologue tragique qu'il donne à ses vers.

L'originalité de Chénier. — On peut difficilement porter un jugement d'ensemble sur un poète, qui, au cours d'une carrière trop brève, donna beaucoup plus que des promesses, mais dont l'œuvre est restée fragmentaire et inachevée. Par ses idées, Chénier est bien de son temps, et tout le contraire d'un précurseur. Il est nourri de l'*Encyclopédie*; il est athée; il conçoit l'amour à la façon de la société libertine du siècle. Sa sensibilité d'élégiaque le rattache à tout ce groupe de poètes et de romanciers de la fin du XVIII^e^ siècle, chez qui l'on peut déceler des velléités « préromantiques ». Sa langue est encore très mêlée : pseudo-classique en bien des passages, elle acquiert ailleurs des qualités concrètes et pittoresques qu'on chercherait vainement chez ses contemporains. Par là, Chénier, beaucoup plus que des romantiques, est l'ancêtre des Parnassiens. D'autre part, certaines hardiesses de versification, l'assouplissement de l'alexandrin, le déplacement de la césure principale et l'enjambement, rarement osés depuis Malherbe (que Chénier commente d'ailleurs avec admiration) annoncent parfois l'école de 1820-1830; celle-ci, d'ailleurs, se réclamera de lui. Elle n'aura pas tort, au fond, de le considérer comme un initiateur, mais surtout si l'on tient compte du *tempérament poétique* de Chénier, de sa ferveur, de l'enthousiasme avec lequel il multipliait les tentatives, — et des *Iambes*.

Dans quel sens se serait développé un travail poétique intense, dont les notes, projets, esquisses de Chénier nous ont conservé le témoignage, autant que ses vers? On cherchera toujours à imaginer ce qu'aurait été capable de réaliser un artiste si bien doué, et dans des genres aussi variés.

BIBLIOGRAPHIE

Pour les *poètes*, les œuvres, citées à leur date; et les recueils de *morceaux choisis*.

H. POTEZ, *L'élégie en France avant le romantisme depuis Parny jusqu'à Lamartine*, Calmann-Lévy, 1898.

C.-A. FUSIL, *La poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Paris, 1918.

D. MORNET, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1912.

A. MONGLOND, *Le préromantisme français*, 2 vol., Paris, 1930.

E. FAGUET, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme*, t. VI, VIII, IX, X (André Chénier), XI, Boivin, 1932-1936.

ANDRÉ CHÉNIER, *Œuvres complètes*, éd. P. DIMOFF, 3 vol., Delagrave, 1908-1919; éd. A. BELLESSORT, 2 vol., Garnier, 1925; éd. H. CLOUARD, 3 vol., Cité des livres, 1927.

L. BERTRAND, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, Hachette, 1897.

P. GLACHANT, *André Chénier, critique et critiqué*, Lemerre, 1902.

F. ROZ, *André Chénier*, Plon, 1913.

P. DIMOFF, *La vie et l'œuvre de Chénier jusqu'à la Révolution française*, 2 vol., Droz, 1936.

CHAPITRE X

L'ÉLOQUENCE SOUS LA RÉVOLUTION LES JOURNALISTES POLITIQUES (1)

SOMMAIRE

L'éloquence de la chaire n'a plus d'illustres représentants au XVIII[e] siècle, mais la Révolution va développer l'éloquence politique.

1° **Mirabeau** (1749-1791) tient la première place à l'Assemblée constituante. Il est d'un tempérament excessif; il mène une vie fiévreuse et romanesque; il acquiert les connaissances les plus variées. Nommé député du Tiers, par Aix et Marseille, il prononce un grand nombre de discours. Il est à la fois logicien et passionné.

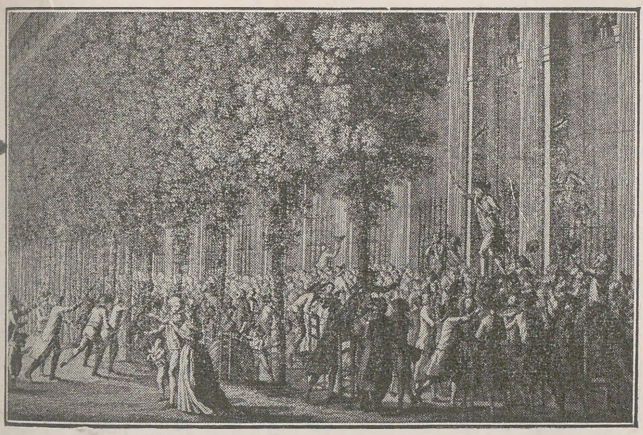
2° A côté de Mirabeau, l'abbé MAURY, BARNAVE, ISNARD.

3° Le plus célèbre des *Girondins* est VERGNIAUD (1753-1793), dont les discours sont pleins de chaleur et de précision. — A la Convention, se placent au premier rang DANTON et ROBESPIERRE.

4° **Parmi les journalistes :** CAMILLE DESMOULINS, ANDRÉ CHÉNIER, MARAT, etc. Enfin, les *Mémoires* de M[me] ROLAND nous révèlent une des plus belles âmes féminines de cette époque.

Le XVIII[e] siècle n'a pas connu de grands orateurs religieux, comme Bossuet, Bourdaloue et Massillon. Bien entendu, la prédication ne fut jamais interrompue, et la chaire chrétienne ne manqua ni d'orateurs distingués, ni d'auditeurs délicats. Un seul nom a surnagé, celui du P. Bridaine († 1767), missionnaire véhément et hardi, qui n'a jamais publié ses sermons.

(1) Nous renvoyons l'étude de la *littérature sous la Révolution* au chapitre où nous étudions celle du *Premier Empire* : ces deux littératures ont en effet des caractères communs et forment un groupe homogène jusqu'en 1820.



Cl. Hatier.

CAMILLE DESMOULINS AU PALAIS-ROYAL.
(Bibl. Nat. Estampes.)

L'abbé Maury, dans son *Essai sur l'éloquence de la chaire*, nous a conservé de lui l'exorde d'un sermon prononcé à Saint-Sulpice, et qui semble être en grande partie l'œuvre de Maury lui-même; au moins, dans ce pastiche, peut-on trouver l'écho de cette éloquence qui fit sensation.

Mais, à la fin du siècle, la tribune politique devait à son tour avoir ses orateurs. L'ancien régime ne laissait aucune place à la liberté de la parole publique. Combien de grands talents furent ensevelis dans le secret des Parlements (1)! La réunion des États généraux offre tout d'un coup à ces grands talents l'occasion de se développer; et surtout elle leur donne une admirable et féconde matière.

(1) On peut le voir dans le livre de CH. AUBERTIN, *l'Éloquence politique et parlementaire en France avant* 1789, Belin, 1882.

I. — L'Assemblée constituante et la Législative.

Mirabeau (1749-1791). — *Vie.* — Gabriel-Honoré de Riquetti, comte de Mirabeau, eut pour père le marquis de Mirabeau, surnommé *l'Ami des hommes*, célèbre par ses écrits d'économie politique et sociale. Ce marquis, d'un caractère très violent, fut le tyran de sa famille. D'ailleurs, il avait légué à son fils sinon son orgueil, au moins son tempérament et son goût pour la politique. Tous ces Mirabeau étaient des originaux singuliers et excessifs. Le frère du grand orateur, celui que le peuple surnomma *Mirabeau-Tonneau*, siégea parmi les royalistes de l'Assemblée Nationale, émigra et se battit bravement; il mériterait aussi, par ses articles de journaux et ses pamphlets, une place dans la littérature (1).

Gabriel-Honoré de Mirabeau eut une intelligence des plus précoces. Il apprenait avec passion et facilité. Latin, grec, anglais, italien, espagnol, sciences, économie politique, il dévore tout. Devenu officier, il étudie la stratégie et l'histoire. Puis commence pour lui la vie la plus romanesque : il est enfermé à l'île de Ré, tient garnison en Corse, se marie, se ruine; il est de nouveau incarcéré, en vertu d'une lettre de cachet sollicitée par son père, au château d'If et au fort de Joux. Il s'enfuit en Hollande, où il publie toutes sortes d'ouvrages sur la politique et sur l'histoire; il est repris et enfermé au donjon de Vincennes, où il reste trois ans (1777-1780). Il y écrit des lettres, qui furent publiées un an après sa mort sous le titre de *Lettres à Sophie*, et qui sont un des chefs-d'œuvre de la littérature passionnée.

Mais surtout il s'abîme dans le travail, fait des traductions, des mémoires, et achève de s'approvisionner pour son rôle de grand orateur politique.

Ainsi se confirme, à propos de Mirabeau comme de Bossuet, la théorie cicéronienne, qui veut que l'orateur n'aborde la chaire ou la tribune qu'après une préparation générale très appro-

(1) Voir Loménie, *les Mirabeau, études sur la société française au XVIII^e siècle*, 1870.

fondie. De même que Bossuet était nourri de l'Écriture et des Pères, et versé de bonne heure dans les questions les plus ardues de dogme et de controverse, ainsi Mirabeau arrive à la politique non seulement avec d'exceptionnels dons de nature, mais encore avec une masse de connaissances, que sa prodigieuse mémoire lui permettait d'exploiter en toute occasion.

Il sort de Vincennes, plaide contre sa femme, fait de la banque, séjourne à Berlin, et enfin se présente aux élections des États généraux, en Provence. Repoussé par la noblesse, il prononce (ou plutôt il publie) un discours véhément adressé aux *nobles provençaux*. Il est alors nommé par le Tiers, à Aix et à Marseille.

L'orateur. — On sait la place que Mirabeau tint à l'Assemblée Nationale, depuis le jour où il répondit à l'envoyé du Roi : « Nous sommes ici par la volonté du peuple, on ne nous en arrachera que par la force des baïonnettes », jusqu'à sa mort. — Ses plus célèbres discours sont : sur *la Contribution du quart* (26 septembre 1789) ; sur les remerciements de l'Assemblée à Bailly et à Lafayette ; sur *le Droit de paix et de guerre* (20 et 22 mai 1790), discours où Mirabeau eut à lutter contre Barnave, qui l'accusait de s'être laissé corrompre par la cour ; sur *la Constitution civile du clergé* (novembre 1790 et janvier 1791), sur *l'Émigration* (février 1791), etc.

Mirabeau avait, du grand orateur, d'abord les qualités physiques : une tête imposante malgré sa laideur, des épaules puissantes, un regard foudroyant, une voix à la fois forte et flexible, un débit martelé, plutôt lent, animé par une émotion intérieure, qui ne s'échappait qu'au moment opportun. On aurait tort de se le représenter comme un déclamateur impétueux ; il étonnait, au contraire, par son sang-froid et par la pleine possession de tous ses moyens.

Dans le fond, les discours de Mirabeau sont admirables par leur solidité et par leur logique. L'étendue de ses connaissances lui donnait, sur toutes les questions, une compétence imposante et redoutable. De plus, il avait plusieurs secrétaires qui l'aidaient à préparer ses discours. Quelques-uns lui en font un grief et l'accusent d'avoir seulement récité de sa

belle voix les morceaux écrits par les autres. Mais c'est là justement qu'éclate tout son génie ; car ses rivaux en éloquence pouvaient aussi se faire aider, et ne s'en privaient guère, et ils ne sont pas Mirabeau! Lui savait à la fois profiter des documents et des idées qu'on lui fournissait, et y ajouter tout ce que les circonstances exigeaient de lui. Il apparaissait à la tribune, avec des notes ou avec un discours écrit, et les modifiait, les pétrissait, en dégageait les arguments essentiels, y introduisait des répliques et des personnalités.

Son style a quelques-uns des défauts du temps. Trop de souvenirs classiques, d'apostrophes, de *figures* qui s'accumulent ; de la lourdeur, de l'emphase, des néologismes inutiles. Mais quand le sujet le soutient, et quand il arrive au fort du débat, il est clair, nerveux, pressant ; la période prend une ampleur vigoureuse et harmonieuse. Il a des brusqueries lyriques, des mouvements d'indignation qui emportent, et une puissance verbale digne de Démosthène et de Bossuet. Si l'on songe à tout ce que perd l'éloquence politique, au lendemain même des circonstances qui l'ont produite, on reconnaît qu'il a fallu à Mirabeau un véritable génie, pour que ses discours nous fassent encore aujourd'hui une si vive impression.

L'abbé Maury (1746-1817), qui devint cardinal et archevêque de Paris, fut un des principaux adversaires de Mirabeau. Il avait un talent impétueux, un style ardent et emporté, l'art de répliquer, et aussi de développer brillamment des lieux communs. Mais c'est plutôt un rhéteur qu'un véritable orateur. On a de lui un *Essai sur l'éloquence de la chaire*.

Barnave (1761-1793) combattit également Mirabeau, mais avec plus de méthode et de sang-froid. C'était un modéré, d'idées et de talent. Ses discours, en particulier sa réplique à Mirabeau sur *le Droit de paix et de guerre*, sont puissants par le raisonnement et par la netteté.

Sieyès (1748-1836) restera célèbre par sa brochure sur le Tiers État (*Qu'est-ce que le Tiers État? tout ; — qu'a-t-il été jusqu'à présent? rien ; — que demande-t-il? à devenir quelque chose*).

Mais ce titre lui fut fourni par Chamfort. Député à la Constituante et à la Convention, il y parla peu, et fit surtout des *mots*.

Isnard (1751-1836) eut son jour de génie. Il prononça, dans la séance du 29 novembre 1791, un *Discours sur l'émigration*, qui, pour être trop exalté et trop abondant en images aujourd'hui démodées, n'en respire pas moins le plus sincère enthousiasme, et pourrait encore, par son rythme et par son éclat, soulever les applaudissements.

On sent avec Isnard, et avec les principaux *Girondins* (que nous allons surtout voir à l'œuvre pendant la Convention), que l'éloquence, trop souvent théorique et abstraite à la Constituante, est déjà devenue, à la Législative, plus passionnée. Les événements politiques se pressent, à l'intérieur comme à l'extérieur. La fuite du Roi à Varennes, l'émigration, la guerre, l'ambition croissante des hommes nouveaux excitent la véhémence des orateurs.

II. — La Convention.

Vergniaud (1753-1793), dans le camp des Girondins, fut presque le Mirabeau de la Législative et de la Convention. Il avait une forte instruction, des idées générales, du patriotisme, et, dans la forme, un mélange heureux de logique et d'imagination. Le 3 juillet 1792, sur *la Patrie en danger*, il prononce un de ses plus beaux discours; le 16 septembre de la même année, il dénonce la Commune de Paris et fait de nouveau appel à la concorde des citoyens pour sauver la France. — A la Convention, Vergniaud combat Robespierre; il soutient que l'on doit faire appel au peuple pour juger Louis XVI (31 décembre 1792). Mais le plus beau discours de Vergniaud est sa réponse aux accusations que Robespierre avait formulées contre le parti girondin. La dernière partie, celle où il se glorifie d'être un *modéré*, est remarquable par la vigueur et la précision du style (10 avril 1793).

Parmi les Girondins, il faut encore signaler GUADET, GENSONNÉ, BUZOT, BRISSOT.

Danton (1759-1794) fit partie de la Législative et de la Convention et fut un des chefs du parti montagnard. Physiquement, il n'est pas sans rapport avec Mirabeau ; comme lui, il en imposait par sa carrure et par son aplomb. Mais il était tribun populaire, plutôt qu'orateur. — Le 2 septembre 1792, à la nouvelle du siège de Verdun par les Prussiens, l'assemblée est frémissante ; c'est ce jour-là que Danton prononce la harangue qui se termine par la phrase célèbre, souvent mal comprise : « Le tocsin qu'on va sonner n'est point un signal d'alarme, c'est la charge sur les ennemis de la patrie. Pour les vaincre, Messieurs, il nous faut de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace, et la France est sauvée. » Il prononce encore un discours impétueux, le 7 mars 1793, pour arracher à la Convention, au soir d'une séance longue et incertaine, l'organisation du tribunal révolutionnaire. Il voulait, à l'en croire, n'en faire qu'un instrument de victoire contre les ennemis de la France ; on sait qu'il en fut lui-même la victime.

Robespierre (1759-1794). — L'éloquence de Robespierre est très difficile à définir, non moins que l'homme même et que sa politique. On sait combien les recherches récentes des historiens tendent à nous présenter un Robespierre fort différent de l'image fixée par la tradition. Ses discours sont souvent gâtés par la rhétorique la plus artificielle, un goût d'antiquité qui sent moins l'humaniste que le pédant, de l'emphase à froid, un jargon sentimental qui lui vient de Jean-Jacques. Mais les qualités sont remarquables. Robespierre sait *composer*, placer et enchaîner ses arguments ; il sait aussi développer un lieu commun, en le rajeunissant par l'adaptation aux circonstances ; il enveloppe ses adversaires et ses auditeurs dans un réseau de plus en plus serré, et finit par convaincre, sans persuader ; il est vif, nerveux, âpre.

Parmi ses discours les plus célèbres, rappelons son accusation contre les Girondins, le 31 mai 1793, et sa défense personnelle, dans la séance du 26 juillet 1794.

On peut nommer encore Saint-Just, Barère, Tallien, Carnot, et l'on ne doit pas oublier : Malesherbes (1721-1794), qui, après s'être distingué par son intelligente tolérance comme

directeur de la librairie, devint ministre, suivit Turgot dans sa retraite, et réclama de la Convention le périlleux honneur de défendre le Roi accusé; — DE SÈZE (1748-1828), qui, déjà célèbre comme avocat, plaida également pour Louis XVI.

III. — Les Journalistes.

La Révolution développa considérablement le journalisme. Nous voulons seulement signaler quelques-uns de ceux qui, pendant que les orateurs précédents luttaient à la tribune, contribuèrent par la plume à l'attaque ou à la défense.

CAMILLE DESMOULINS (1760-1794) travailla aux *Révolutions de France et de Brabant* et au *Vieux Cordelier*, où il soutint les idées républicaines modérées. Emprisonné, condamné au temps de la dictature de Robespierre, il écrivit de prison à sa femme Lucile, qui devait le suivre à quelques jours sur l'échafaud, une lettre d'adieu dont l'accent bouleverse encore le lecteur aujourd'hui; en dehors de toute « littérature », c'est un témoignage humain comme seules les époques de grandes crises sont capables d'en susciter.

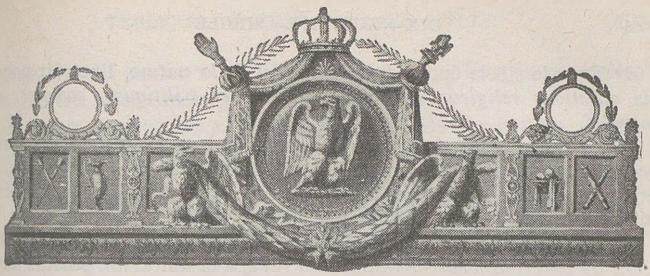
MALLET DU PAN (1749-1800), au *Mercure de France* et au *Mercure britannique*, combattit la Révolution, ainsi que le faisait RIVAROL au *Journal politique national* et aux *Actes des Apôtres*; ANDRÉ CHÉNIER, au *Journal de Paris*, fut un vigoureux adversaire des jacobins.

MARAT (1744-1793) soutint au contraire le jacobinisme dans *l'Ami du Peuple*, comme HÉBERT (1755-1794) dans *le Père Duchesne*.

Enfin, on peut rattacher au journalisme révolutionnaire les *Mémoires* de Mme ROLAND (1754-1793), écrits par elle dans sa prison. Cet ouvrage est intéressant à la fois pour l'histoire politique du parti girondin, et pour la connaissance de la plus grande et de la plus délicate âme féminine qu'ait jamais enflammée jusqu'au martyre l'amour de la liberté.

BIBLIOGRAPHIE

A. Chabrier, *Les Orateurs politiques de la France, des origines à* 1830, Hachette, 1905.
A. Aulard, *Les Orateurs de la Révolution*, Cornély, 1905-07.
E. Rousse, *Mirabeau* (*Grands écrivains français*), Hachette, 1891.
L. Barthou, *Mirabeau*, Hachette, 1914.
L. Caste, *Mirabeau*, Lyon, 1943.
A. Vallentin, *Mirabeau avant la Révolution*, Grasset, 1946.
E. Lintilhac, *Vergniaud, le drame des Girondins*, Hachette, 1920.
L. Madelin, *Danton*, Hachette, 1914.
A. Mathiez, *Autour de Danton*, Payot, 1926.
L. Barthou, *Danton*, Albin Michel, 1932.
R. Arnaud, *La vie turbulente de Camille Desmoulins*, Plon, 1928.
A. Mathiez, *Autour de Robespierre*, Payot, 1925.
F. Sieburg, *Robespierre* (trad. par Klossowski), Flammarion, 1936.
G. Lizerand, *Robespierre*, Paris, 1937.
L. Saurel, *Robespierre*, Nathan, 1939.
Mme Clemenceau-Jacquemaire, *Vie de Madame Roland*, 2 vol., Tallandier, 1929.
E. Bernardin, *Les idées religieuses de Madame Roland*, les Belles Lettres, 1933.
P. Trahard, *La sensibilité révolutionnaire*, Boivin, 1936.
E. Hatin, *Bibliographie de la Presse*, 1 vol.
Id., *Histoire politique et littéraire de la Presse en France*, 7 vol.
H. d'Avenel, *Histoire de la presse française depuis* 1789, Paris, 1900.



FRISE ORNEMENTALE, TIRÉE DU *Livre du Sacre* DE NAPOLÉON Ier.
Dessinée par Percier et Fontaine.

CINQUIÈME PARTIE

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU XIXe SIÈCLE

SOMMAIRE

1° Trois grandes divisions dans le XIXe siècle : le **romantisme** de 1820 à 1850 (environ) ; — le **réalisme** et le **naturalisme** de 1850 à 1880. — A la fin du siècle, un retour à l'*idéalisme* marqué en poésie surtout par le **symbolisme**

2° Le **public** est devenu légion. Les écrivains ne peuvent plus s'adresser à un goût déterminé. La littérature devient individuelle.

3° La **presse** est au XIXe siècle une puissance nouvelle, qui agit sur l'opinion et occupe une place importante dans l'histoire littéraire.

4° Tout le siècle éprouve le *sentiment de la nature*, l'attrait pour les *questions religieuses*, le goût des *thèses politiques, sociales et morales*.

5° Le **romantisme** a des origines françaises et étrangères. Il se caractérise par : l'abandon de l'inspiration antique; l'imagination et la sensibilité substituées à la raison; l'individualisme; le sens historique; la liberté des genres et des styles.

6° **Le réalisme** est objectif, impersonnel, documentaire, amoral.

7° La réaction *idéaliste* ramène au rêve, à la fantaisie, parfois aux thèses sociales et morales.

8° Les **arts** suivent le mouvement littéraire : la peinture, notamment, *pseudo-classique* avec David et ses élèves, devient *romantique* avec E. Delacroix, *réaliste* avec Courbet, *impressionniste* ensuite. — Les **sciences** prennent en tous sens un prodigieux essor et envahissent la philosophie et la critique.

9° Les **influences extérieures** sont multiples : l'Angleterre (Byron, Scott, Dickens), l'Allemagne (Gœthe, Schiller, Heine, Wagner, Schlegel), l'Italie (Léopardi, Manzoni), la Russie (Dostoïewski, Tolstoï), les pays scandinaves (Ibsen).

1. — Grandes Divisions.

Le XIX^e^ siècle commence littérairement et socialement avec Chateaubriand et M^me^ de Staël; *Atala* (1801), le *Génie du Christianisme* (1802), la *Littérature* (1800) contiennent déjà bon nombre des aspirations nouvelles. Mais l'Empire retarde leur influence, qui ne se fait sentir que sous la Restauration à partir de 1815. Cependant, avant cette date, se pose et se poursuit l'antagonisme entre *pseudo-classiques* et *novateurs*. Les opinions politiques se mêlent aux théories littéraires.

De 1820 (*Méditations* de Lamartine) jusque vers 1850, c'est la période *romantique* qui, à regarder de près, a connu plusieurs *moments*. Dès 1830, des divergences sont sensibles entre les tenants du romantisme purement pittoresque (Th. Gautier), et les partisans d'un art chargé de prédications morales et sociales. Les années 1840 marquent la fin du romantisme « militant » (échec des *Burgraves*, 1843). Mais il est certain que V. Hugo († 1885) fait durer le romantisme, auquel il est resté fidèle; l'influence du mouvement demeure sensible jus-

qu'à la fin du siècle, où il a reparu sous des formes nouvelles (au théâtre notamment), et même au-delà.

De 1850 à 1870, le *réalisme* pénètre tous les genres. Il est prolongé (surtout à partir de 1880) par le *naturalisme*.

Dans les années qui suivent (à partir de 1885 environ), un retour à l'idéalisme se manifeste sous des formes variées (le *symbolisme* entre autres) et le siècle s'achève sur des tentatives multiples de fusion entre les courants qui l'ont traversé.

On remarquera que, dans la littérature du XIXe siècle, les changements d'écoles et de tendances correspondent généralement à des faits historiques : le romantisme, contenu sous l'Empire, éclate en gerbe éblouissante sous la Restauration et, après 1830, sous la monarchie de Juillet; — après 1848, le réalisme; — après 1870, le naturalisme, puis le symbolisme. A ces dates se produisent en effet, non pas seulement des événements politiques ou militaires, mais des remous d'opinion, des déplacements de forces sociales, des mouvements d'idées philosophiques et scientifiques.

D'autre part, tous les genres inaugurés au XVIIIe siècle rencontrent des circonstances favorables à leur plein épanouissement. Les influences les plus diverses s'exercent librement. Philosophie, critique, histoire ne cessent de préciser leurs méthodes. L'éloquence trouve, dans les différentes formes du régime parlementaire, et devant un public plus étendu et plus instruit, des conditions meilleures. En tous domaines, le XIXe siècle apparaît extrêmement fécond.

II. — Le Nouveau Public.

La Révolution a transformé le public.

« Avant 1789, dit Emile Faguet, l'auteur s'adressait à un public très restreint et très connu de lui, parce qu'il était, sinon formé de cinq ou six salons littéraires de Paris, du moins très suffisamment et exactement représenté par eux. C'était donc à des gens qu'il connaissait, à des figures connues et qu'il voyait de ses yeux quand il écrivait, que l'auteur s'adressait directement quand il composait son ouvrage. La littérature

d'avant 89 est, dans son ensemble, une littérature de société.

« Depuis 1815, le *public* est toute une nation, moins nombreuse sans doute que la nation française elle-même; mais il est tout un peuple, considérable, dispersé, vaste, et, remarquez-le, non hiérarchisé, non discipliné, et ne prenant plus son mot d'ordre de quelques comités littéraires parisiens (1). »

Ce public s'étend de plus en plus, à mesure que le siècle avance. Si la littérature, après la Révolution de 1848, incline au *réalisme*; si, après 1870, elle devient *naturaliste*, c'est en partie pour satisfaire un public plus vaste, plus mêlé.

Il en résulte la modification et la disparition graduelle de ce que les siècles précédents appelaient le *goût*, et qui supposait : chez le public, la recherche et le désir d'une satisfaction déterminée par l'éducation, par certains principes de vie sociale, — chez les auteurs, la nécessité d'atteindre et de ne point dépasser une esthétique moyenne. Le public étant maintenant disposé à tout accepter et réclamant sans cesse, avec une curiosité insatiable, de nouvelles sensations, les écrivains se dégagent de tout préjugé.

De là, au XIX^e^ siècle, la fortune singulière du *théâtre* et du *roman*.

III. — Les Écrivains.

Il faut mettre à part, quand on parle des écrivains, ceux qui se sont appliqués à la philosophie, à la science, et qui, pour la plupart, furent beaucoup moins occupés de *plaire* au public, que d'approfondir et d'éclaircir les grands problèmes psychologiques, sociaux, critiques : ceux-là sont animés par le seul amour du vrai. Mais les autres, s'adressant à ce public que nous avons essayé de définir, et voulant être lus, que deviennent-ils, si on les compare aux écrivains des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles?

Pour *plaire*, ils ne peuvent plus, comme jadis, épier et servir un goût précis dans chaque genre. L'œuvre littéraire

(1) *Introduction* aux tomes VII et VIII de la *Littérature française* de PETIT DE JULLEVILLE (Colin).

prend un caractère *individuel* : l'écrivain suit davantage le mouvement propre de son esprit. La littérature s'engage ainsi dans des directions multiples, d'après les impulsions de chacun ; elle gagne en variété, en imprévu.

L'écrivain qui ne dispose plus de pensions officielles se sent beaucoup plus libre à l'égard du pouvoir et de l'autorité ; les interventions de celle-ci se traduisent encore par certains procès engagés au nom de la morale publique et de la religion (les plus célèbres du siècle furent les procès intentés à Flaubert pour *Madame Bovary*, à Baudelaire pour les *Fleurs du mal*). Mais ces interventions, d'ailleurs très contestées, se font de plus en plus rares et n'entraînent pas, à beaucoup près, des conséquences aussi graves que les rigueurs d'autrefois. Le droit de tout dire n'est plus guère discuté.

Plus libre, l'auteur est aussi mieux protégé par le Code contre les « manœuvres déloyales » (qu'on se rappelle avec quelle désinvolture les auteurs se pillaient mutuellement, comment on lançait, avec des papiers dérobés à l'écrivain, ou en tirant profit d'indiscrétions, des éditions anticipées, tronquées, falsifiées, etc...). La « république des lettres » devient une force sociale, reconnue et bien défendue.

Aux âges précédents, le théâtre et le livre ne nourrissent pas leur homme. Voltaire ne s'est pas enrichi avec ses ouvrages, mais par la spéculation financière. L'établissement des lois reconnaissant la *propriété littéraire* — (dont Vigny, en particulier, se fit l'ardent défenseur (1), — notamment la loi de 1866, permettent d'assurer à l'auteur et à ses héritiers des bénéfices comme aux acteurs et aux libraires.

Mais voici la contre-partie : la littérature devient un *métier* ; elle attire par là beaucoup d'esprits médiocres et la *surproduction* menace. La concurrence est acharnée, et il devient difficile de percer. Aussi les artistes tendent-ils à se grouper pour forcer l'opinion et se frayer passage : les *écoles* littéraires abonderont au cours du siècle. Mais les fortes personnalités s'en dégageront assez vite pour reprendre leur liberté.

D'autre part, le public est aussi un tyran, plus rigoureux

(1) *De Mademoiselle Sedaine et de la propriété littéraire* (1841).

que les mécènes, qui n'achète votre livre que s'il lui plaît, et qui risque de soumettre l'écrivain à des goûts frivoles ou vils. Peu d'écrivains, même parmi les plus grands, au XIXe siècle, ont su résister jusqu'au bout à la tentation de faire fortune ; de nombreux talents se sont gâtés à travailler dans les genres à la mode au lieu de dégager laborieusement leur personnalité ; et la « littérature industrielle », selon le mot de Sainte-Beuve, a multiplié les productions inférieures.

IV. — La Presse.

Une nouvelle puissance est née de la Révolution : *la presse.* Le développement prodigieux des journaux n'est pas dû seulement à la spéculation qui exploite à gros bénéfices la banale curiosité des badauds. La presse correspond à l'une des conquêtes de l'esprit public : le droit de tout savoir pour tout discuter. Ce droit, bâillonné par le premier Empire, est un de ceux que les libéraux de la Restauration et même des « légitimistes » comme Chateaubriand réclament avec le plus d'insistance.

La politique occupe sans doute dans la presse la plus grande place. Mais les journaux ont une réelle importance pour l'histoire littéraire du XIXe siècle. Par les comptes rendus d'ouvrages, par les feuilletons de théâtre, ils vulgarisent et soumettent à la discussion générale et immédiate toute la production intellectuelle. Ils transforment certains genres littéraires, qui prennent place dans le journal : la *nouvelle*, le *roman-feuilleton* qui se découpe en tranches et devient un genre à surprises, à secousses, à style voyant et brutal. De plus, la *morale*, la *sociologie*, la *science* même, qui déjà, au XVIIIe siècle, étaient sorties des gros traités didactiques pour être traitées sous forme de brochures plus maniables, s'amincissent en *articles* et l'on prend l'habitude de résumer vivement, clairement, à l'usage du public, ces questions si difficiles. Au point de vue de l'*appel au public*, et de la formation, sinon d'un *goût*, au moins d'une *opinion*, cette méthode eut d'heureux résultats.

Mais elle a aussi des inconvénients très graves, pour les

lecteurs et pour les écrivains. Les lecteurs s'habituent de plus en plus à recevoir et à accepter des jugements tout faits sur le livre nouveau, la pièce du jour, la découverte sensationnelle. Et ces jugements sont parfois superficiels ou partiaux; et parfois aussi ce sont des réclames payées, ou le contraire. — Les écrivains, de leur côté, se mettent, par nécessité de métier, à parler de tout, un peu à tort et à travers, sans spécialité bien déterminée : tel journaliste passe, par droit d'avancement, du reportage à la critique. La langue, si elle y gagne en rapidité et en clarté, se surcharge au jour le jour de néologismes, et devient aussi instable que toutes les modes.

Toutefois, malgré ces défauts, malgré la légèreté, et parfois l'immoralité de certains journaux, la presse a été au XIX^e^ siècle et n'a pas cessé d'être depuis une force admirable, destinée à répandre dans toutes les classes de la société l'instruction et à favoriser aussi, par la variété et l'abondance des discussions, un certain libéralisme d'esprit.

Aux journaux proprement dits, il faut ajouter les *revues*, dont les plus célèbres : *Revue des Deux Mondes* (depuis 1831, sous la direction de Buloz), *Le Correspondant* (1828), *La Nouvelle Revue* (1879), *le Mercure de France* (1890), la *Revue de Paris* (1893), ont donné au public, sous une forme plus sérieuse que le journal, plus prompte que le livre, un grand nombre d'études littéraires, économiques, politiques, historiques. Beaucoup d'œuvres capitales du XIX^e^ siècle ont paru d'abord dans les revues avant d'être imprimées en volumes.

V. — Les nouveaux Sentiments.

Ce public, ces écrivains, n'ont pas le même esprit ni la même âme que ceux des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

1° *Le sentiment de la nature*, d'un bout du siècle à l'autre, et dans tous les genres, apporte dans la littérature française une source presque entièrement nouvelle, et inépuisable, d'inspiration : on a *tout* aimé dans la nature, la mer, la montagne, les forêts, les paysages familiers et les tableaux exotiques. Et jamais le public ne s'en est lassé.

2° *La religiosité.* — D'abord sous l'influence de Chateaubriand et de Lamartine, plus tard par intérêt pour les questions sociales, lesquelles, contrairement à ce qui s'était produit au XVIII^e siècle, ont été souvent liées à la religion, le XIX^e siècle est revenu au respect et au sentiment des choses religieuses. Les adversaires du dogme, positivistes ou sceptiques, ont, de leur côté, précisé leurs positions. L'esprit scientifique et critique, confiant dans ses méthodes et sans cesse enhardi, a mené de sévères attaques, mais en considérant de sang-froid l'évolution historique et morale des religions, sans parti pris de dénigrement. Néanmoins, le conflit entre le rationalisme et la foi a pris souvent, dans la seconde moitié du siècle surtout, un caractère aigu et passionné.

3° *La curiosité historique, archéologique, scientifique,* qui se traduit d'abord en littérature par une recherche un peu puérile de la couleur locale, détermine en même temps le progrès des esprits vers le *vrai,* l'*exact,* le *précis.* La littérature elle-même deviendra réaliste, et le roman aura des prétentions à la science. On goûtera dans *Salammbô,* de Flaubert, la reconstitution de Carthage ; dans les romans de Loti, le tableau de civilisations réellement *vues* par l'auteur ; dans ceux de Zola, les descriptions rigoureuses d'une usine ou d'un magasin, etc.

4° *Le goût des thèses politiques, morales et sociales.* — Les conséquences de la Révolution dominent tout le siècle. D'une part, la lutte entre l'esprit nouveau et les résistances ; d'autre part, l'élargissement de la révolution *politique* en révolution *sociale* et ses répercussions européennes sur l'éveil des *nationalités* ; bref, les retentissements des principes de 1789 sur la vie des nations et sur les existences individuelles n'ont cessé d'agiter les esprits. On se bat pour ou contre la monarchie et la république. *Libéralisme* dans la première partie du siècle, *socialisme* ensuite, *traditionalisme* et *nationalisme* enfin ont leurs répercussions dans les ouvrages écrits. A ces grands mouvements, aux espoirs qu'ils éveillent, aux craintes qu'ils provoquent, aux troubles qui en sont la manifestation, correspondent des réactions sentimentales que la littérature du XIX^e siècle, sensible à tous les courants d'opinion et volontiers mili-

tante, traduit avec fidélité : après la chute de l'Empire, c'est, sous le nom de « mal du siècle », une recrudescence, un renouveau de la mélancolie dont les premières apparitions remontaient au préromantisme et à Chateaubriand. La révolution de 1830, l'« éclair de Juillet » est suivi d'une période de désillusions. 1848 provoque un immense mouvement d'espérance auquel succède une dépression profonde ; plus tard l'« euphorie » du Second Empire est maudite par les grands proscrits (Hugo) qui prédisent les catastrophes. Les désastres de 1870 et la Commune font douter de l'avenir de la France, dont beaucoup annoncent l'agonie. Un redressement se produit qui conduit à la relative douceur de vivre des années « fin de siècle », malgré l'urgence des problèmes sociaux et les menaces que précisera le XX^e siècle.

Le public tout entier prend intérêt, même dans les genres proprement littéraires, à la discussion d'idées. Le théâtre romantique le passionne moins par sa forme que par ses audaces politiques et sociales. Le roman ne décrit plus seulement des passions ; on y prend parti pour ou contre le divorce, les droits de la femme, etc. On veut être « utile ». Ce goût attirera, surtout après 1830, les protestations des partisans de « l'art pour l'art » (1) ; il n'en persiste pas moins pendant tout le siècle. Les *comédies à thèses* existent dès 1815, et les sujets repris par Dumas fils et par Augier sont déjà traités sous la Restauration et sous Louis-Philippe. A la fin du siècle, en partie sous des influences étrangères (théâtre d'Ibsen, roman russe) la thèse sociale envahit plus que jamais la littérature.

(1) A propos de ce débat, qui a tenu une large place dans l'histoire littéraire au XIX^e siècle, on se reportera aux grands manifestes de la littérature « utile » (V. HUGO : préfaces de ses drames, et *William Shakespare*, 1864 ; G. SAND : *La Mare au Diable*, 1846) et à ceux des tenants de l' « art pour l'art » (T. GAUTIER, préface de *Mademoiselle de Maupin*, 1836 ; FLAUBERT, *Correspondance, passim*). On évitera d'ailleurs de se représenter des opinions trop tranchées. V. Hugo, en particulier, a toujours accordé une extrême importance au *style* (*Littérature et philosophie mêlées*, 1834). La formule de l' « art pour l'art » (dont il est peut-être l'inventeur) aurait pu logiquement se déduire de certains de ses ouvrages) la préface des *Orientales*, 1829). Cf. A. CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art* (1906) ; P. MARTINO, *Parnasse et Symbolisme* (1925), etc.

VI. — Origines et Définition du Romantisme.

Sentiments nouveaux, idées nouvelles, se sont traduits de bien des manières dans les trois grands mouvements littéraires qui ont traversé le siècle et affirmé successivement leur suprématie (sans qu'on doive omettre les anticipations ni les retours en arrière). C'est le moment d'en essayer la définition.

Pendant que la littérature, et particulièrement la poésie, se traînait dans l'ornière pseudo-classique, un grand mouvement de rénovation et de renaissance s'était annoncé avec Chateaubriand et Mme de Staël. Les origines en sont à la fois françaises et étrangères.

Origines françaises du Romantisme. — Au XVIIIe siècle, J.-J. Rousseau est déjà romantique par deux caractères : littérature *individuelle*, sentiment de la *nature*. De plus, il réintègre l'éloquence et le rythme dans la prose française. Diderot, lui aussi, est *personnel*; il prêche la liberté à outrance dans tous les genres, substitue la primauté du *génie* à celle du *goût*, et dans sa théorie du *drame*, tente de réduire la distance qui sépare le comique du tragique. Son disciple, Sébastien Mercier (1740-1814), publie en 1773 un *Essai sur l'art dramatique*, qui annonce la préface de *Cromwell*. A vrai dire, en étudiant patiemment les témoignages, les correspondances du temps, les œuvres d'écrivains secondaires ou même totalement oubliés, l'érudition contemporaine a pu discerner, dans tous les genres, dans les modes, dans les sentiments, dans la critique, surtout à partir de 1750, un mouvement *préromantique*, dont les manifestations s'accentuent au fur et à mesure que le siècle avance. Quant aux secousses de la Révolution et de l'Empire, sans avoir, comme on le verra, d'effet immédiat sur la littérature, elles favoriseront, à retardement, ce bouillonnement d'idées et de sentiments d'où naîtra une littérature transformée.

Origines étrangères du Romantisme. — Du jour où Ducis adapta, et pourtant avec quelle timidité! des drames de Shakespeare, le public français comprit qu'il y avait autre chose que la tragédie et la comédie classiques. Du jour surtout,

et bien avant 1789, où l'on traduisit (1778) le *Werther* de Gœthe, *les Nuits* du poète anglais Young (1769), et où le mélodrame imita Schiller, le goût classique fut inquiété et un goût plus large se forma. C'est, en effet, en grande partie, par les *traductions* de plus en plus fréquentes de livres étrangers que les grandes œuvres européennes du passé et les récents mouvements littéraires, particulièrement sensibles en Allemagne et en Angleterre, ont agi sur nous. Citons, parmi les plus importantes, la traduction du *Faust* de Gœthe (1823), surtout celle de Gérard de Nerval (1828), la traduction de la *Science nouvelle* de l'Italien Vico par Michelet, et des *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* de l'Allemand Herder par Edgar Quinet (1827); de la *Divine Comédie* de Dante par Antony Deschamps (1829), etc. Des érudits comme SISMONDI et surtout FAURIEL (1772-1844) ont largement contribué par leurs études à l'introduction des littératures étrangères, et, par voie de conséquence, à l'élargissement des horizons qui sera un des caractères essentiels du Romantisme.

Un exemple typique de ces influences nouvelles est celui des singulières compositions que l'Ecossais Macpherson (1738-1796) publia en 1762 et 1763, et qui furent immédiatement traduites dans toutes les langues : *Fingal* et *Témora*. C'était, soi-disant, une adaptation en prose anglaise de poèmes écrits au III^e^ siècle de notre ère par le barde gaélique Ossian. Nous n'avons pas à discuter ici leur authenticité; Macpherson a bien retrouvé quelques fragments anciens, mais il les a disposés et développés à sa fantaisie. La seule question importante est la question de *fait*. Vrai ou faux, cet Ossian a ébranlé et retourné, en quelque sorte, l'imagination de la fin du XVIII^e^ siècle. Les plus grands esprits, comme Gœthe, M^me^ de Staël, Herder, en ont parlé avec enthousiasme.

Éléments essentiels du Romantisme. — On a donné du romantisme les définitions les plus diverses.

M^me^ de Staël, dans sa *Littérature* (1800), dit : « La littérature des anciens est chez les modernes une littérature transplantée; la littérature *romantique* ou *chevaleresque* est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui

l'ont fait éclore. » Ainsi, pour elle, c'était revenir à l'inspiration chrétienne et nationale. En fait, le Romantisme, par-delà les âges classiques, marquera une vive sympathie pour les origines de la littérature; c'est le XIX^e siècle qui a découvert le moyen âge (1).

Stendhal, dans *Racine et Shakespeare* (1823), écrit : « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères. »

Guiraud, dans la *Muse française* (1820) : « Nos pensées ont été fortement refoulées en nous-mêmes : aussi la littérature sera plus intime : elle nous révélera des secrètes parties du cœur que lui auront découvertes les grandes secousses de la Révolution; elle exprimera les sentiments, les passions qui l'auront déchiré; elle nous donnera enfin de la poésie, car le malheur est, de toutes les inspirations poétiques, la plus féconde. »

Hugo, dans *Littérature et philosophie mêlées* (1834) : « Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si on ne l'envisage que sous son côté militant, que le libéralisme en littérature. »

De ces définitions, et de bien d'autres, on peut dégager les traits essentiels du romantisme français :

1° Par rapport au passé, on renonce à l'imitation des anciens, dont il est vrai qu'on avait désormais tiré toute la psychologie assimilable (on y reviendra, mais avec la poésie *plastique* et *archéologique* d'un Leconte de Lisle); on abandonne la mythologie et le « merveilleux » païen.

On substitue à l'imitation des anciens, l'imitation des littératures étrangères, surtout de celles du Nord, qui nous apprennent la *liberté* dans l'art, et la puissance de l'*imagination*.

2° C'est l'*imagination*, en effet, qui devient la faculté domi-

(1) Cet engouement avait été préparé dès le XVIII^e siècle par le succès des adaptations plus ou moins fantaisistes de romans médiévaux présentées par le comte de TRESSAN (1705-1783) : de là était né le goût pour le « genre troubadour ».

nante avec la *sensibilité*; — la *raison* n'est plus à la mode. Le romantisme apportera, dans la peinture des sentiments individuels, une grande variété de nuances; il enrichira à sa manière la connaissance du cœur humain; il peindra des états nouveaux ou renouvelés; il dessinera la figure de l'« homme *moderne* ». Et l'essor donné à l'imagination créera dans la littérature une véritable flambée de sensations et d'impressions pittoresques.

3° Le romantisme développera le sens *historique*, la curiosité pour le passé, restitué dans ses formes propres, avec sa couleur particulière; il permettra ainsi un reclassement des valeurs, dont bénéficieront même, à la longue, les époques que, dans les excès de ses débuts, la jeune école avait reniées. Il contribuera à créer une sorte de nouvel *humanisme*.

4° Les sujets seront puisés aux sources les plus diverses : histoire, nature extérieure, cœur de l'écrivain; et les artistes feront sans cesse appel à la philosophie, à la religion, à la politique même pour élargir leur inspiration.

5° Le poète reste seul juge de son inspiration et de son art : sa littérature est toute *personnelle, individuelle*. Il vaut ce que vaut son *moi*. Il n'a pas à tenir compte de la vraisemblance ou de la vérité générale; ses passions à lui, sa façon de voir et de sentir la nature, etc., sont légitimes. Il ne renonce pas pour autant à exprimer les sentiments de l'humanité tout entière soit par l'expression même de ses sentiments intimes (« *Ah! insensé qui crois que je ne suis pas toi!* » dira V. Hugo), soit en traduisant les multiples aspirations politiques, sociales, métaphysiques de son temps.

6° Plus de genres déterminés, plus de *poétique*, ni de *rhétorique*. La poésie choisira sa forme librement; le drame fondra les disparates de la tragédie et de la comédie; le roman sera historique, social, etc.

7° Les conceptions touchant la *langue* et le *style* sont essentielles pour définir la révolution romantique, qui, non sans hésitations au début, proscrira le « style noble », donnera accès à une foule de mots et de tours écartés au nom des bienséances, des autorités grammaticales ou académiques, et multipliera les *images*.

Tels sont les caractères généraux du romantisme. Au fond, ils se ramènent tous à un seul : littérature individuelle et affranchie des règles, possibilités de toutes sortes offertes à l'écrivain. A ce titre, le romantisme, s'il a eu ses exagérations et ses extravagances, apparaît, avec le recul du temps, comme un mouvement de libération et d'élargissement d'une portée considérable, qui a retenti sur tout le siècle (1).

Encore faut-il noter combien il garde de la tradition classique (2) : chez les meilleurs écrivains, le goût de la clarté, de la composition, le respect de la langue freinent les audaces et maintiennent l'équilibre. La versification s'affranchira de certaines proscriptions imposées par Malherbe, mais restera fidèle aux vers traditionnels (les Romantiques ne seront pas « vers-libristes »). Et c'est V. Hugo qui édictera : *Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe!* (3).

Il est admis par la critique contemporaine que le romantisme anglais et le romantisme allemand étaient, à bien des égards, beaucoup plus hardis, et que le mouvement qui leur ressemble le plus chez nous, c'est moins le romantisme de 1820-1840 que le futur Symbolisme (4).

VII. — Le Réalisme.

Par réaction contre le *romantisme*, se développe, à partir de 1850 environ, le *réalisme*, qui devient plus tard le *naturalisme*.

1° Au *subjectivisme*, à l'*individualisme* du romantisme se substituent : l'*objectivisme*, l'*impersonnalité* de l'artiste. — Sur ce point, le réalisme marquerait un retour à l'esprit classique.

2° Mais, tandis que le classicisme s'en tient à la nature *psychologique*, *générale* et *choisie*, le réalisme observe et repro-

(1) Sur la définition et la discussion du *romantisme* par les contemporains de 1815 à 1830, voir Ch.-M. des Granges : *la Presse littéraire sous la Restauration* (*Mercure de France*).

(2) Cf. P. Moreau, *Le classicisme des romantiques*, Plon, 1932.

(3) *Contemplations : Réponse à un acte d'accusation.*

(4) Cf. G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Nizet, 1947.

duit la nature entière, extérieure ou intime, telle qu'elle se présente, et sans rien en retrancher, du moins en principe. Le réalisme est *documenté*, *scientifique* et *amoral*, indifférent aux notions de « beauté » et de « laideur », uniquement soucieux du *vrai*.

Le réalisme et surtout le naturalisme se sont heurtés à la difficulté que présentera toujours pour la littérature la reproduction intégrale du réel. Ils se trouvent en contradiction avec leurs principes, en proportion même du talent de l'écrivain. De deux choses l'une : ou bien le poète et le romancier font de la *photographie*, auquel cas ils ne comptent point ; ou bien ils sont des artistes, et ils *déforment* le réel pour le *réorganiser* (1). Ils y réintroduisent fatalement alors — pour le plus grand bien de l'art — la personnalité, les soucis esthétiques, le style ; et aussi — avec plus ou moins de bonheur — les thèses.

VIII. — La réaction idéaliste.

Sa doctrine même avait entraîné le naturalisme à dépasser la mesure. A partir de 1885 environ, une réaction se produit, qui nous mène jusqu'à la fin du siècle :

1° Réaction contre la littérature dite « brutale » (cinq disciples de Zola se séparent de lui en lançant un manifeste contre les excès du roman naturaliste, 1887) ;

2° Réaction contre la toute-puissance de la *science*, qui avait étayé les convictions et les prétentions du réalisme, et dont on proclama (un peu sommairement) la « faillite » : Brunetière entre autres. Avec elle, c'est la raison qui est discutée, et que de nombreux philosophes soumettent à la critique. Le sens du mystère, la curiosité pour les parties irrationnelles de notre nature (sentiment, instincts, *inconscient*), la religiosité reprennent le dessus.

3° Cette réaction se concrétise — notamment dans le domaine de la poésie — non seulement par un retour partiel au romantisme, mais surtout par l'apparition d'un mouvement beaucoup plus audacieux, qui met cette fois en cause toute la structure

(1) Voir la préface de *Pierre et Jean* de MAUPASSANT (1888).

de la *versification* et même de la *langue*, pour parvenir à exprimer le mystère : c'est le *symbolisme*, qui prétend apporter une *esthétique*, une *poétique*, une *technique* nouvelles. Très discuté à son tour, il n'en domine pas moins l'époque située à la charnière du XIX^e^ et du XX^e^ siècles.

4° Regain d'intérêt pour les thèses *traditionalistes* (le naturalisme avait souvent fait alliance avec les théories politiques ou sociales « avancées ») et *moralisatrices* (1).

5° Contre les prétentions documentaires et savantes de la littérature réaliste, prédilection pour la *fantaisie*, le délassement esthétique, l'*impressionnisme*.

Bien entendu, le passé reste acquis. Les mouvements — même condamnés et dépassés — gardent leur influence, et le siècle, un peu étourdi de tant d'expériences, aboutit à une sorte d'*éclectisme*, qui tend à concilier, à fondre ces tentatives multiples. C'est l'héritage qu'il transmettra au XX^e^ siècle.

IX. — Les Arts et les Sciences.

Les Arts ne profitent pas tout d'abord, au XIX^e^ siècle, de la liberté générale accordée aux manifestations de la pensée et du talent. — L'école de DAVID, pseudo-classique, est presque officielle, bien que David lui-même, dans ses scènes contemporaines, fasse preuve souvent d'un réalisme précurseur. Il y a un style *Empire*, non seulement pour les meubles et les bronzes, mais aussi en peinture et en sculpture. GUÉRIN est tout classique. Mais déjà GÉRARD, GROS, GIRODET et surtout PRUDHON, ce dernier remarquable par la vie et le coloris, se situent aux confins du classicisme et du romantisme.

Ce romantisme éclate sous la Restauration, dans le *Radeau de la Méduse*, de GÉRICAULT (1819), et bientôt il trouve son représentant le plus complet dans EUGÈNE DELACROIX (*La Barque du Dante*, 1822). L'école romantique, par son indépendance et par sa fantaisie, et surtout par son dédain exagéré du dessin, provoquera d'ailleurs une réaction, marquée par le nom d'INGRES (*Apothéose d'Homère*, 1827).

(1) Cf. l'Introduction au *Bossuet* de G. LANSON (1890).

L'interdépendance des arts, leurs liens avec la littérature, les réactions réciproques qui leur permettent d'agir les uns sur les autres, deviennent un dogme autour de 1830 (fondation de la revue *L'Artiste* en 1831). Beaucoup de dessinateurs et de peintres sont les amis des écrivains, qu'ils prennent pour modèles et dont ils illustrent les œuvres (Louis Boulanger, Devéria, C. Nanteuil, Gavarni, G. Doré, etc.).

La sculpture aussi se fait romantique avec David d'Angers, qui fut l'ami de tous les grands écrivains du temps, et qui n'excella pas moins dans le buste ou le médaillon (Hugo, Lamartine, Balzac, Gœthe, etc.) que dans la sculpture monumentale (fronton du Panthéon).

Elle unit le mouvement au naturel dans les créations géniales de Rude, dont le *Départ des Volontaires* (1837) orne l'arc de Triomphe de l'Étoile (inauguré en 1836), et de Barye, le plus grand des sculpteurs animaliers. Viollet-le-Duc est l'architecte passionné pour les monuments du moyen âge.

Vers le milieu du siècle, la peinture d'histoire, favorisée elle aussi par le mouvement romantique, est représentée par Paul Delaroche, Horace Vernet; l'exotisme par Decamps, peintre de l'Orient mis à la mode par les poètes, et ensuite par Ziem, interprète de Venise et de Constantinople. Enfin, triomphe le paysage, le vrai; là encore, c'est l'influence littéraire qui détermine l'art : Dupré, Rousseau, Daubigny et surtout Corot, font des paysages qui sont « des états d'âme ». Auprès d'eux, des paysagistes qui n'ont été vraiment appréciés que de notre temps, comme Boudin.

Peu à peu, le réalisme s'introduit dans l'art : Daumier est puissant caricaturiste, et H. Monnier crée, à la fois par le dessin et par le livre, un type : *Joseph Prudhomme*.

Après 1848, Millet unit encore l'observation à la poésie. Rosa Bonheur excelle à peindre les animaux et les scènes de la campagne. Courbet est le représentant le plus authentique de l'école réaliste (*Un enterrement à Ornans*, 1850). Sous le second Empire, la sculpture est illustrée par Carpeaux.

Une nouvelle évolution, non sans rapport avec le mouvement littéraire, conduit à l'*impressionnisme*, qui s'affirmera en même temps que le *naturalisme*, avec E. Manet, ami d'E. Zola, et

se prolongera jusqu'à la fin du siècle, transformant la technique du portrait, de la scène de genre (DEGAS, RENOIR) et surtout du paysage (MONET, SISLEY, PISSARO). CÉZANNE et GAUGUIN, issus de l'impressionnisme, manifesteront des tendances plus indépendantes.

L'effort, si sensible à l'époque du symbolisme, et au-delà, pour dégager la poésie de la réalité, et même pour l'en affranchir le plus possible, anime des œuvres aussi différentes que les portraits de CARRIÈRE, les compositions du coloriste ALBERT BESNARD, les fresques idéalistes de PUVIS DE CHAVANNES, et la peinture féminine (BERTHE MORIZOT). Le plus grand sculpteur de la fin du siècle est RODIN.

La musique romantique est magnifiquement représentée par HECTOR BERLIOZ; mais le public lui préféra longtemps, sous l'influence de Meyerbeer, l'opéra (ou le mélodrame) historique et lyrique, qui nous paraît maintenant bien creux et démodé. Sous le Second Empire, GOUNOD séduit par la souplesse et la variété de son talent. Mais, après 1870, l'admirable réalisme de BIZET, l'idéalisme mystique de CÉSAR FRANCK ne s'imposent que lentement. On préfère l'art sensible de MASSENET, l'éclectisme de SAINT-SAËNS. Les tendances les plus diverses s'équilibrent chez les musiciens de la seconde partie et de la fin du siècle : CHABRIER, CHAUSSON, LEKEU, VINCENT D'INDY, LALO, etc. La mélodie, inspirée par les poèmes parnassiens et symbolistes, se renouvelle avec DUPARC et FAURÉ. Mais c'est une révolution véritable qui s'opérera, autour de 1900, avec CLAUDE DEBUSSY, que nous retrouverons plus loin. Au théâtre, l'influence de Wagner est prépondérante, surtout après 1880, tandis que LECOCQ et MESSAGER poursuivent la tradition de l'opérette.

En art comme en littérature, le foisonnement des œuvres, l'entrecroisement des influences s'accentuent au fur et à mesure que le siècle avance; les individualités, toujours en quête de nouveau, se libèrent de toutes les disciplines d'école.

Les Sciences. — Le développement scientifique au XIX^e^ siècle — grandes découvertes ou applications pratiques — est si vaste qu'il faut se contenter de rappeler quelques noms et

quelques faits caractéristiques. Nous parlerons plus loin d'une façon un peu plus détaillée des savants qui furent aussi des écrivains[1]. Des astronomes comme Le Verrier, des mathématiciens et physiciens comme Ampère, Arago, plus tard Henri Poincaré, Branly, Pierre Curie et Mme Curie, des chimistes comme Chevreul et Marcellin Berthelot, des naturalistes comme Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, des biologistes comme Claude Bernard, Pasteur et leurs disciples ont mené des recherches dont la vulgarisation rapide a transformé dans une large mesure la vie individuelle et la vie de société. Dans le domaine qui nous occupe particulièrement, l'action de la science s'est fait sentir de la manière suivante :

1° Les grandes *théories* ou *hypothèses* scientifiques (surtout biologiques) ont agi sur la philosophie qu'elles ont en partie renouvelée, et par là sur la littérature même : ainsi la théorie de l'unité des espèces, soutenue par Geoffroy Saint-Hilaire, a inspiré le roman de Balzac; Michelet justifie par la biologie sa conception de l'histoire; le transformisme, issu des doctrines de Lamarck et considérablement enrichi par l'Anglais Darwin, l'évolutionnisme de Herbert Spencer ont retenti sur une partie de la production littéraire dans la seconde partie du siècle (la critique de Brunetière par exemple); les thèses de l'hérédité se retrouvent chez Zola, etc.

2° Les *progrès de la science* ont donné l'espoir qu'elle ne se contenterait pas de modifier les conditions matérielles de l'existence par le développement des chemins de fer, de la navigation maritime et aérienne, les applications multiples de l'électricité, la médecine expérimentale etc... — mais qu'elle produirait une refonte totale de l'humanité, et prendrait la direction du genre humain pour lui assurer un avenir de bonheur. Cet *optimisme scientifique* a inspiré la poésie déjà exaltée par les horizons qu'ouvraient les grandes explorations sur la nature et sur l'homme. Ceci est déjà *très sensible à l'époque romantique* (*la Chute d'un Ange* de Lamartine, le prélude des *Voix intérieures* et plus tard *la Légende des Siècles* de V. Hugo, *les Destinées* de Vigny, dont l'opinion

(1) Voir p. 914.

a d'ailleurs varié sur ce point). Après 1850, le « scientisme » est vraiment une « nouvelle idole ». Il prétend dévoiler tout mystère, et Renan imaginera un univers gouverné par un aréopage de savants (*Drames philosophiques*). Nous verrons comment ces conceptions, déjà très discutées dans les vingt dernières années du XIX^e siècle, seront jugées au XX^e.

3° Enfin, les *méthodes* qui avaient assuré à la science physique tant de réussites ont gagné peu à peu les sciences sociales, économiques, et des zones entières de la littérature. Le naturalisme a voulu construire le roman « expérimental »; l'histoire s'est affirmée comme une science; la critique est devenue *érudite* : on en saisit bien l'évolution depuis l' « histoire naturelle des esprits » chère à Sainte-Beuve jusqu'aux constructions systématiques de Taine, et aux tentatives pour traiter le génie littéraire comme un phénomène dont on pourrait enregistrer, analyser, peut-être diriger les mouvements. Quant aux « sciences auxiliaires » de la critique et de l'histoire — archéologie, philologie, critique des textes, bibliographie, etc. — elles ont constamment gagné en rigueur.

X. — Les Influences extérieures.

Pendant tout le siècle, les contacts se multiplient entre la littérature française et les littératures étrangères : bien avant que la *littérature comparée* ait précisé ses méthodes, l'étude des langues, les traductions, adaptations, études critiques familiarisent le public avec les chefs-d'œuvre récents ou rappellent l'attention sur les grandes créations du passé.

L'influence anglaise. — La Révolution a quelque peu compromis le prestige de l'Angleterre en France, et Napoléon fut son irréductible ennemi. C'est pourtant des premières années du siècle que date l'influence vraiment *littéraire* des Anglais. M^me de Staël donne à l'Angleterre et surtout à Shakespeare, dans sa *Littérature*, un rang éminent. Et Chateaubriand, qui a passé plusieurs années à Londres, s'est nourri d'Ossian et de Milton. — Cette influence devient très forte

avec BYRON († 1824), qui, s'il imite *René*, est à son tour imité par tous les poètes romantiques (1). KEATS († 1823) et SHELLEY († 1822) représentent auprès de lui la poésie romantique, tandis que WALTER SCOTT († 1832) répand sur l'Europe ses innombrables romans, et réveille chez tous le sens de la couleur locale et de l'histoire. — Cependant, SHAKESPEARE est directement importé en France. En 1827-28, une troupe d'acteurs londoniens donne une série de représentations shakespeariennes, qui révèlent à Alexandre Dumas, à Vigny, à Hugo, à Berlioz, le plus grand génie dramatique de tous les temps (2). — A la gloire des romans de W. Scott, succéda un peu plus tard celle des romans de l' « ère victorienne », de DICKENS († 1870) et de GEORGE ELIOT († 1880), dont l'influence fut réaliste et morale. THACKERAY († 1863) a créé le type du *snob*, que les mœurs et la littérature ont si souvent reproduit. Charlotte († 1855) et Emily († 1848) BRONTË ont fait connaître un art plus tourmenté, et le tragique roman d'Emily Brontë, traduit sous le nom des *Hauts de Hurlevent*, a été très lu en France, surtout de nos jours. C'est aussi par leur pessimisme et leur profonde tristesse que les romans de THOMAS HARDY (1840-1927) parus vers la fin du siècle : *Jude l'obscur* et *Tess des d'Urberville* ont connu chez nous le succès. *L'Ile au trésor* de STEVENSON († 1894) a enchanté les amateurs de romans d'aventures. L'original OSCAR WILDE († 1900) a représenté pour beaucoup l'esprit moderne dans ce qu'il a de plus raffiné et de plus inquiétant. Nous retrouverons au XX^e^ siècle WELLS, SHAW, KIPLING, dont le célèbre *Livre de la jungle* a paru dès 1895.

Quant aux poètes, les *lakistes* (WORDSWORTH, COLERIDGE, SOUTHEY) ; ROBERT BROWNING et ELIZABETH BARRETT-BROWNING (« Miss Ba ») ; plus près de nous les *préraphaélites* (ROSSETTI, MORIS) ; TENNYSON († 1892) et SWINBURNE († 1909) enfin ont servi l'évolution de notre poésie en nous donnant les modèles d'un art tantôt familier, tantôt idéaliste et symbolique. L'historien CARLYLE († 1881), par l'exaltation des Héros,

(1) Cf. E. ESTÈVE, *Byron et le Romantisme français*. Hachette, 1907.

(2) Cf. CH.-M. DES GRANGES, *la Presse littéraire sous la Restauration* (*Mercure de France*), 1907, pp. 355-362.

l'esthéticien RUSKIN († 1900), par son culte de la Beauté (*Les Pierres de Venise*) ont mis en circulation des idées dont l'influence chez nous a été très appréciable.

L'Amérique entre à son tour dans la littérature à la fois par le roman, roman d'aventures (FENIMORE COOPER † 1851), roman social (BEECHER STOWE † 1894, romancière de la fameuse *Case de l'oncle Tom*), roman humoristique (MARK TWAIN † 1910) ; par la poésie : LONGFELLOW († 1882) et WALT WHITMAN († 1892), prophètes et souvent profonds penseurs ; par la philosophie : EMERSON († 1882), idéaliste et religieux ; WILLIAM JAMES († 1910), théoricien du *pragmatisme*. Le plus grand nom est celui d' EDGAR POE († 1849), dont l'œuvre a eu chez nous un retentissement considérable, sous son double aspect : le *conte* effrayant et fantastique, la *poésie*, à la fois intellectuelle et musicale. La poétique d'Edgar Poe, grâce à l'entremise de Baudelaire, a été une des sources les plus certaines de tout notre mouvement symboliste et contemporain.

L'Allemagne, qui avait tant imité la France, et qui ne s'en était dégagée qu'à la fin du XVIII^e^ siècle, va prendre sa revanche. Nous savons déjà le succès des traductions du *Werther* de GŒTHE (1778), des œuvres de Lessing, de Klopstock avant la Révolution ; de *Faust* après 1820. Mais l'influence dramatique de Gœthe est dépassée par celle de SCHILLER, qui inspire d'abord le mélodrame de la Révolution et de l'Empire, ensuite le drame romantique. L'*Allemagne* de M^me^ de Staël frappe vivement l'opinion publique, et crée un véritable engouement, que les événements politiques du siècle n'attiédiront que lentement.

On veut connaître les poètes, les philosophes, les conteurs dont elle a si bien parlé. En 1821, commence la publication des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, où GŒTHE, LESSING, KOTZEBUE, WERNER (le dramaturge de la *fatalité*), figurent à côté de Shakespeare et de Calderon. Le premier essai dramatique de Dumas père est un *Fiesque* imité de SCHILLER. Il faudra franchir ensuite tout le siècle pour constater une action nouvelle du théâtre allemand, celle d'HEBBEL, d'HAUPTMANN (*les Tisserands*) et de SUDERMANN.

La poésie romantique allemande a devancé la nôtre : NOVALIS († 1802), ARNIM († 1831), BRENTANO († 1842), TIECK († 1853) ; mais, comme nous l'avons indiqué, son influence se fera sentir surtout plus tard. La poésie patriotique des RUCKERT, des ARNDT et de leurs successeurs est souvent un chant de haine contre la France, qui provoquera des répliques (dont la plus célèbre est la riposte de Musset au *Rhin allemand* de Becker). En revanche, au milieu du siècle, UHLAND († 1862) sera populaire chez nous, et surtout HENRI HEINE, spirituel et tendre, le plus français des poètes germaniques, qui viendra s'établir à Paris et y mourra en 1856. — La philosophie allemande s'assure pendant tout le siècle un grand prestige. V. Cousin, qui voyage en Allemagne, comme Michelet et Quinet, s'initie aux grands métaphysiciens, à KANT, à FICHTE, que continuent SCHELLING et surtout HEGEL († 1831). Le pessimisme de SCHOPENHAUER († 1860) se répandra chez nous surtout après 1870, et inquiétera les esprits, avant que les théories de NIETZSCHE († 1900) exaltent la *volonté de puissance*, et agissent sur toute la pensée contemporaine. KARL MARX († 1883) a dominé le mouvement socialiste. Quant à RICHARD WAGNER († 1883), à la fois par sa musique, sa poésie et ses théories esthétiques, et malgré sa francophobie irritée par l'échec de *Tannhäuser* à Paris (1861), il obtient une audience, qui fait parler d'« envoûtement », surtout auprès des poètes, séduits par le vieux rêve romantique de dérober à la musique ses secrets et son pouvoir d'incantation. Son influence est forte sur des esprits comme Baudelaire et Huysmans, sur le mouvement symboliste. — De leur côté, les historiens se sont passionnés tour à tour pour HERDER, pour CREUTZER, et pour STRAUSS, historiens des religions, pour NIEBUHR, historien de Rome. Michelet et Quinet vont sur place, dans les grandes cités universitaires allemandes (Heidelberg) se pénétrer des méthodes et des systèmes. Mais l'exaltation pangermaniste d'un TREITSCHKE donnera à réfléchir. — L'Allemagne donne peu de romanciers ; en revanche, ses conteurs, maîtres du fantastique et du rêve, HOFFMANN († 1822) et JEAN-PAUL RICHTER († 1825), si vanté par Musset, sont très goûtés de nos romantiques. — Enfin, la critique allemande est toute-puissante : GUILLAUME († 1845) et FRÉDÉRIC († 1829)

SCHLEGEL contribuent au début du siècle à dissoudre l'esthétique classique déjà ébranlée : *le Cours de littérature dramatique* de G. Schlegel est traduit dès 1814. — La *philologie* allemande, telle qu'on l'enseigne à Gôttingen, à Tübingen, exerce, dans la seconde partie du siècle, une domination que d'aucuns jugent tyrannique. Les érudits français se forment à l'école de DIEZ, de MOMMSEN et de CURTIUS, et, plus affranchis ensuite, n'en étudient pas moins de très près les travaux de l'érudition allemande, représentée à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e par des maîtres comme WILAMOWITZ-MŒLLENDORF († 1931).

L'Italie. — Parmi les ouvrages où se fait sentir l'influence italienne, il faut citer la *Corinne* de M^me de Staël (1807). L'auteur a connu MONTI et ALFIERI († 1803). Ginguené écrivit, en 1811, une *Histoire littéraire d'Italie*, et Sismondi, en 1812, une *Histoire des littératures du Midi de l'Europe*. En même temps, Stendhal faisait connaître l'Italie à la France par différents ouvrages de critique. Lamartine, dans ses *Premières Méditations*, est plein de souvenirs de l'Italie; l'un de ses maîtres est Pétrarque. Dante est un des auteurs les plus souvent invoqués par nos Romantiques. — LÉOPARDI publie ses poèmes en 1818; mais son influence, déjà réelle sur A. de Musset, s'exercera surtout plus tard, vers 1850. — MANZONI († 1873) donne son *Carmagnola*, drame romantique, en 1820, et, en 1827, *les Fiancés*, puis il se renferme dans le silence jusqu'à sa mort. — Les *Prisons* de SILVIO PELLICO sont traduites dès leur apparition (1833). Les artistes expriment, de diverses manières, le grand mouvement national que la France suit avec sympathie. Mais Léopardi est surtout un poète de la tristesse et du pessimisme. Il y a plus de vigueur confiante chez les écrivains qui s'affirment après la réalisation de l'unité italienne : CARDUCCI († 1907), FOGAZZARO († 1911). Nous retrouverons D'ANNUNZIO au XX^e siècle.

L'Espagne. — Il y avait des affinités entre le romantisme français et la littérature espagnole. — On traduit le *Romancero* (1814). On retraduit plusieurs fois *Don Quichotte*. Les chefs-d'œuvre de CALDERON et de LOPE DE VEGA entrent dans le *Théâtre étranger*. — Le ton espagnol se fait sentir dans plusieurs

drames de V. Hugo et dans quelques pièces de la *Légende des siècles*. Mérimée pastiche l'Espagne dans son *Théâtre de Clara Gazul* (1825). Th. Gautier, Alex. Dumas, E. Quinet décrivent leurs voyages en Espagne. — Mais les œuvres parues au XIX^e^ siècle ne sont pas aussi connues que celles de l'Angleterre et de l'Allemagne. Ni la poésie de ZORILLA, ni l'éloquence de DONOSO CORTÈS, ni le talent si varié et si pittoresque de CASTELAR n'ont exercé d'influence en France.

La littérature russe. — Un autre pays vient, à partir de 1860, nous inspirer des idées nouvelles, et transformer ou enrichir notre littérature, la Russie. Comme l'Allemagne, la Russie avait longtemps imité la France. Au XIX^e^ siècle, elle s'en affranchit et nous renvoie sa propre influence (V^te^ de Vogüé : *Le roman russe*, 1886). Elle a de grands poètes romantiques, comme POUCHKINE († 1837), LERMONTOFF († 1841); mais elle brille surtout par ses romanciers : GOGOL († 1852), un des maîtres du réalisme; ses *Nouvelles* ont été traduites dès 1845, et ses *Ames mortes*, en 1848; — DOSTOÏEWSKY († 1881), maître de l'analyse psychologique (*Crime et Châtiment*, *L'Idiot*, *Les Possédés*) et qui a laissé une inoubliable peinture de la Sibérie (*Souvenirs de la Maison des morts*) : son prestige en France n'a cessé de grandir; — TOURGUENIEV († 1886), auteur de romans où la société russe est décrite de la façon la plus pénétrante. Il vécut de longues années à Paris, et fut tout de suite traduit en français (*Journal d'un chasseur*, 1852; *Un Nid de seigneurs*, 1859, *Terres vierges*, 1877). Enfin TOLSTOÏ († 1910) a donné des chefs-d'œuvre dans le roman historique (*la Guerre et la Paix*, 1864-69), psychologique (*Anna Karénine*, 1877) et dans le roman à thèse (*Résurrection*, 1900), avant de faire figure de prophète et de prêcher une sorte d'évangile nouveau qui a profondément touché beaucoup d'âmes françaises (cf. R. Rolland : *Vie de Tolstoï*). — L'influence des Russes a été tout à la fois sociale et littéraire. Ils ont inspiré à nos romanciers et à nos dramaturges des thèses (empruntées d'ailleurs en partie à nos Romantiques) sur la *pitié sociale*, sur les responsabilités des riches et des puissants à l'égard des pauvres, etc. En même temps, ils ont donné des modèles de réalisme minutieux et froid,

absolument objectif, d'où se dégage pourtant une intense poésie.

Il ne faut pas omettre l'apport de la *littérature polonaise*, dont deux noms surtout au XIX^e siècle ont été très populaires en France : le poète-prophète MICKIEWICZ († 1855), ami de Michelet et de Quinet, et, plus près de nous, le romancier SIENKIEWICZ († 1916), auteur de *Quo vadis*. On doit encore moins négliger l'apport de la *littérature scandinave* : les Danois nous ont donné le merveilleux conteur ANDERSEN, le critique BRANDÈS, historien de l'école romantique française. Mais l'influence dominante a été celle des auteurs dramatiques, le Suédois STRINDBERG, les Norvégiens BJÖRNSON, et surtout IBSEN († 1906), une des forces les plus puissantes du théâtre du XIX^e siècle, l'auteur qui a agi le plus efficacement sur le public et les artistes en France, par ses pièces symboliques, sociales et morales (*Peer Gynt, les Revenants, Rosmersholm*, etc...), traduites par Prozor et constamment jouées sur nos scènes.

BIBLIOGRAPHIE

Pour les faits historiques, consulter : H. MÉTHIVIER et L. GENET, *Les débuts de l'époque contemporaine* (1789-1848); L. GENET, *L'Époque contemporaine* (1848-1939) (Nouveau cours d'histoire sous la direction de V.-L. TAPIÉ), Hatier, 1946.

R. CANAT, *La littérature française au XIX^e siècle*, Payot, 1921.

A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature de 1789 à nos jours*, Stock, 1936.

D. MORNET, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, Hachette, 1912.

P. MOREAU, *Le Romantisme*, de Gigord, 1932.

PH. VAN TIEGHEM, *Le Romantisme français*, Presses Universitaires, 1944.

P. MARTINO, *L'époque romantique en France*, Boivin, 1945.

R. BRAY, *Chronologie du Romantisme* (1804-1830), Boivin, 1932.

P. MARTINO, *Le Naturalisme français*, Colin, 1923.

R. DUMESNIL, *L'époque réaliste et naturaliste*, Tallandier, 1945.

G. MICHAUD, *Message poétique du Symbolisme, 1. L'aventure poétique*, Nizet, 1947.

HISTOIRE DE L'ART sous la direction d'ANDRÉ MICHEL, Colin, 1930.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE par PAUL LANDORMY, Delaplane, 1910.

P. VAN TIEGHEM, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours*, Colin, 1941; *La littérature comparée*, Colin, 1931.

CHAPITRE II

LA LITTÉRATURE SOUS LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

SOMMAIRE

1° La littérature française a des caractères communs sous la Révolution et sous l'Empire. Le *pseudo-classicisme* la domine. L'influence de Chateaubriand et de Mme de Staël ne se fera sentir qu'à partir de 1815.

2° **Sous la Révolution,** on peut signaler : dans la *tragédie,* M.-J. Chénier, N. Lemercier, Ducis; — dans la *comédie,* Fabre d'Eglantine, Collin d'Harleville, — dans la *poésie lyrique,* Rouget de Lisle.

3° **Sous le Consulat et l'Empire :** *tragédie* : Luce de Lancival, Brifaut, Raynouard; — *comédie* : Picard, A. Duval, Etienne; — succès du *mélodrame*; — *poésie lyrique* : Fontanes, Chênedollé, Millevoye; — *poésie descriptive* : Delille; — *histoire* : Daunou, Lacretelle, Sismondi; — *critique* : Suard, La Harpe, Dussault, Feletz, Geoffroy.

Si l'on en excepte les orateurs, les journalistes et André Chénier, que nous avons étudiés plus haut, la littérature de la Révolution surprend moins par sa pauvreté que par son esprit d'imitation stérile. De même pour la littérature du Premier Empire. C'est toujours la suite du XVIIIe siècle. Encore, sous la Révolution, le théâtre s'inspire-t-il parfois des événements et cherche-t-il à profiter de sa liberté récente. Mais sous l'Empire, sauf dans la comédie et dans la critique, il n'y a rien. Le despotisme de la censure, la protection tyrannique de Napoléon, l'absorption des forces vives par la guerre

ou par l'administration, sont autant de causes qui expliquent cette faiblesse. Bien entendu, il faut mettre à part deux génies isolés, persécutés par l'Empire, et dont l'influence est retardée : Chateaubriand et Mme de Staël, — ceux qui se développent en dehors du territoire français, comme Joseph de Maistre, — et des talents d'opposition, tels que Benjamin Constant.

I. — Sous la Révolution (1789-1800).

1° **La Tragédie.** — La première date du théâtre tragique *révolutionnaire* est 1789, avec le *Charles IX* de M.-J. Chénier, « tragédie historique », plaidoyer en faveur de la liberté et de la tolérance, qui faillit mettre aux prises le parterre et les loges. Il n'y a guère que des discours dans *Charles IX*; mais ce sont précisément les tirades de Coligny, de Guise et de L'Hospital qui excitaient des applaudissements ou des protestations. A l'acte IV, une belle scène, qui devait fournir à Scribe pour *les Huguenots* la célèbre *bénédiction des poignards*. — Chénier donna ensuite, et toujours avec grand succès, *Henri VIII* (1791), *Calas* (1791), *Gracchus* (1792), (où se trouve le mot : « des lois et non du sang! »), et *Fénelon ou les religieuses de Cambrai* (1793), pièce intéressante à étudier pour l'histoire de la renommée de Fénelon au XVIIIe siècle. Son *Tibère* fut joué seulement en 1844 (1).

A. Arnault (1766-1834) écrivit *Marius à Minturnes* (1791), et quelques autres tragédies, mais surtout des *Fables* (1812), où se trouve la célèbre petite pièce de *la Feuille*.

Népomucène Lemercier (1771-1840), tempérament original et parfois novateur, triompha dans la tragédie avec son *Agamemnon* (1797), qui supporte encore la lecture, et dans le drame historique avec *Pinto* (1801), où le mélange des genres

(1) M.-J. Chénier (1764-1811) fut membre de la Convention, des Cinq Cents, du Tribunat. Il devint, sous l'Empire, inspecteur général de l'Université, composa encore plusieurs tragédies, que la censure arrêta, et écrivit un *Tableau de la littérature française de 1789 à 1808*, qui est un curieux document de la critique pseudo-classique. Accusé d'avoir laissé périr son frère André, il répondit au public par sa belle épître *sur la Calomnie* (1806).

est opéré avec une certaine sûreté de main, qui annonce plutôt, d'ailleurs, A. Duval et Scribe, que Dumas père et V. Hugo (1).

Ducis continue à donner des adaptations de Shakespeare (*Othello*, 1792), et fait jouer, en 1795, une pièce à sujet oriental, *Abufar*, qui est sa production la plus originale.

2° **La Comédie**. — Il faut signaler sous la Révolution *le Philinte de Molière*, de Fabre d'Églantine (1791), inspiré par J.-J. Rousseau. Philinte n'y est plus le philosophe aimable, l'homme du monde indulgent, que nous avions cru voir dans *le Misanthrope*; c'est un aristocrate égoïste et borné, qui ne se réveille de son apathie que lorsque son propre intérêt est en cause; Alceste est l'ami de tout le monde, le précurseur, le vengeur.

Collin d'Harleville (1755-1806) représente, au contraire, l'aimable et spirituelle comédie classique avec *l'Optimiste* (1788), *le Vieux Célibataire* (1792).

Mais comment définir et classer maintenant une foule de pièces de circonstance, productions éphémères et bruyantes, les unes courageuses comme *l'Ami des lois*, de Laya (1793); les autres destinées à échauffer les passions, comme *les Victimes cloîtrées*, de Monvel (1791); d'autres enfin à la fois bouffonnes et politiques, comme *Madame Angot ou la Poissarde parvenue*, de Maillot (1796); ou la série des *Cadet-Roussel*, par Aude; celle des *Nicodème*, etc.? Il y a là une immense quantité de vaudevilles, de farces, d'à-propos, qui constituent la partie vivante et vraiment aristophanesque du théâtre de la Révolution, où toutes les actualités sont saisies, où l'audace est effrénée, et qui, faute de style, n'ont plus d'intérêt que pour l'histoire des mœurs.

3° Dans la **Poésie lyrique**, nous avons déjà nommé Lebrun. Mais le vrai lyrisme est alors dans quelques chants révolu-

(1) Lemercier a composé un vaste poème, *la Panhypocrisiade*, mêlé d'épopée et de satire (1819), dont quelques morceaux ont de l'éclat et de la force. Il fut disgracié sous l'Empire. Comme beaucoup des écrivains cités dans ce chapitre, il fut nettement hostile au mouvement romantique, notamment à Hugo, qui lui succéda du reste, en 1842, à l'Académie française (voir son discours de réception, et la réponse de M. de Salvandy, autre tenant du classicisme).

tionnaires, comme *le Chant du départ* de M.-J. CHÉNIER, mis en musique par Méhul (1794), et surtout dans *la Marseillaise* de ROUGET DE LISLE (1792).

II. — Sous le Consulat et l'Empire (1800-1814).

1° **La Tragédie.** — Sous l'Empire, le répertoire tragique est en faveur; Napoléon aime la tragédie; de grands acteurs, comme Talma, Mlle Duchesnois, Mlle Georges, donnent de l'éclat aux moindres reprises. On joue Corneille, Racine, Voltaire, Crébillon, et une quantité de pièces du XVIIIe siècle qui nous paraissent aujourd'hui sans action, sans psychologie et sans style... mais nous avons passé par le romantisme! — Il est vrai que ce répertoire est alors surveillé et corrigé par la censure, qui en fait disparaître, au gré du maître et des circonstances, toutes les allusions fâcheuses.

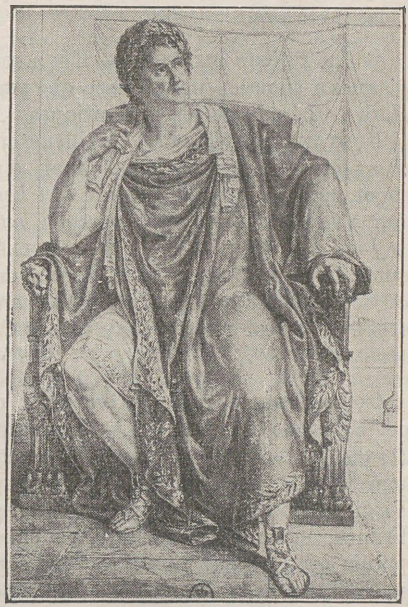
Parmi les nouveautés, *Hector*, de LUCE DE LANCIVAL (1809), passa pour un chef-d'œuvre. BRIFAUT avait écrit un *Don Sanche*; mais on était en pleine guerre d'Espagne. Brifaut fut invité à transporter dans l'antiquité le sujet de sa pièce. Il en fit *Ninus II* (1813). Le plus grand succès tragique fut pour *les Templiers*, de RAYNOUARD (1805) (1); mais ce succès ne se renouvela pas pour ses *États de Blois*, en 1810. Raynouard, en cela disciple de Voltaire et de De Belloy, avait cherché des sujets dans l'histoire nationale.

2° **La Comédie.** — Quoique fort surveillée par la censure, la comédie continue à témoigner, sous l'Empire, d'une certaine vitalité.

PICARD (1769-1828) donna en 1801 une satire de l'agiotage : *Duhautcours*; la même année : *la Petite Ville*; ensuite, un grand nombre de comédies, où les travers du jour sont bien observés. A. DUVAL (1767-1842) est le véritable prédécesseur de Scribe et de Dumas père, par l'aisance ingénieuse de ses intrigues, et surtout parce qu'il crée en France le genre de la *comé-*

(1) RAYNOUARD (1761-1836) est resté surtout célèbre comme initiateur des études de linguistique et de littérature romanes.

die historique. Il s'est essayé dans la comédie de mœurs (*le Chevalier d'industrie*). Duval sera un adversaire acharné du Romantisme, qui éclipsera toute cette littérature de précurseurs. ÉTIENNE (1778-1845), censeur des journaux sous l'Empire, puis député libéral sous la Restauration, eut un gros succès avec les *Deux gendres*, comédie en cinq actes et en vers (1810). Ses articles au *Constitutionnel* et ses *Lettres sur Paris* publiées par *la Minerve* (1818-1820) sont d'un bon pamphlétaire.



Cl. Giraudon.

TALMA.
Rôle de Néron dans *Britannicus*.

3° Il faut noter, enfin, le succès du **Mélodrame** sous le Consulat et l'Empire. Il forme la transition entre la tragédie classique et le drame romantique (1). C'était la tragédie populaire, à sujet historique ou romanesque, sans aucune limite de *temps* et de *lieu*, et admettant jusqu'à l'incohérence le mélange des genres. GUILBERT DE PIXÉRÉCOURT (1773-1844) obtint des triomphes avec *Victor ou l'Enfant de la forêt* (1798), *Cælina ou l'Enfant du mystère* (1801) ; à côté de lui, CAIGNIEZ (1762-1842), auteur des *Enfants du bûcheron* (1809), de *la Pie voleuse* (1815), etc.

1. Cf. p. 866.

4° **La Poésie épique** fleurit sous l'Empire. Peut-être croirait-on que les poètes se sont inspirés des grands faits politiques et militaires de la veille ou du jour? Hélas! LUCE DE LANCIVAL écrit *Achille à Scyros*; BAOUR-LORMIAN, *l'Atlantide*; CREUZÉ DE LESSER (traducteur du *Romancero*), *les Chevaliers de la Table Ronde*, etc., etc.

5° **La Poésie lyrique.** — Il y a sous l'Empire quelques élégiaques à signaler, ne serait-ce que pour établir la filiation entre André Chénier et les romantiques.

FONTANES (1757-1821), meilleur critique que poète, écrivit des pièces assez laborieuses, mais d'un goût pur, d'un sentiment parfois profond, comme *la Chartreuse de Paris*, *les Tombeaux de Saint-Denis*, *les Stances à Chateaubriand sur les Martyrs*, *le Jour des morts*, etc. — CHÊNEDOLLÉ (1769-1833) fit un poème sur le *Génie de l'homme*, mais surtout des *Études poétiques* (1820), où se trouvent quelques pièces *lamartiniennes*. — MILLEVOYE (1782-1816) est resté célèbre par *la Chute des feuilles* et *le Poète mourant*.

6° **La Poésie descriptive** sévit de toutes parts pendant cette période antipoétique. — Le maître du chœur est DELILLE (1738-1813). Professeur de l'Université, bon latiniste, il acquit une grande célébrité par sa traduction des *Géorgiques* de Virgile (1769), qui lui valut la chaire de poésie au Collège de France, et un fauteuil à l'Académie française. En 1782, il publia *les Jardins*; puis, *l'Homme des champs* (1800), *l'Imagination* (1806), *les Trois Règnes de la nature* (1809), *la Conversation* (1812). Nul auteur ne fut plus à la mode. On se l'arrachait, dans les salons, pour lui entendre lire ses vers; et quand il mourut, en 1813, on lui fit des funérailles que seules devaient égaler plus tard celles de Victor Hugo. — A vrai dire, Delille n'est pas tout à fait à dédaigner. Il écrit en vers avec une aisance souvent précise, et ses périphrases sont *amusantes* quand on y cherche ce qu'il a voulu y mettre, de l'esprit. Ce n'est pas un poète; mais c'est un très habile versificateur.

7° **Le Roman.** — Les grands romans de l'époque sont *Atala* (1801), *René* (1804), *Delphine* (1802), *Corinne* (1807), *Adolphe*

(1816). A côté de ces chefs-d'œuvre sur lesquels nous devons revenir plus loin (1), inutile de retenir les innombrables productions de Mme Cottin, de Mme de Krudner, de Mme de Souza, etc.

8° **L'Histoire.** — Il faut citer les noms de : DAUNOU (1761-1840), archiviste de l'Empire à partir de 1807, professeur au Collège de France, qui travailla en véritable savant à continuer *les Historiens de la France* de Dom Bouquet, et l'*Histoire littéraire* des Bénédictins; — LACRETELLE LE JEUNE (1766-1855), qui donna le premier, en 1806, un *Précis de la Révolution française*; — SISMONDI (1773-1842), auteur de l'*Histoire des républiques italiennes* et de l'*Histoire des Français*, écrites sous l'Empire, publiées sous la Restauration et sous Louis-Philippe.

9° **La Critique.** — SUARD (1733-1817) représente la critique du XVIIIe siècle; il avait travaillé à l'*Encyclopédie*; il dirige jusqu'en 1810 *le Publiciste*. Sa manière est élégante et froide; il ne manque ni d'intelligence ni de finesse. — Nous retrouvons LA HARPE († 1803), qui de 1793 à 1803 fait encore ses cours publics au lycée Marbeuf, faubourg Saint-Honoré. — JOUBERT (1751-1824) ne publie rien, mais par sa conversation et par ses conseils, il a une influence sur la littérature de son temps. Ses délicates *Pensées* et sa *Correspondance* ont paru seulement en 1842.

Au *Journal des Débats*, fondé en 1789, apparaissent HOFFMANN, fin et piquant; DUSSAULT, solide et lourd; DE FÉLETZ, délicat et ironique; BOISSONADE, helléniste très érudit et très spirituel; et surtout GEOFFROY (1743-1814), qui occupa pendant quatorze ans le *feuilleton*, et jugea avec la plus grande sévérité toute la production dramatique de l'Empire. Son mérite essentiel est d'avoir renouvelé la critique du répertoire : il a laissé sur Corneille, Racine, Molière, d'excellents articles; il a contribué à discréditer la tragédie de Voltaire et de ses disciples, et à désencombrer la scène des ouvrages pseudo-classiques. On peut même dire qu'il a prédit le pro-

(1) Cf. pp. 804, 806, 817 et 959.

chain avènement du drame romantique, quand il a écrit, en 1804 : « Qu'on y prenne garde : si on s'avise d'écrire les mélodrames en vers et en français, malheur à la tragédie! »

BIBLIOGRAPHIE

H. WELSCHINGER, *le Théâtre de la Révolution*. Charavay, 1881.
J. HÉRISSAY, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, 1922.
L. MOLAND, *Théâtre de la Révolution*, 1877.
CH.-M. DES GRANGES, *Geoffroy et la Critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, Hachette, 1897.
P. LADOUÉ, *Un précurseur du romantisme : Millevoye*, Perrin, 1912.
A. BEAUNIER, *La jeunesse de Joseph Joubert*, 1918.

CHAPITRE III

LES INITIATEURS DE LA NOUVELLE RENAISSANCE

CHATEAUBRIAND. — MADAME DE STAËL

SOMMAIRE

1° **Chateaubriand** (1768-1848), après une enfance rêveuse à Combourg, fait un voyage en Amérique, émigre à Londres; rentre en France en 1800, publie *Atala, le Génie du Christianisme* (1801-1802); visite l'Italie, la Grèce, l'Orient; publie *les Martyrs* (1809). Il entre dans la politique sous la Restauration; est ministre et ambassadeur; se retire après 1830. — Son caractère est très nuancé, à la fois passionné et méthodique, orgueilleux et désenchanté.

2° Son influence s'exerce en tous domaines, sur les *mœurs* (sens religieux, goût du moyen âge), les *sentiments* (amour de la nature, mélancolie), les *idées* : il substitue le sens historique et esthétique au *dogmatisme* des classiques. — Écrivain, il est orateur et poète, peintre et musicien. Dans tous les genres, il est le maître du XIX^e^ siècle.

3° **M^me^ de Staël** (1766-1817), fille de Necker, est persécutée par l'Empire, et obligée de s'exiler à Coppet; elle voyage en Italie et en Allemagne. — Elle publie *la Littérature* (1800), où elle développe les rapports des lettres et de la société, et initie la France à Shakespeare; — des romans, *Delphine* (1802), *Corinne* (1806); — et surtout *De l'Allemagne* (1811), ouvrage par lequel elle nous fait connaître, d'une façon personnelle et vivante, les grands écrivains et les philosophes d'outre-Rhin. — Son style, causerie animée, est celui d'un publiciste.

I. — CHATEAUBRIAND (1768-1848).

La vie. Années d'enfance et de jeunesse (1768-1786).



CHATEAUBRIAND SOUS L'EMPIRE.
D'après le portrait peint par Girodet et lithographié par Aubry.

— La famille illustre des Chateaubriand était, vers la fin du XVIII^e siècle, bien déchue de son ancienne splendeur. René

de Chateaubriand, père de l'écrivain, homme d'une singulière et farouche énergie, alla chercher fortune aux îles, puis s'établit comme armateur à Saint-Malo; il s'était juré à lui-même de relever sa maison, et il tint parole. Marié en 1753 à Apolline de Bédée, il eut dix enfants; les quatre premiers moururent en bas âge; des six suivants, trois sont restés célèbres: Julie, devenue Mme de Farcy; Lucile, Mme de Caud; et le dixième, le plus chétif, que sa mère, fatiguée, laissa aux soins d'une vieille servante, François-Auguste.

François-Auguste de Chateaubriand était né à Saint-Malo, le 4 septembre 1768. Il passa ses premières années à vagabonder sur le port; puis on le mit au collège de Dol, de là au collège de Rennes, où il fut un écolier très intelligent et très indépendant. Bien doué pour les mathématiques, il alla d'abord à Brest pour passer son examen d'aspirant de marine; mais il se crut la vocation ecclésiastique, et s'enferma pendant quelques mois au collège de Dinan. Il resta ensuite deux ans dans la solitude du château de Combourg, avec son père, sa mère et Lucile. Chateaubriand nous a dit lui-même, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, de quels songes, de quelles hallucinations, ces deux années furent pleines. Lucile, délaissée comme lui, était la compagne de ses rêves; elle avait une sensibilité romanesque et maladive, dont Chateaubriand s'est souvenu quand il a peint Amélie et Velléda. L'humeur voyageuse de son père avait aussi passé dans son âme, et il souhaitait déjà de s'embarquer pour des pays inconnus, quand il changea d'avis, et accepta un brevet de sous-lieutenant au régiment de Navarre : il rejoignit son poste, à Cambrai, dans les premiers mois de 1786. En septembre de la même année, la mort de son père le rappelait à Combourg.

Séjour à Paris (1786-1791). — Au lieu de retourner à Cambrai, il vint à Paris, où il obtint un brevet de capitaine de cavalerie, et où, par son frère, le comte de Chateaubriand, et sa sœur Julie, Mme de Farcy, il fut présenté à la cour. Le « grand monde » lui déplut. En revanche, il se sentait attiré par la société littéraire. Il connut le poète Ecouchard-Lebrun (*alias* Lebrun-Pindare, l'auteur emphatique de l'ode sur le

vaisseau *le Vengeur*) ; le moraliste Chamfort, un des hommes les plus spirituellement méchants de cette époque ; Parny, élégiaque harmonieux qui annonçait Lamartine ; Ginguené, critique dont il devait éprouver le lourd dogmatisme à propos d'*Atala* et du *Génie* ; La Harpe, alors dans tout l'éclat de ses succès de conférencier mondain ; Flins, type du *bohème de lettres* ; et par lui, Fontanes, qui plus tard le fit rentrer en France et l'encouragea à publier son chef-d'œuvre.

En 1790, Chateaubriand se trouva tout heureux de faire paraître, à l'*Almanach des Muses*, une pièce de vers dans le goût le plus fade du XVIII^e^ siècle. Que fût-il devenu, s'il eût continué à fréquenter les salons et les cafés littéraires de Paris ? peut-être un écrivain aussi médiocre que *distingué*. Mais cette société, ébranlée et dispersée par les premiers événements de la Révolution, n'exerça sur lui qu'une influence assez courte.

Voyage en Amérique (1791-1792). — En causant avec M. de Malesherbes, ses rêves de voyage le hantèrent de nouveau. Du reste, les premiers troubles révolutionnaires et les menaces pour l'avenir engageaient beaucoup de jeunes nobles à s'expatrier. Il résolut de partir pour une sorte de voyage d'exploration — il s'agissait de découvrir un « passage » au nord de l'Amérique — et il s'embarqua, à Saint-Malo, le 8 avril 1791 ; il devait être de retour le 2 janvier 1792.

Ce voyage en Amérique, Chateaubriand l'a raconté et exploité dans ses œuvres, de toutes les façons et sous toutes les formes. Après les impressions de Combourg, celles-là furent les plus fortes et les plus décisives. Et, pourtant, il n'a sans doute pas accompli tout l'itinéraire qu'il prétend avoir parcouru. J. Bédier (1) a soutenu que Chateaubriand n'a point dépassé la région des Grands Lacs, et que, pour décrire les pays qu'il n'a point vus, il s'est servi de relations françaises et anglaises, celles du P. Charlevoix et de Bartram. La discussion a été reprise depuis. Quoi qu'il en soit, il rapportait d'Amérique des sensations et des couleurs dont il enrichit, pour un siècle entier, notre littérature.

(1) JOSEPH BÉDIER, *Etudes critiques*. Paris, Colin, 1903 (p. 125 : *Chateaubriand en Amérique : vérité et fiction*).

Il revint en France brusquement, à la nouvelle de l'arrestation du Roi à Varennes ; il se maria au passage avec Mlle Céleste Buisson de la Vigne, qui fut une femme d'esprit charmant et de cœur stoïque ; et il rejoignit en toute hâte l'armée des émigrés.

L'exil à Londres (1793-1800). — Blessé au siège de Thionville, il se réfugie à Bruxelles, de là à Jersey, puis à Londres, où il fait, pour vivre, des besognes de librairie. Encore est-il sur le point de mourir de faim dans cette ville, où, vingt-cinq ans plus tard, il devait revenir comme ambassadeur de France. C'est pendant son séjour à Londres qu'il publie (1797) son premier ouvrage, l'*Essai sur les Révolutions*, livre tout imprégné de pessimisme antichrétien, et qui n'annonçait guère le prochain apologiste de la religion. A la même époque, il entassait dans une vaste composition des souvenirs de son voyage d'Amérique ; de cette mine, il allait tirer bientôt *Atala*, *René*, et beaucoup plus tard le livre intitulé *les Natchez*. Il était encore à Londres, en 1799, quand il reçut une lettre de sa sœur Julie, lui annonçant la mort de sa mère ; au moment où cette lettre parvint à Chateaubriand, Julie elle-même était morte. Le dernier vœu de Mme de Chateaubriand avait été que son fils revînt à la religion de son enfance. La grâce le toucha. « Je n'ai point cédé, j'en conviens, dit-il, à de grandes lumières surnaturelles ; ma conviction est sortie du cœur : j'ai pleuré et j'ai cru. » Dès lors, il conçoit le plan de son *Génie du Christianisme*.

Sous le Consulat et l'Empire (1800-1814). — Fontanes avait obtenu de Bonaparte que Chateaubriand fût rayé de la liste des émigrés ; et celui-ci rentre en France le 8 mai 1800. Il fréquente alors le salon de Mme de Beaumont. Il publie, en 1801, *Atala*, fragment détaché de son prochain ouvrage, — et le 14 avril 1802, quatre jours avant la proclamation du Concordat, *le Génie du Christianisme*. Bonaparte, désireux de s'attacher un homme qui servait si bien ses desseins de restauration sociale, nomme Chateaubriand secrétaire d'ambassade à Rome (1803), puis ministre plénipotentiaire dans le Valais (1804). Mais l'exécution du duc d'Enghien (21 mars 1804) vient créer entre le Premier Consul et lui un irrémédiable désaccord. Chateaubriand donne sa démission, et, pour

étudier les paysages et les ruines des pays où il voulait placer l'action des *Martyrs*, il entreprend un long voyage, dont nous avons le récit détaillé dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. — Il passe par Venise et Trieste, visite la Grèce, Constantinople, la Palestine, revient par Tunis, Carthage et l'Espagne; ce voyage dure près d'un an (juillet 1806 à juin 1807). A son retour, il achète, près d'Aulnay, une maison de campagne, la Vallée-aux-Loups, où il s'établit pour terminer *les Martyrs*, qui paraissent en 1809. L'*Itinéraire* est publié en 1811. Cependant, Chateaubriand fait une opposition de plus en plus vive à l'Empire. Il écrit dans *le Mercure* un article menaçant; reçu à l'Académie française, pour y succéder à M.-J. Chénier, il compose un discours rempli d'allusions à la tyrannie et aux oppositions qu'elle suscite, discours que le pouvoir impérial ne l'autorise pas à prononcer.

Sous la Restauration (1814-1830). — A la chute de Napoléon, il publie un pamphlet : *De Buonaparte et des Bourbons* (1814) qui « vaut une armée à Louis XVIII ». Mais, nommé pair de France, il entre dans l'opposition, et il écrit (1816) *la Monarchie selon la charte*, qui lui attire les persécutions du ministère Decazes. Après la mort du duc de Berry (1820), Chateaubriand est nommé ambassadeur à Berlin; en 1822, ambassadeur à Londres; la même année, il représente la France au Congrès de Vérone, et devient ministre des Affaires Etrangères dans le cabinet Villèle. Malgré le succès de l'expédition d'Espagne, sa situation se gâte, car il n'est aimé ni du Roi, ni de Villèle et, le 6 juin 1824, il est « relevé de ses fonctions ». Profondément blessé, Chateaubriand se rejette dans l'opposition; mène, au *Journal des Débats*, une violente campagne contre Villèle, et contribue à le renverser. Sous le ministère Martignac, il reçoit (janvier 1828) l'ambassade de Rome. La chute de Charles X ne le surprend pas; mais, après les journées de juillet 1830, il rentre pour toujours dans la vie privée, par fidélité au légitimisme tombé et par hostilité à l'égard du gouvernement de Louis-Philippe.

Dernières années (1830-1848). — En 1826, Chateaubriand avait publié l'édition complète de ses œuvres; en 1831, ses

Études historiques; en 1834, son *Voyage en Amérique*; en 1836, l'*Essai sur la Littérature anglaise*, et, en 1844, la *Vie de Rancé*. Puis il s'attache tout entier à ses *Mémoires d'outre-tombe*, commencés dès 1811, à la Vallée-aux-Loups, et sans cesse retouchés jusqu'en 1846. Il fréquente alors de préférence le salon de Mme Récamier, à l'Abbaye-aux-Bois, où il exerce une sorte de royauté. Devenu fort pauvre, il avait « hypothéqué sa tombe », en vendant à une société d'actionnaires, pour ne les faire paraître qu'après sa mort, ses *Mémoires d'outre-tombe*; Emile de Girardin en commença la publication, dans *la Presse*, dès février 1848.

C'est le 4 juillet de cette même année que mourut Chateaubriand, à Paris, dans une maison de la rue du Bac qui porte aujourd'hui le nº 120. Il avait demandé à être enterré en face de Saint-Malo, sa ville natale, dans l'île du Grand-Bé, sépulture grandiose qui convient à son génie.

Caractère. — Chateaubriand s'est peint lui-même dans ses œuvres, tantôt indirectement (*Atala, René, les Natchez*), tantôt directement (*Mémoires d'outre-tombe*). Son caractère offre de singuliers mélanges : beaucoup d'orgueil, — et aussi beaucoup de noblesse; de la froideur et de l'enthousiasme; de prompts désenchantements et de grandes obstinations. « Je manque d'ouverture de cœur, dit-il; mon âme tend incessamment à se fermer... Aventureux et ordonné, passionné et méthodique, il n'y a jamais eu d'être à la fois plus chimérique et plus positif que moi, de plus ardent et de plus glacé. » Il fait dire à René : « Je m'ennuie de la vie, l'ennui m'a toujours dévoré. » Il dit lui-même : « J'ai bâillé ma vie, j'ai porté mon cœur en écharpe. » Son existence n'en a pas moins connu les plus hautes satisfactions de la gloire. Elle a été mêlée aux plus grands événements du siècle et ses ouvrages sont sortis de la réalité tout autant que du rêve. Il dit : « C'est dans les bois que j'ai chanté les bois, sur les vaisseaux que j'ai peint l'océan, dans les camps que j'ai parlé des armes, dans l'exil que j'ai appris l'exil, dans les cours, dans les affaires, dans les assemblées, que j'ai étudié les princes, la politique et les lois. » (*Mém. d'outre-tombe*).

L'œuvre de Chateaubriand. — L'Essai sur les Révolutions (1797). — Le jeune émigré se proposait, dans ce singulier ouvrage, de rechercher les rapports entre les révolutions anciennes et la Révolution française. De son vaste projet, il ne publia que deux livres, le premier consacré aux révolutions républicaines de la Grèce, le second à Philippe et Alexandre. Rien n'est plus curieux en soi que ce fatras, où les comparaisons les plus inattendues, et parfois les plus justes, nous prouvent comment un homme du XVIII^e^ siècle pouvait juger, avant l'Empire, les événements de la veille et du jour, et prédire ceux du lendemain. Mais les chapitres vraiment indispensables à lire, pour qui veut connaître tout Chateaubriand, sont ceux que l'auteur consacre, à la fin de la deuxième partie, aux *objections contre le christianisme* (surtout du chap. XXXIX au chap. LV). Il est faux de dire que Chateaubriand, dans l'*Essai*, se montre disciple des encyclopédistes; il les a, pour ainsi dire, en abomination; et il leur reproche d'avoir tout détruit, sans avoir rien remplacé. Pour lui, il croit sans doute à la décadence et à la prochaine disparition du christianisme; mais cette constatation le plonge dans l'angoisse; et il intitule son dernier chapitre : *Quelle sera la religion qui remplacera le christianisme*? A cette question, qu'il laisse pour le moment sans réponse, Chateaubriand devait donner prochainement une solution.

Atala (1801). — Simple épisode destiné à illustrer le chapitre du *Génie* intitulé : « Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain », *Atala* fut publiée séparément et d'avance, en mai 1801. Dans la préface de la première édition, Chateaubriand nous explique que cet ouvrage est détaché des *Natchez*, vaste composition dont il a laissé le manuscrit à Londres. — *Atala* s'ouvre par un *Prologue*. Après une description des bords du Meschacebé, l'auteur introduit le vieux Chactas, sauvage de la tribu des Natchez. qui a visité la France et qui connaît la cour de Louis XIV. Chactas raconte au Français René, une nuit, à la clarté de la lune, assis avec lui sur la poupe d'une pirogue, les aventures de sa jeunesse. — Le *récit* se subdivise en quatre parties qui sont comme les quatre chants d'un poème : *les chasseurs*, *les laboureurs*, *le drame*, *les funérailles*. Chactas, après une défaite de sa tribu par les Muscogulges, s'est enfui à Saint-Augustin, chez l'Espagnol Lopez. Mais il veut, un jour, revoir son pays natal, et il est pris par ses anciens ennemis, qui le condamnent à être brûlé. Cependant, une jeune fille chrétienne de la tribu, Atala, aime Chactas. Elle vient couper ses liens, et s'enfuit avec lui à travers la forêt. Chactas et Atala marchent au nord pendant près d'un mois. Ils rencontrent enfin un missionnaire, le P. Aubry, dans la grotte duquel ils se réfugient

pour échapper à une affreuse tempête. Chactas demande au P. Aubry de l'instruire dans la religion d'Atala, et de bénir leur mariage. Mais la jeune fille, que sa mère mourante avait consacrée à Dieu, ne voulant pas rompre son vœu, et désespérée par son amour, s'empoisonne. Elle meurt, consolée par la prédication du P. Aubry, et Chactas, aidé du missionnaire, procède aux funérailles, — la page la plus célèbre du livre. — Cette « nouvelle » eut un succès prodigieux, qu'on peut mesurer aux éloges, aux sévérités et aux railleries de la critique contemporaine (1).

Le Génie du Christianisme (1802). — Nous avons indiqué plus haut les circonstances dans lesquelles parut *le Génie du Christianisme* (2). Voici l'analyse sommaire de cet ouvrage, qui comprend dans son ensemble *quatre parties*, divisées chacune en *six livres* : — *Première partie · Dogmes et Doctrine.* Chateaubriand y examine le *fond* même du christianisme : mystères, sacrements, Ecriture sainte, existence de Dieu, immortalité de l'âme. Cette partie théologique n'est ni la plus originale, ni la plus durable du *Génie*. Mais n'oublions pas quelle était, à l'égard du public qu'il voulait toucher, la position de Chateaubriand; et lisons, pour nous en convaincre, à la fois son premier chapitre, qui sert d'*Introduction*, et la préface écrite en 1828. Comme il s'agissait, avant tout, de réagir contre l'esprit encyclopédique et voltairien qui avait jeté le *ridicule* sur la religion, la déclarait absurde, antinaturelle, antipoétique, c'est toujours à en expliquer la beauté et la convenance *humaines* que s'applique Chateaubriand. Les théologiens avaient leur méthode; mais cette méthode ne convenait pas à une société sortie du XVIII^e^ siècle et de la Révolution... « Ils établissaient sans doute fort solidement, dit Chateaubriand, les vérités de la foi; mais cette manière d'argumenter, bonne au XVII^e^ siècle, lorsque le fond n'était point contesté, ne valait plus rien de nos jours. Il fallait prendre la route contraire : passer de l'effet à la cause, *ne pas prouver que le christianisme est excellent parce qu'il vient de Dieu, mais qu'il vient de Dieu parce qu'il est excellent* (3) ». Appliquée aux dogmes, cette « apologétique » ne pouvait qu'être faible; elle devient au contraire efficace, quand elle arrive aux manifestations *extérieures* du christianisme. — *Deuxième partie* : *Poétique du christia-*

(1) La quatrième édition du *Génie du Christianisme*, publiée à Lyon, chez Ballanche, 1804, consacre son 9^e^ et dernier tome aux différents articles parus pour et contre l'ouvrage. On y trouvera (p. 1 à 87) la critique d'*Atala*; p. 91 à 260, celle du *Génie*.

(2) Dans ce titre fameux, le mot *Génie* signifie : nature essentielle (latin : *ingenium*). L'ouvrage aurait pu s'intituler : *De l'Esprit du Christianisme.*

(3) *Génie du Christianisme*, première partie, chap. 1.

nisme. Chateaubriand examine successivement les *épopées chrétiennes* (Dante, le Tasse, Milton, Voltaire), les *caractères* dans la tragédie et dans l'épopée (Racine, Voltaire, Le Tasse), les *passions* (Didon, Phèdre Julie). Ici il intercale (liv. IV) l'épisode de **René**, autre fragment des *Natchez* : René, exilé chez les Natchez, raconte au vieux Chactas et au P. Souël, missionnaire, ses rêveries, ses tristesses, les aventures qui l'ont poussé à quitter son pays Cet épisode est un *exemple* qui vient à la suite du chapitre intitulé : *Du Vague des passions*. René est la significative incarnation de la mélancolie romantique (au moins de quelques-uns de ses aspects essentiels). — Enfin, Chateaubriand aborde, dans les livres V et VI de cette deuxième partie, la question du *merveilleux chrétien* : il soutient contre Boileau et contre les pseudo-classiques de son temps, que le christianisme est, encore sur ce point, supérieur au paganisme. — La *troisième partie* est intitulée : *Beaux-Arts et Littérature*, et n'est qu'un prolongement de la précédente. L'auteur y examine les caractères et les beautés propres de l'art chrétien. Au livre I^er^, chapitre XVIII, le célèbre passage sur les *églises gothiques*. Viennent ensuite : la *philosophie*, l'*histoire*, l'*éloquence*. Au livre V, *les Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain*; et, comme *exemple*, au livre VI, *Atala*. — *Quatrième partie* : *Culte*. Etude des manifestations extérieures de la religion (églises, ornements, chants, prières, cloches, etc.), le clergé, les missions, les ordres de chevalerie. Le livre VI est une réplique directe à l'Encyclopédie et à l'*Essai sur les mœurs*; il est intitulé : *Services rendus à la société par le clergé et la religion chrétienne en général* : treize chapitres (hôpitaux, éducation, universités, agriculture, commerce, etc.). On comprend, à lire cette partie du livre, que Chateaubriand ait donné pour *épigraphe* à son *Génie* ces mots de Montesquieu : « Chose admirable! La religion chrétienne, qui ne semble avoir d'objet que la félicité de l'autre vie, fait encore notre bonheur dans celle-ci. » (*Esprit des lois*, XXIV, 3). Enfin, le dernier chapitre porte un titre qui résume tout l'esprit de l'ouvrage : *Quel serait aujourd'hui l'état de la société, si le christianisme n'eût point paru sur la terre?*

Les Martyrs (1809). — Chateaubriand explique très bien dans sa *Préface* pourquoi et comment il a composé *les Martyrs*; il a voulu prouver par un exemple la supériorité du *merveilleux chrétien* sur le *merveilleux païen*. Afin de donner tout ensemble plus de force et plus de loyauté à cette thèse, il oppose l'une à l'autre les deux religions, en s'efforçant d'employer tour à tour les ressources des deux *merveilleux*. Il dit encore, dans cette *Préface* : « J'ai commencé *les Martyrs* à Rome, dès l'année 1802, quelques mois après la publication du *Génie du Christianisme*. Depuis cette époque, je n'ai pas cessé d'y travailler. Les dépouil-

lements que j'ai faits des divers auteurs sont si considérables, que pour les seuls livres des Francs et des Gaulois (liv. VI, VII, IX et X) j'ai rassemblé les matériaux de deux gros volumes... Enfin, non content de toutes ces études... je me suis embarqué, et j'ai été voir les sites que je voulais peindre. Quand mon ouvrage n'aurait d'ailleurs aucun autre mérite, il aurait du moins l'intérêt d'un voyage fait aux lieux les plus fameux de l'histoire. » — Ainsi, il y a trois choses à considérer séparément dans *les Martyrs* : un *roman*, une *thèse littéraire*, des *descriptions*. Le roman est construit pour la thèse; il s'agit de mettre en opposition aussi suivie que possible les deux religions, chrétienne et païenne. L'action se passe vers la fin du III^e^ siècle, au moment de la persécution de Dioclétien. — Cymodocée, jeune païenne, fille de Démodocus qui est le dernier des Homérides et prêtre du temple d'Homère en Messénie, s'est égarée dans un bois. Elle rencontre Eudore, endormi auprès d'une source. Eudore, jeune chrétien, fils de Lasthénès, reconduit la jeune fille chez Démodocus (liv. I). Pour remercier Eudore et sa famille, Démodocus et Cymodocée se rendent à la demeure de Lasthénès, qu'ils trouvent occupé avec ses fils et ses serviteurs aux travaux de la moisson (liv. II). Le livre III nous transporte au Ciel, où Dieu déclare qu'il choisit Eudore et Cymodocée comme victimes : leur sang sauvera les autres chrétiens. — Sur la demande de ses hôtes, Eudore entreprend de raconter sa vie passée et ses exploits. (Ce récit s'étend du livre IV au livre IX; nous avons ici un plan analogue à celui de l'*Odyssée* ou de l'*Enéide*.) Eudore, à l'âge de seize ans, a été envoyé comme otage à Rome; il y oublie quelque temps sa religion. Il fait campagne avec l'armée romaine sur les bords du Rhin, prend part à la bataille contre les Francs (liv VI), est blessé, devient esclave de Pharamond, retourne à la cour de Constance, à Rome, et est nommé commandant de l'Armorique. Episode de Velléda (liv. IX et X). — Cependant le récit a été interrompu au livre VIII, pour un nouvel intermède de merveilleux, qui, cette fois, a pour théâtre les Enfers. — Eudore raconte enfin sa pénitence publique, son voyage en Egypte, et son retour auprès de son père (liv. XI). — Le récit d'Eudore a vivement touché Cymodocée, qui déclare à son père qu'elle veut se faire chrétienne et épouser le fils de Lasthénès. Démodocus y consent, pour soustraire sa fille aux poursuites de Hiéroclès, gouverneur d'Achaïe. Eudore part pour Rome, tandis que Cymodocée va se mettre, à Jérusalem, sous la protection d'Hélène, mère de Constantin (liv. XIV). A Rome, nous suivons tous les préparatifs de la persécution; l'Enfer manifeste sa joie (liv. XVIII). Cymodocée, qui a été baptisée à Jérusalem, rejoint Eudore à Rome. Nouveaux passages de *merveilleux* sur le purgatoire, l'ange exterminateur, Satan (liv. XXI, XXII, XXIII). Cymodocée est délivrée; mais elle court à l'amphithéâtre rejoindre

Eudore, et elle meurt avec lui. A ce moment même, on entend dans les cieux une voix qui dit : *les dieux s'en vont.* Constantin est vainqueur et proclame la religion chrétienne religion de l'Empire (liv. XXIV). — Quant à la *thèse*, il est aisé de remarquer à quel point les *intermèdes de merveilleux* sont inutiles et faux. Les passages consacrés au Ciel, à l'Enfer, où Chateaubriand fait parler Dieu, la Vierge, les anges, Satan, interrompent l'action humaine sans l'expliquer. L'*histoire* et le *merveilleux* se nuisent l'un à l'autre. Plus le peintre de Rome, de Jérusalem, de la Grèce et de la Gaule, des catacombes, des forêts druidiques, des Francs, est un puissant évocateur du *passé réel*, plus l'imitateur de Dante et de Milton eut tort, sur le moment, de ne point sentir qu'il fallait au merveilleux un cadre biblique ou allégorique. Lui-même en est spirituellement convenu (*Mémoires d'Outre-Tombe*, III, 10) : « Le défaut des *Martyrs* tient au merveilleux *direct* que, dans le reste de mes préjugés classiques, j'avais mal à propos employé... Si la bataille des Francs, si Velléda, si Jérôme, Augustin, Eudore, Cymodocée, si la description de Naples et de la Grèce n'obtiennent pas grâce pour les *Martyrs*, ce ne sont pas l'enfer et le ciel qui les sauveront. » De fait, ce sont bien les descriptions, les tableaux, et des scènes comme celles des catacombes et du cirque qui ont « sauvé » *les Martyrs*.

Itinéraire de Paris à Jérusalem (1811). — Avec les *croquis* dont il avait tiré les tableaux des *Martyrs*, Chateaubriand composa ce livre en sept parties, un de ceux que ses contemporains accueillirent avec le plus de faveur, et qui ont aujourd'hui le moins perdu. La sûreté et la variété des descriptions, l'évocation de l'antiquité grecque, la sensation colorée de l'Orient, le mélange de réalité objective et de poésie personnelle, tout donne à cet ouvrage un intérêt singulier. Entre les grisailles du *Jeune Anacharsis* et les peintures éblouissantes des romantiques, de Pierre Loti et des modernes, l'*Itinéraire* reste un chef-d'œuvre du genre descriptif. En 1811, des raisons d'actualité venaient encore contribuer à son succès : la sympathie pour la Grèce esclave commençait à s'éveiller en Europe, et l'*Itinéraire* était la première manifestation du mouvement philhellénique en France. Citons parmi les pages les plus fameuses Sparte et Athènes (première partie), la Mer Morte (troisième partie), Jérusalem (cinquième partie), Carthage (septième partie).

Les Natchez (1826). — Chateaubriand avait composé à Londres, nous l'avons vu, un immense ouvrage de plus de 2 000 pages, *les Natchez*, sorte d' « épopée de l'homme primitif », d'où il tira *Atala*, puis *René*. Le manuscrit des *Natchez*, perdu pendant quelques années, fut retrouvé et renvoyé à Chateaubriand, et celui-ci ne put résister à la tentation

de le publier. L'ouvrage comprend une première partie épique (en douze livres), une seconde partie qui se lit d'une traite comme un roman. — René, qui a quitté la France (voyez *René*), est venu demander l'hospitalité aux Natchez, sauvages de la Louisiane. Il y est protégé par Chactas, qui lui raconte sa jeunesse (voyez *Atala*), son séjour en France, etc. René épouse Céluta; mais sa fatale mélancolie le poursuit toujours. Il finit par quitter Céluta en lui laissant une lettre (seconde partie) où le tourment dont il souffre est analysé avec autant de pénétration que d'éloquence. Pour cette lettre seule, et pour quelques descriptions admirables (*la fête de la moisson, la mort de René* assassiné par son rival Ondouré), il faut pardonner à Chateaubriand ce qu'il y a de démodé dans *les Natchez*, les luttes des tribus sauvages racontées dans un style pseudo-épique.



MADAME RÉCAMIER.
D'après le portrait dessiné par Pulchérie de Valence et gravé par Henry.

Le Voyage en Amérique (1827). — Ici encore, nous avons un album de *croquis*, dont les tableaux d'*Atala*, de *René*, des *Natchez*, avaient déjà été tirés. Ce « journal », Chateaubriand l'a certainement retouché plus tard. Mais il conserve tout de même (on peut s'en fier au tact artistique de l'auteur) la fraîcheur et la poésie des premières impressions au contact d'une nature nouvelle, riche en contrastes, et perçue à la fois par un peintre et par un musicien.

Les Aventures du dernier Abencérage (1826). — Composé probablement avant *les Martyrs*, ce petit ouvrage parut seulement, comme

les Natchez, dans l'édition des *Œuvres complètes* de 1826 (1) — Le dernier descendant de la tribu maure des Abencérages, Aben-Hamet, dont les ancêtres ont été massacrés à Grenade par Boabdil, revient d'Afrique pour revoir le pays de ses pères. A Grenade, il rencontre la fille du duc de Santa-Fé, Dona Blanca. Celle-ci répond à l'amour d'Aben-Hamet; elle ne veut plus épouser le comte de Lautrec; elle laisse son frère Don Carlos se battre avec l'Abencérage, auquel elle jure une éternelle fidélité. Mais Blanca descend des Bivar, qui ont persécuté et proscrit les ancêtres d'Aben-Hamet. Celui-ci l'apprend, quitte Blanca qu'il adore, et retourne au lieu de son exil. — Bien que le style de cette nouvelle puisse paraître aujourd'hui un peu démodé, il y règne une couleur orientale, une grâce fière, une concision énergique. Et les romances que Chateaubriand a insérées dans sa « Fête de nuit » à l'Alhambra sont assurément les meilleurs vers qu'il ait écrits, pour ne pas dire : les seuls qui soient lisibles.

Les Études historiques (1831). — Dans la *préface*, Chateaubriand présente des vues très pénétrantes sur l'évolution du genre historique au XIX^e^ siècle; il écrit : « ... J'ai commencé ma carrière littéraire par un ouvrage où j'envisageais le christianisme sous les rapports poétiques et moraux; je la termine par un ouvrage où je considère la même religion sous ses rapports philosophiques et historiques... » Ces *Études* se composent de six *discours*, dont les quatre premiers exposent les transformations de l'Empire romain, de Jules César à Augustule; les deux derniers sont consacrés aux mœurs des chrétiens, des païens et des Barbares : ce sont les plus remarquables; on y retrouve l'auteur du livre VI des *Martyrs*. L'ouvrage est suivi d'une *Analyse raisonnée de l'Histoire de France* en trois parties.

Essai sur la littérature anglaise (1836). — Ce morceau de critique littéraire fut composé pour accompagner la traduction du *Paradis perdu* de Milton. Chateaubriand nous avertit dans sa préface qu'il s'est permis beaucoup de digressions : aussi a-t-il ajouté ce sous-titre : ... et *considérations sur le génie des temps, des hommes et des révolutions*. Il y a bien un peu de précipitation dans la critique de Chateaubriand, mais aussi beaucoup d'intelligence. Le passage consacré à Shakespeare, où Chateaubriand proteste contre l'« amour du laid » cher à certains romantiques, et défend contre eux la nécessité des règles, le goût du beau, le sens de l'art, est de première importance pour apprécier sa véritable position littéraire.

Vie de Rancé (1844). — Chateaubriand dédia cet ouvrage à l'abbé Séguin, prêtre de Saint-Sulpice, sur les conseils duquel il l'avait entre-

(1) Voir l'édition des *Aventures* par P. Hazard et Mme M. J. Durry, Champion, 1926.

pris. — L'abbé de Rancé, contemporain et ami de Bossuet, réformateur de la Trappe, offrait par le contraste même de son existence, dont une moitié s'était écoulée dans le monde le plus brillant et l'autre dans la solitude, une admirable matière. Écrit dans un style à la fois ramassé et imagé, cet ouvrage de vieillesse est de ceux qui ont gagné avec le temps. Considéré comme froid et obscur par la critique du XIX^e^ siècle, il a été vivement apprécié dans la période contemporaine. Il contient quelques-unes des plus belles pages que la mort ait inspirées.

Les Mémoires d'outre-tombe. — L'histoire de la composition des *Mémoires*, sans cesse repris et retouchés, est fort complexe et n'a commencé à être bien débrouillée qu'au XX^e^ siècle (1). Ce vaste ouvrage suffirait à lui seul pour faire connaître Chateaubriand. Il est aujourd'hui le plus vivant, le plus apprécié de ses livres. Presque toutes ses autres œuvres, d'*Atala* au *Dernier Abencérage*, sont faites avec ses impressions et ses visions; dans les *Mémoires*, il nous en découvre les sources. Il raconte son enfance, ses voyages, sa vie politique; il peint des paysages et trace des portraits; il écrit à la fois le poème de sa vie et l'« épopée » de son siècle, sans perdre jamais son sens inné de la grandeur; et si l'on peut dire qu'il a trop cherché à poser devant la postérité, on ne saurait nier l'intérêt psychologique, historique, pittoresque, de cette autobiographie d'un genre unique dans notre littérature. Même si l'on cherche à l'étranger, quel ouvrage trouvera-t-on qui contienne à la fois tant de poésie et tant de réalisme, tant de beauté plastique et tant d'idées, tant de pages alertes et spirituelles, et tant de hautaine tristesse? — La publication des *Mémoires* fut froidement accueillie. On y vit surtout un monument d'orgueil. Trop d'amours-propres étaient froissés, surtout dans le monde politique, pour qu'on pût juger impartialement ces pages où l'auteur ne ménageait personne, que lui. Aujourd'hui, les critiques (et les lecteurs) placent les *Mémoires* au premier rang de l'œuvre de Chateaubriand.

Les Écrits politiques. — Il y aurait beaucoup de pages à retenir dans ces brochures et ouvrages qui s'intitulent : *De Buonaparte et des Bourbons* (1814), — *La monarchie selon la Charte* (1816), — *Le Congrès de Vérone* et *la Guerre d'Espagne* qui lui fait suite (1838). Dans l'édition des œuvres complètes de 1826-1831, les *Mélanges politiques et polémiques* contiennent un grand nombre de discours et d'articles publiés dans *Le Conservateur* de 1818 à 1820; les *Mélanges historiques* (1831) comprennent notamment les *Mémoires sur la vie et la mort du duc de*

(1) Cf. M. LEVAILLANT, *Chateaubriand, M^me^ Récamier et les Mémoires d'outre-tombe* (1936).

Berry. Chateaubriand se montre souvent, dans ses réflexions politiques, analyste perspicace, parfois prophète.

Il faut signaler encore un *Voyage au Mont-Blanc* (1806), un *Voyage en Italie*, publié en 1827 (où se trouve réimprimée la fameuse *Lettre à M. de Fontanes* sur la campagne romaine, écrite et publiée dès 1804), des *Mélanges littéraires* (1828), une tragédie de *Moïse* (1828), en vers, et d'ailleurs fort médiocre, etc.

Chateaubriand a donné lui-même une édition complète de ses œuvres en 1836-1839 (Paris, Pourrat); cette édition ne comprend ni la *Vie de Rancé* ni les *Mémoires d'outre-tombe*.

Influence de Chateaubriand. — Elle s'est exercée dans tous les domaines : sentiments, idées, formes d'art.

Par le *Génie du Christianisme*, Chateaubriand, s'il n'a rien ajouté de sérieux au fond même de la théologie, a brisé la tradition antireligieuse du XVIII^e^ siècle déjà ébranlée par J.-J. Rousseau. Il a réhabilité *socialement* et *esthétiquement* le christianisme; il a même, en dehors de toute religion positive, expliqué et justifié le sentiment religieux. Il a ramené la curiosité et l'intérêt vers le moyen âge, si dédaigné, pour des raisons différentes, des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Institutions, mœurs, monuments, il a tenté de tout expliquer. A l'architecture pseudo-grecque, il a opposé l'art gothique national, dont il a montré les rapports symboliques avec la religion et les paysages. Grâce à lui, les Augustin Thierry, les Victor Hugo, les Michelet, les Vitet, les Mérimée, historiens, poètes, critiques, administrateurs, se sont épris d'une admiration à la fois raisonnée et enthousiaste pour des chefs-d'œuvre longtemps méconnus.

Chateaubriand a *étendu* le sentiment de la nature : car il n'a pas seulement, comme Jean-Jacques, décrit la Suisse, la Savoie et la forêt de Montmorency ou le Mont-Valérien; mais après la solitude bretonne de Combourg, il a peint l'immensité de l'océan, à toutes les heures du jour et de la nuit, et la forêt américaine, et les rives du Meschacebé; puis la campagne romaine, Naples, la Messénie, l'Attique, la Palestine, l'Espagne, — et chacun de ces tableaux, s'il accuse bien la main et la manière du même peintre, a toutefois son caractère propre et surprend encore le lecteur, après un siècle entier de littérature

descriptive, par un singulier mélange de précision dans les lignes et d'éclat dans le coloris. Dans ces paysages si variés et faits d'après nature, il a su placer des hommes dont le costume, les gestes et les mœurs sont appropriés au fond, sur lequel ils se détachent et avec lequel ils s'harmonisent. — Mais si Chateaubriand a étendu le sentiment de la nature, il l'a aussi *transformé*. En effet, Bernardin avait peint déjà les mers, les orages et la nature exotique. Mais ces descriptions restaient *objectives*; l'âme ne semble pas se mêler au paysage. Chateaubriand, bien que discrètement encore, associe la nature à son être, à ses souvenirs, à ses « orages » (voir ses invocations à la mer, ses impressions de voyageur en Amérique, la scène de l'ouragan dans les Alpes suisses, *Mémoires*, V). C'est une conception que la poésie lyrique de 1820 à 1840 développera surabondamment.

Chateaubriand n'a pas, quoi qu'en ait dit Théophile Gautier, « inventé la mélancolie moderne ». Le Saint-Preux de *la Nouvelle Héloïse* (1760), Werther (1774, traduit en français dès 1778), et quelques autres avaient précédé René. On ne peut même pas dire que tout le *mal du siècle* — crise dont l'histoire a été précisée de nos jours — s'incarne dans le héros de Chateaubriand (1). Certains éléments n'en apparaîtront qu'après 1815, au lendemain de la chute de l'Empire, chez les jeunes gens désœuvrés, exaltés par le souvenir de Napoléon, écœurés par la défaite et la platitude des temps nouveaux. Mais il est vrai de dire que *René* marque une étape essentielle dans le développement de cet état d'âme dont le chapitre du *Génie* intitulé : *Du vague des passions* présente une pénétrante analyse. Surabondance de passions juvéniles, sentiment poignant de solitude et d'exil dans le monde, point de croyances positives, vague déisme, sensibilité raffinée, qui se complaît dans ses impressions, et même dans ses souffrances, aspiration à « autre chose », désir

(1) Ici, nous devons signaler l'*Obermann* de SÉNANCOUR, paru en 1804. C'est une sorte d'autobiographie morale, aussi remarquable comme document social et psychologique que le *René* de Chateaubriand, mais d'un art maladroit et d'une lecture ennuyeuse. Certains passages seront toujours cités et complètent heureusement les analyses de la *mélancolie* au début du XIX[e] siècle. Voir l'édition A. MONGLOND, Arthaud, 1948.

d'infini, perpétuelle insatisfaction, union profonde avec la nature, associée à toutes les sensations de l'homme : voilà ce que Chateaubriand a dépeint dans *René*. Et il s'est trouvé que ce héros, figure transposée et idéalisée de son créateur, a servi à toute une génération de miroir et de modèle (1).

Enfin, Chateaubriand a *renouvelé la critique* : la critique littéraire d'abord, en substituant à la critique hargneuse des défauts l'analyse des beautés; en nous apprenant, pour juger d'une œuvre, à la replacer dans les circonstances, dans la civilisation, dans les mœurs, dont elle est l'expression. Cependant, à celaM me de Staël aurait suffi. L'originalité de Chateaubriand est dans la solution définitive de ce malentendu qu'on appelait la *querelle des anciens et des modernes*. Dans les parties du *Génie* intitulées : *Poétique du Christianisme* et *Beaux-Arts et Littérature*, Chateaubriand établissait non plus des préséances, mais des différences. Son plaidoyer en faveur du merveilleux chrétien était fondé beaucoup moins sur la supériorité d'une doctrine que sur la nécessité de répondre, en écrivant, aux croyances de son temps. Légitime chez Homère, la mythologie était absurde pour des chrétiens. De même, en étudiant et en comparant les caractères de l'époux, de la femme, de la mère, du guerrier, chez les anciens et chez les modernes, il notait les acquisitions psychologiques dues au christianisme; et il révélait aux classiques eux-mêmes, qui ne semblaient pas l'avoir senti, que leur originalité éclatait là où ils avaient modifié et enrichi, au nom de ce principe de relativité, les types fournis par leurs modèles. Ainsi, Chateaubriand, qui a parfaitement compris son rôle à la charnière de deux époques, s'est montré précurseur, sans renier le passé. Il a seulement, nous l'avons vu, repoussé toute concession à certaines outrances du romantisme, en particulier la recherche du pathétique à tout prix. « Les vraies larmes », écrit-il dans l'*Essai sur la littérature anglaise*, « sont celles que fait couler une belle poésie...; il faut qu'il s'y mêle autant d'admiration que de douleur ».

(1) Contre le gré même de Chateaubriand, qui sut dénoncer l'excès et les dangers des interminables rêveries de son héros.

L'*histoire* ne lui doit pas moins. Chateaubriand a donné, dans *les Martyrs*, l'*Itinéraire*, les *Mémoires d'outre-tombe*, les *Études historiques*, des modèles de narrations documentées, précises et colorées; ses théories sur la relativité des œuvres d'art, appliquées aux civilisations antiques et modernes, ont été des plus fécondes (1). Plus on étudie son œuvre, plus on y découvre une richesse d'*idées*, que la splendeur de la forme avait laissé quelque peu méconnaître. L'*intelligence* de Chateaubriand nous est devenue plus précieuse, au moment même où l'évolution inévitable des goûts risquait de faire perdre à son style certains de ses prestiges.

Le style de Chateaubriand. — Chateaubriand procède à la fois des grands écrivains classiques, comme Pascal, Bossuet et Voltaire, et des précurseurs du romantisme, J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. Mais il n'a rien d'un imitateur. Il faut distinguer en lui le peintre, évocateur des paysages les plus divers, — le poète, qui note les mouvements et les élans du cœur, — l'orateur qui développe en périodes les idées générales. Mais on oublie trop souvent un Chateaubriand vif et spirituel, au style énergique et concis, qui excelle à tracer des portraits (surtout dans les *Mémoires*). Aussi, bien que la manière de Chateaubriand sente un peu l'effort, bien qu'il abuse souvent de sa splendide imagination et de sa facilité oratoire, on peut dire qu'il n'existe pas de style plus grand ni plus varié dans la prose du XIX^e^ siècle. Ses contemporains l'avaient surnommé l'*Enchanteur*. Il a servi de modèle à tous : poètes qui n'ont eu qu'à rythmer et à rimer une prose déjà si musicale; historiens qui lui ont emprunté sa pittoresque précision; critiques, orateurs, romanciers.

II. — MADAME DE STAËL (1766-1817).

Vie. — Germaine Necker naquit à Paris, en 1766. Son père, qui devait jouer un rôle politique considérable, était alors un riche banquier venu de Genève à Paris; sa mère

(1) Voir le chapitre de *l'Histoire*; et la *Preface* des *Récits des temps mérovingiens* d'AUG. THIERRY, écrits en 1840.

appartenait à une ancienne famille de Français réfugiés en Suisse après la révocation de l'édit de Nantes. — L'enfance de Germaine Necker s'écoula dans un milieu intelligent, modéré, grave par le fond, mais singulièrement mondain et ambitieux. L'intelligence précoce et l'imagination naturellement exaltée de l'enfant et de la jeune fille se développèrent dans le salon de Mme Necker, que fréquentaient Raynal, Morellet, Suard, Thomas, Grimm, Buffon, Marmontel, La Harpe. Germaine allait à la Comédie-Française applaudir Mlle Clairon, lisait tout ce qui lui tombait sous la main, faisait à quinze ans un résumé de l'*Esprit des lois*, publiait à vingt-deux ans un ouvrage sur Jean-Jacques Rousseau, et causait sur tous les sujets avec une verve intarissable. On lui fit épouser le baron de Staël-Holstein, ambassadeur de Suède à Paris.

Mme de Staël assiste au départ, au rappel de son père, le suit dans sa retraite à Coppet, près de Genève, où elle reste trois ans (1792-1795). En 1796, elle publie : *De l'Influence des passions sur le bonheur*. En 1797, elle revient à Paris, dans son hôtel de la rue du Bac, où elle commence à exercer une sérieuse influence sur la société. Mais bientôt son salon devient suspect à Bonaparte. Cependant, elle faisait paraître, en 1800, son livre *De la littérature*. En 1802, elle perd son mari. La même année, elle donne son premier roman, *Delphine*. Le 15 octobre 1803, elle reçoit l'ordre de se tenir à quarante lieues de Paris; elle s'éloigne en décembre, avec ses enfants, pour visiter l'Allemagne. Francfort, Weimar, Berlin sont ses principales étapes; elle voit Gœthe et Schiller, Fichte et G. de Schlegel. La mort de son père la ramène à Coppet en avril 1804; elle compose son éloge sous ce titre : *Du Caractère de M. Necker et de sa vie privée*. En novembre 1805, elle part pour l'Italie, et elle en revient en juin 1806. Elle publie *Corinne*, son second roman, et essaie vainement de rentrer à Paris. Forcée de demeurer à Coppet, elle travaille à y attirer tous ceux qui, en France et à l'étranger, faisaient de l'opposition à Napoléon Ier. En 1807, Mme de Staël entreprend un second voyage en Allemagne; elle repasse par Weimar, visite Munich et Vienne. Elle peut alors écrire son livre *De l'Allemagne*, qu'elle fait imprimer en 1810 à Paris; le livre va paraître, quand la police en saisit tous les exemplaires,

qui sont jetés au pilon. Mme de Staël, qui avait surveillé de Chaumont l'impression de son ouvrage, est de nouveau condamnée à un exil sévère, et Coppet est mis en interdit. En 1811, Mme de Staël se remarie avec un jeune officier suisse, Albert de Rocca. Mais l'année suivante, elle part pour Vienne et Saint-Pétersbourg, passe en Suède, et de là en Angleterre; elle y publie une nouvelle édition de son livre *De l'Allemagne*, et rentre en France en 1814. Après un nouveau voyage en Italie et un séjour à Coppet, elle reprend à Paris une vie mondaine et fiévreuse, rédige ses *Dix années d'exil*, ses *Considérations sur la Révolution française*, et meurt le 13 juillet 1817; ses restes furent transportés et inhumés à Coppet. Il faut lire, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, le récit de la visite que Mme Récamier, accompagnée de Chateaubriand, rendit au tombeau de sa grande amie.

Les œuvres. — Un mot sur ses romans : **Delphine** (1802) porte pour épigraphe cette pensée de Mme Necker : « Un homme doit savoir braver l'opinion, une femme doit s'y soumettre. » La forme adoptée par Mme de Staël, les *lettres*, rattache ce roman au XVIIIe siècle, en particulier à la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau. En 1802, après *Atala*, il était déjà démodé. — **Corinne** (1806) a conservé plus d'intérêt (1). Cette fois, la thèse du féminisme est posée franchement. Corinne est une femme qui possède tous les dons de la nature et tous les talents : elle ne pourra se faire sa place dans la société. Thèse à part, le cadre du roman et les digressions lui assurent une certaine durée. La description de Rome, de Tivoli, l'analyse des chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture, les chapitres sur Naples, sur Pompéi, les jugements sur la comédie et la tragédie italiennes, seront toujours cités comme de curieux modèles d'une critique bien féminine par le don d'assimilation et par l'enthousiasme.

De la Littérature (1800). — « Je me suis proposé, dit Mme de Staël, d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois... Il me semble que l'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques qui modifient l'esprit de la littérature. » C'est donc l'étude des rapports de la littérature avec la société : Mme de Staël veut appliquer aux lettres la méthode de Montesquieu. Mais elle

(1) Cf. P. GAUTIER : *Un grand roman oublié, Corinne* (*Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1927).

soutient une *thèse*, celle de la *perfectibilité* (progrès), et, par là, elle se rattache au groupe des encyclopédistes et des idéologues. Quel est le facteur de ce *progrès*? la liberté. C'est le développement, le rayonnement ou l'affaiblissement passager de l'esprit de liberté, qu'elle cherche à travers toutes les littératures anciennes et modernes. — Après un discours préliminaire, où elle étudie les rapports de la littérature avec la *vertu*, la *gloire*, la *liberté*, le *bonheur*, elle consacre une *Première partie* aux *anciens* et aux *modernes*, depuis l'épopée grecque jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle. Les chapitres sur la Grèce et sur Rome sont faibles; on peut en dire autant de ceux qu'elle consacre aux littératures italienne et espagnole. — Mais M^me^ de Staël prend sa revanche quand elle arrive aux littératures du Nord (chap. XI à XVII); son chapitre XII est peut-être, après tant de travaux de la critique contemporaine, la plus vive et la plus suggestive évocation de Shakespeare. — Le XVII^e^ siècle français ne pouvait, dans une pareille thèse, être équitablement jugé; M^me^ de Staël y soutient le système qui devait être repris par Taine : « C'est une littérature *mondaine*... » Elle n'y voit guère que le théâtre. Le XVIII^e^, au contraire, est fait pour la thèse, à moins que la thèse ne soit faite pour lui. — La *Seconde partie* est intitulée : *De l'état actuel des lumières en France et de leur progrès futur*. Malgré quelques aperçus piquants et beaucoup de formules éloquentes, on peut dire que M^me^ de Staël n'a nullement prévu ni tracé le développement prochain du romantisme, sauf pour le roman. — Bref, le grand mérite de l'ouvrage n'est ni dans les généralisations hâtives, ni dans les tableaux un peu superficiels, ni dans les formules prophétiques, démenties bientôt par les faits; il est dans cette vive et mobile sympathie pour les belles œuvres et pour les grands sentiments, dans ce prompt enthousiasme substitué pour la première fois au dogmatisme, dans cette intelligente orientation vers les littératures étrangères : de tout cela devait se former la critique de Villemain et de Sainte-Beuve.

De l'Allemagne (1810). — Il y a deux éléments à considérer dans ce livre : le premier, aujourd'hui moins apparent, mais le plus vivement senti par les contemporains, est une protestation en faveur du droit contre la force, du principe des nationalités contre l'esprit de conquête. M^me^ de Staël, au milieu du silence effrayé de l'Europe, élève une voix généreuse et éloquente : la police impériale ne s'y trompa point. Mais, d'autre part, c'est un livre de critique, excellent à sa date, et qui, bien plus que la *Littérature*, a conservé son prix. Il se divise en quatre parties : I. *De l'Allemagne et des mœurs des Allemands*. — II. *De la littérature et des arts*. — III. *La philosophie et la morale*. — IV. *La religion et l'enthousiasme*. La deuxième et la quatrième partie sont les plus intéressantes. Les chapitres sur les écrivains allemands : Gœthe, Schiller, Klopstock,

Lessing, Schlegel, et surtout ceux que Mme de Staël a consacrés à la *poésie classique* et à la *poésie romantique* (seconde partie, X à XIII), au *goût* (XIV) sont essentiels pour apprécier l'évolution de la critique et des idées au point de jonction des deux siècles. Elle est moins compétente en philosophie; cependant, elle nous a initiés la première à Kant et à Fichte. — Quant aux derniers chapitres de la quatrième partie (X à XII), ils nous présentent une analyse de l'« enthousiasme », qui situe exactement Mme de Staël entre Diderot, d'une part, les romantiques de l'autre.

Au point de vue politique et social, l'idéalisation de l'Allemagne, l'engouement que le livre a créé pour tout ce qui venait de là-bas, ont été sévèrement jugés au XIXe (surtout après 1870), et plus encore au XXe siècle. Bornons-nous à remarquer que l'Allemagne dépeinte par Mme de Staël est antérieure, non seulement à l'unification et à tout le mouvement d'idées qui l'a préparée et accompagnée, mais même au sursaut patriotique de 1813, point de départ de l'exaltation germanique contemporaine.

Influence de Mme de Staël. — Cette influence a été profonde et durable. — En histoire, Mme de Staël a transformé la théorie encyclopédique de la *perfectibilité*; elle y a introduit l'élément moral et l'enthousiasme. « Ce que l'on admire dans les grands hommes, a-t-elle dit, n'est jamais que la vertu sous la forme de la gloire. » — En critique, l'influence est plus vive encore; elle devance celle de Chateaubriand, et la complète. Mme de Staël enseigne, comme lui, à découvrir les principes sociaux de la littérature. Elle contribue à détruire le dogmatisme classique, et à y substituer l'étude de l'œuvre considérée dans son milieu et par rapport aux multiples conditions qui l'ont provoquée et modifiée; elle a le sens du *relatif* et de l'*historique*. Elle corrige ce qu'il y aurait de trop sceptique dans cette théorie par un sens très vif et une sorte d'instinct du beau et du vrai. — Enfin, Mme de Staël est une des plus ardentes propagatrices du *cosmopolitisme littéraire*. La méthode qu'elle a suivie pour nous faire connaître et aimer l'Allemagne de Gœthe et de Schiller, nous la retrouvons dans les préfaces des romantiques, dans J.-J. Ampère, Fauriel, Philarète Chasles, dans la *Littérature anglaise* de Taine, dans le *Roman russe* de M. de Vogüé et jusque dans les travaux modernes de la *littérature comparée*, dont elle fut la lointaine initiatrice.

Mme de Staël écrivain. — Le style de Mme de Staël ne possède ni l'éclat ni la souplesse de celui de Chateaubriand. C'est lui le poète et le musicien. Mme de Staël appartient bien encore au XVIIIe siècle. Elle excelle dans la *conversation* animée, dont elle a si bien parlé au chapitre XI de la première partie de l'*Allemagne* : conversation qui tourne parfois à la diffusion, au bavardage, mais qui abonde en tours vifs et heureux. Une lumière tout intellectuelle éclaire les meilleures pages, où s'exprime une des plus belles pensées féminines dont l'histoire littéraire nous ait transmis le message.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres citées à leur date.

CHATEAUBRIAND, *Œuvres choisies* par FLORISOONE, revues par V.-L. TAPIÉ, Hatier, 1948 (avec une bibliographie complétée). — *Morceaux choisis*, par R. CANAT, Didier. — *Mémoires d'Outre-tombe*, éd. BIRÉ, Garnier, 6 vol. (nouvelle édition, 1938-1939) éd. revue et corrigée par P. MOREAU, Garnier, 1947; éd. M. LEVAILLANT, 4 vol., Flammarion, 1948. — *Extraits des Mémoires d'outre-tombe*, par P. GAUTIER, Delagrave; par Mlle DELAROUZÉE, Larousse; par A. MAUROIS, le Portulan.

SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, Lévy, 1849.

V. GIRAUD, *Chateaubriand, études littéraires*, Hachette, 1904 et 1912. — *Le Christianisme de Chateaubriand*, Hachette, 1925-1929.

YVES LE FEBVRE, *Le Génie du Christianisme de Chateaubriand* (Coll. des grands événements littéraires), Malfère, 1929.

P. MOREAU, *Chateaubriand*, Garnier, 1927.

Mme M.-J. DURRY, *La vieillesse de Chateaubriand*, 2 vol., Le Divan, 1933.

H. GILLOT, *Chateaubriand, ses idées, son action, son œuvre*, Les Belles Lettres, 1934.

M. LEVAILLANT, *Chateaubriand, Mme Récamier et les Mémoires d'outre-tombe*, Delagrave, 1936.

A. SOREL, *Madame de Staël* (Coll. des grands écrivains français), Hachette, 1890.

CH. DEJOB, *Madame de Staël et l'Italie*, 1890.

P. GAUTIER, *Madame de Staël et Napoléon*, Plon, 1904.

E. HERRIOT, *Madame Récamier et ses amis*, Gallimard (nouvelle édition, 1934).

COMTESSE JEAN DE PANGE, *De l'Allemagne de Madame de Staël* (Coll. des grands événements littéraires), Malfère, 1928.

CHAPITRE IV

LA POÉSIE LYRIQUE AU XIXe SIÈCLE

SOMMAIRE

1° Le lyrisme du XIXe siècle est successivement *romantique*, *parnassien* et *symboliste*.

2° **Lamartine** (1790-1869) n'est pas un poète de profession. Diplomate, député, ministre, il écrit des vers d'inspiration. — En 1820, les *Premières Méditations* répondent au goût et aux besoins du public; Lamartine y exprime l'angoisse et les espérances d'une âme qui s'apaise dans la Nature et en Dieu. — Dans les recueils suivants, et dans son épopée de *Jocelyn*, il abuse de sa facilité; mais on y rencontre des morceaux de génie. — Sur la fin de sa vie, il écrit à la hâte et pour vivre. Il meurt presque oublié; mais la postérité l'a remis au premier rang.

3° Les romantiques se sont groupés en *Cénacles* : autour de *la Muse française* (1823-24); chez Ch. Nodier, à l'Arsenal (1824-34); chez V. Hugo (1828-30).

4° **Victor Hugo** (1802-1885) est avant tout écrivain, et ne cesse de composer des vers. Les circonstances le jettent dans la politique; il est exilé de 1851 à 1870; il est le plus populaire de nos poètes; la France lui fait des funérailles nationales. — Il s'élève par degrés, des *Odes et Ballades* aux *Orientales*, aux *Feuilles d'Automne*, etc., et son originalité se dégage de plus en plus; elle atteint sa plénitude dans *les Châtiments*, *les Contemplations* et dans *la Légende des siècles*, où V. Hugo renouvelle l'*épopée*. Poète, il est *voyant*, *peintre*, *virtuose*.

5° **A. de Vigny** (1797-1863) est plutôt un *penseur*. Dans ses *Destinées*, il formule une doctrine stoïcienne et pessimiste nuancée de pitié et de confiance dans l'effort humain.

6° **A. de Musset** (1810-1857) est tout spontané, dans l'effusion sentimentale comme dans la fantaisie spirituelle. Il a excellé dans l'expression de l'amour.

7° **Th. Gautier**, d'abord romantique militant, évolue vers l'art essentiellement plastique d'*Émaux et Camées*. — **Baudelaire**, par son recueil des *Fleurs du mal*, d'une rare originalité, engage la poésie dans des directions nouvelles. — **Les Parnassiens** (Leconte de Lisle, J.-M. de Heredia) réagissent contre le lyrisme personnel, par leur sens du monde extérieur, de l'exotisme, de la poésie « scientifique ». — D'autres poètes n'ont traversé le *Parnasse* que pour s'y faire la main, et sont revenus au lyrisme personnel et intime, tels Sully-Prudhomme et F. Coppée.

8° **Les Symbolistes** réagissent à leur tour contre la poésie trop *matérielle* des Parnassiens. Avec Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, ils arrivent à une subtilité raffinée, parfois obscure; la *musique* devient essentielle à leur poésie. De l'école symboliste, sortent plusieurs poètes qui reviennent à des formes plus classiques : Samain, Moréas, Henri de Régnier.

Tel que nous avons essayé de le définir plus haut, le romantisme ne pouvait s'accommoder, en poésie, d'aucun des genres classiques, même transformés. Parce qu'il était avant tout *individuel*, parce que toute son originalité était dans l'expression libre des sentiments personnels de l'auteur, un seul genre poétique lui convenait, le *lyrisme* qui va dominer tout le siècle. Mais c'est un lyrisme qu'il n'est plus possible de définir comme l'équivalent du lyrisme de Malherbe, de Boileau ou de J.-B. Rousseau. Les véritables ancêtres de Lamartine, de Vigny et de Musset sont Ronsard et Du Bellay en France, Pétrarque en Italie, Gœthe en Allemagne, les *lakistes* et Byron en Angleterre; dans l'antiquité latine, plutôt Properce et Tibulle qu'Horace; enfin les Psaumes. — Certes, par la force des choses, le lyrisme du XIXe siècle reviendra aux grands thèmes, et, si l'on veut, aux grands « lieux communs », l'amour, la mort, la foi, etc.... Mais, d'abord, ces sentiments, même lorsque le poète parlera au nom de l'humanité entière, seront toujours fortement individualisés; leurs nuances seront plus riches, leur expression plus passionnée et imagée qu'au XVIIe et au XVIIIe siècles. Et l'inspiration s'élargira souvent en *épopée*. — Quant à la forme, le Romantisme ne se contentera plus de l'*ode* traditionnelle ni des *stances*. La structure des poèmes sera laissée à la liberté de l'artiste; après un retour relatif à une manière de classicisme avec le *Parnasse*, ce caractère ne fera que s'accentuer pour aboutir au *symbolisme*

qui s'affranchira totalement des règles et des traditions et s'efforcera de parvenir à une poésie *pure*. La fantaisie sera poussée à l'extrême, et aucune définition d'ensemble ne pourra plus enfermer les créations poétiques, aussi variées par les sujets traités que par le style et le rythme.

I. — Les Romantiques.

LAMARTINE (1790-1869).

Vie. — Alphonse de Lamartine est né à Mâcon, le 21 octobre 1790. Son père, gentilhomme de vieille souche, avait porté l'épée, et était un type de droiture et de probité; sa mère fut une des femmes les plus distinguées de son temps, par l'intelligence et par le cœur : on la connaît, non seulement par les *Confidences*, mais encore et surtout par son *Journal*, et l'on ne saurait exagérer la part qu'elle a eue dans le génie de son fils. Après la Révolution, toute la famille s'installa et vécut pendant plusieurs années dans la terre de Milly, près de Mâcon. Alphonse de Lamartine était l'aîné de six enfants, et seul fils. A l'âge de dix ans, on le mit en pension, d'abord à Lyon, puis à Belley où il resta quatre ans, et où il fit de très bonnes études. De 1807 à 1811, il partage de nouveau la vie de famille, à Milly et à Mâcon, en manifestant d'ailleurs un caractère très indépendant. C'est pour lui une époque féconde; il lit, il médite et il rêve; il écrit beaucoup de vers, dont sa *Correspondance* est pleine, et qui ressemblent plus ou moins à tout ce qui se rimait alors. Un voyage en Italie (1811-1812) vient ajouter des sensations colorées aux douces impressions du Mâconnais.

En 1814, à la première Restauration, Lamartine est garde du corps de Louis XVIII; mais, après les Cent Jours, il ne reprend pas de service. Il retombe dans le désœuvrement du campagnard, du voyageur, de l'homme du monde. Au cours d'un voyage à Aix-les-Bains, où il est allé soigner sa santé ébranlée (1816), il s'éprend d'une jeune femme, M^me^ Charles, gravement malade, et qui meurt en 1817. Alors, sous l'influence d'un

profond amour brisé, il écrit les *Méditations*, publiées en 1820, où Mme Charles sera immortalisée sous le nom d'Elvire. Le succès en est immense. Louis XVIII nomme le poète secrétaire d'ambassade à Florence, en 1821. Lamartine a épousé le 6 juin 1820 une Anglaise, Mlle Birch, qui fut l'admirable compagne des dures années. En 1823, paraissent les *Nouvelles Méditations* et la *Mort de Socrate*; puis le *Dernier chant du pèlerinage d'Harold* (1825) et les *Harmonies* (1830). La même année, Lamartine est reçu à l'Académie française.



PORTRAIT DE LAMARTINE
A L'ÉPOQUE DES *Méditations*.
D'après une lithographie de Victor Auger.

Après la chute de Charles X, Lamartine démissionne. Il entreprend, en 1832, un voyage en Orient, dont il publie le récit en 1835. En 1833, il est nommé député de Bergues (Nord), et il commence sa vie politique. Cependant, il n'en continue pas moins à publier des vers : *Jocelyn* (1836), *la Chute d'un ange* (1838), les *Recueillements* (1839). En 1847, il donne un ouvrage en prose, l'*Histoire des Girondins*. La révolution de 1848, qu'il a contribué à préparer au cours de la fameuse « campagne des banquets », et qu'il essaye d'abord de diriger, le fait ministre des Affaires étrangères et chef du Gouvernement provisoire.

Mais la chute est rapide et totale; l'élection de Louis-Napoléon à la présidence de la République le rend à la vie privée et aux lettres. Au milieu même des troubles politiques, en 1849, il publie les *Confidences, Graziella, Raphaël.* Puis, pour sortir d'embarras financiers créés à la fois par son désintéressement et par sa prodigalité, il se condamne, selon sa propre expression, aux « travaux forcés littéraires ». Vieillesse courageuse, douloureuse, adoucie par l'affection profonde d'une de ses nièces, Valentine de Cessiat. Il écrit, sans trêve, le *Cours familier de littérature, l'Histoire de la Restauration,* etc. Il sollicite, par voie de souscription à ses œuvres complètes, la générosité publique : mais la France a oublié les *Méditations.* Il faut que le gouvernement impérial vienne à son secours, et lui fasse accepter, à titre de récompense nationale, un capital de 500.000 francs (1867). Lamartine mourut le 2 février 1869; il fut enseveli modestement à Saint-Point.

L'œuvre poétique. — Les **Premières Méditations**, parues en 1820, contiennent les pièces les plus célèbres et les plus caractéristiques de Lamartine : *l'Isolement, le Soir, le Vallon, le Lac, le Golfe de Baïa, l'Automne.* — Dans les **Nouvelles Méditations** (1823) : *le Passé, le Poète mourant, Bonaparte, les Etoiles, les Préludes, le Crucifix.* — La **Mort de Socrate** (1824) est une sorte de paraphrase d'une partie du *Phédon,* dialogue où Platon raconte le dernier entretien de Socrate avec ses disciples et sa mort. Lamartine a transformé le récit du philosophe grec, d'une si belle simplicité, en poème symbolique. — Le **Dernier Chant du Pèlerinage d'Harold** (1825) est une suite au *Pèlerinage de Childe-Harold* de Byron. Lamartine, dans le *chant* qu'il y ajoute, raconte la dernière étape du poète en Italie, et sa mort à Missolonghi, pour l'indépendance grecque. Un passage éloquent, où Lamartine, par la voix de Byron, lance l'anathème contre l'Italie, et déclare qu'il va chercher ailleurs « des hommes et non pas de la poussière humaine », valut à Lamartine un duel avec le colonel Pepe. La lecture de ce poème est aujourd'hui assez ennuyeuse. Le *merveilleux* en est factice; Lamartine y abuse des exclamations, des invocations, bref, de tous les procédés d'une rhétorique poétique qui nous ramène à Delille et à Voltaire. — Les **Harmonies poétiques et religieuses** (1830) où domine l'inspiration chrétienne, renferment encore quelques-unes des plus belles pièces de Lamartine : *Invocation, Hymne de la nuit, Hymne du matin, Pensée des morts, Jéhovah, le Chêne, l'Humanité, Milly ou la Terre natale, le Tombeau d'une mère, la Voix humaine, Au rossignol, le Premier Regret, Novissima Verba.*

— A l'œuvre *lyrique*, il faut encore ajouter les **Recueillements** : *A M. Félix Guillemardet, sur sa maladie* (important pour l'évolution poétique de Lamartine), *la Cloche du village*. Parmi les *Poésies diverses* : *les Révolutions*, *Réponse aux adieux de Sir Walter Scott*, *la Marseillaise de la paix*, *A Némésis* (réponse à Barthélemy, qui l'avait attaqué dans un journal satirique, *Némésis*), *Gethsémani ou la mort de Julia* (la fille de Lamartine, qu'il perdit à l'âge de dix ans), *l'Ode au comte d'Orsay*, *la Vigne et la Maison*, un de ses derniers et de ses plus beaux poèmes (1857).

Jocelyn, *épisode, journal trouvé chez un curé de campagne* (1836). Tel est le titre complet de ce poème, fragment détaché d'une immense épopée que Lamartine, abandonnant le lyrisme personnel, avait rêvé de consacrer à l'*humanité*, et dont il devait publier, deux ans plus tard, un autre fragment, **la Chute d'un ange**. Le cadre général de cette épopée est celui-ci : un ange, épris d'une mortelle, a souhaité de devenir homme pour se rapprocher de celle qu'il aime. Mais Dieu, tout en exauçant son vœu, a condamné cet ange à la poursuivre en vain, à s'en voir sans cesse séparé, jusqu'à ce que, d'épreuve en épreuve, il ait expié son péché. A lire l'*avertissement* mis par Lamartine en tête de la première édition, ce grand poème semble contenir le programme de *la Légende des siècles* de V. Hugo. Mais V. Hugo, génie plus objectif, saura conserver le secret de la précision et de la variété, en s'appuyant sur la légende et sur l'histoire. Lamartine voudra tout tirer de lui-même : ce sera une suite de *visions* préhistoriques dans *la Chute d'un ange*, et, dans *Jocelyn*, le roman du *sacrifice* uni à un roman d'amour. De là — pour ne parler que de *Jocelyn* — les qualités et les défauts du poème : une grande élévation de sentiment, de la fraîcheur et de la puissance dans les tableaux, de l'éloquence et un flot de poésie personnelle dans les discours; c'est une gageure que d'avoir composé un véritable roman en vers; nulle part n'apparaît mieux l'abondance de la poésie lamartinienne, mais aussi une certaine négligence d'écriture, et, dans l'ensemble, une inévitable monotonie. — Lamartine suppose qu'il a trouvé, chez un curé de campagne, Jocelyn, dont il était l'ami et qui vient de mourir, un *journal* : ce sont les fragments de ce journal qu'il « publie », en neuf *époques* encadrées entre un *prologue* et un *épilogue*. Jocelyn s'était dans sa jeunesse décidé pour la vocation ecclésiastique afin d'assurer le bonheur de sa sœur. La Révolution le chasse du séminaire de Grenoble; il se réfugie dans la grotte des Aigles, au sommet des Alpes du Dauphiné. Un jour, il voit venir à lui un proscrit, accompagné d'un enfant, et poursuivi par des soldats; l'homme meurt en confiant l'enfant, Laurence, à Jocelyn. Laurence est une jeune fille, et Jocelyn s'éprend d'elle; il n'est pas encore engagé dans les ordres; il pourra l'épouser. Mais l'évêque de Grenoble, condamné à mort, le fait mander dans son

cachot, et l'ordonne prêtre, afin de recevoir de lui à son tour les derniers sacrements. Le voilà pour toujours séparé de Laurence. Il devient curé d'un petit village dans les Alpes, Valneige. Il y passe plusieurs années, toujours poursuivi par le souvenir de ce grand amour perdu. Une nuit, on vient le demander pour une voyageuse, gravement malade dans un hameau voisin. Il y court. Il reconnaît Laurence, qui meurt bénie par lui; il la fait enterrer auprès de son père, dans la grotte des Aigles. — Ce roman est un cadre à descriptions admirables, à effusions lyriques d'un élan inlassable : le chef-d'œuvre est la *neuvième Epoque*, qui contient l'épisode des Laboureurs, la mort et l'enterrement de Laurence (1).

Quant à *la Chute d'un ange*, c'est un poème que la critique contemporaine a réhabilité : œuvre manquée dans son ensemble, mais qui renferme des passages épiques d'une très originale beauté.

Signalons enfin, pour mémoire, un essai dramatique : *Toussaint-Louverture* (1850).

L'œuvre en prose. — Les principaux ouvrages en prose de Lamartine sont :

Le **Voyage en Orient** (1835, 2 volumes). C'est le récit du voyage qu'il fit en 1832, avec sa femme et sa fille. Parti de Marseille le 10 juillet, sur le brick l'*Alceste*, il arriva le 6 septembre à Beyrouth, fit un long séjour en Syrie et en Palestine, visita Jérusalem, les ruines de Balbek, Damas, et revint par Constantinople. L'ouvrage est à comparer avec l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand.

L'**Histoire des Girondins** (1847, 8 volumes). Cet ouvrage tient à la fois de l'histoire et du roman. Lamartine s'est documenté; il a compulsé de nombreux mémoires et interrogé des témoins. Mais il n'a pas su choisir ni classer ses preuves. L'imagination et la politique tiennent chez lui la place de la critique. Les portraits de Robespierre, de M^me^ Roland, de Vergniaud; le récit des massacres de Septembre; le procès de Louis XVI; le dernier banquet et la mort des Girondins, sont les plus belles pages de ce livre inégal qui eut un succès foudroyant, et qui contribua pour sa part à la révolution de 1848.

Les **Confidences, Graziella, Raphaël** (1849), les **Nouvelles Confidences** (1851), sont des fragments d'autobiographie très romanesques,

(1) Sur l'élaboration de *Jocelyn*, et toutes les questions qui se rattachent au poème, consulter la thèse de H. GUILLEMIN, *Le Jocelyn de Lamartine*, Boivin, 1936.

où les passages charmants et éloquents abondent, mais dont la lecture suivie fatigue et déçoit.

Geneviève, histoire d'une servante (1851) et le **Tailleur de pierres de Saint-Point** (1851) sont deux courts romans sociaux, dont l'inspiration rejoint celle de *Jocelyn.*

Citons encore *l'Histoire de la Révolution de 1848* (1849), l'*Histoire de la Restauration* (1851-1853), et le **Cours familier de littérature** (1856-1869) immense série d'entretiens littéraires (28 volumes) où le fatras est bien lourd, mais d'où « on pourrait extraire trois ou quatre volumes exquis » (Levaillant).

Enfin, il nous reste de Lamartine un grand nombre de **discours politiques** (1833-1848), dont le plus célèbre fut prononcé à l'Hôtel de Ville (25 février 1848) pour obliger le peuple à renoncer au drapeau rouge et à conserver le drapeau tricolore (1).

Le lyrisme de Lamartine. — Les sources de ce lyrisme sont multiples : comme livres, Virgile et Tibulle, Pétrarque, le Tasse, Ossian, Byron, Racine, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand; puis les impressions d'enfance, une éducation pieuse et délicate, presque féminine, qui n'enleva rien, d'ailleurs, à l'énergie d'un tempérament vigoureux et viril; l'amour pour Elvire; toutes les vibrations d'une âme noble entre toutes, idéaliste et mystique, en présence de la nature et de l'idée divine; enfin les multiples variations de ces états sentimentaux qui s'appellent : souvenir, mélancolie, espérance.

C'est dans les *Méditations,* surtout dans le recueil de 1820, que ces nuances sentimentales furent notées pour la première fois sous une forme encore proche à certains égards du classicisme (vocabulaire, images) mais neuve par l'intensité de l'émotion et la musique des vers. Un des mouvements familiers au poète consiste à partir d'un spectacle, d'une impression; puis, après une phase de découragement, d'abandon, il retrouve l'espoir en Dieu, l'apaisement dans la nature, dans la pensée de la mort, ou dans la douceur et la fidélité du souvenir. Telle est la structure d'ensemble de ces poèmes : l'*Isolement, l'Automne, le Vallon, le Lac, le Passé,* dont le succès fut immédiat et ne s'est jamais affaibli.

(1) Sur Lamartine orateur politique, cf. p. 941.

Car ce genre de lyrisme, qui est fait d'effusions spontanées, ne traduisait pas seulement les dispositions — d'ailleurs plus complexes qu'on ne pourrait d'abord le croire — de l'âme de Lamartine au cours des années 1816-1820 (1). Il convenait à une société ébranlée par la Révolution et l'Empire, saturée de mélancolie et de religiosité par la lecture de Chateaubriand, et désireuse d'un poète qui chanterait ses états d'âme. Chateaubriand ne lui suffisait plus ; il lui fallait l'harmonie, le rythme des vers. Or, ce n'était pas André Chénier, dont les œuvres venaient d'être publiées par H. de Latouche en 1819, qui pouvait répondre à cette attente. Sa philosophie tout encyclopédique, son paganisme tranquille, sa plastique précision, en font un ancêtre des Parnassiens plutôt que des Romantiques.

Jamais poète ne parut plus à propos que Lamartine, et il devait survivre à son succès d'actualité, parce qu'il répondait moins à une mode qu'à un besoin profond et éternel de l'âme humaine, particulièrement vif à cette époque. Sa mère écrivait, le 7 novembre 1828 : « Alphonse m'a envoyé des vers qu'il vient de composer et qui m'ont bien émue ; il y dit précisément ce que je pense ; il est ma voix ; car je sens bien les belles choses, mais je suis muette quand je veux les dire, même à Dieu. J'ai, quand je médite, comme un grand foyer bien ardent dans le cœur, dont la flamme ne sort pas : mais Dieu qui m'écoute n'a pas besoin de mes paroles ; je le remercie de les avoir données à mon fils. » Ainsi auraient pu parler toutes les femmes et les jeunes gens, qui accueillirent avec émotion les vers de Lamartine.

Lamartine lui-même a dit, dans la *Préface des Méditations* (écrite en 1849) : « Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature. » Dans les *Destinées de la Poésie* (1834), préface à une nouvelle édition de ses *Œuvres complètes*, il fait le tableau de la société impériale : « Rien ne

(1) Voir sur ce point l'édition des *Méditations poétiques* par **G. Lanson** (Collection des grands écrivains de la France), Hachette, 1915.

peut peindre, dit-il, à ceux qui ne l'ont pas subie, l'orgueilleuse stérilité de cette époque... Qui m'aurait dit alors que, quinze ans plus tard, la poésie inonderait l'âme de toute la jeunesse française?... Il me reste à remercier toutes les âmes tendres et pieuses de mon temps, tous mes frères en poésie, qui ont accueilli avec tant de fraternité et d'indulgence les faibles notes que j'ai chantées jusqu'ici pour eux. »

Lamartine cherchera plus tard à élargir sans cesse son inspiration lyrique. Il chantera la gloire de Dieu dans les *Harmonies*, ses grandes espérances sociales et humanitaires dans des poèmes comme *les Révolutions* et *la Marseillaise de la paix*; mais il ne retrouvera jamais le triomphe des premières *Méditations*, sauf peut-être à la fin de sa carrière poétique, avec l'admirable élégie consacrée aux souvenirs de l'enfance et à la terre natale qui s'intitule : *la Vigne et la Maison*.

Ce lyrisme n'est jamais poésie de virtuose. Lamartine n'est pas poète de profession; il s'en est toujours défendu, avec un peu de coquetterie (1). Il ne chante que pour exhaler l'émotion ou l'enthousiasme qui l'oppressent. De là, sans doute, une certaine négligence d'expression et des inexpériences de *métier* qui gâtent ses vers, aux yeux des grammairiens et des Parnassiens. Mais de là aussi, dans beaucoup de pièces, la sincérité de l'accent. Personne ne nous donne mieux que Lamartine la note fondamentale du lyrisme romantique : un élan inspiré, d'une générosité inépuisable.

Les deux Cénacles.

Les Cénacles ont joué un rôle important dans la formation et l'évolution du Romantisme, entre 1820 et 1830.

En 1823, un certain nombre de jeunes poètes fondèrent un journal, *la Muse française*, qui devait publier des vers originaux et des articles de critique. A la tête de ce recueil étaient Alex. Soumet, Alex. Guiraud, Émile Deschamps, Alfred

(1) Voir, en particulier, sa lettre à M. Bruys d'Ouilly, en tête des *Recueillements* (1838).

DE VIGNY, VICTOR HUGO. Parmi les collaborateurs on peut encore signaler ANCELOT, CHÊNEDOLLÉ, JULES LEFÈVRE. Mais Lamartine se contenta de *souscrire*, et n'y voulut rien publier. *La Muse française* nous paraît aujourd'hui très modérée et très éclectique. Elle dura d'ailleurs à peine deux ans. — Ce fut comme un premier *Cénacle* (1).

Après la disparition de *la Muse* (1824), les jeunes romantiques se réunirent dans le salon de CHARLES NODIER, à l'Arsenal, jusque vers 1834. Là on vit HUGO, LAMARTINE, SAINTE-BEUVE, DUBOIS, le fondateur du *Globe*, ALFRED DE MUSSET (2), etc. Le romantisme de Nodier était spirituel et large; son salon eut une heureuse influence, en ce sens qu'il n'était pas une coterie.

Le second *Cénacle* se forma vers 1828, autour de Victor Hugo, rue Notre-Dame-des-Champs. VIGNY, ÉMILE et ANTONY DESCHAMPS, SAINTE-BEUVE, s'y retrouvèrent, avec des artistes comme le sculpteur DAVID D'ANGERS, le peintre BOULANGER, etc. Ce groupe, adorateur de Hugo, fut plus tapageur, plus enthousiaste. Il se dispersa après 1830.

Enfin, il faut signaler, au second plan, un salon comme celui de Delécluze (1781-1863), peintre et critique. Alors que, chez beaucoup de jeunes gens de l'époque — le cas de V. Hugo est typique à cet égard — le romantisme s'alliait au légitimisme politique, le salon de Delécluze fut celui du romantisme « libéral » : Stendhal y fréquenta (3).

VICTOR HUGO (1802-1885).

Vie. — Victor-Marie Hugo est né à Besançon, en 1802, « d'un sang breton et lorrain à la fois ». Son père, le commandant Léopold-Sigisbert Hugo, était de Nancy; sa mère, Sophie Trébuchet, était de Nantes.

Le jeune Hugo suivit son père en Italie, en Corse, à l'île d'Elbe,

(1) Voir CH.-M. DES GRANGES, *la Presse littéraire sous la Restauration*, p. 102 à 113. — Cf. LÉON SÉCHÉ, *le Cénacle de la Muse française*, 1908; H. GIRARD, *Le centenaire du premier Cénacle et de « la Muse française »* (1823-1824) (*Études romantiques*, Les Belles Lettres, 1924).

(2) Lire dans les *Poésies nouvelles* de Musset la *Réponse à Charles Nodier*.

(3) Cf. R. BASCHET. *Delécluze témoin de son temps*, Boivin, 1942.

puis en Espagne (1811), où il resta pendant un an, avec son frère Eugène, au Collège des Nobles de Madrid. En 1812, retour à Paris, séjour dans la maison de la rue des Feuillantines, où les deux frères lisent un peu à tort et à travers, et où ils ont pour maîtres « un vieux prêtre, un jardin et leur mère ». En 1815, Victor est élève de la pension Cordier, d'où il va suivre les cours du lycée Louis-le-Grand; il a un accessit de physique au concours général, et son père le destine à l'Ecole polytechnique. Mais, en 1817, il envoie des vers à l'Académie française; en 1819, il est lauréat des jeux floraux, et, cette même année, il fonde avec son frère, Abel, et en collaboration avec Soumet et Vigny, *le Conservateur littéraire*, qui ne dura qu'un an : il y écrit pour sa part 272 articles. Il se marie en 1822 avec Adèle Foucher. En 1823, il collabore à *la Muse française*, qui est l'organe du premier *Cénacle* et où il fait encore de la critique.



PORTRAIT DE VICTOR HUGO A TRENTE ANS.
D'après la lithographie d'Achille Devéria.

Cependant, il réunit les pièces de vers qu'il a composées depuis 1818, et publie, en 1822, *les Odes* (augmentées, en 1826, des *Ballades*). D'abord hésitant dans la lutte qui s'accuse entre *classicisme* et *romantisme*, il prend définitivement la tête du mouvement nouveau, avec *Cromwell* et sa *Préface* (1827),

les *Orientales* (1829), *Hernani* (1830), *Notre-Dame de Paris* (1831). De 1831 à 1840, Hugo donne, avec de nombreux drames (1), quatre recueils de vers: *les Feuilles d'automne, les Chants du crépuscule, les Voix intérieures, les Rayons et les Ombres.* En, 1841, il entre à l'Académie française après trois échecs. En 1843, il perd sa fille aînée, Léopoldine, victime, avec son mari Charles Vacquerie, d'un accident de bateau à Villequier. Au début de cette même année, l'échec des *Burgraves* avait marqué le déclin du drame romantique. V. Hugo ne publiera plus rien jusqu'en 1853.

Il avait chanté avec conviction les Bourbons; mais après les *ordonnances* et la révolution de Juillet, il s'était rallié à la monarchie de Louis-Philippe; celui-ci le nomma pair de France, en 1845. En 1848, Hugo est élu député à l'Assemblée Constituante. Son évolution vers les idées républicaines et démocratiques les plus avancées, déjà marquée depuis 1830, se précise et s'accentue. C'est l'époque où il commence *les Misérables*, et où il écrit certaines pièces des *Contemplations*. Au coup d'Etat de décembre 1851, il se met dans l'opposition, est porté sur la liste des proscrits, et exilé. De Bruxelles, il se rend à Jersey, puis à Guernesey. C'est la période la plus féconde de son existence de labeur acharné. Il publie alors ses chefs-d'œuvre : *les Châtiments* (1853), pamphlet contre l'Empire, *les Contemplations* (1856), la première série de *la Légende des siècles* (1859), *les Misérables* (1862), *William Shakespeare*, etc. Après le 4 septembre 1870, il rentre à Paris. Il donne *l'Année terrible, l'Art d'être grand-père*, et surtout les deux dernières séries de *la Légende des siècles* (1877-1883). Élu député de Paris, puis sénateur inamovible, il ne cesse de produire; et *le Pape, la Pitié suprême, l'Ane, les Quatre Vents de l'Esprit* viennent augmenter son œuvre déjà si considérable. Il meurt le 22 mai 1885. La France lui fait des funérailles nationales.

L'œuvre lyrique. — Les **Odes et poésies diverses** paraissent en 1822; les **Odes nouvelles** en 1824; les **Odes et ballades** en 1826; le recueil définitif en 1828. Ce sont les pièces de la première manière de Victor Hugo (si l'on excepte les essais, traductions, etc., publiés par *le Conser-*

(1) Cf. p. 871.

vateur et *la Muse*). Il faut signaler dans les **Odes** : *la Vendée, les Vierges de Verdun, Quiberon, Louis XVII, la Naissance du duc de Bordeaux, Buonaparte, A mon père, la Guerre d'Espagne, les Funérailles de Louis XVIII, le Sacre de Charles X, les Deux Iles*, etc., toutes pièces d'actualité où l'influence du classicisme est encore très sensible. Mais on y trouve aussi des morceaux d'un lyrisme plus intime; dans le livre cinquième : *Au vallon de Chérizy, le Voyage, la Promenade, Pluie d'été, Rêves...*, la plupart inspirés par la fiancée et par la jeune femme du poète. — Les **Ballades** nous révèlent en lui déjà la recherche du pittoresque. Si le poète des *Feuilles d'automne* et des *Contemplations* s'annonce dans les *Odes*, dans les *Ballades* ce serait plutôt celui, mais combien timide encore, de *la Légende des siècles*. A signaler parmi les *Ballades* : *le Sylphe, le Géant, la Fiancée du timbalier, la Mêlée, la Fée et la Péri*, et des jeux de virtuose : *la Chasse du Burgrave, le Pas d'armes du roi Jean*. — Il faut lire les *préfaces* successives des *Odes et Ballades* (1822, 1824, 1826, 1828) : elles permettent de suivre avec précision l'évolution littéraire de Hugo, et sont un document essentiel pour l'histoire du romantisme.

Les **Orientales** (1829). — Un vent d'*orientalisme* passait sur la France depuis 1824. Toute l'Europe avait les yeux fixés sur la lutte entre la Grèce et la Turquie. Tous les poètes de l'époque étaient *philhellènes*. Victor Hugo saisit habilement cette actualité, et, sans avoir jamais vu l'Orient, il le chante; à l'Orient, il rattache l'Espagne, si fortement marquée par la civilisation arabe. *Les Têtes du sérail, Canaris, Navarin, Marche turque, la Bataille perdue, l'Enfant grec*, sont autant de morceaux qui se rapportent à la guerre gréco-turque. D'autres sont d'un *orientalisme* plus général : *le Feu du ciel, Chanson de pirates, la Captive, Clair de lune, les Djinns, Romance mauresque*. Sur l'Espagne : *Grenade*, et si l'on veut, *Fantômes*. Enfin, le poète aurait pu insérer partout ailleurs des pièces comme *Mazeppa* et *Lui* (sur Napoléon). Le recueil des *Orientales* représente le romantisme « flamboyant », essentiellement pittoresque et d'une poésie toute « gratuite » (voir la *Préface*).

Les **Feuilles d'automne** (1831), les **Chants du crépuscule** (1835), les **Voix intérieures** (1837), **les Rayons et les Ombres** (1840). — De ces quatre recueils, il faudrait citer un trop grand nombre de pièces : ce serait une table des matières. L'actualité (*Sur le bal de l'Hôtel de Ville, A l'homme qui a livré une femme*, etc.); le « bonapartisme poétique » (*Napoléon II, A la Colonne, A l'Arc de Triomphe*, etc.); la vie intime du poète (*A des oiseaux envolés, A Eugène vicomte H., Ce qui se passait aux Feuillantines vers* 1813); les nuances multiples de ses sentiments (*La Prière*

pour tous, *Tristesse d'Olympio* (1)); enfin la nature (*Soleils couchants*), inspiratrice de symboles (*La Vache*) ou évocatrice de drames humains (*Oceano nox*) : il n'est guère de thème lyrique que Victor Hugo n'ait touché dans cette période de dix ans pendant laquelle il écrit encore presque tous ses drames, des romans, etc. Ces quatre volumes passèrent longtemps pour son chef-d'œuvre dans le genre lyrique. L'attention s'est portée davantage encore, à l'époque contemporaine, vers les recueils composés pendant l'exil.

Les **Châtiments** parurent d'abord à Bruxelles, puis à Jersey en 1853. L'édition définitive et complète ne fut publiée qu'en 1870. C'est une satire lyrique et épique en sept livres, dirigée contre le régime impérial, où le poète, malgré quelques longueurs et un abus de personnalités, atteint à un degré de force et d'éloquence dans l'invective que rien n'égale dans notre littérature. A signaler, parmi les plus belles pièces : *A un martyr*, *A l'obéissance passive*, *Sacer esto*, *le Manteau impérial*, *l'Expiation*, composition épique qui évoque en une série de grandes fresques : la retraite de Russie, Waterloo (à comparer avec la narration des *Misérables*), Sainte-Hélène; *Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée*; *Ultima Verba*.

Les **Contemplations** (1856) se composent de deux parties : *Autrefois*, *Aujourd'hui*. « Un abîme les sépare, le tombeau », dit le poète dans sa préface. Ce tombeau est celui où reposent, à Villequier, près de Caudebec, sa fille Léopoldine et son gendre Ch. Vacquerie. Les *Contemplations* sont considérées aujourd'hui comme l'expression la plus parfaite et la plus complète du génie lyrique de V. Hugo. Ce sont, comme il le dit dans sa Préface, les *Mémoires d'une âme*, et, en même temps que la vie d'un homme, « la vie des autres hommes aussi... Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi! » Les deux premiers livres (*Aurore* et *L'Ame en fleur*) contiennent, à côté de vers d'amour qui ne sont certainement pas les meilleurs que V. Hugo ait écrits, un poème d'une verve éclatante qui définit sa position dans la révolution romantique : la *Réponse à un acte d'accusation*, et la brillante fantaisie de la *Fête chez Thérèse*. Avec le livre III (*Les luttes et les rêves*), apparaissent les grands poèmes sociaux (*Melancholia*). Le livre IV — *Pauca meae* (2), — le plus célèbre, chante l'enfance et la mort de Léopoldine, le désespoir et la résignation religieuse du poète (*Veni, vidi, vixi*; *A Villequier*). Quant aux livres V (*En marche*) et VI (*Au bord de l'infini*), ils retracent, dans de vastes compositions, la secousse imprimée à sa pensée par ses méditations sur la

(1) Voir l'édition de ce poème par M. LEVAILLANT, Champion, 1928.
(2) « Quelques (vers) pour ma (fille). »

destinée humaine (*les Malheureux*), sur le rôle des esprits conducteurs de l'humanité (*Ibo, les Mages*), sur le problème de la mort et de l'au-delà, sur la création et l'« échelle des êtres » (*Ce que dit la Bouche d'ombre*). Ces poèmes (malgré les études très élogieuses de philosophes spécialistes, comme Renouvier et Guyau) furent longtemps jugés apocalyptiques, prétentieux, obscurs et verbeux. La critique contemporaine s'est faite plus compréhensive à l'égard de la *philosophie* et de la *religion* de Hugo, dont la valeur authentique est beaucoup moins contestée (1). Quant à la forme, un peu redondante et surchargée, elle n'a rien perdu de sa puissance. — La pièce finale : *A celle qui est restée en France* constitue un épilogue qui associe les deux inspirations du poète : le souvenir de sa fille, et la vision de l'infini.

La **Légende des siècles**. — Ce recueil parut, nous l'avons dit, en trois fois, 1859, 1877, 1883. Le sous-titre de la première série était significatif : *Petites Epopées*. Voici comment le poète concevait son plan : « Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique, la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement vers la lumière... Ces poèmes se passent l'un à l'autre le flambeau de la tradition humaine, *quasi cursores*. C'est ce flambeau, dont la flamme est le vrai, qui fait l'unité de ce livre... L'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal... l'éclosion lente et suprême de la liberté... voilà ce que sera, terminé, ce poème dans son ensemble (2)... » Et dans la pièce qui sert d'introduction, *la Vision d'où est sorti ce livre*, le poète croit voir le *mur des siècles*.. « C'est l'épopée humaine, âpre, immense, écroulée. »

Il y a deux choses à considérer dans *la Légende des siècles* : les *Petites Epopées*, prises en elles-mêmes; et l'*esprit* du poème, la théorie du progrès indéfini du genre humain, depuis *la Terre* et *le Sacre de la femme*, jusqu'à *la Trompette du Jugement*. On peut dire que tout ce qui est *récit* historique ou légendaire, œuvre de reconstitution du passé biblique, du moyen âge, du XVI^e^ siècle, des temps modernes, est, sauf quelques longueurs et quelques singulières fautes de goût, d'une beauté tout à fait originale.

Les pièces *à thèse* sont plus discutables, souvent pénibles et confuses. Un choix s'est fait dans la *Légende* : *la Conscience, Booz endormi, le Romancero du Cid, le Mariage de Roland, Aymerillot, Bivar, le Petit Roi de*

(1) Cf. D. Saurat, *La religion de V. Hugo*, Hachette, 1929.

(2) *Légende des siècles*, préface de la première série (1859). Voir le jugement de Th. Gautier dans son *Rapport sur les Progrès de la Poésie française depuis* 1830 (1867).

Galice, *Eviradnus*, *le Satyre*, *le Travail des captifs*, *l'Aigle du casque*, *la Rose de l'Infante*, *le Retour de l'Empereur*, *Après la bataille*, *le Cimetière d'Eylau*, *les Pauvres Gens* témoigneront toujours, quelle que soit l'évolution des goûts, de la plus grande réussite du siècle dans le genre épique, et resteront une des merveilles de la poésie française.

La *Légende des siècles* comportait une suite : **La Fin de Satan**, écrite aussi pendant l'exil, et qui parut (inachevée) après la mort du poète (1886). Ce poème contient, dans la seconde partie, une transposition des Evangiles, tentative des plus hardies dont on peut oser dire qu'elle n'est pas indigne du modèle. La « trilogie » poétique s'achève par le poème : Dieu (1891). L'immense production poétique de Hugo comprend encore : les *Chansons des rues et des bois* (1865), « délassement de Titan », en quatrains d'octosyllabes ; *l'Année terrible* (1872), inspirée par les désastres de 1870 et la Commune ; l'*Art d'être grand-père* (1877) qui contient, à côté de pièces très populaires consacrées par le poète à ses petits-enfants, Georges et Jeanne, les poèmes les plus « symbolistes » qu'il ait écrits ; *Le Pape* (1878) ; *La pitié suprême* (1879) ; *Religions et religion* (1880) ; *L'Ane* (1880), ensemble de poèmes philosophiques ; les *Quatre vents de l'esprit* (1881), où Victor Hugo a groupé une foule de pièces qui n'avaient pu trouver place dans ses grands livres, véritable « somme » de son inspiration, à la fois satirique, lyrique, dramatique et épique *Toute la lyre* (1888-1899) et *Dernière gerbe* (1902) sont deux recueils posthumes qui renferment encore des œuvres de premier ordre (entre autres le poème composé en 1872 pour *Le Tombeau de Théophile Gautier*, qui est considéré aujourd'hui comme un des plus beaux de V. Hugo). Enfin *les Années funestes* (1898) sont une suite des *Châtiments*, non moins virulente.

La poésie de Victor Hugo. — Lamartine représente à la perfection une des formes du lyrisme moderne, l'expression spontanée des sentiments intimes, en particulier de l'amour, de la mélancolie et de l'espérance. Victor Hugo est moins spontané, mais beaucoup plus varié. Il s'est défini lui-même une « âme de cristal » et un « écho sonore ». C'est dire qu'il a reflété, répercuté, multiplié, « orchestré » tous les thèmes lyriques. D'abord, il a chanté successivement toutes les impressions du siècle où il a vécu, depuis *la Naissance du duc de Bordeaux* jusqu'à *l'Année terrible* ; c'est comme l'âme poétique du XIXe siècle qui revit dans ses vers. Puis, tous les sentiments communs de l'humanité : l'affection familiale, l'amour de la patrie. Il y a ajouté le tourment philosophique et religieux, l'énigme de la mort et de l'inconnu, la foi dans un avenir de

liberté et de progrès. Bref, il est comme l'encyclopédie lyrique de son temps. Mais là ne s'est pas bornée son inspiration. Les « quatre vents » ont soufflé dans son œuvre. Lamartine n'aimait pas la satire : or V. Hugo a écrit les *Châtiments*, comparables aux *Discours* de Ronsard et aux *Tragiques* de d'Aubigné, avec plus de puissance encore. Et l'on peut se demander si, chez V. Hugo, le poète épique ne l'emporte pas même sur le poète lyrique. Dans l'évocation des légendes, la résurrection du passé, l'anticipation de l'avenir ou la représentation de l'invisible, il apparaît sans rival.

Pour la forme, Victor Hugo n'a pas, comme Lamartine, donné d'un premier jet ses plus beaux chefs-d'œuvre. Son génie s'est dégagé lentement, et il y entre autant de volonté que d'inspiration. Il se perfectionne de jour en jour dans son *métier* qui lui permet de tirer tout le parti possible de ses prodigieuses facultés. Il est *voyant*, par la structure même de son œil, qui lui fait distinguer, jusque dans les choses banales, des contours, des profondeurs, des contrastes, des nuances. Son *imagination*, sa faculté maîtresse, s'empare de ce que son œil lui a révélé; elle le précise, le met au point, et le revêt, pour le peindre, de figures splendides. Par ces figures, elle donne au réel la profondeur et le mystère de la vision; elle donne au rêve et à l'abstrait la solidité et l'éclat du réel. Souvent aussi, cette imagination grossit, enfle, et dénature les choses, jusqu'à l'hallucination, mais elle reste toujours lucide.

Enfin, c'est V. Hugo qui a donné tout son sens à la révolution romantique, dans le domaine du style et du rythme où elle a réalisé son œuvre la plus durable. Il est impossible de posséder plus à fond les ressources et les secrets d'une langue et d'une métrique. Sa grammaire est impeccable; son vocabulaire est d'une étonnante richesse; il a tiré de l'alexandrin, sans le dénaturer jamais, des ressources infinies; il a usé de tous les rythmes et de toutes les strophes en grand musicien.

V. Hugo domine le XIX^e^ siècle : toutes les écoles poétiques lui ont été plus ou moins redevables; lui-même a su d'ailleurs, dans son évolution, tirer profit des innovations qu'il constatait autour de lui. Une indiscrète idolâtrie, le goût de l'époque contemporaine pour la mesure et la sobriété, ont pu nuire

par moments à sa réputation; on a parlé de démesure, de virtuosité purement verbale, de rhétorique; mais les meilleurs artistes du XXe siècle, tel Paul Valéry, se sont montrés plus justes à l'égard d'une œuvre, où le choix qui s'opère naturellement d'une génération à l'autre a laissé subsister plus qu'il n'en faut pour la maintenir au premier rang (1).

ALFRED DE VIGNY (1797-1863).

Vie. — Le comte Alfred de Vigny (dont nous parlons ailleurs comme dramaturge et comme romancier) (2) occupe une place à part dans la poésie romantique. Élevé par une mère charmante, aussi distinguée par le cœur que par l'esprit, il se sentit d'abord porté vers la carrière militaire, où s'étaient illustrés son père et ses aïeux. Entré dans l'armée au moment où l'épopée impériale était close, il ne pouvait avoir, comme officier, que des déceptions. En 1823, cependant, il partit pour la guerre d'Espagne; mais son régiment, laissé en observation à la frontière, ne prit part à aucun combat. Il ne rapporta de cette expédition que les vers du *Cor*, sur la mort de Roland. Aussi démissionna-t-il, en 1827.

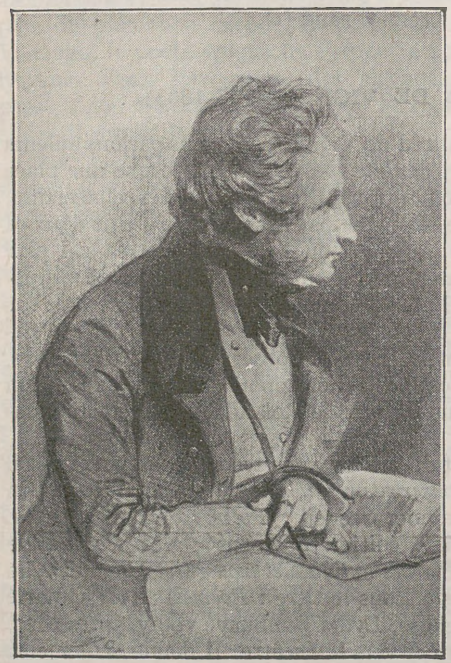
Depuis 1820, il s'était mêlé au mouvement romantique; il avait collaboré au *Conservateur littéraire* de Victor Hugo. En 1822, il publie son premier recueil : *Poèmes*; en 1824, *Eloa*. En 1826, il donne une édition augmentée des *Poèmes* de 1822 sous le titre de *Poèmes antiques et modernes*. Une nouvelle édition paraîtra en 1829 (sous le titre : *Poèmes*). Il s'est marié en 1825 avec une Anglaise, Lydia Bunbury. Vigny, après 1830, se tourne vers le roman et vers le théâtre. Il donne seulement, en 1831, le poème de *Paris* qui devait faire partie d'un groupe intitulé *Elévations*. En 1837, la mort de sa mère est un grand chagrin pour Vigny, qui se retire de plus en plus dans la solitude — la « tour d'ivoire », disait Sainte-Beuve.

La même année paraît l'édition définitive des *Poèmes antiques*

(1) Sur Victor Hugo dramaturge, cf. p. 871; sur Victor Hugo romancier, cf. p. 963.

(2) Cf. p. 878 et 961.

et modernes. Vigny fait de fréquents séjours avec sa femme, toujours malade, dans sa propriété du Maine-Giraud, en Charente. Il revient à la poésie en 1843-1844, en donnant à la *Revue des Deux Mondes* plusieurs poèmes (voir plus loin). Après de nombreux échecs, il est élu à l'Académie française (1845), mais la séance de réception, où la réponse de Molé lui paraît offensante, blesse vivement son amour-propre. Rallié à l'Empire après 1851, Vigny publie encore dans la *Revue des Deux Mondes* son poème : *La Bouteille à la mer* (1854). Il meurt après de cruelles souffrances, un an après sa femme, en 1863.



Cl. Hatier

ALFRED DE VIGNY, par Jean Gigoux.

L'œuvre poétique. — Deux recueils ont fondé la gloire de Vigny : **les Poèmes antiques et modernes** (1822-1837). On a vu comment, d'édition en édition, l'ouvrage avait été remanié et enrichi. Dès le premier recueil, il apparaissait subdivisé, à la manière d'une épopée, en : *poèmes antiques, poèmes judaïques, poèmes modernes*. En 1826 : *livre mystique* (*Moïse, le Déluge*), *livre antique* d'inspiration biblique ou hellénique (*la Fille de Jephté*), *livre moderne* (*le Cor, la Neige*). Ensemble très inégal. Tantôt Vigny s'inspire de Chénier, tantôt il essaye de ressusciter l'inspiration du moyen âge. Il a trouvé sa véritable voie avec **Moïse,**

poème symbolique, où un personnage historique, mais transfiguré, incarne une importante idée (ici : la solitude et la misère de l'homme de génie). Quant à **Eloa**, c'est un « mystère » : un ange, né d'une larme du Christ, et revêtu de la forme féminine, aime par pitié Satan, le déchu; mais, sans pouvoir le sauver, c'est Eloa, victime de son amour, qui sombre dans l'abîme. Conclusion pessimiste d'un long poème, où de grandes beautés voisinent avec des morceaux assez froids et guindés.

Les Destinées (1864). Le recueil posthume des *Destinées* a pris son nom d'une des pièces qui le composent, après avoir failli s'appeler : *Poèmes philosophiques*. Il fut publié par les soins de Louis Ratisbonne, exécuteur testamentaire de Vigny. Il comprend onze poèmes, dont six avaient déjà paru dans la *Revue des Deux Mondes* : *la Sauvage*; **la Mort du Loup** (1843), scène de chasse qui s'achève en profession de foi stoïcienne; *la Flûte*; **le Mont des Oliviers** (1844), transposition hardie de la scène racontée par l'Evangile. Jésus se dresse en face de Dieu pour lui demander d'éclaircir le mystère du monde, et la strophe du *Silence*, ajoutée en 1862, n'apporte qu'une solution désespérée; **la Maison du Berger** (1844), le plus riche et le plus ample de ces poèmes, synthèse de toute la pensée de Vigny sur la science, la politique, la femme, la poésie, la nature; **la Bouteille à la mer** (1854), profession de foi spiritualiste et poème d'espérance. Les cinq pièces inédites étaient : **Les Destinées**, poème philosophique écrit en tercets, qui traite largement du problème de la fatalité et de la Grâce; *les Oracles*; *Wanda*; **la Colère de Samson**, violente imprécation contre la Femme; **l'Esprit pur**, testament poétique. Les *Destinées* sont le chef-d'œuvre de Vigny : il y a là sept poèmes qui brillent comme une pléiade dans la poésie du XIXe siècle.

La philosophie et l'art de Vigny. — Vigny est surtout un penseur : le rôle et la mission du génie, la destinée humaine n'ont cessé d'occuper ses méditations. De là, une production réduite, qui suppose une longue préparation; de là, aussi, dans l'expression, moins de facilité que chez Lamartine, moins de virtuosité que chez Victor Hugo. Cette philosophie n'est pas sans contradictions; mais la dominante est un pessimisme hautain dont on trouverait l'expression directe dans nombre de pages du *Journal d'un poète* (publié en 1867), une des plus émouvantes et des plus attachantes confessions d'artiste qui existent. Le point de départ de ce pessimisme est l'isolement douloureux et humiliant dans lequel se sent l'homme supérieur; l'humanité, dont pourtant il est le guide, ne le comprend pas et ne l'aime pas (*Moïse*). Or, ce n'est pas l'amour qui le consolera :

l'amour n'est que trahison (*la Colère de Samson*). Ce n'est pas non plus la Nature, si accueillante pour Lamartine; la Nature n'est pas une mère, mais une tombe (*la Maison du berger*). Au moins, l'homme peut-il tourner les yeux vers le ciel? A ses angoisses la Divinité donne-t-elle une solution? Non, Dieu est indifférent, et l'homme ne *répondra plus que par un froid silence, au silence éternel de la Divinité* (*le Mont des Oliviers*). Que l'homme donc se renferme dans un stoïcisme farouche. Comme le loup acculé par les chasseurs, qu'il « meure sans parler » (*la Mort du Loup*). Cependant il peut trouver une diversion à son malheur dans la pitié et dans l'amour pour ses semblables; il peut *aimer la majesté des souffrances humaines* (*la Maison du berger*); il peut lutter avec la nature et en triompher (*la Sauvage*); il peut surtout préparer le progrès pour l'humanité future : qu'il travaille à son œuvre, sans en attendre la récompense actuelle ou le résultat immédiat; si cette œuvre est vraiment grande, quelque jour elle sera comprise et féconde (*la Bouteille à la mer, L'Esprit pur*).

Pour traduire de telles conceptions, Vigny a adopté la forme du *poème* où « presque toujours une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique et dramatique » (préface de 1829). Cette « mise en scène » consiste essentiellement dans le choix d'un *symbole* : Vigny cherchera (1), dans la légende, dans l'histoire (transformée et altérée au besoin), ou dans la vie, le personnage, le fait, le détail matériel, l'image concrète qui traduira aussi parfaitement que possible l'idée. Ainsi la bouteille, jetée à la mer par le marin qui va périr, sera l'image de l'œuvre de génie confiée à l'avenir, et toute l' « odyssée » de la bouteille parcourant les océans avant d'être saisie dans les filets d'un pêcheur représentera symboliquement les incompréhensions, les lenteurs, les obstacles qui retardent la manifestation d'une grande découverte, jusqu'au succès final. Rien n'est plus curieux que la minutie avec laquelle Vigny s'attache à faire cadrer tous les épisodes de ses récits avec les nuances de sa pensée.

On comprend que, dans une œuvre si laborieusement cons-

(1) Voir, dans le *Journal d'un poète*, ses plans de « poèmes à faire ».

truite (on le sent parfois à la lecture) les réussites ne soient pas toujours aussi heureuses. Les défaillances d'expression, les obscurités n'y sont pas rares. Mais le poète a trouvé la récompense qu'il pressentait et appelait dans l'*Esprit pur* : un seul poème de Vigny — nous parlons des chefs-d'œuvre — condense autant de substance et de richesse que d'autres poètes en dispersent dans tout un recueil. Quand l'abstrait et le concret parviennent à se fondre dans une harmonie parfaite, nul ne l'égale, et son autorité auprès de ces « amis renaissants », de cette « jeune postérité » à laquelle il adressait son dernier appel, n'a pas cessé de grandir.

ALFRED DE MUSSET (1810-1857).

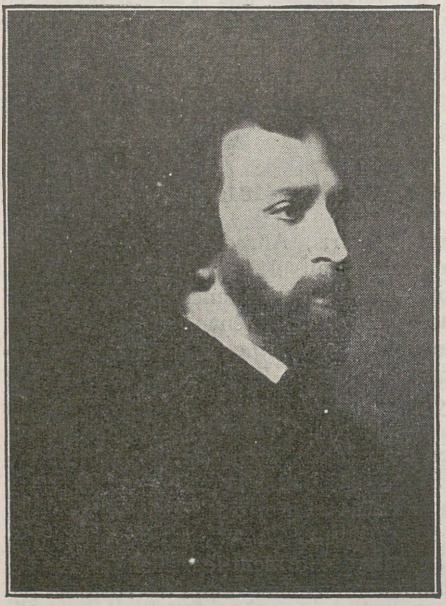
Vie. — Né et mort à Paris, Alfred de Musset appartenait à une famille qui s'était déjà distinguée dans les lettres, et qui comptait, dit-on, parmi ses ancêtres la Cassandre de Ronsard. Tout jeune, il fréquenta le Cénacle de l'Arsenal, où il fut accueilli comme une sorte d'*enfant terrible* du romantisme, d'une rare précocité poétique. Il parodia spirituellement les excès de l'école nouvelle dans ses premiers vers : *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830). Tous les vers écrits de 1829 à 1835 formèrent le recueil des *Premières poésies*. L'amour de Musset pour George Sand, et la crise terrible qui s'ensuivit, marquée par le voyage à Venise et la rupture, sont de 1833-34.

A partir de 1835, Musset publie dans la *Revue des Deux Mondes* la plupart des poèmes qui forment le recueil des *Poésies nouvelles* (1836-1852). Il donnait en même temps des *comédies* (1), un roman autobiographique : *la Confession d'un enfant du siècle* (fort important pour l'analyse du « mal du siècle »), et des nouvelles. Reçu à l'Académie française en 1852, il mourut prématurément en 1857.

L'œuvre poétique. — **Premières Poésies.** Elles comprennent notamment, après les *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830) (*Venise, Ballade à la lune, Les Marrons du feu...*), le *Spectacle dans un fauteuil* (1832) composé de : *La Coupe et les Lèvres*, poème dramatique, *A quoi rêvent les jeunes*

(1) Voir p. 880.

filles, comédie sentimentale, *Namouna*, conte oriental. — **Poésies Nouvelles.** Ce sont les œuvres les plus caractéristiques de Musset : *Rolla* (1833), poème de composition indécise, fait de morceaux, souvent brillants, mais gâtés par la rhétorique, et dont le héros, grandiloquent et ténébreux à souhait, incarne un des aspects les plus démodés du romantisme; *Lucie* (1835), où l'on retrouve des vers déjà lus dans *le Saule* (1830) est au contraire une très délicate élégie; **Les Nuits**, évocation transposée de la crise de 1833-34, sont l'œuvre capitale : *La Nuit de Mai* (1835), premier dialogue avec la Muse; elle a trouvé le poète accablé par sa blessure; elle l'invite à reprendre sa lyre; elle énumère tous les thèmes d'inspiration qui pourraient l'inspirer. Elle l'engage enfin à chanter sa douleur (ici se place le fameux morceau : la légende du pélican, empruntée à la symbolique chrétienne). Mais le poète persiste dans son refus; *La Nuit de Décembre* (1835) est un tableau de la solitude d'une tristesse désespérée; *La Nuit d'Août* (1836) exalte, dans un sursaut plus farouche que franchement optimiste, un retour à l'espoir; *La Nuit d'Octobre* (1837) est une analyse nuancée et puissante des soubresauts d'une passion, depuis l'apparente indifférence jusqu'au retour de la colère et de la haine, suivi de l'apaisement, du pardon ou du moins de l'oubli. Les paroles par lesquelles la Muse apprend au poète le prix de la douleur sont parmi les plus belles qui aient jamais été écrites. Le poème du **Souvenir** (1841),



Cl. Bulloz.

ALFRED DE MUSSET, par Landelle.
(Musée de Versailles)

non moins émouvant, conclut aussi par l'apaisement et clôt le cycle des souffrances. — La *Lettre à Lamartine* (1836) complétée par l'*Espoir en Dieu* (1838), est une profession de foi spiritualiste. — Les *Stances à la Malibran* (1836) évoquent la mémoire de la grande artiste, qui a donné sa vie pour son art. — *Dupont et Durand* (1838) est la satire plaisante et cruelle de deux « ratés » du romantisme poétique et philosophique. — *Une soirée perdue* (1840) contient un éloge de Molière devenu justement célèbre. Bien des pièces seraient encore à citer, pour leur badinage tour à tour spirituel et tendre : *Après une lecture* (1842), *Réponse à Charles Nodier* (1843), *Sur trois marches de marbre rose* (1849)...

Musset représente d'abord pour nous, comme pour ses contemporains, la jeunesse du Romantisme, avec son ardeur, sa frénésie un peu folle, tempérée par l'espièglerie et par l'esprit; car il ne se fit pas faute de plaisanter l'exaltation à la mode, avant même d'ironiser sur tout le mouvement romantique dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* (1836-1837). — Puis, quand la crise le révéla à lui-même, il apparut et il est resté un des grands poètes de l'amour, un des plus sincères, plus *aigu* dans l'expression de la passion que Lamartine et Hugo, car il s'agit chez lui d'un amour douloureux et trompé. — Enfin il est aussi le poète de la fantaisie, de la conversation en vers, vive, spirituelle et sensible, un héritier de Marot et de La Fontaine, par là même indépendant et capable de retrouver, d'une manière très séduisante, une large part de la tradition classique dans une œuvre si imprégnée de pur Romantisme.

Les poètes secondaires. — On peut encore citer plusieurs poètes lyriques de cette période (1815-1850) : Casimir Delavigne (1793-1843), auteur des *Messéniennes* (1815-1822), odes politiques inspirées par des actualités ou par l'histoire, qui nous paraissent aujourd'hui bien dépourvues de style.

Béranger (1780-1857) dut à des *chansons* la popularité et la gloire. Libéral sous la Restauration, il chanta les soldats de l'Empire avec émotion et persifla le pouvoir avec esprit. Ses chansons, qui paraissaient dans les journaux, et couraient les salons et les cafés, formèrent successivement trois recueils, en 1815, 1821 et en 1833. Bien qu'elles aient beaucoup perdu, puisque l'allusion en faisait presque tout le prix, elles gardent

une valeur de témoignage, et, faibles de style, restent vivantes par le rythme (1).

Émile Deschamps (1791-1871) a réuni ses principales poésies dans ses *Études françaises et étrangères* (1828), dont la préface est un excellent document pour l'histoire critique du romantisme.

Auguste Brizeux (1806-1858), « poète du terroir, » a chanté la Bretagne (*Marie*, 1836) en disciple de Lamartine. C'est également à Lamartine que se rattache Victor de Laprade (1812-1883), poète idéaliste de *Psyché* (1841), des *Symphonies* (1855), etc.

Auguste Barbier (1805-1882) publia en 1830 plusieurs pièces satiriques inspirées par la Révolution de juillet : *la Curée*, *Le Lion*, *l'Idole*, etc... ; il les réunit en un volume sous le titre de *Iambes*. Le succès fut immédiat et retentissant. Mais Barbier eut beau publier par la suite d'autres poèmes, le public y resta indifférent, et ne voulut jamais le connaître que comme auteur de ces vers politiques et moraux, d'une venue superbe, d'un accent irrité et éloquent, d'un style nerveux, violent, imagé. — Un seul sonnet a maintenu dans l'histoire littéraire le nom d'Arvers. — Marceline Desbordes-Valmore (1756-1859) a écrit de courts poèmes (*Élégies et poésies nouvelles*, 1825) d'une tristesse et d'une grâce touchantes. — La *Némésis* (1831) de Barthélemy et Méry est surtout célèbre par l'attaque contre Lamartine et la réponse admirable du poète. — Il n'est que juste de nommer ici Sainte-Beuve (1804-1869) que nous retrouverons parmi les critiques, et qui, souvent prosaïque, n'en annonce pas moins Baudelaire par l'étrangeté de certaines impressions « intimistes » (*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, 1829 ; *Consolations*, 1830).

Enfin, il faut mettre à part Maurice de Guérin (2) (1810-1839) pour ses « poèmes en prose » — genre voué au cours du siècle à un grand succès (*la Bacchante* et *le Centaure*) —, et

(1) Sur Béranger versificateur, voir l'excellente étude de Peyre de Bétouzet, en tête du Béranger de la collection des *Classiques pour tous* (Hatier, édit.)

(2) Le *Journal* de sa sœur, Eugénie de Guérin, a été très lu à l'époque contemporaine.

surtout **Gérard de Nerval** (1808-1855), traducteur de *Faust*, auteur du joli roman de *Sylvie*, authentique précurseur du symbolisme (*Odelettes*, 1832-1835), un des poètes du XIXe siècle que le XXe a « découverts ».

II. — La Transition.

Théophile Gautier (1811-1872). — Th. Gautier se croit d'abord la vocation de peintre (et il ne se trompe que sur l'emploi des procédés) ; c'est comme *rapin*, élève de Rioult, qu'il prend part à « la bataille d'*Hernani* », et qu'il scandalise les « philistins » avec sa chevelure « mérovingienne », son pourpoint rouge cerise, son pantalon vert d'eau, et son pardessus gris noisette. Il publie ses premiers vers à la fin de 1830, sans y révéler encore autre chose qu'une certaine sûreté dans la facture. En 1833, son originalité se détermine dans *Albertus*, où il se montre romantique déchaîné ; mais la même année, avec une désinvolture d'esprit qui rappelle celle de Musset, il « blague » ses amis dans *les Jeune-France*. Il commence à cette époque à écrire dans les revues et dans les journaux ; c'est en 1837 qu'il entre à *la Presse* pour y faire la critique dramatique et la critique d'art ; puis, en 1845, il passe au *Moniteur*. Toute sa vie, il s'est plaint de cet esclavage, auquel il s'est cependant condamné par vocation : car il a, quoi qu'on en dise, l'étoffe d'un véritable critique, mais d'un critique impressionniste (*Histoire du Romantisme*, 1874). Il n'en continue pas moins à publier des vers, parallèlement avec des romans : *la Comédie de la mort* (1838), *Émaux et Camées* (1852-1872), *le Roman de la momie* (1856), *le Capitaine Fracasse* (1863) ; et des récits de voyages : *Tra los montes* (1839), récit d'un voyage en Espagne, qui lui inspirera aussi le volume de vers : *Espana* (1845) (1), *Italia* (1852), *Constantinople* (1854), *Voyage en Russie* (1866).

Théophile Gautier pratique avec conviction la théorie de *l'art pour l'art* qui prit sa source, plus tôt qu'on ne le croit généralement, en pleine période romantique. Il réagit contre les perpétuelles effusions du sentiment et surtout contre les prétentions

(1) Voir l'édition d'*Espana* de R. JASINSKI, 1929.

politiques, sociales, philosophiques de la poésie. Selon Gautier, le poète est un homme qui *voit le monde extérieur* et qui en exprime, en vers plastiques et colorés, les aspects divers. Ce n'est pas qu'il bannisse toute idée de la poésie; mais il n'en impose aucune à son lecteur. Gautier est avant tout un grand artiste. Son chef-d'œuvre est *Émaux et Camées* : recueil de pièces courtes, écrites presque toutes en quatrains d'octosyllabes, et qui cherchent à traduire avec netteté et concision une impression, une sensation, un tableau de peintre « transposé », etc... Th. Gautier a exprimé tout son idéal d'artiste exigeant et passionné de beauté pure dans sa célèbre pièce : *L'Art* (1857), qui prit place à la fin d'*Émaux et Camées*.

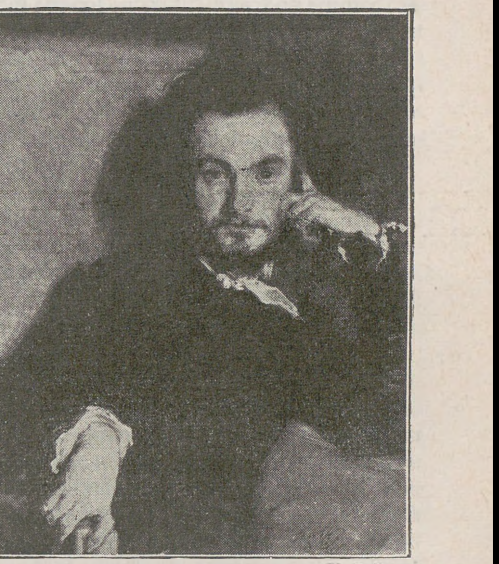
BAUDELAIRE (1821-1867).

Charles Baudelaire apparaît au milieu du siècle comme un indépendant. Romantiques, Parnassiens ont pu le réclamer tour à tour. En fait, son œuvre est orientée vers l'avenir; c'est au temps du symbolisme que s'est déployée son influence.

Mort à 46 ans après une existence tourmentée moins par les circonstances que par un tempérament révolté, maladif, névrosé, Baudelaire n'a composé qu'un seul recueil de poèmes, généralement peu étendus, *les Fleurs du mal* (1857), recueil enrichi en 1861, et qui comprend plusieurs parties : *Spleen et idéal, Tableaux parisiens, La Mort*.... Longtemps discuté, ce livre a pris rang parmi les œuvres capitales de la poésie française.

Non que tout y soit de même qualité. Il y a des aspects déplaisants et désuets dans *les Fleurs du mal* : goût du macabre, désir de choquer, recherche du rare et du faux, où Th. Gautier voyait une manifestation de l'esprit *moderne*, mais qui rappelle fâcheusement le dandysme où se complut un moment Baudelaire. — Beaucoup de sentiments qu'il exprime viennent en droite ligne du Romantisme : la souffrance du poète (*Bénédiction*), qui inspira Vigny, un des poètes que Baudelaire admirait; le souvenir (*La Vie antérieure*); l'aspiration à l'au-delà (*Élévation*); l'évasion hors du monde (*Le Voyage*). Mais il les renouvelle par l'intensité, le ton, la couleur étrange dont il les pare. La mélancolie devient

pour lui torture physique; le souvenir, associations singulières de réminiscences. La nature nous présente de perpétuelles *correspondances* avec notre âme; c'est une « forêt de symboles », confuse, inquiétante, parce que nous y retrouvons l'image de nos angoisses. Et, plus encore que le poète de la nature, Baudelaire est le poète de la Ville, fiévreuse, pervertie, troublante pour le songeur jusqu'à l'obsession. C'est bien, comme le dit un jour Victor Hugo, un « frisson nouveau » qui pénètre dans la poésie.



Cl. Bulloz.

BAUDELAIRE, par Deroy.
(Musée de Versailles).

En face du *spleen*, l'*idéal*.... L'idéalisme de Baudelaire est un élan aussi impétueux vers l'extase que son réalisme était brutal et cruel. Forçant les contrastes, il vole d'une traite du désespoir le plus morbide au mysticisme le plus ardent, de l' « enfer » au « ciel ».

Il a le culte de la forme. Il écrit une dédicace à Th. Gautier. Il aime les fortes structures, les raccourcis; il revient volontiers au sonnet, délaissé par les Romantiques. Précurseur des Parnassiens? Non, pourtant. Car les mots, qu'il choisit et associe en connaisseur (il remonte souvent à leur sens étymologique), sont chargés pour lui de significations mystérieuses. Baudelaire n'est pas obscur, mais il crée entre les termes des rapports « inouïs ». Son style raffiné, riche en harmoniques, éveille des

echos sans fin. C'est aussi que la *musique* y est essentielle. Les alexandrins, très réguliers en général, et de carrure très classique, n'ont rien de froid ni de guindé, grâce au jeu des sonorités internes, au rythme qui anime l'ensemble du poème. Chaque pièce est comme un fragment d'une longue incantation. Le symbolisme s'en souviendra.

Baudelaire a composé encore une série de *Petits poèmes en prose*. Il y traite souvent les mêmes thèmes que dans ses pièces en vers : la comparaison est des plus intéressantes. Il a donné à ce genre une impulsion décisive. Excellent traducteur d'Edgar Poë (1856-1865), il n'est pas moins remarquable critique d'art (Salons de 1845, de 1846) et critique littéraire, dans ses *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* réunies depuis sous le titre : *L'art romantique*.

Toute l'œuvre de Baudelaire tient en quatre ou cinq volumes. Il n'en est guère dont l'étendue donne si peu la mesure de son retentissement.

Théodore de Banville (1823-1891) pousse à l'extrême la doctrine de *l'art pour l'art*, et semble s'appliquer exclusivement à la richesse de la rime. Il a exposé ses théories dans son *Petit traité de versification française* (1872). Ses principaux recueils sont : *les Cariatides* (1842), *les Stalactites* (1846), *Odelettes* (1857), *Odes funambulesques* (1857). On y trouve beaucoup de fantaisie, de virtuosité, de finesse.

III. — Le Parnasse.

En 1866, le libraire Lemerre publiait, sous le titre de *Parnasse*, un recueil comprenant des vers de Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, J.-M. de Heredia, A. Silvestre, Léon Dierx, F. Coppée, Villiers de l'Isle-Adam, A. Theuriet, Stéphane Mallarmé, Verlaine, etc. Cette réunion ne fut que momentanée, et tel *Parnassien* s'est très vite séparé du *Parnasse*. Sans parler des dissidences complètes qui se produisirent avec le *Symbolisme*, on verra combien diffère d'un Leconte de Lisle et d'un Heredia, un Coppée et un Sully Prudhomme. Le goût

de la beauté plastique et du rythme qui associa les Parnassiens ne créait qu'un lien assez vague et laissait subsister bien des nuances individuelles.

Leconte de Lisle (1818-1894). — Né à la Réunion, Leconte de Lisle voyagea aux Indes et dans les îles de la Sonde. Il y put emplir ses yeux des sensations colorées que plus tard il devait faire passer dans ses vers. Il vécut ensuite à Rennes, où il étudia l'histoire et le grec; à cette époque (1841) il publia des vers d'une singulière banalité, et dont personne, au moment de sa grande célébrité, n'avait conservé le souvenir, pas même lui. En 1846, il s'installe à Paris, s'occupe à la fois de poésie antique (traductions de l'*Iliade*, de l'*Odyssée*, etc.) et de politique (esclavage). Il donne, en 1852, ses *Poèmes antiques*, avec une *Préface* qui est un programme de la nouvelle poésie; en 1854, les *Poèmes et Poésies*; en 1862, les *Poèmes barbares*. Il devient alors le chef incontesté de l'école parnassienne. En 1873, il se présente sans succès à l'Académie; à chaque élection nouvelle, il échoue : mais Victor Hugo lui réserve toujours sa voix. Aussi est-ce à Victor Hugo qu'il succède en 1886.

Nous n'avons qu'à nous reporter à la préface des *Poèmes antiques* (1) (1852) pour y trouver la définition de cette poésie : « ... Bien que l'art puisse donner, dans une certaine mesure, un caractère de généralité à tout ce qu'il touche, *il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur une vanité et une profanation gratuites*. D'autre part, quelque vivantes que soient les passions politiques de ce temps, elles appartiennent au monde de l'action; le travail spéculatif leur est étranger. Ceci explique l'*impersonnalité* et la *neutralité* de ces études... Il faut *se réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification... L'art et la science*, longtemps séparés par suite des effets divergents de l'intelligence, *doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre*. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse.

(1) Cette *Préface* ne figure plus dans les éditions actuelles des *Poèmes antiques*; elle a été recueillie dans les *Derniers poèmes* (éd. Lemerre).

echos sans fin. C'est aussi que la *musique* y est essentielle. Les alexandrins, très réguliers en général, et de carrure très classique, n'ont rien de froid ni de guindé, grâce au jeu des sonorités internes, au rythme qui anime l'ensemble du poème. Chaque pièce est comme un fragment d'une longue incantation. Le symbolisme s'en souviendra.

Baudelaire a composé encore une série de *Petits poèmes en prose*. Il y traite souvent les mêmes thèmes que dans ses pièces en vers : la comparaison est des plus intéressantes. Il a donné à ce genre une impulsion décisive. Excellent traducteur d'Edgar Poë (1856-1865), il n'est pas moins remarquable critique d'art (Salons de 1845, de 1846) et critique littéraire, dans ses *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* réunies depuis sous le titre : *L'art romantique*.

Toute l'œuvre de Baudelaire tient en quatre ou cinq volumes. Il n'en est guère dont l'étendue donne si peu la mesure de son retentissement.

Théodore de Banville (1823-1891) pousse à l'extrême la doctrine de *l'art pour l'art*, et semble s'appliquer exclusivement à la richesse de la rime. Il a exposé ses théories dans son *Petit traité de versification française* (1872). Ses principaux recueils sont : *les Cariatides* (1842), *les Stalactites* (1846), *Odelettes* (1857), *Odes funambulesques* (1857). On y trouve beaucoup de fantaisie, de virtuosité, de finesse.

III. — Le Parnasse.

En 1866, le libraire Lemerre publiait, sous le titre de *Parnasse*, un recueil comprenant des vers de Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, J.-M. de Heredia, A. Silvestre, Léon Dierx, F. Coppée, Villiers de l'Isle-Adam, A. Theuriet, Stéphane Mallarmé, Verlaine, etc. Cette réunion ne fut que momentanée, et tel *Parnassien* s'est très vite séparé du *Parnasse*. Sans parler des dissidences complètes qui se produisirent avec le *Symbolisme*, on verra combien diffère d'un Leconte de Lisle et d'un Heredia, un Coppée et un Sully Prudhomme. Le goût

de la beauté plastique et du rythme qui associa les Parnassiens ne créait qu'un lien assez vague et laissait subsister bien des nuances individuelles.

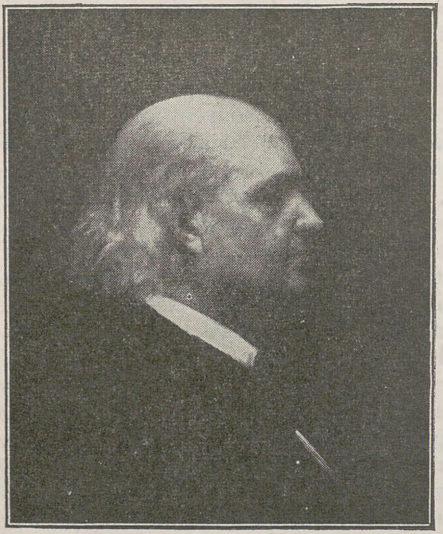
Leconte de Lisle (1818-1894). — Né à la Réunion, Leconte de Lisle voyagea aux Indes et dans les îles de la Sonde. Il y put emplir ses yeux des sensations colorées que plus tard il devait faire passer dans ses vers. Il vécut ensuite à Rennes, où il étudia l'histoire et le grec; à cette époque (1841) il publia des vers d'une singulière banalité, et dont personne, au moment de sa grande célébrité, n'avait conservé le souvenir, pas même lui. En 1846, il s'installe à Paris, s'occupe à la fois de poésie antique (traductions de l'*Iliade*, de l'*Odyssée*, etc.) et de politique (esclavage). Il donne, en 1852, ses *Poèmes antiques*, avec une *Préface* qui est un programme de la nouvelle poésie; en 1854, les *Poèmes et Poésies*; en 1862, les *Poèmes barbares*. Il devient alors le chef incontesté de l'école parnassienne. En 1873, il se présente sans succès à l'Académie; à chaque élection nouvelle, il échoue : mais Victor Hugo lui réserve toujours sa voix. Aussi est-ce à Victor Hugo qu'il succède en 1886.

Nous n'avons qu'à nous reporter à la préface des *Poèmes antiques* (1) (1852) pour y trouver la définition de cette poésie : « ... Bien que l'art puisse donner, dans une certaine mesure, un caractère de généralité à tout ce qu'il touche, *il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur une vanité et une profanation gratuites*. D'autre part, quelque vivantes que soient les passions politiques de ce temps, elles appartiennent au monde de l'action; le travail spéculatif leur est étranger. Ceci explique l'*impersonnalité* et la *neutralité* de ces études... Il faut *se réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification... L'art et la science*, longtemps séparés par suite des effets divergents de l'intelligence, *doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre*. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse.

(1) Cette *Préface* ne figure plus dans les éditions actuelles des *Poèmes antiques*; elle a été recueillie dans les *Derniers poèmes* (éd. Lemerre).

« Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres. »

Programme antiromantique, qui retranchait un certain nombre de thèmes poétiques. Leconte de Lisle leur substitue : 1° *l'inspiration antique* : gréco-païenne (*Hypatie, la Vénus de Milo, Niobé, l'Enfance d'Héraklès*, etc., et *les Erinnyes*, drame en trois actes, imité de l'*Orestie* d'Eschyle), biblique (*Qaïn*), indoue ou bouddhique (*Bhagavat, Surya, la Vision de Brahma*); c'est une série de visions intenses, et comme une épopée ramassée; 2° *l'exotisme* : son goût de savant pour le bouddhisme se combine avec ses souvenirs de voyages, et lui inspire ses paysages éclatants (*le Bernica, la Fontaine aux Lianes*) et ses descriptions d'animaux (*le Rêve du jaguar, les Eléphants, la Panthère noire le Sommeil du condor*).



LECONTE DE LISLE, par Benjamin Constant.
(Collection de Mme J. Drouin).

Il n'en serait pas moins tout à fait erroné de ne voir en Leconte de Lisle qu'un poète impassible. Son impersonnalité totale est une légende. Sa sensibilité apparaît, discrète, mais présente, dans des pièces comme *Le Manchy, La Fontaine aux lianes, Nox*. Il est encore moins indifférent aux idées philoso-

phiques : son *pessimisme*, nourri de souvenirs païens, de positivisme et de bouddhisme, plus métaphysique et plus scientifique que celui de Vigny, s'exprime amplement dans *Solvet saeclum* ou *Dies irae*, où il chante l'anéantissement dans la mort, aussi bien d'ailleurs dans les évocations antiques telles que *Niobé*, *Qaïn*, etc... Par là, il revient au « symbole » de Vigny.

Écrivain, Leconte de Lisle forge des vers un peu raides, mais d'une vigueur, d'une sonorité, d'un éclat qui donnent à chaque instant l'impression de perfection et de plénitude.

Léon Dierx (1838-1912) était né à l'île de la Réunion comme Leconte de Lisle, dont il fut le disciple docile, tout en annonçant parfois les symbolistes, par la subtilité de ses impressions et de son langage (*Soir d'octobre*). Ses différents recueils : *Poèmes et Poésies* (1864) ; *les Lèvres closes* (1867) ; *les Paroles du vaincu* (1871) ont été réunis et augmentés de pièces inédites dans les *Poésies complètes* (1896). — En 1898, à la mort de St. Mallarmé, Dierx avait été proclamé *Prince des poètes*.

J.-M. de Hérédia (1842-1905). — Hérédia, né à Santiago de Cuba, élevé en France, resta fidèle au Parnasse. Il donna un à un, dans les revues, les sonnets dont le recueil, paru en 1893, porte pour titre : *les Trophées*. Jamais la formule fameuse de Boileau : *Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème*, n'avait semblé si juste. Chacun de ces sonnets cristallise toutes sortes de connaissances historiques, érudites, techniques. La composition est serrée, le style éclatant, le rythme impérieux. L'Antiquité (*le Chevrier*, *Némée*, *Antoine et Cléopâtre*), la Renaissance (*les Conquérants*, *le Vélin doré*, *l'Email*), les temps modernes y forment une galerie de tableaux pittoresques qui s'imposent à la mémoire par le raccourci et la splendeur (1).

Sully Prudhomme (1839-1908). — C'est par l'étude des sciences que Sully Prudhomme se prépara à la poésie. Ame vibrante et que « d'innombrables liens frêles et douloureux »

(1) Consulter la thèse de Miodrag Ibrovac : *J.-M. de Hérédia* (1923) qui nous a initiés au travail du poète, et nous a montré notamment avec quel soin minutieux il préparait le dernier vers de chacun de ses sonnets, pour conclure avec vigueur, ou, au contraire, ouvrir des horizons au rêve.

relient à l'univers entier, Sully Prudhomme exprime dans un style transparent, sans affectation ni déclamation, les nuances les plus fines. Parnassien, juste le temps nécessaire pour apprendre à fond le métier, il juge que la poésie doit être intime et philosophique, et que le monde extérieur n'est intéressant que dans la mesure où il sollicite notre pensée, à titre d'énigme sublime. Les *Stances et Poèmes* (1865-1866) contiennent, parmi les morceaux les plus remarquables : *le Vase brisé*, *l'Habitude*, et toute la série intitulée *Jeunes Filles*. — *Les Vaines Tendresses* (1872) renferment peut-être les plus belles pièces.

Plus tard, Sully Prudhomme rédigea des poèmes philosophiques et symboliques, amples et un peu froids, comme *la Justice* (1878) et *le Bonheur* (1888).

Enfin, il a donné plusieurs études : une *Préface* à sa traduction (excellente) du premier livre de Lucrèce; une étude sur *Pascal*; et il a réuni sous le titre de *Testament poétique* (1901) un certain nombre de morceaux critiques dans lesquels on trouve une discussion avec les symbolistes sur la nécessité d'un vers mesuré et rythmé.

François Coppée (1842-1908). — Poète des *intimités*, des *humbles*, des réalités un peu mesquines de la vie quotidienne, Coppée a voulu faire sortir la poésie de la banalité vulgaire. Le procédé est souvent trop visible, et beaucoup de pièces, très goûtées de son temps, se sont vite démodées. Des recueils comme l'*Arrière-Saison* (1887), *Paroles sincères* (1890) prouvent que Coppée était avant tout une âme d'une délicatesse un peu souffrante, et qu'il s'était fait un genre un peu artificiel de *naturalisme poétique*. — Mais il avait incontestablement du métier.

Comme il était arrivé au temps du Romantisme, beaucoup de poètes se sont rattachés plus ou moins étroitement au mouvement parnassien : Jean Richepin (1849-1906), virtuose du verbe et du rythme, et souvent rhéteur, dont la *Chanson des Gueux* (1876) utilise habilement l'argot populaire; Albert Glatigny (1839-1873), auteur délicat des *Flèches d'or* (1864); Frédéric Plessis, dont les deux principaux recueils sont *la Lampe d'argile* (1886) et *Vesper* (1887); Edmond Haraucourt, auteur de *l'Ame nue* (1885); Auguste Dorchain (*la Jeunesse*

pensive, 1881); AUGUSTE ANGELLIER (*A l'Amie perdue*, 1896, *Dans la lumière antique*, 1905-1911); CHARLES LE GOFFIC (*Amour breton*, 1889; *le Bois dormant*, 1902); CHARLES DE POMAIROLS (*la Nature et l'Ame*, 1887), etc.... Plusieurs d'entre eux ont prolongé jusqu'au XXe siècle le goût du vers bien frappé qui fut caractéristique de l'école parnassienne, mais sans échapper toujours à la raideur et au pastiche (1).

IV. — Le Symbolisme.

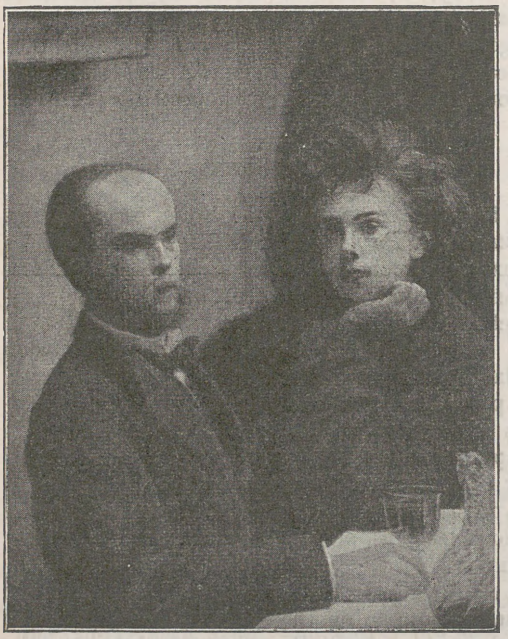
L'histoire de l'art se compose d'une suite de réactions. Après le *Romantisme*, le *Parnasse*; après les *Parnassiens*, les *Symbolistes*. Ceux-ci reprochent à leurs prédécesseurs d'être trop matérialistes, de bannir le sentiment, le rêve et le mystère par la netteté des formes.

Aussi ont-ils cherché à se libérer : d'une soumission trop exclusive à la *raison* et surtout à la *logique*, — d'un *langage*, où la clarté et la précision suppriment la nuance, — d'une *versification* dont les règles absolues ne laissent pas au poète la possibilité d'adapter sans cesse le rythme à la diversité des impressions. Par là, dépassant largement le Romantisme, ils ont créé dans la poésie française, l'audace entraînant l'audace, une des révolutions les plus profondes et les plus discutées qu'elle ait connues.

Le premier de ces novateurs fut **Paul Verlaine** (1844-1896), qui, sans se présenter comme un théoricien ni comme un chef d'école, et d'abord simple et docile Parnassien, évolua naturellement et comme d'instinct vers un art plus libre. Sa vie est l'étrange et douloureux roman d'une nature soumise aux impulsions les plus violentes et les plus contradictoires; ses vers sont l'écho de ses sensations : jamais poésie ne fut plus vécue, plus *lyrique*, si le lyrisme moderne est avant tout la confession ingénue d'une âme. Tantôt mystique, tantôt cynique; aussi sincère dans l'expression de ses remords et de son exaltation

(1) Aux Parnassiens se rattache encore LOUIS MÉNARD (1822-1901), passionné de philosophies et de religions antiques, esprit très original, auteur des *Rêveries d'un païen mystique*, en prose (1886-1908). Cf. la thèse que lui a consacrée HENRI PEYRE, 1932.

religieuse que dans ses élégies d'amour profane, il crée à tout instant le rythme qui convient à l'inspiration. Son art est tout ensemble spontané et achevé, d'une simplicité primitive en apparence, au fond très conscient et subtil.



VERLAINE ET RIMBAUD,
d'après Fantin-Latour.

Dans les *Poèmes saturniens* (1866) et les *Fêtes galantes* (1869) inspirées par la peinture de Watteau, Verlaine est encore parnassien ; mais déjà des accents d'une imprécision voulue, d'une résonance infinie, à la façon de Baudelaire, avec quelque chose de plus flou et de plus délicat, annoncent l'évolution, qui s'affirme dans la *Bonne chanson* (1870) et surtout les *Romances sans paroles* (1874). Ce sont la plupart du temps de très courts poèmes ; le style est très délié, la syntaxe parfois lâchée ; malgré les imprécations de Verlaine contre la rime, dans son fameux *Art poétique*, il la maintient, non sans prendre de grandes libertés (répétitions des mêmes mots à la rime, poèmes composés uniquement de rimes féminines, etc.). Il use volontiers du vers impair. Bref, c'est dans ce recueil que l'affranchissement

de la langue et de la versification prend un caractère vraiment inédit. Et c'est là aussi qu'on lira les plus exquises « chansons » verlainiennes, mélange unique d'émotion, de rêverie, de notations fugaces et pourtant précises. — En 1881, il publie *Sagesse*; là, et notamment dans une suite de sonnets d'une facture à la fois ferme et souple, il analyse les phases de sa conversion religieuse avec une ferveur et une suavité qui rappellent à la fois l'*Imitation* et Pascal. Dans les recueils suivants (*Parallèlement*, 1888; *Liturgies intimes*, 1892; *Elégies*, 1893), Verlaine revient aux amours profanes, avec des retours candides aux inspirations de *Sagesse*.

Il fut longtemps presque inconnu. Sa notoriété ne commença que vers 1880, quand il se mit à faire du journalisme à Paris et à fréquenter quelques brasseries du Quartier latin. Alors des jeunes gens se groupèrent autour de lui, et il éveilla l'admiration et la sympathie, malgré les bizarreries et les rechutes d'une existence décevante. L'influence de Verlaine a été surpassée depuis par celles de Mallarmé et de Rimbaud. Mais nul ne fut plus que lui poète, si l'on entend par là : celui qui traduit l'impression toute fraîche dans un langage qui est une musique.

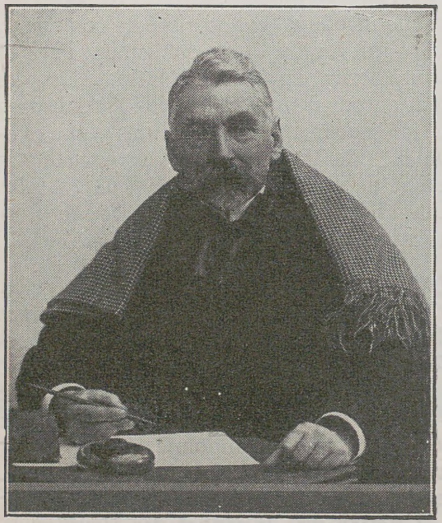
Arthur Rimbaud (1854-1891), âme indomptable et farouche, écrivit, pendant son adolescence vagabonde, des vers qui furent publiés par les soins de Verlaine. Rimbaud lui avait envoyé ses premiers poèmes, et Verlaine, frappé par leur originalité, l'avait fait venir à Paris. Au moment de cette publication (1884 et 1886), les deux amis étaient brouillés depuis longtemps, et Rimbaud avait renoncé à écrire, ayant abandonné définitivement la littérature à dix-neuf ans, pour se faire négociant en Ethiopie.

Rien de plus étrange que sa vie, sa personnalité, son œuvre (1) : poèmes rimés comme *le Bateau ivre*, le sonnet des *Voyelles*, — poèmes en prose comme *les Illuminations* et *Une saison en enfer*, le seul ouvrage qu'il fit paraître lui-même (1873) et qui est une sorte de confession hallucinée. Dans ses vers, Rimbaud n'a rien de vague ni de morbide. Ecolier fort bien doué, très nourri de littérature, il écrit une poésie d'une extrême vigueur, d'une violence convulsive, avec un luxe d'images qui font de lui une

(1) *Œuvres complètes* dans la collection de « la Pléiade » (1946).

manière de Romantique exaspéré. Sa fortune littéraire tient du prodige. Il a paru à beaucoup apporter une révélation, par sa conception du poète « voyant », capable, à travers des visions même incohérentes, de créer un monde, et de multiplier à l'infini les possibilités d'expression grâce à une « alchimie du verbe ». *Le Bateau ivre* et les poèmes en prose, ténèbres traversées d'éclairs, ont exercé sur toute la poésie contemporaine une véritable fascination.

Stéphane Mallarmé (1842-1898) fut le vrai chef et le théoricien du *symbolisme*.



Cl Nadar.

STÉPHANE MALLARMÉ.

Homme très distingué et très modeste, professeur d'anglais au lycée Condorcet, Mallarmé avait déjà publié de nombreuses pièces de vers dans les revues, et restait ignoré du public, lorsque Huysmans, en 1884, fit de lui un magnifique éloge dans son roman *A rebours*. A partir de cette époque, il reçut chez lui, chaque mardi, dans son petit appartement de la rue de Rome, un certain nombre de jeunes gens épris de poésie et qui devaient plus tard se faire un nom : René Ghil, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Charles Morice, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Wyzewa, etc... Sa conversation était séduisante. Il apparaissait à tous ses disciples comme le type absolu du poète ; aussi fut-il salué,

après Verlaine, « prince des poètes », et sa mort, presque subite, fut un véritable deuil pour tous ceux qu'il avait charmés.

Les morceaux les plus caractéristiques de Mallarmé ont été par lui-même réunis dans le volume intitulé *Vers et prose* (1893). Dans cette œuvre, il faut distinguer : des pièces parfaitement claires pour un lecteur de Baudelaire (*Les Fenêtres, L'Azur, Apparition, Brise marine*) ; d'autres, plus énigmatiques, mais qui, à condition d'être étudiées de près, offrent un sens satisfaisant pour la pensée. C'est dans ce groupe que se situent les meilleurs poèmes de Mallarmé, ceux où ses qualités de densité, de concision, sa préciosité élégante, ses trouvailles d'expression et de rythme prennent toute leur valeur : *L'Après-midi d'un faune, Hérodiade, Le Tombeau d'Edgar Poë*, et, à la limite du compréhensible, le célèbre sonnet du *Cygne*; d'autres enfin, franchement hermétiques, qui passèrent aux yeux de ses disciples fanatiques pour les plus « mallarméens », parce qu'ils représentent l'étape suprême d'un art que Téodor de Wyzewa a ainsi défini : « A chacun de ses vers, il s'est efforcé d'attacher plusieurs sens superposés. Chacun de ses vers, dans son intention, devait être à la fois une image plastique, l'expression d'une pensée, l'énoncé d'un sentiment et un symbole philosophique ; il devait être encore une mélodie et aussi un fragment de la mélodie totale du poème ; soumis avec cela aux règles de la prosodie la plus stricte, de manière à former un parfait ensemble, et comme la transfiguration artistique d'un état d'âme complet. » — Autrement dit, ce n'est pas sur la structure du vers que Mallarmé fait porter son principal effort de rénovation. Il reste fidèle à la versification parnassienne. C'est le *vocabulaire* et la *syntaxe* qu'il soumet à un travail savant et calculé. Il y consacra les ressources de son intelligence subtile, sa connaissance approfondie de la langue. Il finit par concevoir toute une réforme de la typographie, afin de mieux mettre en valeur les rapports entre les termes (ainsi dans : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). Quand cette élaboration aboutit à faire jaillir des mots un accent imprévu, à créer des « accords » nouveaux, elle complète et enrichit ce qu'avaient déjà réalisé les Romantiques et Baudelaire. Elle est beaucoup plus discutable lorsqu'elle touche à l'armature de la phrase française ; les argu-

ments les plus ingénieux — il n'en a pas manqué — ne sont pas parvenus à justifier des assemblages de mots inorganiques et dépourvus de sens, fussent-ils rehaussés par leur éclat et leur sonorité : là est l'excès d'une tentative, qui mérite, au reste, non les railleries sous lesquelles on s'était un peu hâté de l'accabler, mais l'estime et souvent l'admiration.

Le mouvement symboliste. — Entraîné par ces trois précurseurs, et diversement inspiré par eux, le mouvement symboliste (1) proprement dit s'est développé surtout à partir de 1885. Il a été représenté par un groupe important de poètes; on peut dégager de leurs œuvres quelques traits essentiels :

1° La poésie ne veut plus être ni une *analyse* de sentiments, logiquement conduite; ni (encore moins) une *prédication* politique, morale ou philosophique; ni un *discours* conforme aux lois de la rhétorique; ni une *description* du monde extérieur ou d'œuvres d'art transposées.

2° La poésie *évoque* désormais des impressions, états d'âme, idées même, mais de préférence imprécis, discontinus ou reliés par des associations toutes gratuites, au gré du rêve intérieur et de la fantaisie du poète, qui se transforme en « alchimiste » et en magicien.

3° Pour traduire ces impressions, la poésie renoncera aux images cohérentes. Au besoin, elle s'affranchira des lois de la syntaxe. Des rapprochements inattendus de mots, de sonorités tenteront de recréer pour le lecteur la fantasmagorie qui a eu pour théâtre le cerveau de l'auteur.

4° Enfin le rythme se fera aussi souple que possible, et le *vers libre*, en particulier, permettra de modifier sans cesse les *mouvements* et les *accents*. D'ailleurs, même les plus ardents symbolistes ne seront pas tous « vers-libristes ».

Deux tendances se sont accusées très vite dans le mouvement : un symbolisme que l'on pourrait appeler « militant » ou « flamboyant », et qui poussa ses idées jusqu'au bout. C'est lui qui attira les moqueries ou les indignations. On eut beau jeu de lui reprocher son goût du vague et de l'obscur allant jusqu'à l'inin-

(1) Le terme (assez ambigu, et peut-être mal choisi) s'impose dans les Revues littéraires, les manifestes, etc., à partir de 1886.

telligible, ses défis à la langue française, ou au simple bon sens. Ceci d'autant plus que certains poètes compliquèrent le jeu par l'affectation d'un art « maudit » ou « décadent », et retrouvèrent, par delà Verlaine et Mallarmé, l'inspiration d'un TRISTAN CORBIÈRE (1845-1875), auteur des *Amours jaunes* (1873).

Mais tout est affaire de nuances. Parmi les plus déterminés symbolistes, ceux qui avaient un réel talent surent doser les hardiesses : GUSTAVE KAHN, le créateur véritable du vers libre (1859-1936), auteur du *Livre d'images* (1897); JULES LAFORGUE (1860-1887), mort très jeune, et dont l'ironie de « pierrot triste » se donne libre cours dans *les Complaintes* (1885) et *L'Imitation de Notre-Dame la lune* (1886); des poètes d'origine étrangère, comme les Américains STUART MERRILL et surtout FRANCIS VIELÉ GRIFFIN (1884); des Belges comme VAN LERBERGHE, MOCKEL, et le plus grand de tous : EMILE VERHAEREN[1].

Un troisième groupe fut celui des poètes pour qui le symbolisme ne fut qu'une étape, une « cure », pourrait-on dire, de fantaisie et de musique; après quoi ils sont revenus à un art de clarté, parfois même tout à fait classique, mais en gardant au moins de leur expérience une souplesse de formes, de langage et de rythmes, qui constituera l'apport incontestable du symbolisme dans l'évolution du lyrisme.

Albert Samain (1858-1900) est l'auteur de trois recueils : *Au jardin de l'infante* (1893) (« Mon âme est une infante en robe de parade... »); *Aux flancs du vase* (1893); *le Chariot d'or* (1900), et d'un poème dramatique : *Polyphème* (1901). Certains critiques ont voulu faire de lui l'héritier du Parnasse : ses vers, il est vrai, rappellent souvent la poésie sculpturale, la précision délicate d'André Chénier. Mais il est aussi le poète des rêveries brumeuses, mélancoliques; plus musicien encore que peintre; et, dans un genre comme dans l'autre, toujours fin et gracieux, avec une pointe de préciosité.

L'évolution de **Jean Moréas** (1856-1910) retrace fidèlement ce que fut la crise du symbolisme. A la période militante

(1) Sur les écrivains belges (Maurice Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, etc.), on se reportera à la *Littérature française en Belgique*, appendice au présent ouvrage, par L. GOEMANS et L. DEMEUR (*Hatier*).

appartiennent *les Syrtes* (1884) et *les Cantilènes* (1886). Puis, se souvenant de ses origines (il était Grec, et s'appelait de son vrai nom : Papadiamantopoulos), Moréas revint au classicisme, et même au préclassicisme, à la Pléiade, dont un de ses amis, RAYMOND DE LA TAILHÈDE, se fera le disciple tardif et résolu. C'est à la plus lointaine tradition française que Moréas se rattachera en fondant l' « Ecole romane » (1891), peu de temps après la publication du *Pèlerin passionné* (1890). Alors il composera son œuvre capitale : *les Stances* (1899-1905), un des plus nobles recueils de la poésie moderne : petites pièces de deux ou trois strophes, en vers très réguliers, d'un style impeccable, qui expriment sans emphase les sentiments humains les plus simples et les plus élevés : regret du pays natal, amour de la nature et de la ville, tristesse de la solitude, mélancolie devant la vie qui s'écoule, cette vie dont on peut dire : « c'est beaucoup et c'est l'ombre d'un rêve ».

Même évolution chez le profond **Charles Guérin** (1873-1907), qui a traduit avec tant d'émotion son expérience religieuse, et surtout chez **Henri de Régnier**, le plus grand nom de la poésie française au carrefour des deux siècles (1864-1936).

Henri de Régnier n'a jamais renoncé tout à fait au vers libre, qui lui permit d'écrire ses premiers chefs-d'œuvre (*Les Jeux Rustiques et divins*, 1897) ; mais il s'est rallié dans les recueils qui ont suivi à une sorte d'humanisme, très compréhensif, très ouvert à toutes les inspirations qui parcourent la poésie française, riche de quatre siècles de création continue. Le miracle est que, sensible comme l'est Henri de Régnier à la tradition de Ronsard comme à celle de Hugo, de Chénier, de Leconte de Lisle et de Verlaine, il ait su garder son originalité dans les recueils qui se nomment : *les Médailles d'argile* (1900), *la Cité des eaux* (1902), *la Sandale ailée* (1907), *Vestigia flammae* (1921), *Flamma tenax* (1928). Tour à tour romantique, classique, parnassien, symboliste, mais sans jamais donner l'impression du pastiche ni même d'un éclectisme facile, Henri de Régnier s'affirme par l'élégance de son style, la richesse de ses images, la solidité de ses vers. Romancier aussi et conteur, il a laissé un charmant ouvrage d'impressions sur Venise, très original lui aussi, malgré

l'immense littérature qui l'avait précédé : *L'Altana ou la vie vénitienne* (1928).

Bien d'autres noms pourraient être cités encore. On a le droit de rester insensible ou hostile au symbolisme. Mais sa place dans la littérature ne se discute plus. On a vu combien son évolution avait été rapide et complexe. Les écoles dissidentes ou rivales se multiplient après 1890. En remettant tout en question, le symbolisme a encouragé les tentatives. On voit se succéder : « humanistes », « naturistes », etc.... L'histoire littéraire ne s'en clarifie pas. Mais de beaux vers voient le jour, ce qui importe au premier chef. Nous retrouverons au XXe siècle la nouvelle génération qui commence à s'affirmer dans les dernières années du XIXe.

BIBLIOGRAPHIE

Les *œuvres* des poètes, indiquées à leur date dans ce chapitre. Nous recommandons tout particulièrement la lecture de leurs *Préfaces*, où ils se sont définis eux-mêmes le plus souvent d'une manière si heureuse, que la critique n'a fait que les démarquer.

Parmi les recueils publiés à l'usage des élèves, on peut signaler : VICTOR HUGO, *Poésie. Prose. Théâtre*, par M. Levaillant, Delagrave. — LAMARTINE, *Œuvres choisies*, par M. Levaillant, Hatier. — A. DE VIGNY, *Œuvres choisies*, par H. Labaste et R. Nicolle, Hatier. — A. DE MUSSET : *Œuvres choisies*, par J. Thomas et M. Berveiller, Hatier. — ANTHOLOGIE DES POÈTES DU XIXe SIÈCLE, 3 vol., par L. Beck, Delagrave. — LES POÈTES FRANÇAIS DU XIXe SIÈCLE, par G. Dulong et P. Clarac, Delalain. — ANTHOLOGIE DES POÈTES DU XIXe SIÈCLE, par E. Maynial, Hachette. — LES POÈTES FRANÇAIS, 1820-1920, par Ch.-M. des Granges, Hatier. — AD. VAN BEVER et P. LÉAUTAUD : *Poètes d'aujourd'hui*, 2 vol., Mercure de France, 1918.

P. HAZARD, *Lamartine* (Coll. « Nobles vies, grandes œuvres »), 1925.

J. BAILLOU et E. HARRIS, *État présent des études lamartiniennes*. Les Belles Lettres, 1932.

H. GUILLEMIN, *Lamartine* (Coll. Le Livre de l'Étudiant), Boivin, 1940.

A. de LUPPÉ, *Les travaux et les jours d'A. de Lamartine*, Albin Michel, 1948.

P. BERRET, *V. Hugo*, Garnier, 1927; éditions critiques de *La*

Légende des Siècles (Coll. des Grands Écrivains de la France), Hachette, 1920-1928, et des *Châtiments* (id.), Hachette, 1932.
J. VIANEY, édition critique des *Contemplations*, Hachette, 1922.
M. LEVAILLANT, édition critique de *Tristesse d'Olympio*, Champion, 1928.
F. GREGH, *L'œuvre de Victor Hugo*, Flammarion, 1933.
P. AUDIAT, *Ainsi vécut Victor Hugo*, Hachette, 1947.
E. ESTÈVE, *Alfred de Vigny, sa pensée et son art*, Garnier, 1923.
F. BALDENSPERGER, *Alfred de Vigny*, Les Belles Lettres, 1929.
P. MOREAU, *Les Destinées* (Coll. des Grands événements littéraires), Malfère, 1936.
G. BONNEFOY, *La pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, 1946.
P. GASTINEL, *Le romantisme d'Alfred de Musset*, 1933 (thèse).
PH. VAN TIEGHEM, *Musset, l'homme et l'œuvre*, Boivin, 1945.
M. ALLEM, *Alfred de Musset*, Arthaud, 1948.
TH. GAUTIER, *Œuvres*, publiées par R. JASINSKI, Firmin Didot, 1932.
R. JASINSKI, *Les années romantiques de T. Gautier*, 1929.
P. MARTINO, *Parnasse et symbolisme*, Colin, 1925 (4e éd. 1935).
E. ESTÈVE, *Leconte de Lisle, l'homme et l'œuvre*, Boivin, 1917.
A. BÉGUIN, *Gérard de Nerval*, Corti, 1945.
A. FERRAN, *L'esthétique de Baudelaire*, Hachette, 1933.
A. SÉCHÉ, *Les Fleurs du mal de Baudelaire* (Coll. des grands événements littéraires), Brodard et Taupin, 1946.
F. PORCHÉ, *Baudelaire, histoire d'une âme*, Flammarion, 1945.
P. MARTINO, *Verlaine*, Boivin, 1924.
C. CUÉNOT, *Etat présent des études verlainiennes*, Les Belles Lettres, 1938.
F. CARCO, *Verlaine poète maudit* (nelle éd.) Albin Michel, 1948.
Dr H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, 2 vol., Gallimard, 1941.
J.-M. CARRÉ, *La vie aventureuse de J. A. Rimbaud*, Plon, 1926.
A. POIZAT, *Le symbolisme*, Bloud et Gay, 1924.
MAD. RUDLER, *Parnassiens, symbolistes et décadents*, Messein, 1938.
R. LALOU, *Les étapes de la poésie française*, Presses universitaires, 1942.
ALBERT-MARIE SCHMIDT, *La littérature symboliste*, Presses universitaires, 1942.
GUY MICHAUD, *Message poétique du Symbolisme :* I. *L'aventure poétique ;* II. *La révolution poétique ;* III. *L'univers poétique*, Nizet, 1947.
H. CLOUARD, *Littérature française contemporaine*, I. *De 1885 à 1914*, A. Michel, 1947.

CHAPITRE V

LE DRAME ROMANTIQUE

SOMMAIRE

1° Le Drame romantique est une combinaison du *mélodrame* et de la *tragédie historique*. — La théorie en est exposée par V. Hugo dans la Préface de *Cromwell* (1827) : abandon des unités, mélange des genres, union du sublime et du grotesque, versification plus libre.

2° **Victor Hugo** donne *Cromwell* (1827), *Marion Delorme* (1829), *Hernani* (1830), *Ruy Blas* (1838), etc. *Les Burgraves* (1843) échouent; V. Hugo renonce au théâtre. — Ses drames sont assez faibles par *l'action* et par *les caractères*; ils se rachètent par la *poésie* et la *couleur épique*.

3° **Dumas père** fait jouer, en 1829, *Henri III et sa cour*, drame historique en prose. Puis il verse de plus en plus dans le mélodrame.

4° **A. de Vigny** imite Dumas dans *la Maréchale d'Ancre* (1831), mais est plus original dans *Chatterton* (1835), drame passionnel et pièce à thèse. Il a le premier donné une traduction intégrale d'*Othello* (1829).

5° **A. de Musset** ne destinait pas à la scène ses *Comédies et Proverbes*, qui furent écrits sans souci des conventions théâtrales, mais qui se sont maintenus avec un succès croissant au répertoire. Ces comédies offrent le plus piquant mélange de vérité, de fantaisie, d'esprit et d'émotion.

6° Une réaction classique se produit en 1843 avec la *Lucrèce* de PONSARD; mais elle dure peu.

7° Vers la fin du siècle, on revient au drame de forme romantique, en vers (COPPÉE) ou en prose (SARDOU).

I. — Comment s'est formé le Drame romantique.

Le Mélodrame. — Il existait, sous le règne de Louis XIII, un genre confus et extravagant, la *tragi-comédie*, qui aurait pu donner une sorte de drame héroïque mi-shakespearien, mi-espagnol. Les tendances invincibles de l'esprit français vers la *raison* bannirent bientôt du théâtre la tragi-comédie. — Au commencement du XIX^e^ siècle, sous le Consulat et l'Empire, tandis que les imitations pseudo-classiques occupaient encore la scène du solennel Théâtre-Français, un autre genre, moins confus que la tragi-comédie, mais non moins extravagant, attirait la foule à l'Ambigu, à la Gaîté, à la Porte-Saint-Martin : c'était le *mélodrame*. La Révolution, en effet, avait transformé le public. Au peuple qui se contentait jadis de tréteaux et de bateleurs, il fallait de plus nobles émotions dramatiques (1).

Quand on parcourt le répertoire des mélodrames joués entre 1800 et 1830, on est surpris d'y trouver surtout des sujets historiques, chevaleresques, empruntés au moyen âge français et allemand, à l'Italie de la Renaissance, à l'Espagne catholique ou mauresque. L'intrigue en est ténébreuse; il y a des souterrains et des oubliettes, et toujours un traître. Le comique, disons mieux, le grotesque, y est juxtaposé au tragique; à côté du traître, le *niais*, paysan ou soldat, le *bouffon*, le *valet*, sont chargés, comme le *clown* du drame shakespearien, et comme le *gracioso* du drame espagnol, d'exciter le rire. Les décors sont nombreux et éclatants, avec des *trucs* ingénieux, et des surprises de mise en scène, qui enchantent les naïfs spectateurs. Le dénouement est presque toujours heureux, en ce sens que les personnages sympathiques sont sauvés et récompensés, tandis que le traître est puni. Enfin, le mélodrame est écrit en prose, dans un style à la fois réaliste et affecté, mélange de platitude et de pathos; mais ce style *passe la rampe* et secoue vivement son public.

(1) Cf. p. 793. Sur l'origine du mélodrame, consulter F. GAIFFE, *Étude sur le drame en France au XVIII^e^ siècle*, 1910.

Mélodrame et drame romantique. — On reconnaît dans le *mélodrame* quelques-uns des éléments essentiels du drame romantique : sujets empruntés à l'histoire française ou étrangère, intrigue compliquée et sombre, mélange du sérieux et du rire, importance des décors et de la couleur locale. Il est donc juste d'affirmer, en un certain sens, que le drame romantique n'est que le *mélodrame parvenu*. Mais, pour se substituer à la tragédie, le mélodrame se modifie sur quelques points, qui sont d'une si grande importance qu'on peut bien dire aussi que le drame romantique est essentiellement différent du mélodrame. — D'abord, le *style*. Le drame romantique de Victor Hugo est le plus souvent écrit en vers; et le vers au théâtre, c'est une convention toute classique. Parfois, V. Hugo écrit en prose; en prose également sont les drames de Vigny et de Musset. Mais c'est une prose noble ou poétique. Seul, Dumas père est assez proche parent de Pixérécourt. — La seconde différence essentielle, c'est que le dénouement du mélodrame est *heureux*, et que celui du drame romantique est *malheureux*. Et ce seul caractère suffirait à préserver *Hernani* et *Chatterton* d'une comparaison humiliante avec *l'Homme aux trois visages* ou *le Courrier de Lyon*. Grâce au dénouement malheureux, en effet, un des principes de la pure tragédie classique se conserve dans le drame romantique : la *pitié*. L'autre principe, la *terreur*, si on l'excite dans le mélodrame, c'est pour ainsi dire sous cette réserve que le dénouement nous en affranchira; et, rassurés d'avance, nous n'y voyons qu'un jeu. Mais, conditionnées l'une par l'autre, *terreur* et *pitié* nous laissent, dans le drame romantique comme dans la tragédie, cette impression de *tristesse majestueuse* dont parle Racine; et cela donne au genre la même dignité qu'à la tragédie.

Influence de la Tragédie. — C'est qu'en effet si le drame romantique subissait l'influence du mélodrame, il était, d'autre part, et presque malgré lui, fortement marqué par la tragédie. Celle-ci n'était restée qu'en apparence un genre immobile. Immobile était le cadre; mais le contenu en avait été incessamment renouvelé. Il y avait beau temps que les sujets

n'étaient plus exclusivement grecs ou romains. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les tragédies représentées de 1815 à 1830 pour constater quelle place y tenait l'histoire moderne. Voici *les Vêpres siciliennes* de C. Delavigne (1819), le *Louis IX* d'Ancelot (1819), la *Jeanne d'Arc à Rouen* de Davrigny (1819), la *Jeanne d'Arc* de Soumet (1825), etc..., toutes tragédies en cinq actes et en vers, où les unités sont respectées.

La Critique. — Parmi les critiques de l'époque, les positions sont les suivantes : il y a seulement deux ou trois attardés qui demandent que l'on traite exclusivement des sujets antiques en respectant les *unités*; tous les autres se répartissent en deux écoles : 1° ceux qui proposent de chercher de nouveaux sujets en conservant la *forme* classique; — 2° ceux qui réclament l'indépendance complète pour le poète dramatique. Cette seconde opinion est soutenue, de 1819 à 1830, dans les journaux littéraires (*Lycée français, Globe, Muse française*, etc.) par des critiques éminents, comme Ch. de Rémusat, Ch. Loyson, P. Dubois, Magnin, etc.

En 1825, paraît le *Théâtre de Clara Gazul*, de P. Mérimée, recueil de courtes pièces attribuées par leur auteur à une comédienne espagnole. On y trouvait la liberté shakespearienne unie à la fantaisie de Calderon.

Le jour donc où Victor Hugo écrit *Cromwell* (1827), le jour où Alexandre Dumas écrit *Christine* (1828) et fait représenter *Henri III et sa Cour* (1829), ils s'associent à un mouvement contemporain.

Et, puisque nous venons de nommer Shakespeare, ajoutons que les représentations données par des acteurs anglais, à Paris, en 1828, avaient contribué, elles aussi, à préparer le public au succès d'*Henri III* et d'*Hernani* (1).

(1) Sur cette préparation du Drame romantique, d'après les témoignages contemporains, voir Ch.-M. des Granges, *la Presse littéraire sous la Restauration*, p. 318-372.

II. — Les Théories.

Ces théories sont exposées avec éclat dans la célèbre préface de *Cromwell*, écrite par Victor Hugo en 1827. Cette préface a été considérée comme le manifeste de la jeune école dramatique; ce n'est pas qu'elle soit fort originale (1). Toutes les idées de Victor Hugo sont dans la critique courante de son temps. Mme de Staël, par ses analyses de Shakespeare, de Gœthe, de Schiller, avait répandu dans le public lettré le goût et le désir d'une forme dramatique plus libre. Le célèbre Manzoni, répondant à un compte rendu de son premier drame, *Carmagnola*, publiait en 1820 une *Lettre sur les unités* à laquelle dut collaborer Fauriel, et qui est la plus fine et judicieuse discussion que l'on ait produite sur notre système classique. Mais qui donc avait lu cette savante étude? Le Théâtre-Français continuait à fermer sa porte aux nouveautés, et le public persistait dans ses routinières admirations. Victor Hugo, mesurant l'effort à la résistance, fit de sa *préface* une machine de guerre, énorme et bruyante, bourrée de paradoxes et d'antithèses, revêtue d'un style éclatant. Cette fois, le public et les auteurs furent touchés.

Analyse de la préface de Cromwell. — Victor Hugo jette d'abord un coup d'œil d'ensemble sur le développement de la poésie à travers l'humanité. La poésie s'est éveillée dans le monde avec l'homme lui-même; mais cette poésie fut alors toute d'extase et d'adoration, toute *lyrique*. A mesure que l'humanité évolue et *agit*, la poésie devient *épique*. La Genèse représente le *lyrisme*; Homère incarne l'*épopée*, laquelle conserve ses caractères essentiels quand, au lieu d'être chantée ou récitée, elle est mise en action sur le théâtre. « Tous les tragiques anciens, dit Hugo, détaillent Homère. Mêmes fables, mêmes catastrophes, mêmes héros. Tous puisent au fleuve homérique. C'est toujours l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Comme Achille traînant Hector, la tragédie grecque tourne autour de Troie. » Enfin, l'avènement du christianisme révèle à l'homme sa dualité; l'homme rentre en lui-même; et son cœur est désormais partagé entre les vertus qu'il doit pratiquer et les instincts de sa nature qui le

(1) Voir l'*Introduction* de M. Souriau à son édition de la *Préface de Cromwell* (1897), p. 1 à 38.

portent au mal : c'est *l'âge dramatique*. — Thèse bien forcée. L'*Œdipe-roi* de Sophocle et l'*Hippolyte* d'Euripide sont dramatiques au sens le plus exact du mot. Et peut-on dire que l'âge moderne soit exclusivement dramatique, surtout au XIX^e^ siècle, où le lyrisme envahit tout? Mais ce système contient cependant une part de vérité. Ainsi on ne saurait nier (et Victor Hugo ne fait que reprendre ici l'admirable thèse de Chateaubriand) que l'analyse des sentiments et des passions ait reçu du christianisme à la fois des éléments nouveaux et une méthode nouvelle. La *psychologie* est une science moderne. C'est par cette science si délicate que Racine est supérieur aux anciens; c'est par là que Shakespeare et Gœthe l'emportent en profondeur et en complexité sur les Grecs.

Or, continue Victor Hugo, le drame a pour objet la *vérité*; il le définirait volontiers : *la résurrection de la vie intégrale*. C'est donc bien à tort, selon lui, qu'on a créé à l'époque classique deux genres séparés : *tragédie* pour les passions nobles et terribles, *comédie* pour les ridicules. Ici, les larmes; là, le rire. Réunissons ces deux éléments, le beau et le laid, le *sublime* et le *grotesque*. « La poésie complète est dans l'harmonie des contraires. » Retenons bien cette dernière formule; car Victor Hugo, qui proscrit les *unités* de *temps* et de *lieu*, conserve l'*unité d'action*, et tient à l'unité d'*impression*. Reste à savoir jusqu'à quel point le mélange du *sublime* et du *grotesque* peut être harmonieux? Shakespeare y a réussi, parce qu'il a soumis tout l'ensemble de son drame à une idée fixe qui nous tyrannise, et à une optique puissante qui en fait l'unité. Mais il n'en est pas de même du *Roi s'amuse* et de *Lucrèce Borgia*, où le spectateur sent quelque incohérence. — Enfin, Victor Hugo fait de très judicieuses réflexions sur le style dramatique en vers. L'*alexandrin*, le vers traditionnel de la tragédie, doit rester celui du drame; mais il le faut assouplir et colorer, en revenant à certaines libertés interdites depuis deux siècles : enjambement, déplacement de la césure, etc.; d'ailleurs, « rester fidèle à la rime, cette esclave-reine, cette suprême grâce de notre poésie », et « fuir la tirade », car c'est le *personnage* qui doit parler et non l'*auteur*. — V. Hugo a bien, en effet, transformé en un merveilleux instrument l'ancien alexandrin classique; il est en ce sens un incomparable virtuose. Mais il n'a pas tenu parole en ce qui concerne la *tirade*. Et si jamais personnages se sont oubliés eux-mêmes pour laisser parler l'auteur, ce sont bien, certes, les *Hernani*, les *Ruy Blas* et les *Triboulet*.

Telle est dans son ensemble cette *préface* célèbre, où le jeune Victor Hugo a répandu plus d'images que d'idées. Une érudition assez naïve l'encombre d'exemples. Telle qu'elle est, on ne saurait nier son importance, prouvée surtout par l'accueil

qu'elle reçut dans la presse littéraire de l'époque. Il n'est pas un critique de quelque valeur qui ne l'ait analysée et discutée.

Il faudrait compléter cette théorie générale du drame romantique par les autres *préfaces* de Victor Hugo, publiées en tête de chacune de ses pièces. La thèse du *sublime* et du *grotesque*, notamment, est reprise dans les préfaces du *Roi s'amuse* (1832) et de *Lucrèce Borgia* (1833). Autre chose dans les préfaces de *Marie Tudor* (1833) et de *Ruy Blas* (1838) : ces drames ont un sens historique et philosophique; le poète est un penseur et un prophète.

Enfin, n'oublions pas qu'Alfred de Vigny a écrit, en 1829, en tête de sa traduction d'*Othello*, une *Lettre à Lord X...*, où la question des *unités*, du *style*, de la *liberté au théâtre* est reprise et traitée avec une solennité un peu apocalyptique, mais toutefois avec un certain sens critique; en 1835, il place en tête de *Chatterton* une étude : *Dernière nuit de travail...*, sur la signification *morale* et *sociale* du drame.

A. de Musset n'a point fait de théorie du romantisme au théâtre; il s'est contenté de persifler spirituellement celles des autres, dans ses *Lettres de Dupuis et Cotonet*.

III. — Les Drames de Victor Hugo (1827-1843).

1827. **Cromwell**. — Ce drame en cinq actes n'a jamais été représenté; les personnages en sont trop nombreux, les vers aussi. C'est plutôt une *étude historique* sous la forme dramatique. Cependant, à y bien regarder, l'action en est simple : il s'agit de savoir si Cromwell, le Protecteur, acceptera ou non le titre de roi, que veut lui décerner le Parlement. Une conjuration s'est formée, composée de puritains et de cavaliers, pour se saisir de Cromwell et le poignarder, avant qu'il ait pu « ceindre le diadème ». Le premier acte, tout à fait nouveau par son mouvement et sa variété, nous initie aux desseins et aux ambitions des conjurés. Le poète y témoigne d'une érudition parfois heureuse, souvent confuse. Il y imite beaucoup Walter Scott. — Le second acte nous présente Cromwell dans son intérieur. C'est un nouveau *tableau*, qui ne manque pas de verve, d'esprit, d'exactitude, mais où l'action ne marche guère. — Au troisième acte, un des conjurés, Rochester, boit le narcotique préparé pour Cromwell; — et au quatrième acte, c'est lui que les

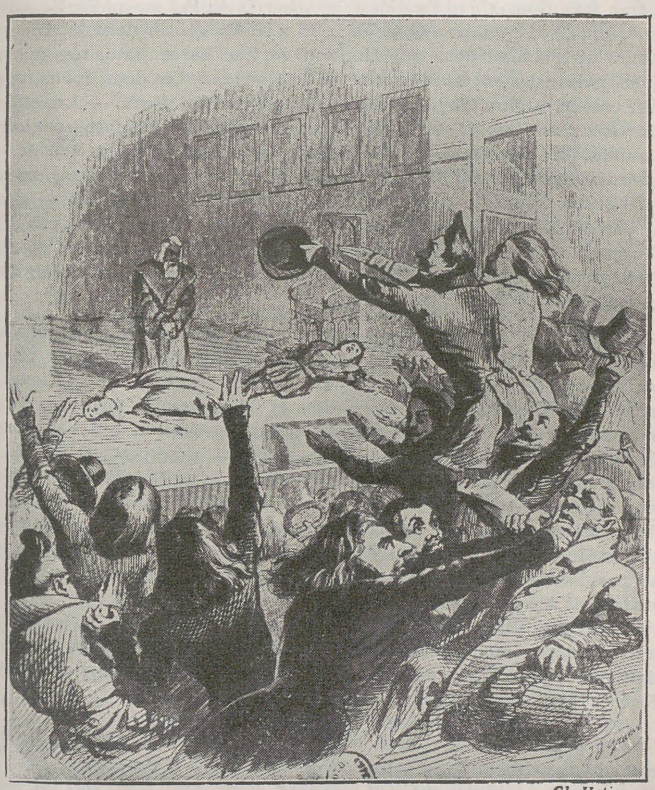
conjurés vont frapper, croyant s'être saisis du tyran. Mais Cromwell, qui, déguisé, assiste à leur délibération, les fait arrêter. — Enfin, au cinquième acte, tout est préparé pour le couronnement de Cromwell. Tous les corps de l'Etat défilent devant l'estrade, tout le peuple est là. Celui qui est chargé de lui présenter la couronne doit le frapper d'un coup de poignard. Mais Cromwell, averti, repousse hypocritement cet honneur dangereux. Il est acclamé par ses adversaires eux-mêmes. Resté seul, il se dit : « Quand donc serai-je roi? »

1829. **Marion Delorme**. — Lue par Victor Hugo à ses amis, réunis chez Eugène Devéria, cette pièce fut reçue au Théâtre-Français, mais aussitôt interdite par la censure. Elle ne put être jouée qu'en mai 1831, à la Porte Saint-Martin; Mme Dorval créa *Marion* et Bocage *Didier;* elle fut reprise plus tard au Théâtre-Français. *Marion Delorme* est une pièce assez maladroitement composée, et dont tous les *caractères* sont conventionnels. Le jeune Didier, héros *byronien*, mystérieux, aime, sans la connaître, Marion Delorme. Il se bat, malgré les édits du cardinal, avec son rival Saverny; il est arrêté. Grâce à Marion, il s'échappe. Quand il apprend quelle est celle qu'il aime, il se livre lui-même à la justice. Marion obtient sa grâce du roi Louis XIII; mais celui-ci se laisse arracher par Richelieu une nouvelle condamnation, et Didier est exécuté après avoir pardonné à Marion. — La thèse historique de la pièce est fort discutable, Louis XIII y étant présenté comme un fantoche, et Richelieu comme un bourreau. Le mérite de ce drame est dans le tableau vif et animé de la vie de cour, de château, de province. Le second acte, où l'on entend les gentilshommes de Blois causer de Paris, de ses duels, de ses théâtres, de Corneille, de Scudéry, etc., où l'on assiste au duel de Didier et de Saverny, est d'une *venue* merveilleuse. Tout y porte, tout y étincelle. De même, au troisième, les scènes des comédiens. Enfin, la pièce contient quelques tirades vraiment éloquentes.

1830. **Hernani**. — Représenté au Théâtre-Français le 25 février 1830. Cette *première* est restée célèbre sous le nom de *Bataille d'Hernani* (1). Classiques et romantiques se disputèrent le succès vers par vers. L'avantage resta à la jeune école. — Par le choix du sujet et de l'époque, par la qualité et le caractère des personnages, par l'action et par le dénouement, par le style enfin, c'est le type du drame romantique. — Quels décors, en effet, que ce vieux palais de famille, à Saragosse, en 1519; cette rue de la ville, avec ses rumeurs lointaines et ses

(1) On en trouve un récit dans l'*Histoire du romantisme* de Th. Gautier (Charpentier).

lueurs d'incendie; ces caveaux d'Aix-la-Chapelle, avec le tombeau de Charlemagne; cette terrasse de château, avec ce bal étincelant... L'ac-



Cl. Hatier

LA BATAILLE D'HERNANI
d'après une lithographie de Granville.

tion n'est pas moins *mélodramatique* : un grand d'Espagne, devenu bandit, sous le nom d'Hernani, poursuit de sa haine le roi Don Carlos; il aime Doña Sol, nièce et fiancée du vieux Don Ruy Gomez de Silva; il la dispute au duc et au roi; il se déguise en pèlerin pour approcher

d'elle, il se livre à son ennemi, il conspire contre le roi qui devient empereur ; il reprend ses titres et son nom ; il épouse Doña Sol... Mais il a juré à Don Ruy Gomez, qui l'a aidé à arracher Doña Sol au roi Carlos, qu'il mourrait à son premier signal ; et il lui a remis son cor dont le vieillard n'aura qu'à sonner pour que Hernani se tue. Le cor fatal résonne au milieu même des noces d'Hernani et de Doña Sol. Les deux époux meurent ensemble. Don Ruy Gomez se poignarde à côté d'eux. — Les caractères sont tous *lyriques* au sens le plus complet du mot. Emportés par leurs passions, ils se heurtent, et de leur choc jaillissent les beaux vers et les splendides métaphores. Un seul de ces personnages est *tragique*, parce qu'il a une volonté : c'est Don Carlos, quand il devient Charles-Quint. Le pardon du quatrième acte est beau comme celui d'Auguste. Doña Sol, elle aussi, peut passer pour un caractère, mais par accès seulement. Quoi qu'on puisse dire des invraisemblances d'*Hernani*, la pièce garde le charme et l'éclat de la jeunesse.

1832. **Le Roi s'amuse**. — La censure avait été abolie en 1830. Victor Hugo put faire recevoir et jouer au Théâtre-Français cette pièce, où il essaye d'appliquer dans leur intégrité les formules romantiques : mélange (ou juxtaposition) du sublime et du grotesque, antithèse entre la condition sociale du personnage et les sentiments qui l'animent. Le bouffon Triboulet est père dévoué, éloquent, désespéré ; le roi François Ier est un drôle. — Mais *le Roi s'amuse* fut interdit après la première représentation. De là procès où Victor Hugo plaida lui-même sa cause. La *seconde* représentation eut lieu cinquante ans plus tard, le 22 mars 1882 ; Victor Hugo, âgé de 80 ans, y assistait. Si ce fut une revanche, ce ne fut pas un triomphe. La thèse et l'intrigue sont de celles qui prêtent trop facilement à la parodie.

On peut en dire autant des trois drames en prose, que Victor Hugo écrivit ensuite (non sans soulever des inquiétudes parmi les Romantiques de la première heure, partisans du vers) : *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* (1833), *Angelo, tyran de Padoue* (1835).

1838. **Ruy Blas**. — Il était temps que Victor Hugo revînt au drame en vers ; il avait voulu rivaliser avec Dumas, et il descendait jusqu'à Pixérécourt. Le réveil eut lieu, éclatant, avec *Ruy Blas*, qui fut joué le 8 novembre 1838, pour l'ouverture du théâtre de la Renaissance, par le célèbre Frédérick Lemaître. Dans cette pièce, Victor Hugo a voulu continuer son système de mélange des genres et d'antithèses. Ruy Blas, un laquais, incarne en lui toute la vertu de l'Espagne ; il est aimé d'une reine, il est fait premier ministre, il réforme l'État. Don Salluste, grand d'Espagne, a « l'âme d'un laquais » ; il n'aspire qu'à de basses vengeances. Don César de Bazan, grand seigneur, lui aussi, est un bohème. — L'ac-

tion, moins invraisemblable qu'on ne l'a souvent prétendu, repose pourtant sur des données romanesques. Ruy Blas, devenu grand d'Espagne et premier ministre, est resté le *valet*, l'*esclave* de son maître. Celui-ci, qui a voulu se venger de la reine, lui dévoile la qualité véritable de Ruy Blas, et veut la forcer à partir avec lui et à renoncer au trône. Ruy Blas se voit dans la nécessité de tuer don Salluste et de s'empoisonner lui-même. — Mais l'action est très vivante, l'étude des caractères plus poussée que dans les autres drames, et *Ruy Blas* est une merveille au point de vue du style. La versification, depuis le premier vers jusqu'au dernier, est d'une aisance, d'une fantaisie, d'un éclat qui défient toute comparaison. Aussi ce drame paraît destiné à représenter, comme son chef-d'œuvre, un genre qui a pris sa place dans l'histoire de notre théâtre. Le centenaire de *Ruy Blas* (1938) a été un grand succès et la pièce se maintient au répertoire.

1843. **Les Burgraves**. — Ses voyages au Rhin (1839 et 1840) avaient rempli l'imagination du poète de grandioses et terribles figures; de ses souvenirs Hugo tira *le Rhin*, un des plus beaux récits de voyage du XIX^e^ siècle, et *les Burgraves*. Il faudrait une page entière pour analyser ce drame, qui, en réalité, est un *mélodrame épique*. Crime ancien, retour d'un empereur déguisé en moine, vieille esclave qui sait manier le poison et le contre-poison, caveau mystérieux où un fils va tuer son père qu'il ne connaît pas pour sauver sa fiancée déjà couchée dans le cercueil mais que le contenu d'une fiole peut ranimer, reconnaissance de deux frères, d'un père et de son fils, etc. : il en résulte une impression de grandiose incohérence, qui, en 1843, dérouta le public. Des *Burgraves* on méconnut les beautés épiques, pour ne sentir que les défauts. La critique fut sévère; les parodies se multiplièrent : quant au public, il ne sifflait pas, il se contentait de ne pas venir. Et, le mois suivant, il applaudissait avec enthousiasme la *Lucrèce* de Ponsard, dont la simplicité le reposait. Le XX^e^ siècle a été plus juste pour la grandeur épique de ce drame, dont certaines scènes annoncent *la Légende des siècles*. La reprise de 1900 (avec M^me^ Segond-Weber, les Mounet...) fut un grand succès.

Après l'échec des *Burgraves*, Victor Hugo renonce au théâtre. Mais on a publié après sa mort, en 1886, un recueil que V. Hugo songea souvent à enrichir, sous le titre : *Théâtre en liberté*. Il y a là des choses charmantes et qui complètent heureusement Victor Hugo dramaturge, des fantaisies délicates et spirituelles, comme *la Grand'Mère* et *Mangeront-ils?* (1) — des fragments shakespeariens, comme *l'Épée*. — Il faut citer encore le drame ultra-romantique de *Torquemada*, publié en 1882.

(1) Joué à la Comédie-Française en 1920.

Jugement d'ensemble sur Victor Hugo dramaturge. — Hugo n'est pas un créateur d'âmes ; aucun de ses personnages ne deviendra le type représentatif d'une passion humaine ; on ne dira jamais *un Hernani* ou *une Doña Sol*, comme on dit *un Rodrigue, une Chimène, une Hermione*. On a vite fait le tour de ses héros (seuls jusqu'à un certain point Ruy Blas et la reine présentent une complexité plus intéressante). Sa psychologie manque de profondeur et d'universalité. De plus, ses personnages sont trop exclusivement *lyriques* ; c'est l'auteur qui développe par leur entremise sa façon à lui de penser et de sentir. Parce qu'ils sont *lyriques*, ils ne peuvent être *dramatiques* ; ce ne sont pas des volontés en action, mais des sensibilités devenues le jouet des événements extérieurs. Si l'on considère l'*action*, presque rien n'y est produit par la logique des caractères ou par le conflit des volontés ; tout y est organisé par l'auteur, qui cherche seulement à amener des couplets, des duos, des invectives, des récits.

Mais ce qui sauvera toujours de l'oubli quelques drames de Victor Hugo, c'est la couleur et c'est le style. Hugo, déjà poète épique dans ses drames, imagine les époques passées — la France de Louis XIII, l'Espagne décadente, l'Allemagne du moyen âge — avec une intensité qui fait oublier les bizarreries, les conventions scéniques, les antithèses trop accusées. — Il a d'autre part le sens du mouvement, l'art de manier et de placer les masses, de faire surgir les situations plaisantes ou pathétiques. Une fois ces personnages conduits à la situation favorable, il sait les faire chanter en poètes. — Il a introduit dans le drame une forme nouvelle de comédie, pittoresque, truculente et joyeuse, dont le rôle de don César, dans *Ruy Blas*, est la plus brillante manifestation. — Enfin, l'extrême souplesse de son alexandrin lui permet de mener le dialogue sans défaillances. Victor Hugo mérite de garder un rang élevé dans l'histoire du théâtre au XIX^e^ siècle ; et *Ruy Blas* restera sans doute dans l'avenir la pièce-témoin de l'époque romantique.

IV. — Les Drames d'Alexandre Dumas père.

Dumas père (1803-1870). — En 1824, il y avait dans les bureaux de Mgr le duc d'Orléans (bientôt Louis-Philippe), un jeune expéditionnaire qui avait une bien belle écriture et qui aimait le théâtre avec passion. Il avait déjà fait deux petits vaudevilles (1825-1826), et il était à la recherche d'un sujet, n'importe lequel, quand il aperçut au salon de 1827 un bas-relief représentant Monaldeschi assassiné par ordre de la reine Christine de Suède : il y vit un *dénouement*. A la hâte, il prend dans les dictionnaires et chez les historiens quelques détails sur ces personnages, dont la veille encore il ignorait l'existence, et il compose un drame en vers, cinq actes, un prologue, et un épilogue. Il obtient une lecture du baron Taylor, commissaire royal auprès du Théâtre-Français, et par lui il fait recevoir son drame rue de Richelieu (1). Cependant, les répétitions traînent, et la pièce reçue ne se joue pas. Mais Dumas avait déjà composé un autre drame, *Henri III et sa cour*, en prose, dont le sujet lui était fourni par l'historien Anquetil. Cette fois, on ne traîna pas ; et le succès de *Henri III*, représenté le 11 février 1829, fut étourdissant.

L'action de *Henri III* est en soi toute passionnelle : le duc de Guise soupçonne la duchesse sa femme d'être aimée par Saint-Mégrin, un des jeunes seigneurs de la suite de Henri III. Il oblige la duchesse à envoyer une lettre à Saint-Mégrin pour lui donner un rendez-vous. Celui-ci vient, et Guise le fait tuer par ses gens. Si superficiellement que soient étudiés l'amour de Saint-Mégrin et la jalousie de Guise, Dumas n'en fonde pas moins son drame sur un conflit de passions. Cette action, il l'encadre dans un tableau historique, formé par la peinture plus amusante qu'exacte de la cour de Henri III, et par le conflit entre le roi et le Balafré, au moment où celui-ci organise la Ligue (2).

(1) Lire le récit de cette entrevue et de cette lecture, au tome Ier du *Théâtre complet* d'ALEXANDRE DUMAS (Calmann-Lévy) : *Comment je suis devenu auteur dramatique.*

(2) C'est à la suite du succès de *Henri III* que sept auteurs dramatiques, dont les noms méritent de passer à la postérité (Arnault, Lemercier, Vien-

Christine fut jouée à l'Odéon en 1830. Au même théâtre, Dumas fit une nouvelle tentative en vers : *Charles VII chez ses grands vassaux* (1831), tragédie historique. A la même date, il présentait avec *Antony* (1831), drame moderne, un type de héros romantique, ténébreux et frénétique à souhait. Puis il incline de plus en plus vers le *mélodrame* sans psychologie ni style : *La Tour de Nesle* (1832), *Kean* (1836), etc..., sans jamais perdre ses qualités : le mouvement, le sens de l'action.

V. — Les Drames d'Alfred de Vigny.

Le premier titre de Vigny est d'avoir donné, en 1829, au Théâtre-Français, une traduction intégrale de l'*Othello* de Shakespeare. Cette traduction est plutôt lourde; mais elle est fidèle, et elle parut une surprenante nouveauté à des spectateurs habitués aux adaptations de Ducis. Il est vrai que Ducis était, jusqu'en 1824, joué par Talma, que Talma avait vécu à Londres, qu'il avait vu jouer du Shakespeare, et qu'il réintégrait dans ses rôles une partie de la vérité et de la poésie que Ducis en avait ôtées. Le public, qui avait applaudi avec enthousiasme les acteurs anglais, en 1827-1828, fit bon accueil à l'œuvre de Vigny; mais sa pièce n'eut que seize représentations, et l'*Othello* de Ducis garda sa place au répertoire jusqu'en 1850. — Avant *Othello*, Vigny avait traduit *le Marchand de Venise*, mais la pièce ne fut pas jouée.

L'accueil fait à *Henri III* et à *Hernani* poussa Vigny du côté du drame historique; et il donna à l'Odéon, en 1831, la *Maréchale d'Ancre*. Ce ne serait guère qu'un épisode découpé en scènes, à la manière des *Barricades* et des *États de Blois* de Vitet (1), si l'auteur n'y avait introduit quelques person-

net, Jouy, Andrieux, Jay, O. Leroy), adressèrent au roi Charles X une pétition contre l'invasion du Théâtre-Français par le mélodrame. On connaît la réponse du roi : « ...Je n'ai, comme tous les Français, que ma place au parterre. »

(1) Louis Vitet (1802-1873), un des critiques les plus distingués du journal *le Globe*, publia de 1827 à 1829 des *scènes historiques* (les *Barricades*, les *États de Blois*, la *Mort de Henri III*), dont il faut tenir compte dans l'histoire du drame romantique. — Après 1830, il fut surtout un des membres les plus intelligents de la *Commission des Monuments historiques*.

nages d'invention et une intrigue d'amour. Il a supposé que Concini, maréchal d'Ancre, est en butte non seulement à des ennemis politiques longtemps maîtrisés par le génie de sa femme, mais encore à la haine personnelle d'un seigneur corse, Borgia, jadis amoureux d'Eléonora Galigaï devenue maréchale d'Ancre. Ce Borgia, marié lui-même à Isabelle Monti, découvre encore que Concini fait la cour à sa femme. De là, entre les deux hommes, une rivalité double, laquelle aboutit, au cinquième acte, à un duel au clair de lune, qui forme assurément la plus belle scène de l'ouvrage. Toute la partie historique, consciencieusement traitée, avec une abondance de détails où l'on sent l'influence de *Henri III*, est assez froide; et l'ensemble est ennuyeux. Le succès ne fut qu'honorable.

Plus vif et plus durable fut celui de *Chatterton*, représenté au Théâtre-Français le 12 février 1835; la pièce eut quarante-deux représentations et fut fréquemment reprise. La sympathie que le public témoigna à cette œuvre est due, sans doute, en partie, aux caractères bien tranchés, à l'action bien conduite, au dénouement tragique; mais surtout on est sensible encore à ce qu'il y a de profond, de discret, de concentré, de classique au meilleur sens du mot, dans cette pièce toute psychologique et passionnelle. *Chatterton* est tiré par Vigny de son roman de *Stello* (paru en 1832). C'est l'histoire d'un jeune poète méconnu, malade, logé chez un industriel avare et dur, John Bell. Il ne trouve de pitié qu'auprès d'un quaker établi dans la maison, et de Kitty Bell, femme de John. Celle-ci secourt discrètement Chatterton, mais évite de le rencontrer et de lui parler, tant elle se sent troublée par sa présence. Un amour inconscient, si puissant malgré son mutisme qu'il doit les réunir dans la mort, s'est emparé de ces deux cœurs; et c'est l'expression de cet amour combattu et refoulé, se trahissant par des gestes, des intonations, des maladresses, qui élève ce drame à la hauteur d'une tragédie racinienne. Le dénouement est d'une simplicité terrible. Chatterton s'empoisonne; Kitty Bell, à qui il vient d'avouer son amour, meurt de l'émotion que lui cause sa mort, sans une phrase. C'est dans le rôle exquis de Kitty Bell que Marie Dorval obtint son plus beau triomphe. — Une partie a vieilli dans ce

drame, celle à laquelle Vigny attachait le plus d'importance, la *thèse*, à savoir que la société est coupable de ne pas reconnaître et entretenir le génie. C'est pour la thèse que Vigny a écrit *Chatterton*; mais c'est comme drame d'amour que *Chatterton* a vécu.

VI. — Le théâtre d'Alfred de Musset.

Dans quelle catégorie classer les pièces d'A. de Musset? Le poète ne les a pas écrites pour la scène, et elles n'appartiennent à aucun genre déterminé. Si nous en parlons au chapitre du *Drame*, c'est que les principales sont la réalisation la plus complète du programme romantique.

Musset avait voulu faire du théâtre. Le 1er décembre 1831, l'Odéon représentait *la Nuit Vénitienne*, comédie en un acte et en prose, qui fut sifflée. Heureuse chute! Musset, dépité, renonça à écrire pour la scène, et donna librement carrière à sa fantaisie dans ses essais dramatiques. Il publia, en 1832, nous l'avons vu, sous ce titre : *Un spectacle dans un fauteuil*, trois *essais* : *les Marrons du feu, la Coupe et les Lèvres, A quoi rêvent les jeunes filles*. En 1833, pendant un séjour à Venise, il écrivit *Lorenzaccio*. C'est l'histoire du meurtre d'Alexandre de Médicis par son neveu Lorenzo, d'après la chronique de Varchi. Faible héros, corrompu et clairvoyant dans son ignominie, avide de se racheter par un acte d'énergie dont il devine d'avance l'inutilité, Lorenzo est vraiment un caractère. La pièce est très nourrie de réminiscences shakespeariennes, dans la structure et même dans le style. Mais Musset y a mis aussi beaucoup de lui-même. Et malgré des longueurs, des déclamations qui datent, la pièce a tenu, grâce à l'intensité de l'évocation historique et au relief du personnage principal. — A dater de 1833, Musset donne, dans la *Revue des Deux Mondes*, toutes les autres pièces réunies aujourd'hui sous le titre général de *Comédies et Proverbes*; les principales sont : *les Caprices de Marianne, André del Sarto, Fantasio, Barberine, On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien*; et dans le genre *mondain* : *Un caprice, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

Si l'on étudie les sources de ce théâtre, on y trouve du Shakespeare et du Byron, du Racine et du Marivaux, de l'Aristophane et du Beaumarchais. Mais surtout du Musset. Il a écrit ses pièces sans songer qu'en un décor de bois et de toile peinte, des acteurs dussent parler à un public. Aucune tradition, aucune convention, aucune nécessité pratique ne l'enchaînent; il voit, il sent, il imagine, et il fixe au passage ce qui séduit ses yeux ou son cœur. Ses personnages sont variés comme la nature; il n'a pas besoin de subordonner leur diversité à un caractère dominant; et cependant ils sont très tranchés, très différents les uns des autres. Octave et Fortunio sont poétiques et charmants. Blasius et Bridaine sont bêtes à souhait. Le drame où se débat le trio d'*On ne badine pas avec l'amour*, Perdican, Camille et Rosette, est un des plus émouvants qui soient à la scène. Comme Shakespeare, Musset ne fait apparaître aucun personnage qui ne soit marqué et vivant. Que dire du style, le plus spontané, le plus vif, le plus bouffon ou le plus éloquent, le plus coquet ou le plus passionné qui fut jamais.

Aussi, quelle surprise, quand une actrice qui revenait de Saint-Pétersbourg, Mme Allan, et qui avait eu l'idée de risquer là-bas cette petite pièce, joua à la Comédie-Française *Un caprice* (1847). Le succès qu'elle obtint engagea Musset à donner presque tout le reste au même théâtre. Il fallut sans doute faire quelques retouches et quelques raccords : mais, dans l'ensemble, c'était du théâtre et du vrai. Presque toutes ces pièces ont pris au répertoire une place qu'elles ne sont pas près de céder. L'exemple de Musset prouve que le génie, le don, peut suppléer au métier, ou du moins peut suggérer au poète par intuition tout ce que le métier apprend aux autres. Mais cet exemple est unique dans l'histoire de notre théâtre.

VII. — En marge et au delà du romantisme.

Casimir Delavigne représenta une sorte de compromis entre la tragédie et le drame. Il fit acclamer *les Vêpres siciliennes* (1819), *Louis XI* (1832), (où se trouve la scène du roi mourant qui aperçoit le Dauphin essayant sa couronne...), *les Enfants*

d'Édouard (1833). Mais il a peu à peu sombré dans l'oubli. On en peut dire autant de **François Ponsard,** qui eut son heure glorieuse, lorsqu'après des débuts romantiques, il présenta *Lucrèce*, tragédie romaine, à l'Odéon, le 22 avril 1843, moins de deux mois après les *Burgraves*, qui firent repoussoir. La réaction classique (1), l'« école du bon sens » pensèrent avoir trouvé un maître. Ponsard donna encore *Charlotte Corday*, drame historique en vers.



Cl. Hatier.

RACHEL dans le rôle de Roxane, d'après une lithographie de Deveria.

Mais le drame romantique avait bien tué la tragédie pseudo

(1) L'histoire du théâtre au XIX^e^ siècle doit conserver le nom de *Rachel* (1821-1858), actrice qui débuta à la Comédie-Française en 1838, et qui, au moment où le répertoire classique était tombé dans une sorte de discrédit et abandonné à des *doublures* depuis la mort de Talma (1824), renouvela avec un véritable génie l'interprétation de tous les grands rôles féminins de Corneille, de Racine et de Voltaire. Lire sur Rachel les feuilletons de TH. GAUTIER (*Histoire de la Littérature dramatique*, 6 vol., 1858) et J. JANIN, *Rachel et la Tragédie* (Paris, 1859).

ou néo-classique, et avec elle Voltaire lui-même. Quand on revint à la tragédie, ce fut à Corneille, à Racine. Le XX^e siècle a confirmé cette évolution, en rendant aux deux grands classiques (et à Molière) la première place — et de loin — sur nos théâtres.

Quant au drame historique, il se survécut après 1870, par-delà la période réaliste. HENRI DE BORNIER donna en 1875 *La Fille de Roland*, qui dut la meilleure part de son triomphe, cinq ans après les désastres de la guerre de 1870, aux allusions patriotiques et à l'accent cornélien (ou pseudo-cornélien) des tirades (« Joyeuse et Durandal ») ; FRANÇOIS COPPÉE fit jouer *les Jacobites* (1881), *Severo Torelli* (1883), surtout *Pour la couronne* (1895), pièce cornélienne aussi d'allure ; JEAN RICHEPIN écrivit *Nana-Sahib* (1883), *Par le glaive* (1892) ; A. SILVESTRE et MORAND, *Grisélidis* (1891) ; CATULLE MENDÈS, *la Reine Fiammette* (1894). Toutes ces pièces obtinrent de vifs succès, qui ne se sont pas confirmés. L'artifice y apparaît trop, et à force de vouloir combiner des souvenirs de Corneille, de Racine, de Hugo, etc..., elles ont, malgré de beaux vers, perdu à nos yeux toute originalité (1).

Le drame historique *en prose* ressuscita avec VICTORIEN SARDOU (1831-1908). Lui aussi fit illusion un moment par son habileté de bâtisseur d'intrigues : *Patrie* (1869), *Fédora* (1884), *Théodora* (1884), *Thermidor* (1891), *L'affaire des poisons* (1907) passèrent pour de grands drames assurés de l'avenir. Mais le mélodrame y tient trop de place et le style s'en est rapidement démodé. *Madame Sans-Gêne* (1893) a continué à plaire, — sans doute parce que Sardou y met en scène Napoléon, et que la verve comique y dissimule les roueries de l'auteur.

Ajoutons que les auteurs dramatiques de cette période furent secondés par une pléiade d'acteurs et d'actrices de grand talent, qui jouèrent, concurremment avec le répertoire classique, le drame et la comédie modernes, et maintinrent au théâtre une animation extraordinaire : SARAH BERNHARDT (1844-1923), JULIA BARTET, RÉJANE, MOUNET-SULLY et son frère PAUL MOUNET, les COQUELIN, etc.

(1) Nous parlerons plus loin du théâtre d'Edmond Rostand. Cf. p. 956.

BIBLIOGRAPHIE

En dehors des éditions courantes et des ouvrages généraux sur les auteurs, on signalera :

V. HUGO, *La Préface de Cromwell*, éd. M. Souriau (Lecène et Oudin), 1895; *Hernani* et *Ruy Blas*, éd. M. Levaillant (Delagrave), 1933.

A. DE VIGNY, *Chatterton*, éd. Maugis (Coll. Larousse).

A. DE MUSSET, *Lorenzaccio*, éd. Ségu (Didier-Privat), 1936.

A. DUMAS, *Henri III et sa cour*, éd. des Granges (Classiques pour tous, Hatier).

P. ET V. GLACHANT, *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo*, 2 vol. (Hachette), 1903.

LAFOSCADE, *Le théâtre de Musset* (Hachette), 1898.

A. LE BRETON, *Le théâtre romantique* (Boivin), 1923.

Pour les prolongements du drame romantique, consulter : J. LEMAITRE, *Impressions de théâtre*; F. SARCEY, *Quarante ans de théâtre*; E. FAGUET, *Propos de théâtre*.

CHAPITRE VI

LE MOUVEMENT DES IDÉES RELIGION, PHILOSOPHIE, POLITIQUE.

SOMMAIRE

1° Parmi les **Écrivains religieux et politiques** qui marquent la réaction contre le XVIII^e siècle : JOSEPH DE MAISTRE, théoricien de la Providence dans les *Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821) ; DE BONALD ; BALLANCHE ; LAMENNAIS, qui soutient l'Eglise dans son *Essai sur l'Indifférence* et dans son journal *l'Avenir*, et s'en sépare avec *les Paroles d'un croyant*. — P.-L. COURIER, helléniste et excellent pamphlétaire, se rattache au contraire à la tradition voltairienne et combat les *légitimistes*.

2° Le plus illustre prédicateur est LACORDAIRE, qui prêche, de 1835 à 1851, à Notre-Dame, et donne à ses sermons la forme de *Conférences* ; il doit son succès à l'actualité de ses arguments et au romantisme de son style.

3° **En philosophie**, MAINE DE BIRAN marque le retour à la métaphysique et à la psychologie. V. COUSIN exerce une grande influence par sa parole, et forme de nombreux disciples ; il est *éclectique* et accorde une grande importance à l'histoire de la philosophie ; — parmi ses disciples : JOUFFROY et JULES SIMON. — SAINT-SIMON et FOURIER représentent la philosophie *socialiste* ; — AUG. COMTE, la philosophie *positiviste*. La réaction contre le positivisme se dessine dans les vingt-cinq dernières années du siècle, tandis que s'organisent fortement la *sociologie* et la *psychologie expérimentale*.

Le XIX^e siècle héritait des doctrines philosophiques du XVIII^e. Mais la Révolution lui avait donné, dans une certaine mesure, cette expérience qui manquait aux encyclopédistes. La thèse séduisante du *progrès* et de *l'âge d'or* « qui est devant » était par cela même atteinte et modifiée. Les théories du XVIII^e

siècle passaient, en partie, dans le domaine de la réalité : la politique de Montesquieu, la tolérance de Voltaire, le socialisme de Jean-Jacques sortaient des livres pour entrer dans les lois ou dans les mœurs. Des penseurs allaient naturellement chercher à développer et à accentuer les principes nouveaux, à en tirer, surtout dans le domaine *social*, les ultimes conséquences. En revanche, la *réaction* contre les tendances révolutionnaires, déjà sensible dans le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand, s'affirme beaucoup plus forte que ne l'avaient été les adversaires des « philosophes » au XVIII^e^ siècle. Les luttes d'idées seront très âpres pendant tout le siècle. Si l'on ajoute que la plupart des écrivains religieux et philosophiques exposent leurs thèses ou attaquent leurs adversaires en un style vigoureux, imagé, éloquent, bref, en disciples de Chateaubriand, en contemporains de Lamartine et de Hugo, on saisira l'importance littéraire de ce groupe de penseurs et de polémistes (1).

I. — Les Écrivains religieux et politiques.

Joseph de Maistre (1754-1821). — Né à Chambéry, d'un père qui était président du Sénat de Savoie, et qui l'éleva de la façon la plus dure, Joseph de Maistre fut lui-même membre de ce Sénat jusqu'à la conquête de son pays par les Français, en 1792. Après un court séjour à Turin, puis à Genève et à Lausanne, il fut nommé régent de la Grande Chancellerie, en Sardaigne, en 1799. Il demeura quatre ans dans cette île, alors seule possession de la maison de Savoie, à laquelle il resta fidèle. Le roi Victor-Emmanuel le nomma, en 1803, ministre plénipotentiaire en Russie; et Joseph de Maistre vécut quatorze ans à Saint-Pétersbourg, loin de sa femme et de ses deux filles : son fils Rodolphe vint le rejoindre, pour prendre du service dans l'armée russe, et se battit contre les armées de Napoléon. C'est pendant cet exil que J. de Maistre écrivit ses principaux ouvrages, malgré les difficultés de sa situation et ses chagrins. Revenu à Turin en 1817, il n'a plus de santé; il meurt en 1821.

(1) Nous réservons un chapitre spécial aux *orateurs* et *journalistes*, cf. p. 939.

J. de Maistre soutient, en politique comme en religion, des idées absolues, qui lui firent beaucoup d'ennemis (1). Son caractère ne peut qu'exciter la plus vive sympathie. Il a lutté noblement contre la pauvreté et supporté pendant quatorze ans la séparation, loin d'une famille qu'il adorait. En butte aux tracasseries lointaines d'un roi qui n'appréciait ni la dignité de son caractère, ni sa valeur intellectuelle, il lui restait fidèle, et conservait un inaltérable stoïcisme aristocratique et chrétien. Ses lettres nous le révèlent aussi tendre et aussi enjoué que ses écrits nous le font imaginer autoritaire et tranchant.

Joseph de Maistre a laissé : les *Considérations sur la France* (1796), l'*Essai sur le principe générateur des constitutions politiques* (1810-1814), *Du Pape* (1819), *l'Église gallicane* (1821), *les Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821). Tous ces ouvrages pourraient porter le même sous-titre que le dernier : *Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence.* J. de Maistre, en effet, cherche à démontrer que rien n'arrive dans le monde que par la volonté de Dieu; que la Révolution française, par exemple, a un caractère fatal et divin; que la France doit, au sortir de l'anarchie, se donner un maître absolu; que le vrai chef qui lui convient, c'est un roi chrétien. Son plaidoyer en faveur de la Providence est surtout développé avec une admirable vigueur dans *les Soirées de Saint-Pétersbourg*; c'est là que J. de Maistre, reprenant le dogme du péché originel qui pèse sur toute la descendance du premier homme, explique par la nécessité de l'expiation les sanglants sacrifices de la guerre et la persistance de la peine de mort chez les nations civilisées. La guerre, il la juge *divine.* Sans la volonté mystérieuse de la Providence, serait-elle possible? « ... *Entendez-vous la terre qui crie et qui demande du sang?* » Rien de plus célèbre que ces pages, d'une horreur sublime, sur la guerre (7e *entretien*) et sur le bourreau (1er *entretien*).

Parmi les paradoxes de J. de Maistre, il faut signaler encore, dans *l'Église gallicane,* sa diatribe contre les jansénistes et

(1) VIGNY l'a durement traité dans *Stello*; HUGO dans plusieurs poèmes écrits pendant et après l'exil.

contre Bossuet ; dans ses *Lettres à un gentilhomme russe*, l'apologie de l'Inquisition ; et, parmi ses plus curieuses prédictions, celle de la Restauration, dans les *Considérations* (1796).

Pour profondes et suggestives que soient les idées de J. de Maistre, ces idées ne se seraient pas imposées sans le style. Ce Savoisien est un écrivain français de grande race, comparable dans ses meilleures pages à Pascal et à Bossuet. Il est préoccupé comme eux de serrer son raisonnement, de trouver l'expression juste, précise, vigoureuse. L'image, chez lui, est souvent biblique, comme chez Bossuet. Mais il se soucie peu du monde extérieur ; et la description d'une nuit sur la Néva, au début des *Soirées de Saint-Pétersbourg*, est de son frère Xavier.

Paul-Louis Courier (1772-1825) forme avec Joseph de Maistre un parfait contraste. Il avait d'abord été officier, mais il n'aimait pas le métier militaire ; ses lettres nous le montrent en Italie plus soucieux de fouiller bibliothèques et musées que d'acquérir la gloire des armes. Il était en effet érudit, helléniste passionné. Sa traduction de la pastorale de Longus, *Daphnis et Chloé*, en style archaïque, est digne d'Amyot. Démissionnaire en 1809, il vécut désormais dans sa propriété de Véretz, en Touraine. Il fut l'adversaire irréductible des légitimistes, et manifesta ses idées sous la forme du *pamphlet*. P.-L. Courier est un des plus remarquables pamphlétaires de la littérature ; on doit le placer à côté du Beaumarchais des *Mémoires* et du Pascal des *Provinciales*. Ses écrits les plus célèbres sont : *Simple Discours de Paul-Louis, vigneron de la Chavonnière, aux membres de la commune de Véretz, à l'occasion d'une souscription pour l'acquisition de Chambord* (il s'agit de la souscription destinée à acheter le château de Chambord pour le duc de Bordeaux) (1821) ; — *Pétition pour des villageois qu'on empêche de danser* (1822) ; — *Pamphlet des pamphlets* (1824). — Il écrit aussi des pamphlets littéraires : *Lettre à M. Renouard, libraire, sur une tache faite à un manuscrit de Florence* (1810) (Courier avait laissé tomber un peu d'encre sur un manuscrit de Longus ; on l'accusa d'avoir voulu détériorer le passage alors inédit, après l'avoir copié, pour que personne ne pût le lire après lui) ;

— *Lettre à MM. de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (1819) (Courier s'était présenté, comme helléniste, à l'Académie des Inscriptions et n'avait pas recueilli une voix. Il attribue cette exclusive à ses opinions politiques). Sa *Correspondance* (de 1787 à 1812) contient une foule de lettres plaisantes (la lettre sur la proclamation de l'Empire, la lettre intitulée : *Une aventure en Calabre*). P.-L. Courier mourut assassiné, mais il ne semble pas qu'il ait été victime d'une vengeance politique.

P.-L. Courier est un de nos écrivains les plus spirituels. Son style, très travaillé, style de puriste, est un modèle de précision, de fermeté, de verve, de grâce, et de rythme.

De Bonald (1754-1840) fut, sous l'Empire, conseiller de l'Université; sous la Restauration, député et pair de France. Ses principales œuvres sont : la *Théorie du pouvoir politique et religieux dans la société civile* (1796) et la *Législation primitive* (1802). Bonald a mis en formules abstraites la théorie de la société *divine*, c'est-à-dire organisée par Dieu lui-même et se développant, à la manière d'un être vivant, selon des lois immuables. Le chef de l'État, père de cette grande famille, n'est que le représentant de Dieu et l'interprète de sa volonté; l'*individu* n'a aucun droit; il doit rester à la place que le pouvoir lui assigne.

Ballanche (1776-1847), ami de Joubert et de Chateaubriand, fidèle habitué du salon de l'Abbaye-aux-Bois, chez Mme Récamier, se distingue par une conception à la fois très vague et très noble de la philosophie sociale. Dans ses *Essais de Palingénésie sociale* (1827), philosophiques et épiques, il prédit la rénovation prochaine de l'humanité. Il use souvent de grandioses symboles, et son style a de singulières qualités d'harmonie et de poésie.

Lamennais (1782-1854). — Félicité-Robert de Lamennais est né à Saint-Malo, patrie de Chateaubriand. Orphelin de bonne heure, il fut élevé par un oncle au château de la Chesnaie, près de Dinan; là, comme l'auteur de *René* à Combourg, il vécut en pleine nature. Enfant, il est déjà un révolté; il a

l'imagination troublée par des lectures précoces; sa première communion est différée. Sous l'influence de son frère aîné, avant lui entré dans les ordres, il se fait prêtre à l'âge de trente-quatre ans.

Il avait déjà publié, en 1808, des *Réflexions sur l'état de l'Église*, où il discutait si vivement le Concordat que la police impériale supprima l'ouvrage. En 1817, il donna le premier volume de l'*Essai sur l'indifférence en matière de religion*,



L'AVENIR,

JOURNAL POLITIQUE, SCIENTIFIQUE ET LITTÉRAIRE.

Dieu et la Liberté.

MARDI, 10 OCTOBRE 1830.

ÉTRANGER.

FRANCE.

Cl. Halier.

FAC-SIMILÉ DU JOURNAL « L'AVENIR ».

qui fit, en son genre, une sensation aussi profonde que le *Génie du Christianisme*. La sombre énergie avec laquelle Lamennais attaquait le déisme du XVIII^e^ siècle et le protestantisme, révélait en lui un de ces avocats passionnés et excessifs, qui sont parfois moins redoutables pour leurs adversaires que pour la cause même qu'ils défendent. On le vit mieux encore en 1821, quand il publia le second volume de l'*Indifférence* et la *Défense* des deux premiers volumes. Le clergé et Rome s'inquiétèrent.

Mais en même temps, un certain nombre de jeunes catholiques, épris de libéralisme et de poésie, se réunissaient à la Chesnaie, autour de Lamennais; c'était Montalembert, Lacordaire, l'abbé

Gerbet, Maurice de Guérin. — En 1830, Lamennais fonde le journal l'*Avenir*, dont l'épigraphe était : *Dieu et liberté*. Ce journal, reçu avec une grande faveur par le parti catholique, est bientôt condamné à Rome. Lacordaire et Montalembert se séparent alors de Lamennais; et celui-ci d'abord se soumet (1832); mais la publication des *Paroles d'un croyant* (1834) amène sa rupture définitive avec l'Eglise. Dans *les Affaires de Rome* (1836), Lamennais présente sa défense. — A dater de cette époque, il consacre toutes ses forces et tout son talent à soutenir ouvertement les doctrines politiques et religieuses qui l'ont fait condamner : dans *le Livre du peuple* (1837), l'*Esquisse d'une philosophie* (1841), etc. — Il est député à l'Assemblée nationale de 1848.

Il faut considérer en Lamennais d'abord le *philosophe religieux*, qui essaye de trouver une nouvelle démonstration *évidente* du christianisme et du catholicisme. Il fonde la *certitude* sur le consentement universel du genre humain. Mais ce genre d'apologie finit par le rendre suspect à l'Église, lorsqu'il rejeta la tradition et l'autorité. A un autre point de vue, les théories de Lamennais, telles qu'il les exprime dans ses *Affaires de Rome*, son *Esquisse d'une philosophie*, sa *Correspondance* nous paraissent maintenant se situer à la source du mouvement chrétien social, si puissant dans le monde moderne et contemporain.

Lamennais fut, d'autre part, un écrivain de grand talent. Pendant longtemps, on a quelque peu surfait ses « paraboles », pastiches heureux de l'Evangile. Disons, pour rester justes, qu'il a senti et parfois retrouvé la poésie des livres saints, notamment aux chapitres VII (sur la solidarité), IX (sur la pauvreté), XIII (sur l'impiété), XVIII (sur la charité), XXIII (sur l'angoisse et la misère), XLI (l'Exilé). Le style de Lamennais est fait d'une succession d'images, de visions, de mouvements; c'est une prose rythmée.

II. — Les Prédicateurs.

Sous l'Empire et sous la Restauration, les orateurs de la chaire sont nombreux. Les meilleurs sermonnaires sont souvent ceux qui n'ont laissé aucun discours écrit. Quelques-uns pren-

nent place dans l'histoire de la littérature ; leur talent supérieur a été mis en lumière par les circonstances, par le lieu et par l'auditoire. Tel fut, par exemple, l'abbé de Frayssinous (1765-1841), grand-maître de l'Université (de 1823 à 1828), qui inaugura le genre des *conférences*, où devait s'illustrer Lacordaire.



Cl. Hatier.

LACORDAIRE, par Chassériau.

Lacordaire (1802-1861). — Henri Lacordaire débuta comme avocat au barreau de Paris. Déiste à la manière de Rousseau plutôt que chrétien, il eut à l'âge de vingt-deux ans une crise religieuse, d'où il sortit tout à fait converti. Alors, il entra au séminaire Saint-Sulpice (1824). La hardiesse de sa pensée étonna d'abord ses directeurs. En 1827, il fut ordonné prêtre, devint aumônier de la Visitation, puis du Collège Henri-IV. Il se préparait, dit-on, à partir pour l'Amérique, lorsqu'il fut retenu par Lamennais qui fondait *l'Avenir*. Pour ce journal, auquel il se donna avec passion, il rédigea un grand nombre d'articles ; mais aussitôt que Rome eut parlé, il se soumit, et se détacha du maître impérieux et séduisant qui l'avait toujours un peu effrayé.

Il avait débuté comme prédicateur à Saint-Roch, en 1833, sans faire sensation. L'année suivante, il obtint un très grand

succès au Collège Stanislas : mais ce succès même le rendit suspect, et ses conférences furent suspendues. En 1835 et 1836, il prêcha le Carême à Notre-Dame. Puis il partit pour Rome, afin d'obtenir l'autorisation de rétablir en France l'Ordre des Dominicains ou Frères Prêcheurs. Il reparut dans la chaire de Notre-Dame de Paris en 1841, dans sa robe de moine, et fut chargé d'abord d'y prêcher *l'Avent* (pendant que le P. de Ravignan y prêchait le Carême); puis, de 1848 à 1851, il reprit ses conférences du Carême. En 1847, il prononça l'*Oraison funèbre du général Drouot*. En 1848, il avait été nommé député à l'Assemblée Nationale; mais il donna bientôt sa démission. Après une série de conférences à Toulouse en 1854, il se voua tout entier à l'éducation de la jeunesse, à Sorèze, dans le Tarn. Il écrivit seulement ses *Lettres à un jeune homme sur la vie chrétienne* (1857) et sa *Vie de sainte Marie-Madeleine* (1860). Il entra à l'Académie française en 1861; il succédait à Tocqueville et fut reçu par Guizot. Il mourut la même année, à Sorèze.

Les *conférences* de Lacordaire, au nombre de soixante-treize, développent les vérités chrétiennes suivant un plan qui n'a rien de proprement théologique ou dogmatique. L'originalité du prédicateur (et c'est la raison de son succès auprès de la jeunesse de 1835 à 1851) consiste à suivre en quelque sorte l'évolution d'une âme qui, du doute, s'élève par degrés jusqu'à la foi (sa propre histoire) et à ramener sans cesse les auditeurs à la valeur sociale et humaine du Christianisme. Par là, malgré un lyrisme qui date et un style démodé, ces *conférences* méritent une place dans l'histoire littéraire, et surtout dans l'histoire du sentiment religieux. Mais l'exemple était périlleux, et Lacordaire eut beaucoup de médiocres imitateurs.

On peut citer encore le P. DE RAVIGNAN, jésuite; plus tard Mgr DUPANLOUP (1802-1878), évêque d'Orléans, surtout pédagogue (*De l'éducation*, 3 vol., 1851; *Lettres sur l'éducation des filles*, 1879) et grand adversaire du « scientisme » (il quitta l'Académie française en 1871, pour protester contre l'élection de Littré); après lui le P. DIDON et le P. MONSABRÉ, dominicains; Mgr D'HULST; Mgr DUCHESNE et Mgr BAUDRILLART, tous deux historiens. Parmi les prédicateurs protestants A. COQUEREL, ADOLPHE MONOD.

III. — Les Philosophes.

Sous le premier Empire, la philosophie est encore l'héritière du XVIII^e siècle. Les plus illustres successeurs de Condillac et de Condorcet sont : **Destutt de Tracy** (1754-1836) (*Éléments d'idéologie*) ; — **Laromiguière** (1756-1837), professeur à la Sorbonne en 1811 et 1812, dont les *Leçons de philosophie* furent, jusqu'à Victor Cousin, la base de l'enseignement dans les lycées et collèges ; — **Cabanis** (1757-1808), médecin, qui poussa jusqu'au matérialisme le sensualisme de Condillac, dans son *Traité du physique et du moral de l'homme* (1802) ; — **Lamarck** (1744-1829), qui s'est posé dans sa *Philosophie zoologique* (1809) comme l'inventeur de la théorie du *transformisme*, reprise par Darwin.

La réaction commence avec **Maine de Biran** (1766-1824), qui réunit autour de lui des disciples et des amis comme Ampère, Cuvier, Royer-Collard, Cousin, Guizot, et qui fut le fondateur des nouvelles méthodes en métaphysique et en psychologie. « Il est notre maître à tous », disait de lui Royer-Collard. — **Royer-Collard** (1763-1845), comme professeur à la Sorbonne, de 1811 à 1814, adopta et enseigna la philosophie écossaise de Th. Reid, et continua Maine de Biran ; il fut de bonne heure absorbé par la politique, mais il laissait des élèves comme Cousin, Jouffroy et Damiron.

Victor Cousin (1792-1867). — Élève de l'École normale en 1810, maître de conférences à cette école en 1812 et 1813, Cousin entra à la Sorbonne en 1815, comme suppléant de Royer-Collard. Jusqu'en 1820, il y professe, avec un éclatant succès. A la métaphysique de Maine de Biran, à la philosophie écossaise importée par Royer-Collard, il joint une connaissance personnelle de la philosophie allemande. Son cours est suspendu en 1820. Alors Cousin s'applique à des éditions et à des traductions (Descartes, Platon), et il voyage en Allemagne, où il est arrêté comme suspect, et incarcéré pendant six mois. En 1828, la parole lui est rendue, et son cours de Sorbonne attire de nouveau des auditeurs et des disciples

enthousiastes. Après 1830, il est, comme Villemain et Guizot, détourné de son enseignement par la politique. Il devient directeur de l'Ecole normale, pair de France et ministre : il essaie d'organiser et de discipliner l'enseignement de la philosophie dans l'Université et se rend suspect de vouloir imposer une « doctrine officielle ». Comme la plupart de ceux que 1830 avait appelés à la vie politique, le coup d'État de 1851 le rejette dans la vie privée. C'est pour Cousin une retraite fructueuse. Il écrit alors ses études sur les femmes illustres du XVII^e siècle.

Les ouvrages principaux de V. Cousin sont : ses *Cours de Philosophie* et *d'histoire de la philosophie* (publiés en 1836, 1840, 1841, etc.), *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1846), refondu en 1853; *Jacqueline Pascal* (1844), *M^me de Longueville* (1852); *M^me de Sablé* (1854), *M^me de Chevreuse* (1855), *M^lle de Hautefort* (1856), *la Société française au* XVII^e *siècle d'après le Grand Cyrus* (1858).

Philosophe, V. Cousin s'inspire d'abord de Kant et de Hegel; il veut fonder son système sur la métaphysique. Puis il admet une part de vérité dans toute philosophie, et à chacune d'elles il emprunte les parties qui peuvent se coordonner; il arrive ainsi à l'*éclectisme* (choix), doctrine qui serait une synthèse ingénieuse de tout ce qu'il y a de meilleur dans les systèmes anciens et modernes. Cousin créait ainsi une philosophie française, spiritualiste, tolérante, — vague. Il faisait, et par définition même, une large place au sens historique; et il a déterminé une utile curiosité pour l'étude des doctrines considérées dans leur milieu et à leur moment.

La place de V. Cousin est surtout marquée dans l'histoire des idées. Son éloquence cédait trop au goût de l'amplification. Et ses études littéraires sur le XVII^e siècle, plus brillantes que solides, sont depuis longtemps dépassées.

Jouffroy (1796-1842) est un des plus illustres disciples de V. Cousin. En 1828, il fut nommé professeur à la Faculté des lettres; en 1830, maître de conférences à l'Ecole normale et, en 1832, professeur au Collège de France. En même temps que ses cours, d'une forme élégante et vigoureuse, il publiait de nombreux articles, surtout au *Globe*, articles réunis dans

ses *Mélanges philosophiques* (1833), où l'on peut signaler particulièrement : *Comment les dogmes finissent*, et *la Grèce*. Jouffroy avait subi, pendant qu'il était élève à l'École normale, une évolution contraire à celle de Lacordaire; de la foi, il était arrivé au scepticisme, et il avait conservé de cette crise douloureuse un souvenir qui est resté sensible dans tous ses écrits.

Jules Simon (1814-1896), qui fut suppléant de Cousin à la Sorbonne, se montre, dans ses livres essentiels (*le Devoir, la Liberté de conscience, la Liberté civile*, etc.), comme un moraliste et un spiritualiste. Il fut saisi de bonne heure par la politique.

On peut également rattacher à l'école de Cousin : **Ravaisson** (1813-1900), célèbre à la fois par ses travaux sur Aristote et sur l'archéologie grecque; — **Paul Janet** (1823-1899), professeur à la Sorbonne, qui rajeunit l'éclectisme de Cousin; — **E. Caro** (1826-1887), qui enseigna avec éclat à la Sorbonne. Caro est peut-être meilleur critique (*la Fin du* XVIII^e *siècle, George Sand*) que philosophe (*l'Idée de Dieu, le Matérialisme et la Science*).

Les philosophes socialistes. — La philosophie sociale et humanitaire, issue du mouvement d'idées qui accompagna la Révolution, s'exprime chez un grand nombre d'écrivains du siècle, poètes, romanciers, auteurs dramatiques. Elle a eu aussi ses théoriciens. **Saint-Simon** (1760-1825) est célèbre pour avoir fondé une sorte de secte, le *Saint-Simonisme*, très active autour de 1830, qui attira à elle, au moins momentanément, bon nombre d'esprits. Sa doctrine de justice sociale et d'« étatisme » a été supplantée par les doctrines modernes. Mais Saint-Simon fut un grand précurseur. Parmi ses disciples, on citera **Pierre Leroux** (1797-1871) auteur de l'ouvrage : *De l'humanité, de son principe et de son avenir* (1840).

Fourier (1772-1837) mêlant curieusement l'illuminisme et les vues pratiques, invente à son tour une forme plus populaire du socialisme, fondée sur la communauté des biens. — **Proudhon** (1809-1865) est surtout resté célèbre par une brochure intitulée : *Qu'est-ce que la propriété?* A cette question

l'auteur répondait sommairement : « La propriété, c'est le vol » (1840). Mais, dans les très nombreux ouvrages qui suivirent (*De la justice dans la Révolution et dans l'Église*, 1858; *La Guerre et la Paix*, 1861), Proudhon (contre Saint-Simon) s'affirme bien plutôt individualiste que partisan du pouvoir absolu de l'État.

Le positivisme. — **Auguste Comte** (1798-1857) marque la réaction contre la philosophie spiritualiste. Dans son *Cours de philosophie positive* en 6 volumes, achevé en 1842, il fonde le *positivisme*, qu'il ne faut pas confondre avec le *matérialisme* ou l'*athéisme*. Auguste Comte invite le philosophe à délaisser la métaphysique, l'*inconnaissable*, pour s'appliquer à l'étude des *phénomènes* et des *faits*, au moyen de la *science expérimentale* : c'est pour lui le seul moyen de poser d'une manière solide et définitive les éléments des grands problèmes dont nous cherchons prématurément la solution. A. Comte donna ensuite son *Système de politique positive instituant la religion de l'humanité* (1851-1854) : ainsi que le titre l'indique, il s'efforçait d'y créer une forme religieuse nouvelle, fondée sur le culte des grands hommes. Sous l'influence de Clotilde de Vaux, A. Comte s'était engagé en effet de plus en plus vers une sorte de mystique positiviste qui a gardé des adeptes jusqu'à nos jours.

A Auguste Comte se rattache **E. Littré** (1801-1881), un des plus grands philologues et savants des temps modernes. On connaît surtout son *Dictionnaire*. Sa philosophie se trouve contenue dans *la Science au point de vue philosophique* (1873), sans compter un grand nombre d'articles importants publiés dans la *Revue de philosophie positive*.

Sous l'influence d'Auguste Comte, **Taine** écrit, en 1856, ses *Philosophes au* XIX^e^ *siècle*, ouvrage dans lequel il bat en brèche l'éclectisme de Cousin, et qui fit scandale en son temps. Nous retrouverons Taine parmi les critiques et **E. Renan** au chapitre des historiens.

Après le positivisme. — Le positivisme gardera ses partisans; mais une vive réaction se dessine contre lui dans la dernière partie du siècle, soit par fidélité au spiritualisme anté-

rieur (le P. GRATRY, *les Sophistes et la Critique*, 1864), ou au kantisme (RENOUVIER, *Essai de critique générale*, 4 vol. 1854-1864), soit par défiance à l'égard de la science (A. FOUILLÉE et surtout E. BOUTROUX, *De la contingence des lois de la nature*, 1874). Elle aboutira à BERGSON, que nous retrouverons au XX^e siècle, et au mouvement très marqué de retour aux idées religieuses, que nous décrirons plus loin.

En même temps, dans la dernière partie du siècle, les différentes branches de la philosophie précisent leurs méthodes : 1° *l'histoire de la philosophie*, avec VACHEROT, V. BROCHARD (*Les sceptiques grecs*, 1887) ; 2° la *psychologie*, inspirée par les recherches de la *physiologie*, avec TH. RIBOT et les premiers théoriciens de *l'inconscient*, qui enrichiront la littérature d'un grand nombre de sujets nouveaux ou renouvelés ; 3° la morale et l'esthétique, avec GUYAU (*L'art au point de vue sociologique*, 1889) ; 4° la *sociologie* surtout, nouvelle venue, fondée par A. Comte et qui doit son puissant développement, très sensible aussi dans la littérature, à GABRIEL TARDE (1843-1904) et surtout à ÉMILE DURKHEIM (1858-1917).

BIBLIOGRAPHIE

J. DE MAISTRE, *Pages choisies* (notice de H. Potez), Colin, 1901.
G. GOYAU, *La pensée religieuse de Joseph de Maistre*, Perrin, 1921.
FRANCIS BAYLE, *Les idées politiques de Joseph de Maistre*, Domat-Montchrestien, 1945.
F. DUINE, *Lamennais. Sa vie, ses idées, ses ouvrages*, Garnier, 1922.
P. VULLIAUD, *Les Paroles d'un croyant de Lamennais* (Coll. des grands événements littéraires), Malfère, 1928.
L. DE VILLEFOSSE, *Lamennais ou l'occasion manquée*, Vigneau, 1945.
R. GASCHET, *Paul-Louis Courier et la Restauration*, Hachette, 1913.
D'HAUSSONVILLE, *Lacordaire* (Coll. des grands Écrivains de la France), Hachette, 1895.
ÉMILE VAAST, *Lacordaire et les conférences de Notre-Dame* (Coll. des grands événements littéraires,) Malfère, 1937.
L. LÉVY-BRUHL, *La philosophie d'Auguste Comte*, 1900.
D. PARODI, *La philosophie contemporaine en France*, Alcan, 1919.
G. GUY-GRAND, *Pour connaître la pensée de Proudhon*, Bordas, 1948.

CHAPITRE VII

LA CRITIQUE AU XIX^{e} SIÈCLE

SOMMAIRE

La critique se renouvelle au XIX^{e} siècle sous l'influence de Chateaubriand, de M^{me} de Staël, de la presse littéraire, etc.

1° VILLEMAIN, dans ses cours de la Sorbonne (1816-1830), inaugure la critique historique et comparée; SAINT-MARC GIRARDIN est moraliste; NISARD, dogmatique et adversaire du romantisme.

2° **Sainte-Beuve** fait « l'histoire naturelle » des esprits. Dans *les Lundis, Port-Royal, les Portraits littéraires*, etc., il excelle à définir et à analyser les écrivains replacés à leur date.

3° **Taine** pousse la méthode de Sainte-Beuve jusqu'au système; il considère les œuvres comme la manifestation d'une *race*, à un certain *moment*, dans un certain *milieu*. — F. BRUNETIÈRE essaye d'appliquer la science à la critique, et invente la théorie de *l'évolution des genres*.

4° Vers la fin du siècle, la critique devient *impressionniste* avec J. LEMAITRE. E. FAGUET promène sa vaste curiosité à travers les œuvres et les idées. R. DE GOURMONT représente la critique « d'avant-garde ». La critique universitaire fonde sur des bases solides *l'histoire littéraire*.

5° **Ecrivains scientifiques :** CUVIER, AMPÈRE, ARAGO, CLAUDE BERNARD, PASTEUR, BERTHELOT sont tous remarquables par leur sincérité et par le naturel avec lequel ils ont exprimé leurs idées et leurs sentiments.

Renouvellement de la Critique au XIX^{e} siècle. — Sous des influences que nous avons déterminées plus haut, soit en définissant le romantisme, soit à propos de Chateaubriand et de M^{me} de Staël, la Critique sous la Restauration

se renouvelle en même temps que la société. Aucun autre genre ne représente plus complètement, par définition même, les tendances multiples et diverses d'une époque. Quand on a lu les œuvres, il faut, pour en saisir la signification relative, lire les critiques. Ils peuvent nous apprendre comment la société où ils vivaient et pour laquelle ils écrivaient, a compris, admiré, méconnu tel de ces grands esprits, dont l'œuvre nous sollicite aujourd'hui par des qualités alors inaperçues, ou nous choque par des défauts qui passaient alors pour des qualités. Bref, il faut étudier les critiques à leur date et dans leur milieu, moins encore pour nous former le goût que pour exercer notre jugement.

C'est d'abord dans la *presse littéraire* de la Restauration que la critique naît et se développe, en particulier dans le journal *le Globe*, fondé en 1824 par P. Dubois; là se distinguent par des articles fermes et clairvoyants quelques esprits solides, un peu froids, que d'autres travaux ou que la politique absorbèrent bientôt (1). Parmi les rédacteurs du *Globe*, seul le jeune Sainte-Beuve devait arriver à une place éminente dans la critique. — Autour du *Globe* et après lui, signalons une foule de petits journaux littéraires (*la Minerve, le Lycée français*, etc.), les feuilletons des grands journaux (*les Débats, le Constitutionnel, la Quotidienne*, etc.), et les grandes revues (*Revue française* fondée en 1828, *Revue des Deux Mondes* fondée en 1829, *Revue de Paris* fondée en 1829), etc.

Cependant, l'enseignement universitaire et l'Académie, que l'école romantique accabla de reproches et de sarcasmes, se partageaient en adversaires et en promoteurs du renouvellement de la critique.

I. — Les critiques universitaires.

Abel-François Villemain (1790-1867) fut célèbre dès ses débuts. En 1812, il obtenait le prix d'éloquence à l'Académie

(1) Entre autres : *Duvergier de Hauranne* (1798-1881), *Ch. de Rémusat* (1797-1875), *Ch. Magnin* (1794-1862), *J.-J. Ampère* (1800-1864), etc... Voir Ch.-M. des Granges, *La Presse littéraire sous la Restauration* (Mercure de France, 1907).

française, avec son *Éloge de Montaigne*; en 1814, il fut couronné de nouveau pour un *Discours sur la critique*, dont il lut des fragments dans la séance publique du 21 avril 1814, à laquelle assistaient les souverains alliés; en 1816, troisième couronne, avec l'*Éloge de Montesquieu*. Aussi fut-il membre de l'Académie française dès 1821, à trente et un ans; il devait par la suite en devenir secrétaire perpétuel (1834) et publier une longue série de *rapports annuels*. Il entra à la Faculté des lettres, d'abord pour suppléer Guizot dans la chaire d'histoire, puis comme titulaire de la chaire d'*éloquence* (1816), où il professa jusqu'en 1830.

Il ne publia, de ses nombreux cours, que le *Tableau de la littérature française au moyen âge* (2 vol.) et le *Tableau de la littérature française au XVIIIe siècle* (4 vol.).

Après 1830, il fut deux fois ministre de l'Instruction publique. C'est après 1848 qu'il écrit ses principaux ouvrages : *Souvenirs d'histoire et de littérature*, *Études sur la littérature contemporaine*, *Essai sur le génie de Pindare*, etc.

Villemain fut en son temps l'initiateur de la critique historique. Aug. Thierry juge ainsi ses cours : « Là, je trouvais dans sa plus haute perfection l'alliance de la critique et de l'histoire, la peinture des mœurs avec l'appréciation des idées, le caractère des hommes et le caractère de leurs œuvres, l'influence réciproque du siècle et de l'écrivain. Cette double vue, reproduite sous une multitude de formes, *élève l'histoire littéraire à toute la dignité de l'histoire sociale, et en fait comme une science nouvelle dont Villemain est le créateur* » (1).

Rien ne nous semble aujourd'hui plus naturel et plus indispensable que de mêler à nos études littéraires la biographie, l'histoire, et la comparaison avec les littératures étrangères; c'était alors une innovation.

Trop éloquent et soucieux du trait, Villemain a eu le mérite d'imprimer à la critique, et surtout du haut d'une chaire, un mouvement décisif vers la *relativité* et le *cosmopolitisme*.

Parmi les contemporains de Villemain, et ses collègues à la Faculté des lettres : FAURIEL (1772-1844), qui occupa la

(1) *Récits des temps mérovingiens*, Préface (1840).

chaire de littérature étrangère, fut un des esprits critiques les plus sûrs et les plus scientifiques de son temps; il eut pour successeur OZANAM (1813-1853), commentateur de Dante, non moins érudit, et dont l'enseignement eut plus d'éclat oratoire.

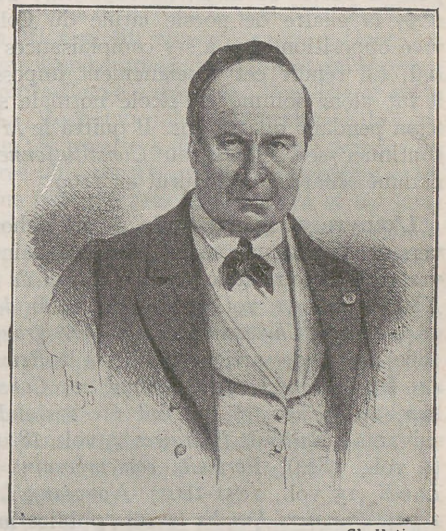
Saint-Marc Girardin (1801-1873) enseigna la poésie française à la Faculté des lettres pendant trente ans. Ses principaux ouvrages, tirés de ses conférences, sont : *Cours de littérature dramatique* ou *De l'usage des passions dans le drame* (1843), *La Fontaine et les fabulistes* (1867). Sa critique est d'un *moraliste*.

Désiré Nisard (1806-1888) fut maître de conférences à l'Ecole Normale supérieure; en 1844, professeur d'éloquence latine au Collège de France; en 1852, professeur d'éloquence française à la Sorbonne; en 1857, directeur de l'Ecole normale. Il se distingua, dès 1833, par une vive opposition contre le romantisme; c'est cette année-là qu'il publia dans *le National* un manifeste célèbre contre la *littérature facile*. Il continua cette campagne dans ses *Études sur les poètes latins de la décadence* (2 vol., 1834), pleines d'allusions contemporaines (l'étude sur Lucain est dirigée contre V. Hugo...) et surtout dans son *Histoire de la littérature française* (1861). Il prétend y classer et juger dogmatiquement, au nom d'un idéal préconçu, les œuvres littéraires. Pour lui, le XVII^e^ siècle est un sommet; depuis, la littérature n'a fait que décliner. Thèse soutenue avec talent, mais qui a perdu tout intérêt, même pour les admirateurs les plus fervents du classicisme.

II. — SAINTE-BEUVE (1804-1869).

Vie. — Charles-Augustin Sainte-Beuve est né à Boulogne-sur-Mer, en 1804. Il vint continuer ses études à Paris, et il y obtint des succès brillants; il lui en resta un fonds d'humanisme très solide, du goût pour le grec, l'art de faire jaillir à propos la citation latine, et aussi peut-être une certaine rhétorique trop ondoyante et souple, qui parfois tient de la sophistique. — De 1824 à 1827, Sainte-Beuve suit les cours de l'École de médecine; là, il prend l'habitude de la recherche scientifique, de l'analogie,

et de ce positivisme d'esprit qui lui fera transformer la critique en une sorte d' « histoire naturelle ». — Cependant son ancien professeur, Dubois, avait fondé le journal *le Globe*, en 1824; il y appelle Sainte-Beuve, qui rédige d'abord de courts articles signés S. B., mais qui, dès 1827, en devient un des plus importants collaborateurs. Un article sur les *Odes et Ballades* (janvier 1827) le met en rapport avec Victor Hugo. Admis dans le Cénacle, il se croit poète, et publie, en 1829 : *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, et, en 1830, les *Consolations*. Mais il restait surtout un critique : en 1828, il avait donné le *Tableau de la poésie française au XVIe siècle*, recueil de morceaux parus dans *le Globe* : là, il cherchait des ancêtres aux romantiques, et par delà le classicisme, il les rattachait à la Pléiade.



Cl. Hatier.

SAINTE-BEUVE, par Théo.

A la même époque, il subissait une crise religieuse; mais bientôt, du catholicisme déjà suspect de Lamennais, il passait au saint-simonisme où il ne devait pas s'attarder davantage. En 1834, il publie un roman : *Volupté* (1). En 1837-1838, il fait, à Lausanne, un cours public sur Port-Royal, devant un auditoire protestant auquel il parvient à expliquer l'âme janséniste. La poésie le séduit encore : il donne, en 1837, *les*

(1) Voir l'édition qu'a donnée de ce roman P. POUX, dans la *Bibliothèque romantique* (Les Belles Lettres).

Pensées d'août. Nommé en 1840 bibliothécaire à la Mazarine, il est reçu à l'Académie française en 1844. — En 1848, après la révolution de Février, il se rend à Liége, et fait à l'Université de cette ville un cours sur Chateaubriand (*Chateaubriand et son groupe littéraire*). Il travaille au *Constitutionnel*; puis, à partir de 1852, au *Moniteur*. On lui avait donné en 1855 la chaire de poésie latine du Collège de France. Une vive opposition, due à ses complaisances pour le régime impérial, lui rendit cet enseignement impossible; démissionnaire, il fut alors nommé à l'Ecole normale supérieure, où il professa pendant quatre ans. Il quitta *le Moniteur* en 1861, pour continuer ses *Lundis* au *Constitutionnel*. En 1865, il était nommé sénateur. Il mourut en 1869.

L'œuvre et la méthode. — En dehors de trois recueils de vers et d'un roman, nous avons de Sainte-Beuve : 1° des ouvrages d'histoire littéraire : *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle* (1 vol., 1828), *Histoire de Port-Royal* (7 vol., 1840-1860), *Chateaubriand et son groupe littéraire* (2 vol., 1860); — 2° des articles publiés à la *Revue de Paris*, à la *Revue des Deux Mondes*, au *National*, au *Constitutionnel*, au *Moniteur*, au *Temps*, et qui ont été rassemblés dans les recueils suivants : *Portraits littéraires* (3 vol., 1844), *Portraits de femmes* (1 vol., 1844), *Portraits contemporains* (1846), *Causeries du Lundi* (15 vol., 1851-1862), *Nouveaux Lundis* (13 vol., 1863-1872), *Premiers Lundis* (3 vol., publication posthume, 1875). Il faut y ajouter ses *Cahiers*, où il laisse libre cours à sa malveillance; c'est l'armoire aux « poisons ».

Sainte-Beuve a dit lui-même qu'il voulait faire « l'histoire naturelle des esprits ». Il avait traversé tous les milieux, éprouvé tous les sentiments, sympathisé avec toutes les croyances; il était l'esprit « le plus brisé et le plus rompu aux métamorphoses » (1). Revenu de tout, établi dans le scepticisme moral et le positivisme philosophique, il croit n'avoir d'autre passion que celle du *vrai*. Et, de fait, il a la passion de la recherche exacte; il n'épargne rien ni pour connaître, ni pour comprendre; il a des

(1) Voir sa précieuse *Correspondance*, éditée par Jean Bonnerot (tome V, Stock, 1948).

secrétaires qui vont consulter et copier des documents dans les bibliothèques; il n'hésite pas à interroger lui-même les témoins ou les auteurs. Ses « Lundis » seront l'aboutissement d'un travail acharné, poursuivi avec une ténacité inlassable (1). Biographie, milieu historique, philosophie, religion, influences sociales ou particulières, tous ces éléments, il les analyse, quand il essaye de *définir* et de *classer* aussi bien Racine que Mme de Staël, Diderot que Franklin. Il remplit, sous ce rapport, toute sa définition : « Le critique est un homme qui sait lire, et qui apprend à lire aux autres. » Sainte-Beuve expliquant Port-Royal ou la Pléiade, Boileau ou La Rochefoucauld, est vraiment le plus intelligent des critiques; il excelle à discerner et à peindre les tempéraments littéraires plus encore que les mouvements et les écoles; il ne déplaît que par un excès de souplesse et de détachement, un air de « ne pas y tenir » qui se trahit jusque dans le style, où il procède trop par avances et reculs : d'où une impression de tâtonnement, d'incertitude.

Juge de ses contemporains, Sainte-Beuve est très inégal. Il ne faut rien exagérer : tel article sur *les Feuilles d'Automne* de V. Hugo est une merveille de perspicacité et de divination. Mais trop d'autres (sur Lamartine, Vigny, Balzac, Michelet) ont quelque chose de déplaisant et de mesquin. Sainte-Beuve s'attache à tout ce qui peut rabaisser ou ridiculiser ceux dont il jalousait sans doute le succès dans des genres où il avait eu lui-même le désir de se distinguer.

Il faut en prendre son parti : l'homme n'est pas sympathique. Ceci dit, notre époque a su le remettre à son vrai rang, celui d'un animateur et éveilleur d'idées de premier ordre. Une excursion avec Sainte-Beuve à travers la littérature et l'histoire, non seulement permet encore de s'instruire, mais invite à la discussion, suscite des réactions, secoue l'esprit : de combien de critiques peut-on en dire autant, après tant de travaux, tant d'études plus récentes, mieux documentées? Ce n'est pas à tort qu'un des commentateurs contemporains de Sainte-Beuve (2) a pu dire des *Lundis* qu'ils étaient « *les Essais* du XIXe siècle ».

(1) Voir sur toutes les questions concernant Sainte-Beuve : V. GIRAUD, *Sainte-Beuve, œuvres choisies* (Hatier), 1934.

(2) V. GIRAUD, *ouv. cité.*

III. — TAINE (1828-1893).

Elève de l'Ecole normale, professeur de philosophie, Taine quitta de bonne heure l'Université, où la hardiesse de ses idées lui créait des difficultés. Il venait de publier sa thèse de doctorat sur La Fontaine (1853), qu'il remania pour en faire l'ouvrage intitulé : *La Fontaine et ses Fables* (1860). Il donna ensuite : *Voyage aux Pyrénées* (1855) ; *Essai sur Tite-Live* (1855) ; *Histoire de la littérature anglaise* (1863) ; *Voyage en Italie* (1865) ; *Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge* (1868) ; *De l'Intelligence* (1870). De 1876 à 1890, il publie *les Origines de la France contemporaine* (5 vol.) (1). En 1881, il réunit, sous le titre de *Philosophie de l'Art*, quatre études précédemment parues, issues de ses cours à l'Ecole des Beaux-Arts, où il professait depuis 1865. Les *Études critiques*, articles publiés çà et là, ont formé 3 volumes : *Essais* (1858), *Nouveaux Essais* (1865), *Derniers Essais* (1894) *de critique et d'histoire.*

La méthode de Taine est celle de Sainte-Beuve, mais poussée jusqu'à ses extrêmes conséquences, sous l'influence de la philosophie positiviste et plus généralement du mouvement scientifique, qui s'amplifie dans la seconde partie du siècle. Son système est exposé dans la *Préface* de l'*Histoire de la littérature anglaise* (1863). Les ouvrages sont, pour Taine, des manifestations de la façon de penser et de sentir d'une *race*, à un certain *moment*, dans un certain *milieu*. Un écrivain est donc *déterminé* par ces trois éléments, et son génie peut être soumis à une analyse qui en *explique* toutes les « composantes ». C'est ainsi que Taine étudie Shakespeare, Milton, Swift, Byron, types représentatifs du génie anglais aux XVI^e^, XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. La même méthode, il l'applique à La Fontaine dans sa thèse de doctorat ; à Racine, à Balzac, à Stendhal, dans ses *Essais de critique*. Sainte-Beuve a très justement réfuté ce qu'il y a d'exagéré dans ce système : « ... Entre un fait si général et aussi commun à tous que le sol et le climat, dit-il, et un résultat aussi compliqué et aussi divers que la variété

(1) Voir p. 933.

des espèces et des individus qui y vivent, il y a place pour quantité de causes et de forces plus particulières, plus immédiates; et tant qu'on ne les a pas saisies, on n'a rien expliqué. Il en est de même pour les hommes et pour les esprits qui vivent dans le même siècle, c'est-à-dire sous un même climat moral : on peut bien, quand on les étudie un à un, montrer tous les rapports qu'ils ont avec ce temps où ils sont nés et où ils ont vécu; mais jamais, si l'on ne connaissait que l'époque seule, et même la connût-on à fond dans ses principaux caractères, on n'en pourrait conclure à l'avance qu'elle a dû donner naissance à telle ou telle nature d'individus, à telle ou telle forme de talent (1). »

Il ne serait pas juste de dire que Taine a méconnu le caractère individuel du talent littéraire : il a complété sa théorie de la *race*, du *milieu* et du *moment* par celle de la *faculté maîtresse*, différente selon les tempéraments, et qui, une fois découverte, nous donne la clef du génie personnel de l'écrivain. Il reste que sa méthode prétend trop à une espèce d'infaillibilité, dans un domaine où les certitudes ne peuvent être du même ordre que dans le domaine des sciences expérimentales.

Taine apporte la même rigueur dans sa critique d'art. Son effort vise principalement à nous faire connaître le pays, les mœurs, les coutumes, parmi lesquels tel artiste s'est formé et développé, afin de nous expliquer comment les statues d'un Phidias, les tableaux d'un Raphaël, d'un Rembrandt, sont *conditionnés* par la *race*, le *moment* et le *milieu*. Cependant, Taine, dans les derniers chapitres de la *Philosophie de l'art*, revient au critérium esthétique (et même moral) pour juger les œuvres, et rétablir entre elles une hiérarchie; c'est bien le but final de toute critique, si affranchie soit-elle de tous dogmes.

Trop systématique, trop absolu, Taine a le mérite éminent d'avoir donné plus de précision scientifique à la critique littéraire. Il est un maître de la démonstration impérieuse, brillante, conduite avec une logique et une sûreté sans défaillances. On sort pleinement convaincu d'un exposé de Taine : c'est plus tard

(1) *Causeries du lundi*, t. XIII (mars 1857). Cf. V. GIRAUD, *Sainte-Beuve* (Hatier), p. 609 et p. 718.

que surgissent les objections. Enfin, il présente ses idées dans un style un peu tendu, très imagé, aussi remarquable par la solidité que par l'éclat. La lecture de ses livres a quelque chose de tonifiant et garde une grande valeur éducative : on prendra toujours, à lire Taine, le sens de la composition, le goût de la clarté et de la vigueur.

IV. — Divers critiques et essayistes.

Il faut citer encore, parmi les critiques contemporains de Sainte-Beuve et de Taine (1), dont beaucoup ont d'ailleurs prolongé leur influence jusqu'à la fin du siècle :

A. VINET (1797-1847) surtout moraliste; PAUL DE SAINT-VICTOR (1827-1881), critique « romantique », ÉMILE MONTÉGUT (1826-1895), qui a donné une des meilleures traductions de Shakespeare (avec celle de François-Victor Hugo, second fils du poète); EDMOND SCHÉRER (1815-1889), philosophe; A. DE PONTMARTIN (1811-1890), plutôt journaliste. A part, BARBEY D'AUREVILLY (1808-1889), représentant de la critique militante, catholique et monarchiste (*Les œuvres et les hommes*). La critique universitaire se fait humaniste avec GASTON BOISSIER (1823-1906), auteur de : *Cicéron et ses amis*, *La religion romaine*, *Promenades archéologiques*, etc... La critique dramatique est représentée par JULES JANIN qui occupa pendant plus de trente ans, de 1836 à 1874, le « rez-de-chaussée » du *Journal des Débats*, et par FRANCISQUE SARCEY (1828-1899) qui écrivit de 1859 à 1867 le feuilleton dramatique de l'*Opinion nationale*, et de 1867 à 1899 celui du *Temps*. Une partie de ses articles a été recueillie en 8 volumes, sous le titre de *Quarante ans de théâtre*. Sarcey, très apprécié comme conférencier, plut en son temps par le caractère « bonhomme » de ses articles, et par sa volonté de juger les auteurs dramatiques uniquement d'après l'emploi plus ou moins habile des conventions nécessaires au genre, d'après le *métier*, au besoin d'après les *trucs* de théâtre. Critique gaie, aimable, mais qui nous paraît maintenant un peu

(1) Nous réservons RENAN pour le chapitre de l'histoire.

courte, surtout lorsqu'elle aborde les nouveautés contemporaines et le théâtre étranger.

On oublie trop souvent que beaucoup de grands écrivains, non critiques de profession, ont exposé leurs idées esthétiques. Il serait paradoxal de négliger le témoignage de ceux qui surent créer de la beauté. La « *critique des créateurs* » est suspecte d'apologie personnelle, et de parti pris. Il n'en est pas moins vrai que les nombreuses *Préfaces* placées en tête des œuvres romantiques et parnassiennes constituent un document de première importance pour l'histoire littéraire. Serait-il juste de rejeter de la critique des ouvrages comme *Littérature et philosophie mêlées* (1834) ou *William Shakespeare* (1864) de Victor Hugo? Critique de poète — surtout *William Shakespeare* — mais pleine d'aperçus, essentiels pour l'évolution du romantisme, sur « l'art utilitaire » et « l'art pour l'art », le style, le rôle du génie dans la littérature, etc.

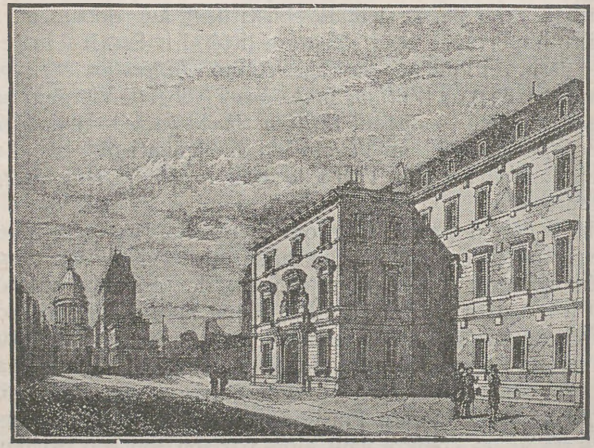
Enfin, à côté des critiques proprement dits, l'*essayiste* touche un peu à toutes les questions, et laisse, sur la vie de son temps, des témoignages, des journaux intimes, des souvenirs qui nous aident à reconstituer l'atmosphère d'une époque, et sont pour le chercheur une source de renseignements : ainsi DELÉCLUZE, MAXIME DU CAMP, XAVIER MARMIER pour l'époque romantique et réaliste, plus tard MARCEL SCHWOB pour le symbolisme, etc.... Parfois, c'est l'histoire d'une âme et d'une pensée qui s'y révèle, et l'œuvre vaut alors par son contenu psychologique ou moral : tel est le cas des célèbres *Fragments d'un journal intime* du Suisse H.-F. AMIEL (1821-1881). Nous verrons de plus en plus, au XXe siècle, de grands écrivains choisir pour s'exprimer ce genre si libre, si commode. de l'essai littéraire.

V. — L'évolution de la critique à la fin du XIXe siècle.

Une nouvelle génération commence à produire après 1870. Trois tendances s'affirment : la critique est plus *systématique* que jamais avec Brunetière. Elle s'assouplit au contraire avec Faguet, et va jusqu'au dilettantisme et à l'*impressionnisme*

avec A. France et Lemaître. Enfin, la critique universitaire est de plus en plus accaparée par les méthodes rigoureuses de l'*histoire littéraire*.

Ferdinand Brunetière (1849-1907) donna en 1875 ses premiers articles à la *Revue des Deux Mondes*; il en resta toujours un des principaux collaborateurs et en devint le directeur.



Cl. Hatier.

L'École Normale au XIXe siècle.
(*Bibl. nationale. Estampes.*)

Il fut nommé en 1886 maître de conférences à l'Ecole normale supérieure. En même temps, il se révélait puissant orateur dans ses conférences de l'Odéon, particulièrement dans la série de 1892, qu'il a réunie sous ce titre : *les Époques du théâtre français*. En 1893, il fit à la Sorbonne un cours libre, qui a formé les deux volumes intitulés : *Évolution de la poésie lyrique au XIXe siècle*. Cependant il publiait d'autre part : *le Roman naturaliste* (1880), *Études critiques* (8 séries de 1881 à 1906), *Histoire et Littérature* (3 vol., 1882-1884), *l'Évolution des genres* (1889), etc. En 1898, paraissait son *Manuel de l'his-*

toire de la littérature française, annoncé par lui comme l'esquisse d'un plus important ouvrage; il avait commencé à donner les deux premiers fascicules de son *Histoire de la littérature française classique* (*le Mouvement de la Renaissance, la Pléiade*), quand il mourut (1).

Brunetière fut d'abord un érudit d'une extraordinaire puissance de travail. Sauf sur le moyen âge, qu'il n'aimait pas, il avait approfondi les sources et les textes, et il excellait à s'assimiler, pour en faire un usage original, les travaux de la critique contemporaine. A ce fonds très riche, et qui s'augmentait de jour en jour, Brunetière ajoutait la connaissance des philosophes et des savants contemporains : Darwin, Herbert Spencer, Hæckel, Schopenhauer, Auguste Comte. Leurs théories, qu'il n'acceptait pas tout entières au point de vue moral, il essaya de les appliquer à la critique littéraire. Il inventa donc l'*évolution des genres*. Un *genre*, l'épopée, le lyrisme, le roman, etc..., naît, se développe, se transforme, meurt ou plutôt se mue en un autre genre, selon le milieu, le moment, les influences, etc. En dehors de cette théorie générale, qui n'a d'autre inconvénient, quand on y réfléchit bien, que d'être d'une évidence un peu naïve, Brunetière en a soutenu d'autres qui nous semblent plus importantes pour qui veut lui assigner sa place dans la critique du XIX^e siècle : il a renoncé à l'*indifférence scientifique* d'un Sainte-Beuve ou d'un Taine. Il veut et croit devoir non seulement *classer*, mais *juger*. Ses conceptions morales et religieuses pèsent sur ses appréciations littéraires. Selon lui, il y a des ouvrages *bons* et des ouvrages *mauvais*. Il combat la doctrine de *l'art pour l'art*. Ses grandes admirations vont aux classiques du XVII^e siècle. Il est sévère pour le XVIII^e siècle, pour le naturalisme, etc.

Pour défendre ses idées, qu'il transforme toujours en thèses ou en plaidoyers, il était doué d'un remarquable talent oratoire. Il y avait en lui du prédicateur. Il savait composer, ordonner ses preuves, formuler des conclusions, et entraîner la démonstration dans un mouvement passionné.

(1) L'ouvrage a été continué et publié (Delagrave) d'après les notes laissées par F. Brunetière.

Anatole France. plus connu par ses romans que par sa critique, rédigea pendant plusieurs années *la Vie Littéraire* au journal *le Temps*. Il en a tiré quatre volumes de critique spirituelle, et très affranchie de tout dogmatisme.

Jules Lemaître (1853-1914) débuta par des vers, en disciple, de Th. Gautier et de Baudelaire, et à partir de 1885, donna, à la *Revue Bleue*, une série d'articles sur les contemporains. Puis, aux *Débats* et à la *Revue des Deux Mondes*, il fut chargé de la critique dramatique. Il a réuni ses articles dans les sept volumes des *Contemporains*, et dans les onze volumes d'*Impressions de théâtre*. Il y a ajouté des séries de conférences sur J.-J. Rousseau (1906), sur Racine (1908), sur Fénelon (1910), sur Chateaubriand (1911). J. Lemaître avait horreur de la critique dogmatique : il expose ses idées avec un détachement apparent, à titre de simples *impressions*, de la justesse desquelles il semble toujours douter et qu'il donne seulement pour spontanées et sincères. Pourtant, il a eu ses préférences, et même — la politique s'en mêlant — ses étroitesses. Mais, très intelligent, très curieux, et capable de s'assimiler les formes d'art les plus dissemblables, il a pu réagir contre ses partis pris et garder l'esprit ouvert. Jules Lemaître est donc difficile à juger. Il irrite par des incompréhensions qui paraissent volontaires; il plaît ailleurs par sa clairvoyance (il a été un des premiers à s'intéresser au théâtre d'Ibsen, à le comprendre et à l'expliquer; malgré ses résistances, il a su se montrer, en son temps, juste pour Verlaine). Enfin, il a garder le charme du style. Une « impression », un article de Jules Lemaître — même si la critique semble partiale — restent toujours d'une lecture très séduisante, par l'élégance, la finesse, l'esprit.

Émile Faguet (1847-1916), fut, comme J. Lemaître, élève de l'Ecole normale supérieure, professeur de l'Université, critique dramatique au *Journal des Débats*, collaborateur de la *Revue des deux Mondes*. Écrivain très fécond, il a publié entre autres des *Études* sur le XVI^e^, le XVII^e^, le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle, — des *Notes sur le théâtre* (3 vol., recueil de feuilletons dramatiques au journal *le Soleil*, 1880-1883), — des

Questions de théâtre (1890-1898), — des études sur les *Politiques et Moralistes du XIXe siècle* (3 vol., 1894-1900), etc. En outre, il a donné des ouvrages de sociologie et de critique philosophique : *Pour qu'on lise Platon*; *En lisant Nietzsche*; *le Socialisme*.

É. Faguet présente les grands écrivains dans leur ensemble, et cherche à réduire en formules le génie d'un Montaigne, d'un J.-J. Rousseau, d'un Victor Hugo, d'une Mme de Staël. Il procède par *plans* : vie, idées morales (il y insiste), idées littéraires, art, style, etc. Et chacun de ces paragraphes est un cadre où l'auteur apparaît dans une de ses attitudes essentielles. Moins éloquent que Brunetière, moins élégant que J. Lemaître, Faguet est plus vif, plus imprévu. Si certaines de ses études — paradoxales ou rapides — ont beaucoup vieilli, d'autres demeurent attachantes par la fraîcheur d'une curiosité qui s'affirma jusqu'au bout jeune, alerte, en éveil.

Aucun des critiques que nous venons de citer n'a absolument méconnu l'importance de la documentation exacte et contrôlée. Mais c'est à d'autres — universitaires aussi pour la plupart — qu'il était réservé de constituer sur des bases solides l'*histoire littéraire*. Gaston Paris (1839-1903), professeur au Collège de France, fut pendant de longues années le maître des études romanes. Il a composé la première *Histoire de la littérature au moyen âge* fondée sur une érudition rigoureuse ; son enseignement a formé un grand nombre de savants français et étrangers. Avec lui, le latiniste Constant Martha, Gustave Larroumet, etc... ; après lui, Joseph Bédier, Gustave Lanson ont précisé et étendu — le second surtout — à toutes les époques de la littérature les méthodes que nous exposerons dans le chapitre consacré à la critique au XXe siècle.

Tout à fait à part de la critique universitaire, Rémy de Gourmont (1858-1915) a représenté, surtout au temps du symbolisme, la critique d' « avant-garde », sympathique aux nouveautés, combative, et du reste, appuyée sur une riche culture (*Épilogues*, *Promenades littéraires*, etc.).

VI. — Les Écrivains scientifiques.

Il faut faire, dans une histoire de la littérature française au XIX^e siècle, une place importante aux écrivains scientifiques. Mais nous ne voulons signaler que ceux dont le style est vraiment original, et qui mériteront toujours d'être lus pour avoir exposé en un langage parfait moins des découvertes particulières, vite dépassées, que les idées générales des sciences, ou la façon dont la science même les avait prédisposés à sentir et à penser : bref, nous nous occupons de ceux qui furent ou des *philosophes*, ou des *poètes*.

Cuvier (1769-1832) a fondé la paléontologie et l'anatomie comparée. Sa méthode, il l'a surtout exposée dans le *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, qui sert de *Préface* aux sept volumes de ses *Recherches sur les ossements fossiles* (1812-1822). Il écrit d'un style posé, ample, animé et soutenu par une imagination scientifique vraiment grandiose. Répondant, à l'Académie, au discours de réception de Lamartine, il avait donné de la poésie des *Méditations* une définition tout à fait critique.

Ampère (1775-1836) a laissé d'admirables ouvrages scientifiques dont le principal est, au point de vue qui nous occupe, son *Essai sur la philosophie des sciences* (1834-1844). On a publié après sa mort : *Journal et Correspondance de A.-M. Ampère*, qui révèle toute la délicatesse de son âme.

Arago (1786-1853) est encore un de ces savants chez qui le caractère (très différent d'ailleurs de celui d'Ampère) est à la hauteur de l'intelligence. Il fut aussi solide professeur qu'écrivain distingué; ses cours de l'Observatoire furent célèbres, et les *Biographies* qu'il écrivit en qualité de secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences peuvent encore servir de modèles. Il joua dans la politique, aux côtés de Lamartine, pendant la Révolution de 1848, un rôle noble et désintéressé.

Claude Bernard (1813-1878) fut professeur au Collège de France, à la Sorbonne, au Muséum, et publia en 1865 son *Introduction à la Médecine expérimentale*, qui est peut-être le plus important ouvrage scientifique et philosophique de la seconde moitié du XIXe siècle. La méthode qu'il y expose dépasse l'objet propre du livre ; elle peut s'appliquer et s'est appliquée, en fait, à l'histoire et à la critique, comme aux sciences expérimentales.

Pasteur (1822-1895). — Pasteur n'a pas laissé d'ouvrage de philosophie scientifique ; mais il a exposé, dans ses rapports, avec une clarté et une méthode qui en font des modèles, ses fameuses découvertes et ses idées sur la science.

Quant à ses discours (*Oraison funèbre de Sainte-Claire Deville, Discours de Dole*), à ses lettres, on y trouve l'image sincère, émouvante de l'homme qu'il fut, sans convention ni phrases. Il faut lire le discours qu'il prononça le jour de sa réception à l'Académie française, où il succédait à Littré, et la réponse de Renan ; c'est une des plus larges discussions d'idées du siècle.

Après lui MARCELLIN BERTHELOT (1827-1907), rénovateur de la chimie, incarna le type du savant de la grande époque « scientiste » (voir sa *Correspondance* avec Renan), à la fois professeur, historien de la science, philosophe, éducateur, homme politique..., tandis que, loin de toute ambition, représentant la science cachée, patiente, modeste, J.-H. FABRE (1823-1915) composait ses *Souvenirs entomologiques* (10 vol.), mémoires de toute une vie consacrée à l'étude des insectes, et qui ne furent vraiment appréciés que de notre temps.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages cités à leur date.

SAINTE-BEUVE, *Œuvres choisies*, par V. GIRAUD, Hatier.
F. BRUNETIÈRE, *L'évolution de la critique*, Hachette, 1890.
CH.-M. DES GRANGES, *La Presse littéraire sous la Restauration*, Mercure de France, 1907.
G. MICHAUT, *Sainte-Beuve*, Hachette, 1921.
A. BELLESSORT, *Sainte-Beuve et le XIXe siècle*, Perrin, 1927.

V. GIRAUD, *Le Port-Royal de Sainte-Beuve* (Coll. des Chefs-d'œuvre de la littérature expliqués), Mellottée, 1929.
V. GIRAUD, *Essai sur Taine, son œuvre et son influence*, Hachette, 1901.
J.-L. BONDY, *Le classicisme de Ferdinand Brunetière*, Les Belles Lettres, 1930.
V. GIRAUD, *Brunetière*, Flammarion, 1932.
Mme MYRIAM HARRY, *La vie de Jules Lemaître*, Flammarion, 1946.
GERMAINE DURRIÈRE, *Jules Lemaître et le théâtre*, Boivin, 1934.
GASTON LAURENT, *Les grands écrivains scientifiques*, Colin.
R. VALLERY-RADOT, *La vie de Pasteur*, Flammarion, 1921.
E. MAYNIAL, *La vie de J.-H. Fabre* (Coll. « Nobles vies, grandes œuvres »), Plon, 1925.

CHAPITRE VIII

L'HISTOIRE AU XIX^e SIÈCLE

SOMMAIRE

1° L'histoire, au XIX^e siècle, se renouvelle sous trois influences : *la Révolution*, le *progrès des sciences*, le *romantisme*.

2° La plupart des historiens qui écrivent sous la Restauration entrent dans la politique après 1830; — la Révolution de Juillet donne l'essor aux théories libérales et crée dans l'histoire un courant d'enthousiasme; — après 1850, l'histoire incline de plus en plus vers la science désintéressée.

3° **Augustin Thierry** (1795-1856) commence par le journalisme d'opposition, et découvre comme un argument de politique libérale sa théorie de *la lutte des races*. Il devient moins systématique et plus pittoresque dans ses *Récits des temps mérovingiens* (1833-40). — De Barante (1782-1866) se borne à résumer en un récit exact et vivant les vieilles chroniques, dans son *Histoire des ducs de Bourgogne* (1826).

4° **Guizot** (1787-1874), professeur à la Sorbonne, devient ministre après 1830, et fait de la politique jusqu'en 1851. — Philosophe de l'histoire, et disciple de Montesquieu, il étudie les lois de la civilisation européenne, où il distingue les éléments *romain*, *germain* et *chrétien* (*Histoire de la civilisation*, 1828-30; *Révolution d'Angleterre*, 1826).

5° **Thiers** (1797-1877) entre dans la politique en 1830. Historien exact et intelligent, très bien documenté et très clair, il écrit l'*Histoire de la Révolution française* (1823-27) et l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845-1863). — Mignet (1796-1884) s'applique à des sujets restreints : *Marie Stuart*, 1851; *Charles-Quint* (1854).

6° **Michelet** (1798-1874), après une enfance laborieuse, devient chef des Archives historiques et professeur au Collège de France. Il écrit de 1833 à 1844 les six premiers volumes de son *Histoire de*

France, où ses qualités de savant et de poète sont en harmonieux équilibre. Après 1848, sous le coup des événements, son *Histoire* perd une partie de ses qualités scientifiques. Selon Michelet, l'histoire est la *résurrection intégrale du passé*. Son style est d'un romantique.

7° **Taine** (1828-1893) adapte à l'histoire sa pensée systématique, son style éclatant. — **Fustel de Coulanges** (1830-1889) représente l'histoire scientifique, impartiale, dans toute sa rigueur. — **Renan** (1823-1892) se consacre à l'histoire religieuse; il est en même temps philosophe, essayiste; son influence est considérable. — A la fin du siècle, les historiens se spécialisent de plus en plus.

I. — Les Influences.

Au commencement du XIX^e^ siècle, l'histoire se transforme et se renouvelle sous des influences diverses :

1° *La Révolution* marque la fin d'un régime et d'une société, et donne à toute l'histoire antérieure du recul et de la perspective. Cette violente rupture avec le passé a des causes lointaines; elle est une conséquence et un point d'aboutissement. On sera tout naturellement amené à étudier et à critiquer les institutions politiques de la France monarchique. On ne tardera pas à s'apercevoir que les *mœurs*, tout autant que les *lois*, expliquent les *faits*, et que les mouvements, qui se trahissent à la surface par des catastrophes soudaines et bruyantes, sont causés par le lent travail de forces profondes. Alors, on se portera de plus en plus vers la recherche et l'analyse des « dessous de l'histoire ». Peuple, bourgeoisie, vie municipale, vie privée, mémoires, lettres, comptes rendus financiers et administratifs, toute une poussière de *documents* sera recueillie et soumise à la critique. Car, encore une fois, il faut expliquer comment la Révolution a été possible. Et voilà pourquoi nous verrons certains historiens commencer par la politique libérale, et découvrir leurs théories historiques dans des arguments de polémique : tel Augustin Thierry; pourquoi d'autres passeront de l'histoire à la politique, ou les mèneront de front : tels Guizot et Thiers.

2° *Le progrès des sciences*. Il faut envisager ce progrès à

deux points de vue. — *a*) D'abord, depuis Bayle et Fontenelle, l'esprit français abandonne de plus en plus la métaphysique et les sciences spéculatives, pour se tourner vers les sciences positives. Histoire naturelle, physique, chimie, jurisprudence historique, exégèse religieuse, etc., tels sont désormais les objets de la curiosité et de l'étude. L'histoire bénéficiera du développement de l'esprit positif et scientifique. — *b*) Mais elle profitera aussi de progrès qui l'intéressent et la touchent plus particulièrement : découvertes archéologiques et philologiques, la création de certains musées, la publication de grandes collections de documents historiques et paléographiques (pour lesquelles on continue les admirables travaux des Bénédictins). Déjà, la découverte de Pompéi (depuis 1748; mais les fouilles décisives ne furent faites qu'en 1807-1815, sous le règne de Murat à Naples), les travaux de Choiseul-Gouffier sur la Troade, ceux du comte de Caylus, avaient amorcé les recherches des architectes, des artistes, des historiens. Le musée des *monuments français*, créé par la Convention, dans le cloître des Petits-Augustins, et dirigé par Alexandre Lenoir, recueillait les débris de nos châteaux et de nos églises. Le gouvernement de la Restauration fondait l'École des chartes, ouvrait au Musée du Louvre des galeries de sculpture ancienne et d'égyptologie. Champollion, en 1822, découvrait la signification des hiéroglyphes; Anquetil-Duperron, Abel Rémusat, Silvestre de Sacy et Burnouf donnaient aux études asiatiques un magnifique développement. Sous Louis-Philippe, ce mouvement s'accentue; la Commission des monuments historiques (Guizot, Salvandy, Vitet, Mérimée) veille désormais sur les richesses de notre architecture nationale. L'École d'Athènes est fondée (1847); l'École des langues orientales (qui date de 1795) est réorganisée. Les académies de province commencent à rivaliser de zèle archéologique, et publient force mémoires. Cependant les collections de documents se poursuivent, sous des impulsions particulières ou officielles, et des revues spéciales accueillent tous les travaux consacrés au moyen âge, à l'Orient, à l'antiquité, etc. (1).

(1) Cf. *Introduction* des *Extraits des historiens français* de C. JULLIAN (Hachette). Nous renvoyons, pour le détail, à cet excellent ouvrage.

3° Une troisième influence se fait sentir sur l'histoire. Elle complète et, dans une certaine mesure, elle contredit les deux précédentes. C'est le *romantisme*. Le romantisme, par l'imagination créatrice, la recherche et la divination de la couleur locale, vient au secours de l'érudition et vivifie la critique. Chateaubriand, Mme de Staël, W. Scott ont sur De Barante, A. Thierry, Michelet et Thiers lui-même, une influence profonde et utile. Mais le romantisme a encouragé aussi le goût du romanesque, de la fantaisie. Après avoir profité de son élan, l'histoire a dû réagir contre lui; ce sera la tâche des historiens de la seconde partie du siècle de dégager les méthodes d'une histoire vraiment scientifique.

II. — Le Développement général.

Avant d'étudier un à un les principaux historiens de cette époque, il est nécessaire de les présenter, eux et leurs œuvres, dans un tableau d'ensemble. Les grands événements de l'histoire, Restauration, 1830, 1848, 1870, ont eu sur leur esprit et sur leur méthode une très sérieuse influence.

Sous l'Empire et la Restauration. — Chateaubriand donne le premier l'intelligence du christianisme et du moyen âge dans son *Génie* (1802), et des modèles d'histoire à la fois documentée et pittoresque dans quelques passages des *Martyrs* (1809). Or, il ne faut pas oublier que ces ouvrages furent lus avec enthousiasme par A. Thierry (né en 1795) (1), par Thiers (né en 1797), par Michelet (né en 1798). Aucun de ces jeunes gens, pas plus que Guizot (né en 1787) ou que Mignet (1796), n'a vu la Révolution; ils sont arrivés à l'adolescence soit pendant l'épopée impériale, soit au moment où la Restauration donne à la France le régime parlementaire et une liberté relative de la presse. Tant d'événements survenus en une trentaine d'années sont bien de nature à mûrir les pensées et à secouer les imaginations. D'autre part, la politique les séduit

(1) Voir *Préface des Récits mérovingiens*.

tous. Guizot, dans ses cours de Sorbonne, reste obsédé, quoiqu'il s'en défende, par l'histoire contemporaine et française, quand il fait celle des révolutions d'Angleterre ou de la civilisation européenne. A. Thierry débute, en 1817, comme journaliste libéral, en adressant au *Censeur européen* des articles écrits *à propos* d'ouvrages historiques; c'est là qu'il invente sa théorie des *races*, et qu'il donne (mai 1820) son *Histoire véritable de Jacques Bonhomme*. Puis, en juillet 1820, il commence à écrire dans *le Courrier français* ses *Lettres sur l'histoire de France*. Cependant, Guizot publiait, en 1823, ses *Essais sur l'histoire de France*, et, la même année, Thiers entreprenait son *Histoire de la Révolution française* (1823-1827).

Si la politique inspirait certaines œuvres, le romantisme s'affirmait à son tour, par le goût du détail pittoresque et de la couleur, dans l'*Histoire des ducs de Bourgogne*, de Barante (1824). Mais avec l'*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, d'Augustin Thierry (1825), la *Révolution d'Angleterre* (1826) et la *Civilisation en Europe* (1828), de Guizot, c'était toujours la *théorie* qui dominait.

Sous Louis-Philippe. — La période qui s'écoule de 1830 à 1848 est particulièrement féconde, bien que la politique ait détourné de leurs travaux Guizot, et, jusqu'en 1845, Thiers. Mais Augustin Thierry, qui voit dans la révolution de Juillet le triomphe de ses théories, et qui devient moins *combatif* et plus *artiste*, écrira, de 1833 à 1840, ses *Récits des temps mérovingiens*; Tocqueville va publier, en 1836, la première partie de sa *Démocratie en Amérique*; Henri Martin commencera son *Histoire de France* (1837), Duruy, son *Histoire des Romains* (1843), Thiers, *le Consulat et l'Empire* (1845); Lamartine donnera, en 1847, sa poétique *Histoire des Girondins*; Quinet, en 1848, ses *Révolutions d'Italie*. Mais surtout, à la lumière de cette révolution de 1830, qui semble réaliser enfin les espérances de 1789, Michelet « aperçoit la France (1) »; il publie, de 1833 à 1844, les six premiers volumes de son *Histoire de France*, et, de 1847 à 1853, son *Histoire de la Révolution*.

(1) *Préface* de 1869.

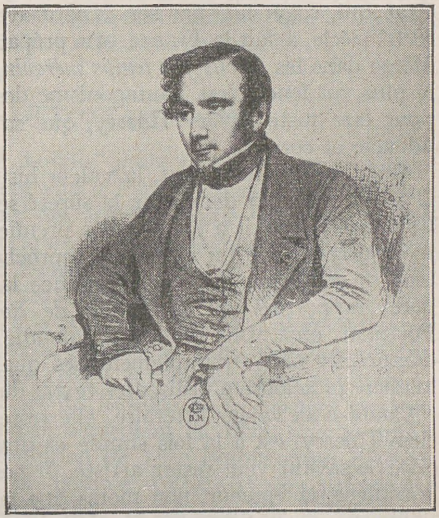
Après 1848. — 1848 marque une nouvelle époque dans l'évolution de ces grands esprits, qui d'abord s'exaltent, mais que le coup d'État de 1851 et la restauration de l'Empire dispersent ou abattent. Cependant, à l'exception de Michelet qui, reprenant en 1855 (jusqu'en 1867) son *Histoire de France*, perd trop souvent la notion du réel et du juste, les historiens font des progrès dans le sens de l'impartialité, de l'érudition et de la méthode. Mignet, en 1854, donne son *Charles-Quint*; Camille Rousset, son *Histoire de Louvois* (1861); Tocqueville, *l'Ancien Régime et la Révolution* (1856). Enfin apparaissent trois historiens nouveaux qui, chacun à sa manière, contribuent à renouveler le genre : Renan commence, en 1863, son *Histoire des origines du christianisme*; la même année, Taine publie son *Histoire de la littérature anglaise*; et celui en qui s'incarne l'esprit scientifique moderne, Fustel de Coulanges, écrit en 1864 *la Cité antique*.

Après 1870. — Les douloureux événements de la guerre et de la Commune ne sont pas sans influence sur les *Origines de la France contemporaine* que Taine entreprend en 1874. Mais, la même année, avec les *Institutions politiques de l'ancienne France* de Fustel de Coulanges, triomphe l'esprit scientifique en histoire : il dominera toute la production historique de la fin du siècle.

III. — AUGUSTIN THIERRY (1795-1856).

Augustin Thierry entra à l'École normale en 1811; il quitta l'Université en 1815 (il était alors professeur de cinquième à Compiègne), pour devenir le secrétaire du comte de Saint-Simon, célèbre par ses idées sociales et économiques. En 1817, il commença à écrire dans *le Censeur européen* des articles, qui, retouchés, formèrent plus tard une notable partie de son volume intitulé *Dix ans d'études historiques* (1834). Au *Courrier français* il publia dix *Lettres sur l'histoire de France*, réunies en volume, et suivies de quinze autres, en 1827. L'*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* parut en 1825 (4 vol.). C'est alors qu'A. Thierry devint aveugle. On sait

avec quelle résignation courageuse il accepta cette infirmité. Il continua, avec l'aide de sa femme et de ses secrétaires, à compulser des documents et à écrire, soutenu qu'il était par la conviction que ses travaux étaient utiles à son pays. Il disait, avec un accent vraiment cornélien, dans la préface de *Dix ans d'études historiques* : « ... Voilà ce que j'ai fait et ce que je ferais encore ; si j'avais à recommencer ma route, je prendrais celle qui m'a conduit où je suis. Aveugle et souffrant sans espoir et presque sans relâche, je puis rendre ce témoignage, qui de ma part ne sera pas suspect : il y a au monde quelque chose qui vaut mieux que les jouissances matérielles, mieux que la fortune, mieux que la santé elle-même . c'est le dévouement à la science. » Dans ces conditions, il prépare et publie les *Récits des temps mérovingiens* (1833-1840). Après les *Considérations sur l'histoire de France* (1840), il s'occupe de rassembler, pour la collection dirigée par Guizot, des documents sur les communes du moyen âge, et il en tire son *Essai sur la formation et les progrès de l'histoire du Tiers État.*



Cl. Hatier.

AUGUSTIN THIERRY,
d'après une lithographie de Lassalle.

Pour apprécier Augustin Thierry, il faut d'abord voir en lui le *théoricien*, l'homme qui, cherchant dans l'histoire des documents à l'appui de ses idées libérales, pousse jusqu'au système

une thèse discutable : l'antagonisme persistant entre la race conquérante et la race conquise. Cette thèse, qu'il expose dans ses articles du *Censeur européen* et du *Courrier français*, en l'appliquant à la race franque ou germanique et à la race gallo-romaine, devenues l'aristocratie et la bourgeoisie, il la développe aisément dans son *Histoire de la conquête de l'Angleterre*, où la lutte des races galloise, saxonne et normande était, en effet, aux XI^e^ et XII^e^ siècles, tout à fait évidente et probante. On ne doit pas oublier ici l'influence des romans de Walter Scott sur toute cette période de notre littérature historique. Aussi Thierry s'attache-t-il surtout à l'histoire de ce Tiers État qui, selon lui, par son accord avec la royauté, jusqu'au XVII^e^ siècle, a fait la France, et a préparé les libertés modernes. Même dans les *Récits des temps mérovingiens*, ce qui l'intéresse le plus, au fond, c'est l'antagonisme des races. Il faut ajouter, pour être juste envers Thierry, que sa thèse s'est peu à peu adoucie et corrigée (1).

Quelle est, d'autre part, la valeur historique d'Aug. Thierry? Il ne faut pas lui demander la sûreté scientifique de Fustel de Coulanges. Mais il a eu l'un des premiers la passion du document original. On lui a souvent reproché d'avoir accepté avec trop de confiance et de complaisance la tradition et les anecdotes rapportées par le *Roman de Rou*, Grégoire de Tours, Fortunat, etc... Une étude approfondie de ses œuvres permet d'apprécier plus équitablement ses qualités de critique, et sa manière judicieuse d'utiliser les textes du passé.

Quant à sa valeur littéraire, elle reste grande. La narration, chez Thierry, est à la fois simple et dramatique, émue et précise. Ce savant veut rester artiste. Il possède le sens de la vie, la couleur, la vigueur, non moins que la probité.

De Barante (1782-1866). — De tous ceux qui pratiquèrent, en même temps que Thierry, l'*histoire narratrice*, De Barante est le plus illustre. Il publia, de 1824 à 1826, son *Histoire des ducs de Bourgogne*. Dans sa préface, il explique qu'il a voulu, au moyen de chroniques naïves, de documents originaux, « composer une narration suivie, complète, exacte, qui leur

(1) Cf. C. JULLIAN, *Introduction*, p. LVI-LVII.

empruntât l'intérêt dont ils sont animés, et suppléât à ce qui leur manque ». Il ajoute : « Je n'ai donc mêlé d'aucune réflexion, d'aucun jugement les événements que je raconte. » Il prend d'ailleurs pour épigraphe cette définition de l'histoire par Quintilien : *Scribitur ad narrandum, non ad probandum.* Ainsi, tandis que l'histoire de Thierry, quoique narrative, contient un système, De Barante ne fait qu'un récit, où l'auteur s'efface absolument. On peut le louer d'avoir su choisir les meilleurs documents : Froissart, les religieux de Saint-Denis. Mais cette façon d'écrire l'histoire est décidément trop neutre; ni philosophe, ni politique, ni moraliste, ni savant, De Barante se résigne à n'être plus, comme le dira Michelet, que le « pauvre valet » qui « va sur les talons » des chroniqueurs.

IV. — GUIZOT (1787-1874).

Né à Nîmes, d'une famille protestante, François Guizot fit ses études à Genève et vint à Paris faire son droit, en 1805. Il commença par donner des articles moitié littéraires, moitié philosophiques ou historiques, à divers journaux, entre autres au *Publiciste*, dirigé par Suard. C'est alors qu'il connut Mlle de Meulan, qu'il épousa en 1812. Cette même année, il fut nommé suppléant de Lacretelle à la Sorbonne. En 1814, il devint secrétaire général du ministre de l'Intérieur, puis conseiller d'État. Après la chute de Decazes (1820), il remonta dans sa chaire de Sorbonne et il y étudia les institutions de la France; ce cours fut fermé en 1822, et repris seulement en 1828, sous le ministère Martignac. La Révolution de 1830 l'interrompit de nouveau, et fit de Guizot un homme d'État (1). Ses principaux ouvrages, en grande partie tirés de ses cours de la Sorbonne, sont : *Histoire du gouvernement représentatif* (1822), *Essais sur l'histoire de France* (1823), *Histoire de la Révolution d'Angleterre* (parue en trois fois, de 1826 à 1856), *Histoire de la civilisation en Europe et en France, depuis la chute de l'Empire romain* (1828-1830), *Washington* (1841), *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps* (1858-1868).

(1) Cf. p. 941.

Guizot, en disciple de Montesquieu, et en libéral de l'école *doctrinaire*, commence par étudier les institutions parlementaires, et en particulier celles de l'Angleterre. Puis il s'applique à chercher les lois générales et les principes directeurs de la civilisation, afin de suivre le développement des droits du citoyen dans la société. Il découvre trois éléments de la civilisation en France : l'*élément romain*, qui explique le principe d'autorité et d'organisation administrative; l'*élément germain*, qui est celui de l'individualisme et de l'indépendance; l'*élément chrétien*, qui est synonyme d'égalité et d'association. De la lutte, de la combinaison, de la fusion de ces trois éléments, se forme la civilisation moderne.

Guizot est donc un philosophe de l'histoire, un homme qui cherche l'*esprit* des institutions, et qui d'ailleurs s'appuie sur une étude exacte et savante des documents.

Il néglige la peinture pittoresque et vivante des hommes et des faits; il écrit volontiers d'une manière sentencieuse; il dédaigne de plaire. Il présente pourtant bon nombre de scènes, de portraits, de parallèles oratoires. — Ce qui le sauve de la froideur, c'est la conviction de sa double foi religieuse et libérale, et l'ardeur mesurée mais profonde avec laquelle il plaide pour ses idées.

V. — THIERS (1797-1877). — MIGNET (1796-1884).

Adolphe Thiers est né à Marseille. Sa grand'mère, de la famille des Santi Lomaca, originaire de l'île de Chypre, était sœur de la mère d'A. Chénier. Si jamais la théorie du milieu et de l'hérédité a reçu un démenti, c'est bien dans la personne de cet historien sans poésie, et de ce politique plus normand que marseillais. Après des études de droit à Aix, Thiers vint à Paris, en 1821, collabora au journal *le Globe* (articles de critique d'art), au *Constitutionnel* (*id.*), et travailla à l'*Histoire de la Révolution*, commencée par Félix Bodin, en 1823. Les dix volumes de cet important ouvrage, le premier où l'on ait envisagé, dans l'ensemble et sans esprit de parti, les grands événements de la veille, parurent de 1823 à 1827. Thiers s'associa avec son compatriote Mignet et avec A. Carrel, pour fonder

le National; et la Révolution de 1830 le lança, lui aussi, dans la politique. Sorti du ministère en 1845, il entreprit l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, dont les vingt volumes parurent de 1845 à 1863.

Thiers apporte dans l'histoire des qualités d'*exactitude*, de *probité* et d'*intelligence*, qui, sans le mettre au niveau de Guizot et de Michelet, lui assurent un rang éminent. D'abord, il se documente à merveille. Les archives de l'Intérieur, de la Guerre, des Affaires étrangères, des Finances, lui sont largement ouvertes; il y puise, surtout pour son second ouvrage, des renseignements techniques dont il fait un usage méthodique. De plus, il visite les pays où se sont déroulés les grands événements; il connaît les champs de bataille des armées républicaines et impériales; il en établit la topographie, non pas à la manière d'un poète comme Michelet décrivant la Provence, mais en géographe savant et consciencieux. Il se pique de compétences stratégiques. Il suit, en politique, la corrélation des affaires financières, diplomatiques, commerciales, avec les grands événements, qui, d'ordinaire, attirent seuls l'attention. Tous ces éléments si divers, Thiers les soumet à l'*intelligence*, qui, selon lui, est la qualité maîtresse de l'historien (*le Consulat et l'Empire*, Préface du t. XII); l'intelligence cherche, évalue, groupe, dose; elle classe et elle organise; elle conduit et maîtrise l'imagination; elle prévient les erreurs et les injusties.

Le style de Thiers est clair et aisé (quelques morceaux exceptés, où il se laisse aller à faire des phrases.) Les qualités que l'homme d'État apportait à la tribune, l'écrivain les possède au plus haut point. En le lisant, on a la satisfaction de *comprendre*. On comprend la bataille d'Austerlitz ou la bataille d'Eylau, comme on comprend la politique religieuse ou financière de Napoléon. Enfin, cette clarté et cette exactitude n'excluent pas la vie, que rend sensible une lecture suivie de ses livres.

A côté de Thiers, il faut citer **Mignet** (1796-1884), qui fut également journaliste libéral sous la Restauration (*Courrier français*, *National*). Mignet fut nommé conseiller d'État et directeur des archives des Affaires étrangères par Louis-Philippe. — Il a publié : *Antonio Pérez et Philippe II* (1845),

Marie Stuart (1851), *Charles-Quint* (1854), *Rivalité de François Ier et de Charles-Quint* (1875). La valeur de Mignet est dans la forte documentation de ses études historiques. C'est un maître dans l'art de grouper et d'approfondir les sources. Il s'applique à des sujets restreints et bien limités, à la manière d'un historien antique comme Salluste, et son style a une concision toute latine.

VI. — MICHELET (1798-1874).

Vie. — Une enfance pénible, qui lui laisse « l'impression d'une vie âpre et laborieuse », des malheurs et des privations, le travail manuel dans la petite imprimerie d'un père à moitié ruiné par les lois sur la presse de 1800 : telles furent les difficultés contre lesquelles dut lutter Jules Michelet, « né peuple, et resté peuple ». Une énergique volonté le soutient. Il va d'abord à l'école primaire pendant qu'il est « compositeur » chez son père. Puis, en 1812, il entre au lycée Charlemagne, où il est un brillant élève. Mais il renonce à l'Ecole normale, et il accepte une place de répétiteur dans une institution du Marais, dont les élèves suivaient les cours de Charlemagne (1816). En 1819, il passe son doctorat. En 1821, reçu à l'agrégation d'histoire, il entre comme professeur au collège Sainte-Barbe. C'est alors qu'il compose ses *Tableaux chronologiques d'histoire moderne*, et qu'il traduit la *Scienza nuova* de l'Italien Vico (1825). En 1826, il publie son *Précis d'histoire moderne*, et il compose, en 1828, son *Histoire romaine* (publiée en 1831). Il avait été nommé, en 1827, maître de conférences à l'Ecole normale et il devient, en 1831, chef de la division historique aux Archives.

C'est alors la plus belle époque de sa vie. A force de courage, de dévouement et de travail, il est arrivé à une situation brillante et stable : il est, d'une part, professeur d'une élite de jeunes gens qui sont plutôt des disciples que des élèves ; d'autre part, il a sous la main, comme chef des Archives, une masse de documents à classer et à exploiter. Libéral, il n'a pas été atteint ni gâté par la politique active. La révolution de 1830 l'enthousiasme, sans le faire dévier de sa vraie vocation. Bref, c'est dans des conditions d'équilibre, d'harmonie, d'impartialité, qu'il

entreprend son *Histoire de France* dont il publie le premier volume en 1833, et le sixième en 1844. Entre-temps, il avait pris possession, en 1838, de la chaire d'histoire du Collège de France.

Les approches de la révolution de 1848 commencent, sous l'influence de Quinet et de Mickiewicz, à l'engager dans les combats d'idées. Démocrate, il publie en 1846 *le Livre du peuple*; et il s'avise qu'il ne saurait comprendre l'histoire de la monarchie absolue, s'il n'a pas auparavant étudié la Révolution. Il interrompt donc son *Histoire de France* à François Ier, et il écrit, de 1847 à 1853, son *Histoire de la Révolution*, œuvre de foi et de propagande plutôt qu'œuvre de science. — D'ailleurs, tout contribuait à rompre cet équilibre dont il jouissait la veille. Le coup d'État de 1851 l'avait chassé de sa chaire du Collège de France et de sa place aux Archives. Quand Michelet reprend, en 1855, la suite de son *Histoire de France*, il en veut à la monarchie des persécutions de Louis-Napoléon Bonaparte; il a perdu la sérénité et le sang-froid; il a seulement conservé et exagéré ses qualités de poète et de visionnaire. Les derniers volumes de l'*Histoire de France* paraissent de 1855 à 1867. A partir de 1855, Michelet donne différents ouvrages descriptifs et poétiques : *l'Oiseau, l'Insecte, la Mer, la Montagne*, et un ouvrage de philosophie historique : *La Bible de l'humanité* (1864). Il meurt à Hyères, en 1874.

Œuvres et méthode. — Michelet est un passionné, qu'il est difficile d'aborder sans passion. Pour le bien juger, il faut surtout le considérer dans son *Histoire romaine* et dans les six premiers volumes de son *Histoire de France* (1re édition), où il est tout lui-même, avec des qualités dont il n'a pas encore les défauts, et où sa méthode n'est pas gênée par l'exaltation de sa sensibilité.

Michelet a donné lui-même sa formule (1). Pour lui, l'histoire doit être la *résurrection de la vie intégrale du passé*. Il veut combiner la méthode de Thierry et celle de Guizot : « Ce livre, dit-il en 1833, est un *récit* et un *système*. » Dans son premier volume, il étudie les races qui luttent pour la possession du sol de la Gaule;

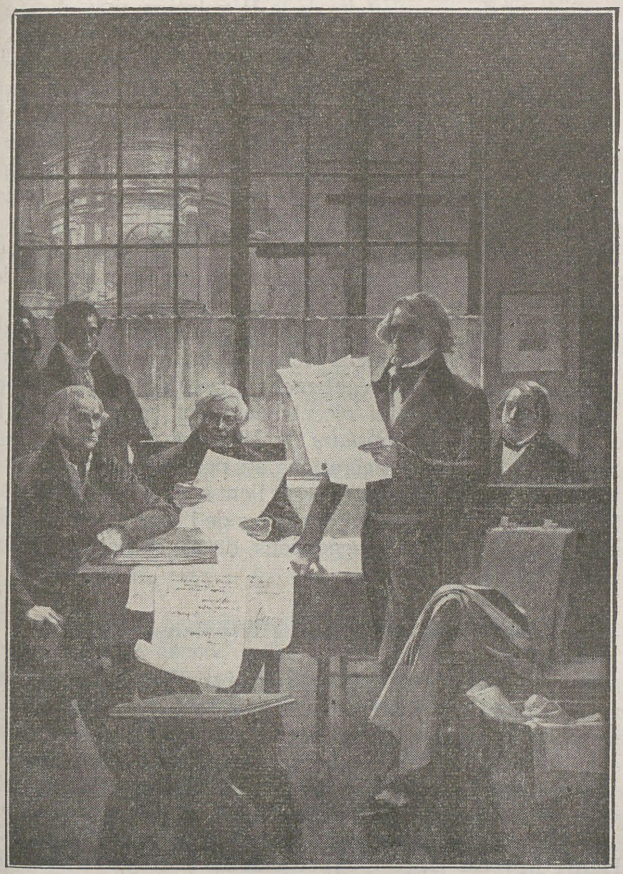
(1) Lire notamment la *Préface* qu'il a écrite pour son Histoire achevée, en 1869.

on y sent, remarque C. Jullian, l'influence d'A. Thierry. Au tome second, Michelet est en possession de sa méthode à lui. Il veut, d'abord, établir la nature à la fois physique et morale, la géographie matérielle et symbolique de cette France, dans laquelle vont évoluer tant de masses et se heurter tant d'individualités. Cette géographie mérite de rester célèbre ; elle est à la fois d'une étonnante sûreté géologique et descriptive, et d'un romantisme saisissant (voir en particulier *la Bretagne*, *l'Auvergne*, *la Provence*). Michelet établit que chaque province a son génie propre, qui s'incarne dans les grands hommes.

Puis il considère la France comme une *personne* qui a une *âme*, et qui se développe par le travail qu'elle exerce sur elle-même. Il n'ose ni ne veut attribuer la formation du pays à aucun élément unique, ni à aucune force déterminée. Il analyse au fur et à mesure les faits, le caractère des héros, les aspirations populaires, les manifestations de la vie publique ou intime. Mœurs, institutions, arts, lettres : tout a sa place dans son histoire ; mais il attribue la combinaison ou la cristallisation de ces éléments divers à une force mystérieuse, à *l'âme même de la France*.

On conçoit ce qu'il y a tout à la fois de *réel*, de *précis* et de *symbolique* dans cette *Histoire de France*. Qu'on l'envisage dans telle de ses parties (arts au moyen âge, Jeanne d'Arc), ou dans son ensemble, elle étonne et elle charme par ce mélange de documentation solide et de poésie. Ajoutons que Michelet éprouve avec une sincérité ardente les sentiments qu'il veut faire partager à ses lecteurs. Sa sensibilité, son amour pour les humbles, ses ravissements devant l'art gothique, son respect religieux pour Jeanne d'Arc, ses colères contre l'or et contre Satan, tout cela fait un poème épique des six premiers volumes (lus dans la 1re édition, car Michelet a par la suite beaucoup corrigé son texte primitif, pour le mettre d'accord avec l'esprit nouveau des volumes suivants). — Ainsi Michelet réalise cette *résurrection* par le document, le symbole et la poésie.

Dans sa *Révolution* et dans la seconde partie de l'*Histoire de France*, Michelet conserve assurément la plupart de ses qualités. Là encore, il cherche les causes profondes des événements dans l'évolution sociale des petits et des humbles ;



Cl. Halier.

LA SORBONNE ET LE COLLÈGE DE FRANCE
Edgar Quinet, Villemain, Guizot, Michelet, Cousin, Renan,
par L. Flameng (Sorbonne).

il scrute les croyances et les espérances populaires ; il s'inquiète non seulement des grands faits de la Révolution, mais de la vie intime de ceux qui ne furent à cette époque ni bourreaux ni victimes. Il garde son sens du symbole : sa prise de la Bastille, ses portraits de Danton, de Marat, de Robespierre (1) forment autant de pages à retenir. De même son étude du XVIII^e siècle (lequel est pour lui le *grand siècle*) est des plus curieuses à lire, quel que soit le parti pris évident, hostile à la monarchie, qui l'anime. Mais, il faut l'avouer, les généralisations précipitées, les symboles forcés, abondent dans cette partie.

On résiste difficilement au style de Michelet qui a toutes les qualités et tous les défauts du romantisme, avec un accent bien personnel. Nerveux, « électrique », a-t-on dit, trépidant à l'excès, il entraîne, il brûle. C'est un des monuments du XIX^e siècle que cet ensemble mené à bien pendant quarante ans avec un courage, une passion également inlassables. L'histoire est un genre où les travaux récents éclipsent promptement les œuvres du passé ; et l'*Histoire* de Michelet risquait plus que bien d'autres, avec ses exagérations, ses partis pris, ses violences. La vie, la flamme qui la parcourent l'ont sauvée. Et le XX^e siècle a dégagé des parties moins explorées de l'œuvre de l'historien toutes sortes d'idées, de suggestions, de pages riches en valeur humaine (2).

VII. — Autres Historiens.

Alexis de Tocqueville (1805-1859) est, après Guizot, le plus illustre disciple de Montesquieu. Dans sa *Démocratie en Amérique* (1836-39), et dans *l'Ancien Régime et la Révolution* (1856), il analyse avec autant de clairvoyance que de profondeur la vie intime des sociétés modernes. Nul historien ne fut plus loyal, mieux informé, plus puissant dans sa simplicité.

Henri Martin (1810-1883) a publié, de 1837 à 1854, une *Histoire de France* en 19 volumes. Sa principale originalité

(1) A comparer avec ceux de TAINE dans *les Origines de la France contemporaine*.

(2) Cf. J. GUÉHENNO, *L'Évangile éternel* (étude sur Michelet). Grasset, 1927.

consiste à chercher et parfois à prouver la persistance de l'élément celtique dans notre pays. Son style est d'un disciple de Thiers.

Edgar Quinet (1803-1875), professeur au Collège de France, fut une des personnalités les plus curieuses de son temps. Poète épique en prose *Ahasvérus)* et en vers *(Prométhée)*, philosophe *(La Création)*, très au courant des travaux allemands et italiens, il publia en 1848 ses *Révolutions d'Italie*, en 1862 l'*Histoire de la campagne de* 1815, en 1865 *la Révolution*. Ami intime de Michelet, il rêva lui aussi d'unir en histoire la science, le symbole et la poésie. Esprit vibrant, plein d'idées, parfois nuageux, il eut ses heures de clairvoyance aiguë, là où tant d'autres s'égaraient. On oublie trop souvent qu'il est le premier à avoir décrit, avec une insistance et une précision extraordinaires, l'évolution de l'Allemagne dans le monde moderne et contemporain.

Louis Blanc (1812-1882), journaliste et homme politique, donna, de 1841 à 1846, son *Histoire de dix ans* (contre la Monarchie de Juillet), et fit paraître à Londres en 1862, dans l'exil, son *Histoire de la Révolution française*. Louis Blanc est plutôt un pamphlétaire, pour le fond comme pour le style.

Le comte de Gobineau (1816-1882), polygraphe, essayiste, plus sociologue encore qu'historien, a laissé notamment un *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855), qui a connu au XXe siècle une singulière fortune. Gobineau renchérit sur les théories d'A. Thierry. Les thèses du « racisme », si importantes dans l'histoire contemporaine, notamment dans l'histoire de l'Allemagne, ont pu se réclamer de lui sans abus, mais non sans danger pour la réputation de cet esprit d'ailleurs très original. On lui doit encore des nouvelles, des romans historiques (*l'Abbaye de Typhaines*), des poèmes.

Taine (1828-1893) est historien surtout par ses *Origines de la France contemporaine* (1875-1894). Cet ouvrage se compose de six volumes : I. *L'Ancien Régime* (Taine y étudie la société, la préparation de la Révolution par les mœurs, et fait

une admirable analyse systématique de *l'esprit classique*). Les volumes II, III et IV sont consacrés à *la Révolution* (Assemblée Constituante, la Conquête jacobine). Là se trouvent les fameux portraits satiriques de Danton, Marat, Robespierre. — Enfin les deux derniers volumes, *le Régime moderne*, nous montrent à quoi la Révolution aboutit. Taine y fait le procès de Bonaparte dont il trace un portrait ironique et malveillant et du système napoléonien, dont il étudie la survivance, à ses yeux néfaste, jusque dans le monde contemporain. Fortement documentée (malgré des lacunes et des erreurs que la critique contemporaine a sévèrement relevées), passionnée à froid, partiale, dans son ensemble, mais pleine de vues justes dans le détail, cette œuvre donne à la lecture la même impression de vigueur, d'éclat, de maîtrise, que les ouvrages critiques de Taine (1).

VIII. — FUSTEL DE COULANGES (1830-1889).

Fustel de Coulanges, professeur à l'École normale et à la Sorbonne, est considéré comme le représentant le plus complet de l'esprit scientifique en histoire. *La Cité antique* (1864) où il déduit toute l'histoire grecque et romaine de la religion et du culte, a pu paraître à son tour trop systématique, et appeler la discussion. Elle n'en reste pas moins une œuvre capitale dans l'évolution du genre historique ; elle donna à Fustel une notoriété européenne. En 1874, il publia le premier volume de ses *Institutions politiques de l'ancienne France*, ouvrage continué en 1888, et dont la fin ne parut qu'après sa mort, par les soins de ses élèves. Fustel de Coulanges a soutenu que l'histoire était une « science pure ». Elle consiste, dit-il à établir des faits, à les analyser, à les rapprocher, à en marquer le lien. « Il se peut, sans doute, qu'une certaine philosophie se dégage de cette histoire scientifique ; mais il faut qu'elle s'en dégage naturellement, d'elle-même, presque en dehors de la volonté de l'historien... »

Rien de plus opposé à la théorie de Michelet pour qui

(1) Cf. p. 906.

« l'historien... qui entreprend de s'effacer en écrivant, de ne pas être... n'est point du tout historien ». Mais c'est la conception de Fustel qui l'a emporté. Malgré les difficultés que présente en histoire l'application d'une méthode scientifique dans toute sa rigueur, malgré le bien fondé de certaines objections qu'à la suite de Michelet, des critiques ont pu, sur ce point, dresser à leur tour, — le respect du fait, la critique minutieuse du document, l'objectivité, l'impartialité, ont eu cause gagnée dans l'école historique contemporaine.

IX. — ERNEST RENAN (1823-1892).

Ernest Renan appartient au groupe des historiens par ses deux plus amples ouvrages. Mais son œuvre et sa personnalité ont largement débordé le cadre du genre historique. Il apparaît comme un des esprits les plus complexes de la seconde partie du siècle, un de ceux qui ont remué le plus d'idées, suscité le plus d'admirations et de critiques, conquis par le prestige de l'art la plus haute autorité.

Né à Tréguier en 1823, Renan, au cours de son enfance et de son adolescence bretonnes, est destiné à une vocation ecclésiastique. Il passe sept années dans plusieurs séminaires, à Paris. En 1845, il quitte Saint-Sulpice, où il achevait ses études théologiques, après une crise intellectuelle qui l'a détaché des croyances positives. Il vit modestement, passe ses examens universitaires, commence à produire des études sur l'histoire religieuse à laquelle il a décidé de se consacrer dans un esprit nouveau.

Dès 1849, il avait composé l'*Avenir de la Science*, « somme » de sa pensée confiante dans les méthodes scientifiques et critiques : on se demande quel effet ce gros ouvrage aurait produit à cette date sur l'opinion, si Renan ne l'avait gardé dans ses papiers jusqu'en 1890, date où il le publiera avec une importante préface. Dans les années qui suivent, il travaille avec une extrême ardeur. Au cours d'une mission en Phénicie (1860-61), il perd sa sœur Henriette, dont l'affection ardente et jalouse l'avait soutenu aux heures difficiles de sa jeunesse. Nommé au

Collège de France en 1862 — il est devenu spécialiste d'études hébraïques — il est révoqué à la suite de la publication de la *Vie de Jésus* (1863). Réintégré en 1870, et administrateur du Collège en 1883, il entre à l'Académie française en 1878, et meurt en 1892. Depuis sa rupture avec sa vocation première — rupture dont il faut dire qu'elle fut loyale et sans la moindre violence — la vie de Renan sera celle d'un savant, dont l'histoire se confond avec celle de ses livres. De son mariage avec la fille du peintre Ary Scheffer, il eut deux enfants. Un de ses petits-fils devait être Ernest Psichari (1).

L'œuvre historique de Renan comprend : l'*Histoire des origines du Christianisme* en 8 volumes, parus de 1863 à 1885 (*La Vie de Jésus, Les Apôtres, Saint Paul, L'Antéchrist, Les Évangiles, L'Église chrétienne, Marc-Aurèle,* plus un *Index*) et l'*Histoire du peuple d'Israël,* en 5 volumes (1887-1891).

Renan est d'abord un philologue, une autorité, à son époque, en matière de langues orientales (hébreu, syriaque). Mais au savant s'associent en lui, de la façon la plus originale, un artiste, une âme délicate et sensible, un poète. Son style, parfois un peu fluide, est en tous cas l'un des plus clairs, des plus souples, parfois des plus musicaux qui soient. Il fait songer à Platon. Dans sa tentative — que nous n'avons pas à discuter ici — pour établir l'histoire religieuse sur des bases scientifiques, philologiques, sceptiques, Renan reste pénétré de compréhension et d'attendrissement pour les croyances. Il risquait fort ainsi de décevoir et d'irriter les esprits les plus opposés. De fait, il a soulevé et continue à soulever bien des hostilités. Mais il a séduit, au moins autant, par ce double caractère de son exégèse et cette alliance si nouvelle de points de vue.

Ce n'est pas tout. Au fur et à mesure qu'il avançait en âge, Renan échappait à la spécialisation pour se préoccuper de toutes sortes de problèmes. Déjà, en 1859, il avait donné des *Essais de morale et de critique.* De plus en plus, il s'attache aux *questions contemporaines* : c'est le titre d'un de ses recueils. Après les désastres de 1870-71, il écrit un ouvrage sur *la Réforme intellectuelle et morale* de la France. Ces tendances s'accentuèrent dans

(1) Cf. p. 1039.

sa vieillesse. On vit alors paraître un Renan dilettante, affichant des thèses hardies dans ses conversations privées ou dans ses *Dialogues* (1876) et *Drames philosophiques* (1878-1886), sorte de théâtre idéologique « en liberté ». Tout en gardant au fond de lui-même sa foi en la science, il se plaît aux contradictions de la pensée, aux vues paradoxales et doucement ironiques. Ces jeux exercèrent sur le public lettré un attrait dont les contemporains nous ont laissé de bien curieux témoignages. En même temps, Renan atteignait le grand public par un livre de mémoires, fort différent des *Confessions* ou des confidences romantiques, un livre où tout est charme, sourire, indulgence, sans exclure la richesse de pensée : les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883). On y peut lire une des plus illustres pages de la prose française : la *Prière sur l'Acropole*, hommage au « miracle grec », à la raison incarnée dans les monuments d'Athènes, et en même temps, suprême expression du scepticisme renanien, très nuancé et un peu déconcertant (1).

Ce tour d'esprit, goûté entre 1880 et 1900 au point de créer presque une mode, a souffert au XXe siècle de l'âpreté des temps, peu indulgents pour l'ironie détachée, et favorables à « l'engagement » de l'artiste. Mais il ne semble pas que la situation de Renan dans l'histoire de la pensée française en soit compromise. Il reste un des témoins essentiels du XIXe siècle.

X. — L'histoire à la fin du XIXe siècle.

Les études historiques, vers la fin du siècle, par la scrupuleuse documentation qu'elles exigent, tendent de plus en plus à la spécialisation; beaucoup d'historiens se contentent de monographies. Victor Duruy (1811-1894), célèbre, comme ministre, pour les services rendus à l'enseignement des lycées et des Facultés, se cantonne dans l'histoire ancienne : il compose une *Histoire des Romains* (1843-1885) et une *Histoire des Grecs* (1887). Albert Sorel (1842-1906) publie un remarquable ouvrage

(1) Voir le commentaire détaillé de ce morceau par P. de Labriolle (Revue *Humanités*, nov. 1925, Hatier).

d'histoire diplomatique : *l'Europe et la Révolution française* (8 vol., 1885-1892). Par ses idées et son style, il se rattache à Guizot et à Tocqueville. A. CHÉRUEL (1809-1891) étudie l'époque de la minorité de Louis XIV; A. AULARD (1849-1928) renouvelle l'étude de la Révolution; A. CHUQUET (1853-1925) et A. VANDAL (1858-1910) (*Napoléon et Alexandre Ier*, *L'avènement de Bonaparte*) se consacrent à l'histoire de l'Empire. Il faut mettre à part les livres d' HENRI HOUSSAYE (1848-1911), aussi vivants que documentés : *1807*, *1812*, *1814*, *1815*, *Waterloo*.

Ce sont là quelques-uns des noms qui illustrent l'école historique française à la fin du XIXe siècle. Les mêmes caractères continueront à se manifester, sans la moindre rupture, au XXe siècle, chez les écrivains que nous citerons plus loin parce que leurs œuvres essentielles ont paru de notre temps; mais plusieurs d'entre eux appartiennent à la même génération que ceux dont nous venons de parler, et ont commencé à publier avant 1900 (HANOTAUX, JULLIAN, LAVISSE, etc.).

BIBLIOGRAPHIE

Les textes des auteurs, cités à leur date.

C. JULLIAN, *Extraits des historiens français du XIXe siècle* (Hachette).

MICHELET, *Œuvres choisies*, par H. GAILLARD (Hatier).

A. AUGUSTIN-THIERRY, *Les Récits des temps mérovingiens d'Augustin Thierry* (Coll. des Grands événements littéraires), Malfère, 1929.

G. MONOD, *La vie et la pensée de Jules Michelet*, 2 vol., 1923.

J.-M. CARRÉ, *Michelet et son temps*, Perrin, 1926.

J.-M. TOURNEUR-AUMONT, *Fustel de Coulanges*, Boivin, 1931.

J. POMMIER, *Renan d'après des documents inédits*, Perrin, 1923.

P. LASSERRE, *La jeunesse d'Ernest Renan*, 3 vol., Garnier, 1925-32.

L. HALPHEN, *L'histoire en France depuis cent ans*, Colin, 1914.

P. MOREAU, *L'histoire en France au XIXe siècle*, Les Belles Lettres, 1935 (avec une bibliographie très complète de la question).

CHAPITRE IX

ORATEURS ET ÉCRIVAINS POLITIQUES. JOURNALISTES

SOMMAIRE

1° **Sous la Restauration**, l'éloquence politique retrouve une liberté relative. Les principaux orateurs parlementaires sont : VILLÈLE, ROYER-COLLARD, chef des *doctrinaires*; GÉNÉRAL FOY, CHATEAUBRIAND, etc.

2° **Sous Louis-Philippe** : CASIMIR PÉRIER, GUIZOT, BERRYER, MONTALEMBERT, THIERS, LAMARTINE.

3° **De 1848 à la fin du siècle** : VICTOR HUGO, JULES FAVRE, GAMBETTA, FERRY, etc.

4° **Journalistes** : ARMAND CARREL, fondateur du *National*; ÉMILE DE GIRARDIN, fondateur de la *Presse*; LOUIS VEUILLOT, HENRI ROCHEFORT, ÉDOUARD DRUMONT, polémistes, etc.

I. — L'Éloquence parlementaire sous la Restauration.

La Restauration rendait à la France (1830 nous le fait trop oublier) une certaine liberté politique. Dès 1815, les débats parlementaires, étouffés sous l'Empire, prirent une ampleur et une vivacité inconnues depuis la Révolution. Parmi les très nombreux orateurs qui se distinguèrent entre 1815 et 1830, et qui égalèrent aussitôt la jeune tribune française à la tribune anglaise, nous citerons, en caractérisant rapidement chacun d'entre eux, du côté des « ultras » : **Villèle** (1773-1854), président du conseil en 1822, excellent orateur d'affaires; **Martignac** (1778-1832), élégant, mais aussi vibrant.

Du côté des libéraux, **Royer-Collard** (1763-1845), professeur de philosophie à la Sorbonne, député de 1815 à 1843, fut en politique le chef des *doctrinaires*, opposé au gouvernement populaire, mais aussi à la souveraineté absolue et à l'oligarchie. — **Benjamin Constant** (1767-1830), exilé sous l'Empire, puis rallié à Napoléon aux Cent-Jours, rédigea pour lui l'*Acte additionnel*. Banni par Louis XVIII en 1815, rappelé en 1816, il jouera un rôle très actif dans l'opposition libérale constitutionnelle, par son éloquence fine et incisive (1). — **Manuel** (1775-1827), libéral très ardent, est surtout célèbre pour son discours sur l'*expédition d'Espagne* (1823), qui lui valut d'être expulsé de la Chambre. Mais plus d'une fois, auparavant, il avait soulevé les colères de ses adversaires par l'énergie et la violence de son langage. Manuel est moins un orateur qu'un tribun. — **Le général Foy** (1775-1825), soldat sous l'Empire, élu député en 1819, représenta cette forme de *libéralisme* qui en voulait à la Restauration de méconnaître les gloires de l'Empire, et qui bientôt, servi et exalté par les poètes comme Victor Hugo, prépara le second Empire.

Chateaubriand (1768-1848) est à part. Pair de France, plénipotentiaire au Congrès de Vérone, ministre des Affaires étrangères dans le cabinet Villèle, il soutient avec une hauteur sereine et dogmatique ses opinions. En juin 1824, il quitte le ministère, et, dès lors, il fait à Villèle et à ses successeurs une vive opposition. En 1830, il s'efforce de sauver la monarchie des Bourbons, en proposant d'accepter l'abdication de Charles X en faveur du duc de Bordeaux. Il prononce alors le plus beau de ses discours.

II. — Sous la Monarchie de Juillet.

De 1830 à 1848, les plus célèbres orateurs parlementaires sont : **Casimir Perier** (1777-1832), successivement officier, banquier, député libéral, président de la Chambre, enfin (13 mars 1831) président du Conseil, et chef de la politique de

(1) Sur B. Constant romancier, cf. p. 959.

résistance contre les prolongements de la révolution de 1830; **le duc de Broglie** (1785-1870), gendre de Mme de Staël, qui fit voter, comme ministre de l'Instruction publique, les *lois de septembre* après l'attentat de Fieschi (1835). **Guizot** (1787-1874) exerce une influence prépondérante sur la politique intérieure à partir de 1840. Par son âpreté doctrinaire et sa résistance inflexible aux partis avancés, il prépare, tout en la retardant, la chute de la monarchie. Il écrira après 1848 des *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps* (1858-1868), où il défend sa politique appuyée sur les classes moyennes. **Berryer** (1790-1868), légitimiste, obtint toujours le respect et l'admiration de ses adversaires par son éloquence énergique et animée. **Montalembert** (1810-1870) fut le champion de la liberté de l'enseignement contre le monopole universitaire. Il devint de 1835 à 1848 le chef du parti catholique libéral, et siégea encore à l'Assemblée nationale de 1848, au Corps législatif du second Empire, de 1852 à 1857. Son éloquence était remarquable par l'abondance, l'enthousiasme et aussi le naturel. **Thiers** (1797-1877) entré dans la politique en 1830, plusieurs fois ministre sous Louis-Philippe, membre de l'Assemblée nationale de 1848, se retira en 1851, revint à la Chambre en 1863. On connaît son rôle en 1870-1871. Président de la République, il démissionne en 1873. Avocat d'affaires, Thiers cherchait avant tout à donner l'impression de la clarté. On a retenu ses discours sur la *question d'Orient* (1840), les *chemins de fer* (1842), l'*établissement de la République* (1873).

Lamartine (1790-1869) fut député de 1834 à 1848, membre et chef du Gouvernement provisoire après la révolution de février. Lamartine avait dit, en entrant à la Chambre : « Je siégerai au plafond », ce qui signifiait : « au-dessus de tous les partis ». Il prit dès le début une attitude indépendante et refusa toujours d'être l'homme d'une faction. Aussi l'accuse-t-on volontiers de politique nuageuse et chimérique. A lire ses discours, on est surpris, au contraire, de la clairvoyance de Lamartine sur les questions techniques comme sur les questions générales; qu'il parle de la *question d'Orient* (1840), des *fortifications de Paris* (1842), des *chemins de fer* (1842), du

retour des cendres de Napoléon (1840), de la *politique du Gouvernement provisoire* (1848), etc., ses vues sont justes et souvent prophétiques. Son style d'orateur, parfois diffus, parvient aussi à la concision, à l'énergie : ainsi dans son improvisation au peuple sur le drapeau tricolore et le drapeau rouge (1848).

III. — De 1848 à la fin du siècle.

Plusieurs orateurs, déjà fameux sous la monarchie de Juillet, continuent à occuper les premières places pendant la seconde République, le second Empire et la troisième République.

Victor Hugo (1802-1885) n'est pas comparable à Lamartine comme orateur politique : les dons de nature n'y étaient pas. Outre qu'il *lisait* ses discours et que les interruptions, qui sont un stimulant pour le véritable orateur, le désarçonnaient, son style véhément, à antithèses et à formules grandioses, passait par-dessus l'objet même de la discussion. Il a lui-même recueilli dans *Actes et Paroles* ses nombreux discours prononcés à la Chambre des pairs, à l'Assemblée de 1848, à l'Assemblée de 1871 et au Sénat (1876-1885) ; mais il s'est souvent permis d'en altérer le texte.

Jules Favre (1809-1880) joua surtout un rôle important en 1870-1871 comme membre du gouvernement de la Défense nationale. Comme Berryer, il est surtout avocat, et use d'une argumentation serrée.

Gambetta (1838-1882). — Avocat, Gambetta fut célèbre du jour où il défendit (1868) Delescluze, directeur du journal *le Réveil*, poursuivi pour avoir ouvert une souscription destinée à élever un monument à Baudin, tué le 3 décembre 1851 sur les barricades. L'année suivante, Gambetta fut élu député, et combattit vivement l'Empire. Après Sedan, il devint membre du gouvernement de la Défense nationale, et fut un des organisateurs les plus actifs de la résistance. Président de la Chambre en 1879, président du Conseil en 1881, il ne put se

maintenir au pouvoir, et mourut prématurément. Gambetta est un des plus beaux tempéraments oratoires que la France ait connus depuis Mirabeau; il était vraiment né pour parler, pour exprimer en phrases claires et sonores les idées générales de la politique, et parfois ses banalités. Geste, voix, port de tête, tout concourait à l'effet que produisait l'orateur. On a retenu ses discours sur le *Plébiscite* (avril 1872), *Aux Alsaciens* (1872), le discours de Thonon (1872), le discours de Cherbourg (1875), le discours de Romans (1878.)

Parmi les contemporains des orateurs dont nous venons de parler : ODILON BARROT, LEDRU-ROLLIN, FALLOUX, EMILE OLLIVIER, ROUHER, JULES SIMON, BUFFET, etc. Sous la troisième République, les innombrables débats parlementaires ont permis aux représentants de tous les partis et aux tempéraments les plus divers de se distinguer dans les luttes oratoires; parmi tant de noms, nous citerons : JULES FERRY (1832-1893), un des hommes d'État les plus remarquables de la seconde partie du siècle; CHARLES FLOQUET, DE FREYCINET, PAUL BERT, HENRI BRISSON, DENYS COCHIN, etc... Nous retrouverons d'ailleurs au XX^e^ siècle plusieurs des orateurs politiques de cette génération (1).

IV. — Les grands Journalistes.

La plupart des orateurs politiques que nous venons d'étudier ont été des journalistes : Benjamin Constant, Chateaubriand, Thiers, etc. Il faut ajouter :

Ch. de Rémusat (1797-1875), rédacteur, avant 1830, au *Globe* et à la *Revue Française*.

Armand Carrel (1800-1836) fonda, en 1830, avec Thiers et Mignet, *le National* qui fit campagne pour la République et

(1) Il ne faut pas négliger, dans le domaine de l'éloquence, à côté de la prédication religieuse, des discours politiques, des conférences universitaires, les *discours académiques*, fort importants pour l'histoire littéraire. Cf. P. GAUTIER, *Anthologie de l'Académie française*; *Un siècle de discours académiques*, 1820-1920, Delagrave, 1921. — P. SOUDAY, *Les Romantiques à l'Académie*, Flammarion, 1928.

pour une constitution inspirée de celle des États-Unis. On sait qu'Armand Carrel fut tué, en duel, par Émile de Girardin.

Émile de Girardin (1802-1881) est le type du journaliste qui a « une idée par jour », qui amuse le public et qui s'en amuse. Beaucoup plus que Carrel, il a fait école. Parmi ses idées, la plus féconde fut l'abaissement du prix des journaux, grâce aux *annonces*. Il fonda (en 1836) *la Presse* qui devint un des journaux les mieux informés et les plus littéraires (on y voit collaborer A. Dumas, F. Soulié, Th. Gautier, Méry, etc.). Sa femme, née Delphine Gay, « la Muse romantique », célèbre par ses poésies et par quelques pièces de théâtre (*Lady Tartufe, L'École des Journalistes, La Joie fait peur*, etc.), collabora à *la Presse* sous le pseudonyme de *Vicomte de Launay*.

Edmond About (1828-1885), normalien, élève de l'École d'Athènes, l'amusant romancier du *Roi des montagnes*, de *l'Homme à l'oreille cassée*, du *Nez d'un notaire*, se distingua comme journaliste, un peu superficiel, mais spirituel, sous le Second Empire.

Prévost-Paradol (1829-1870), normalien, lui aussi, historien et critique (*Les Moralistes français*), fut, dans *le Courrier du dimanche* et les *Débats*, un adversaire beaucoup plus redoutable pour l'Empire.

Louis Veuillot (1813-1883) est célèbre surtout pour la part qu'il prit à la rédaction de *l'Univers*, journal catholique, où il se montra d'une violence extrême contre tous les partis. Comme pamphlétaire et comme écrivain, Veuillot a du génie. Son vocabulaire est très riche; son style a une variété drue et vigoureuse qui dépasse la fine et sèche précision de Courier. Quel que soit le jugement que l'on porte sur son attitude politique, il est un des journalistes dont les pages ont le moins vieilli. Sa personnalité même, telle que nous la révèlent ses *Mélanges religieux, historiques et littéraires* et sa *Correspondance*, est très originale.

Après lui, ce furent encore des polémistes violents et puissants que HENRI ROCHEFORT (1830-1913), fondateur de *la Lanterne*, successivement adversaire de l'Empire et de la République parlementaire ; ÉDOUARD DRUMONT (1844-1917), fondateur de la *Libre parole*, où il mena des campagnes antisémites.

Nous parlerons plus loin du journalisme contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

A. CHABRIER, *Les orateurs politiques de la France, des origines à 1830*, Hachette, 1888.

M. PELLISSON, *Les orateurs politiques de la France, de 1830 à nos jours*, Hachette, 1908.

J. REINACH, *Le Conciones français : l'éloquence française de la Révolution à nos jours*, Delagrave, 1894.

V. GLACHANT, *Benjamin Constant sous l'œil du guet*, Plon, 1906.

L. BARTHOU, *Lamartine orateur*, Hachette, 1916.

M. VALLET, *L. Veuillot, sa vie, ses idées*, 1913.

CHAPITRE X

LA COMÉDIE AU XIX^e SIÈCLE

SOMMAIRE

1° **Scribe** (1791-1861) donne 400 pièces, de 1810 à 1861 : vaudevilles en un acte et comédies en cinq actes. C'est un observateur spirituel des modes et des mœurs du jour, et surtout un habile constructeur d'intrigues. Autour de lui, entre 1830 et 1848, une foule d'auteurs traitent des sujets « sérieux », et sont les précurseurs d'Augier et de Dumas fils.

2° **Emile Augier** (1820-1889) s'établit le défenseur de la morale et de la famille. Il soutient des thèses *bourgeoises*. Il introduit la politique dans *les Effrontés* et *le Fils de Giboyer*, ses meilleures pièces avec *le Gendre de M. Poirier* (1854) et *Maître Guérin* (1864).

3° **A. Dumas fils** (1821-1895) soutient au théâtre des thèses généreuses et paradoxales, en particulier sur le mariage et le divorce (*Les Idées de M^me Aubray*, *Denise*....) Il fait de la scène une tribune; ses personnages raisonnent trop, et *font des mots*.

4° **Labiche** excelle dans le vaudeville qu'il élève souvent jusqu'à la fine comédie (*le Voyage de M. Perrichon*, 1860). — Parmi les autres auteurs de comédies : SARDOU, PAILLERON (*le Monde où l'on s'ennuie*, 1881).

5° **Henry Becque** crée la *comédie rosse* et *réaliste* avec *la Parisienne* et *les Corbeaux*, pièce très âpre et forte. — **Le Théâtre libre** (1887-1895) représente des pièces *réalistes*, et révèle quelques vigoureux tempéraments dramatiques (ANCEY, FABRE, CÉARD). — Cependant, la comédie fantaisiste et romanesque, héritière du Romantisme, se maintient jusqu'à la fin du siècle, avec EDMOND ROSTAND (*Cyrano de Bergerac*, 1897).

La *Comédie*, au XIXe siècle, n'est plus, comme pendant la période classique, un genre déterminé, tout à fait distinct de la tragédie et du drame; elle admet tous les sujets, tous les caractères, toutes les conditions, tous les styles. Nous avons vu que du drame romantique lui-même (surtout du drame de Hugo), une forme de comédie était sortie, qui se manifestera surtout dans la dernière partie du siècle, après la crise du naturalisme. Le nom même de *comédie* a paru trop étroit à quelques auteurs de la fin du XIXe siècle; ils ont fait des *pièces*, tout simplement. Si l'on voulait à tout prix conserver des étiquettes, on distinguerait : *vaudeville*, *comédie historique*, *comédie à thèse*, *comédie de mœurs*. Mais ces différents genres se trouvent souvent mêlés dans la même pièce.

I. — SCRIBE (1791-1861).

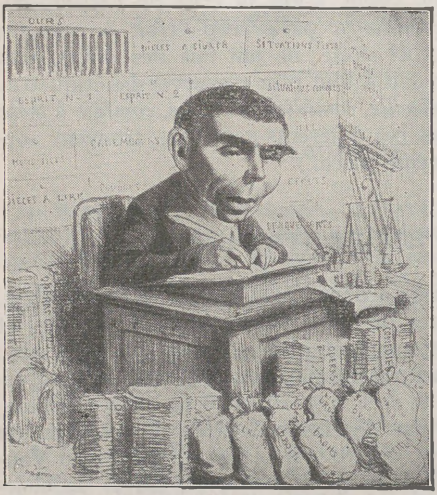
De 1810 à 1861, Scribe a donné près de quatre cents pièces. Il a occupé les théâtres de Paris pendant cinquante ans, et il n'a disparu que lentement et graduellement du répertoire. Aucun écrivain français n'a été plus souvent traduit et représenté à l'étranger.

Il avait commencé par des insuccès. Mais il possédait un don inné du théâtre; et, en 1815, il se fait applaudir au Vaudeville avec *Une nuit de la garde nationale*, suivie de charmantes et vives petites pièces, telles que *le Solliciteur*, *l'Ours et le Pacha*, etc. A l'ouverture du Gymnase (*Théâtre de Madame*) en 1820, il devint le fournisseur attitré d'une scène où l'on ne pouvait faire jouer que des pièces en un acte. De là, cette abondance de vaudevilles où le sujet est « ramassé » avec tant de précision et de sûreté : *Le plus beau jour de la vie*, *la Demoiselle à marier*, *le Charlatanisme*, *la Manie des places*, etc. Scribe n'eut qu'à reprendre un peu plus tard le thème de quelques-uns de ses vaudevilles, pour en faire des comédies; mais la nécessité de resserrer son action et de croquer vivement ses personnages lui avait formé la main.

Cependant, il avait pénétré au Théâtre-Français en 1822, avec *Valérie*; il y donnait, en 1827, *le Mariage d'argent*, puis

Bertrand et Raton (1833), *la Camaraderie* (1837), *la Calomnie* (1840), *le Verre d'eau* (1840), *Une Chaîne* (1841), etc.

Depuis 1823, Scribe écrivait avec un égal succès des *livrets* d'opéras et d'opéras-comiques : *la Dame Blanche* (1825), *la Muette de Portici* (1828), *Robert le Diable* (1831), *la Juive* (1835), *les Huguenots* (1836), etc. Scribe eut de nombreux collaborateurs, qui n'eurent jamais qu'à se louer de sa générosité.



Cl. Hatier.

SCRIBE DANS SON CABINET DE TRAVAIL.
Caricature de Benjamin.

Il ne faut demander à Scribe ni une profonde psychologie ni un style : il est préoccupé avant tout de nous attacher par une intrigue bien faite; il excelle à poser, à compliquer, à dénouer l'action, à esquiver la difficulté, lorsque le sujet traité risque de devenir sérieux.

Replacée à son époque, son œuvre est une amusante galerie de croquis exacts et piquants : le garde national, le vieux soldat de l'Empire, le fringant officier mondain de la Restauration, le journaliste *faiseur*, prototype d'Emile de Girardin et de J. Janin, le négociant parvenu, le notaire, le petit employé... Il a renouvelé ainsi les personnages de la comédie de mœurs, et présenté parfois des types un peu plus marqués : l'ambitieux (Poligny du *Mariage d'Argent*), les arrivistes (*la Camaraderie*), les hommes politiques (*la Calomnie*).

Par là, il fut initiateur, et toute la comédie du XIX^e^ siècle lui

est redevable (1), jusqu'à la comédie historique, dont il offre des modèles (*Bertrand et Raton, le Verre d'eau*).

Autour de Scribe. — Entre 1815 et 1848, la production dramatique, dans la comédie, est féconde et médiocre. Il suffira de nommer quelques-uns des auteurs du temps : C. Bonjour, Picard, Mazères, Ancelot, Empis, Ponsard (2) (*L'Honneur et l'argent*, 1853, *la Bourse*, 1856). — Les *comédies politiques* après l'abolition de la censure en 1830, les *parodies* littéraires abondent (celles des drames de Hugo en particulier, assez plaisantes : *Cornaro, tyran pas doux*, parodie d'*Angelo, tyran de Padoue*, etc...) ; les *comédies sociales* mettent surtout en scène les conflits de famille et la question d'argent. — Il faut dégager de ce fatras bien oublié la tentative de Balzac ; la seule de ses pièces qui mérite de survivre est *Mercadet* (1851) ; cette peinture du Turcaret moderne (3), malgré de singulières maladresses, ne manque pas d'accent.

La comédie de mœurs tendait de plus en plus vers le réalisme, mais avec une préférence pour la comédie en vers, justifiée par la tradition et les préjugés académiques.

II. — ÉMILE AUGIER (1820-1889).

Emile Augier n'a, comme Scribe, d'autre histoire que celle de ses œuvres. Après un succès de début (*La Ciguë*, 1844), il précise ses tendances antiromantiques dans *l'Aventurière* (1848) et surtout dans *Gabrielle* (1849), pièce *morale* en vers, à la gloire de la fidélité, de la famille, et hostile aux droits exclusifs de la passion. (*O père de famille, ô poète, je t'aime!...*).

Désormais, dans toutes ses pièces, Augier s'établira le défenseur de la morale, surtout de la morale familiale : *le Mariage d'Olympe* (1855), *Ceinture dorée* (1856). Il s'en prend au luxe dans les *Lionnes pauvres* (1858), aux mésalliances dans *Un beau*

(1) Rappelons qu'on doit à Scribe la législation actuelle sur les *droits d'auteur*. Scribe fit une grosse fortune ; mais sa bienfaisance est restée célèbre.

(2) Cf. p. 882.

(3) Repris (non sans succès) à l'époque contemporaine par la troupe de Ch. Dullin sous le titre : *Le Faiseur*.

mariage (1859), à la « décadence » de la jeune génération dans *Jean de Thommeray* (1872). Sous l'influence de Dumas fils, il se convertit à la pièce à thèse dans *les Fourchambault* (1878), où il fait ses adieux au public.

Les meilleures pièces sont : d'abord, *Les Effrontés* (1861) et *le Fils de Giboyer* (1862), deux comédies qui se font suite. L'*effronté* Vernouillet, honteux d'avoir été condamné comme escroc, relève la tête, édite un journal, se crée des protections politiques. C'est là qu'apparaît Giboyer, le bohème, le déclassé, le nouveau Figaro, bon à tout et propre à rien. Ce personnage devient le héros du *Fils de Giboyer*, pièce nettement politique (dirigée, en particulier, contre Veuillot). — *Le Gendre de M. Poirier* (1854) est tiré d'un roman très médiocre de Jules Sandeau : *Sacs et parchemins*. M. Poirier est le M. Jourdain du règne de Louis-Philippe. Ce ne sont plus les allures et les costumes des gentilshommes qu'ambitionne un commerçant enrichi de 1840; ce sont leurs titres de noblesse et leur influence politique : « Je suis ambitieux », dit Poirier, qui soutient que « le commerce est la véritable école des hommes d'État », et qui a donné sa fille au marquis de Presles, pour devenir lui-même baron et pair de France. La pièce, spirituelle, agréable, vaut toujours comme document social. — *Maître Guérin* (1864) présente la « grandeur et décadence » d'un notaire, homme d'argent, caractère brutal et vil. Œuvre forte; mais le théâtre naturaliste nous a rendus difficiles pour ce genre de peintures.

Augier écrit dans une langue vigoureuse, parfois un peu déclamatoire, parfois trop volontairement spirituelle. Il reste le meilleur représentant d'une certaine forme de comédie; on le lit toujours, mais il n'est plus guère joué.

III. — ALEXANDRE DUMAS FILS (1824-1895).

Dumas fils débuta au théâtre, en 1852, par *la Dame aux Camélias*, pièce tirée d'un roman qu'il avait publié en 1848. Le réalisme de style et de mise en scène frappa le public; et l'œuvre, tout à fait romantique de sentiments et d'expression, a

survécu à ses grandes comédies. — Il donna ensuite : *le Demi-Monde* (1855), *la Question d'argent* (1857), *l'Ami des femmes* (1864), *les Idées de Mme Aubray* (1867), *la Princesse Georges* (1871), *la Femme de Claude* (1873), *l'Etrangère* (1876), *Denise* (1885), *Francillon* (1887).

Dumas fils soutient que le théâtre doit être *utile*; il est, en cela, le disciple de Diderot. « Toute littérature, écrit-il, qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile, en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte. La reproduction pure et simple des faits et des hommes est un travail de greffier et de photographe, et je défie qu'on me cite un seul écrivain, consacré par le temps, qui n'ait pas eu pour dessein la plus-value humaine. » *Réformateur*, il est donc le maître de la *pièce à thèse*; et nul exemple ne montre mieux que le sien comment, en dépit des qualités les plus brillantes, ce genre est menacé d'oubli, à mesure que les questions se résolvent ou se posent d'une manière différente, et surtout lorsque les personnages ne sont pas des *caractères*, mais des « mécaniques parlantes » : ce qui est trop souvent le cas dans ce théâtre.

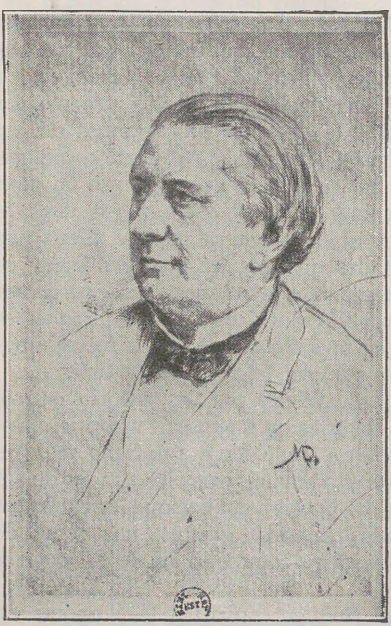
Dumas fils provoqua des scandales par ses théories sur le mariage, le divorce, etc..., théories qu'il poussait volontiers jusqu'au défi. « Fils de Dumas père », il a le don dramatique, mais ses intrigues sont souvent bizarres, romanesques; les tirades de ses *raisonneurs*, des poussées de poésie emphatique envahissent la pièce, entre deux scènes réalistes. Parfois, une sorte de symbolisme s'y laisse pressentir, comme dans *la Femme de Claude*.

Le style de Dumas fils est éloquent, spirituel, — il abonde en « mots d'auteur » — mais peu dramatique. Les personnages parlent tous la même langue, celle de leur créateur. Au fond, il y avait en lui — on le voit bien dans ses *préfaces* — un pamphlétaire, un journaliste, aux idées hardies et souvent prophétiques, plutôt qu'un véritable homme de théâtre.

IV. — Autres auteurs de Comédies.

Eugène Labiche (1815-1888) est le plus illustre représentant du vaudeville. Il a su introduire dans ses petites pièces, aux

intrigues légères, des types bien observés : bourgeois, employés, notaires, étrangers, etc. Il est supérieur à Scribe par un certain don de finesse ironique, de bon sens à la fois bienveillant et malin qui apparaît dans ses meilleures pièces : *le Misanthrope et l'Auvergnat* (1852), *le Voyage de M. Perrichon* (1860), *la Poudre aux yeux* (1861), *la Cagnotte* (1864), etc. De plus, il renouvelle la forme du grand vaudeville, en construisant d'ingénieuses et ahurissantes intrigues bâties sur des *quiproquos*, et disposées en un crescendo étourdissant : le modèle du genre est *Un chapeau de paille d'Italie*. Enfin dans le dialogue, toujours aisé et naturel, il a tantôt des coq-à-l'âne bouffons, tantôt des *mots* de vraie comédie. M. Perrichon dira par exemple, à celui qu'il croit avoir sauvé : « Vous me devez tout... je ne l'oublierai jamais. » La valeur de ce théâtre s'est dégagée de plus en plus. Emile Augier écrivait déjà (1) : « Le théâtre de Labiche gagne cent pour cent à la lecture; le côté burlesque rentre dans l'ombre, et le côté comique sort en pleine lumière. » De fait, le philosophe H. Berg-



Cl. Hatier.

EUGÈNE LABICHE,
d'après une pointe sèche de Marcellin Desboutin.

(1) Préface pour le *Théâtre de Labiche* : Augier avait poussé et presque contraint Labiche à publier ses vaudevilles.

son, dans son livre sur *le Rire* (1900), a fait à Labiche la plus belle place, après Molière, comme à un maître du comique. Ses comédies ont beaucoup moins vieilli que la plupart des pièces que nous citons dans ce chapitre. FEYDEAU (1862-1921) et GAVAULT (1867), qui lui ont succédé dans le vaudeville, ne l'ont pas fait oublier.

Nous avons déjà parlé (1) des drames de **Victorien Sardou** (1831-1908), un des plus féconds auteurs dramatiques du siècle. Il a donné dans la comédie : *Pattes de mouches* (1860), *Nos intimes* (1861), *la Famille Benoiton* (1865), *Nos bons villageois* (1866), *Rabagas* (1873), *Divorçons* (1880) : pièces bien construites, où le comique et le sérieux sont savamment dosés. Sardou était constructeur d'intrigues né, et ses comédies, dans l'ensemble, résistent mieux, au moins à la lecture, que ses drames historiques.

Meilhac et **Halévy**, collaborateurs inséparables, présentèrent, notamment sous le second Empire, les pièces légères, satiriques et bouffonnes qui évoquent si bien la vie facile, la « blague » insouciante du « monde où l'on s'amuse » d'alors : *la Vie parisienne*, et les célèbres opérettes : *La Belle Hélène* (1865), *Barbe-Bleue*, *la Périchole*. Un jour, ils se sont élevés jusqu'à la grande comédie avec *Froufrou*, pièce pleine de sensibilité et de naturel (1869).

Édouard Pailleron (1834-1899) est sorti de l'aimable médiocrité où l'auraient rangé ses autres pièces (*L'Étincelle*, *Cabotins*), en écrivant *le Monde où l'on s'ennuie* (1881), tableau des salons académiques, des pédantismes qui y fleurissent, et des rivalités qui, sous la politesse et sous les grands mots, s'y dissimulent. La pièce, où des souvenirs de Molière et de Beaumarchais sont habilement transposés, eut un succès de personnalités : on découvrait des contemporains sous les noms de la comtesse de Céran, du philosophe Bellac, etc.... Elle est restée au répertoire de la Comédie-Française ; et l'on a repris parfois aussi *Cabotins*, satire beaucoup plus inégale de quelques fantoches du monde moderne.

(1) Cf. p. 883.

V. — Le Naturalisme au Théâtre.

Henry Becque (1837-1901) marque une vive réaction contre l'optimisme et l'indulgence. Il lui substitua le plus noir pessimisme. Les deux meilleures pièces de cet écrivain, qui travaillait difficilement, et qui parvenait plus difficilement encore à se faire jouer, sont *les Corbeaux* (1882) et *la Parisienne* (1885).

La Parisienne (le titre est une maladresse, peut-être voulue, en tous cas fâcheuse) passa pour le type de la *comédie rosse* : par la perfidie cynique de l'héroïne, qui n'a d'égales que la stupidité et la veulerie de ses victimes ; par le dialogue, étincelant d'ailleurs, où les personnages étalent copieusement leur amoralité ou leur sottise. — *Les Corbeaux* sont plutôt un *drame*. Vigneron, industriel honnête, père de famille heureux, meurt subitement le soir d'un dîner offert à l'occasion des fiançailles d'une de ses filles (ce premier acte est un chef-d'œuvre d'exposition et de mouvement). Sa veuve et ses trois filles se voient alors dépouillées, ruinées, humiliées sans vergogne par les « corbeaux » qui, profitant de leur inexpérience, s'acharnent sur la succession du père. Des canailles et des dupes : telle est l'image que Becque nous donne de la société. *Les Corbeaux* sont une grande œuvre : le XX^e^ siècle a vengé l'auteur de ses déceptions. Pourtant, elle n'est pas de celles qui attirent le franc succès. On le sent bien à chaque reprise : son affreuse tristesse, l'accumulation des scènes cruelles, des mots féroces, glacent le public et le laissent ébranlé, mais réticent. C'est la preuve de la puissance de cette pièce, d'une structure classique, et où tant de traits sont d'une amère vérité, si le système et le parti pris s'y font trop sentir. Après tant d'imitateurs, les *Corbeaux* restent le chef-d'œuvre du théâtre réaliste.

Le Théâtre libre (1887-1895). — Un acteur amateur, Antoine, fonda, à Montmartre, le *Théâtre libre*, ainsi nommé parce que les pièces, représentées devant un public d'*invités*, n'étaient pas soumises à la censure. Permis à lui, par conséquent, de risquer tout. — Le premier avantage du *Théâtre libre* fut de débarrasser la scène d'un certain nombre de *faiseurs* qui,

refusés à tous les théâtres, criaient au génie méconnu. Antoine joua leurs pièces devant un public sans préjugés; le résultat fut décisif. — Le second avantage du *Théâtre libre* est d'avoir prouvé, jusqu'à l'évidence, que la *liberté de tout dire*, quand elle dépasse certaines limites, cause encore plus d'ennui que de scandale. On représenta, devant ces trois cents invités, quelques horreurs, qui, tant qu'elles restaient dans les cartons des directeurs épouvantés, passaient pour des chefs-d'œuvre, et dont la nullité stupéfia ce public disposé à tout accepter. — *Le Théâtre libre*, d'autre part, a révélé quelques vigoureux tempéraments d'auteurs dramatiques, tels que **Georges Ancey** (*l'Ecole des veufs*), **Émile Fabre** (*l'Argent*), **Henry Céard** (*les Résignés*), etc. — Il a contribué aussi à vulgariser les chefs-d'œuvre du théâtre étranger. Les pièces d'IBSEN : *les Revenants, le Canard sauvage, la Dame de la mer*, y ont été jouées pour la première fois en France, ainsi que *les Tisserands* de HAUPTMANN. — Il a créé une mode, celle des « *mots de nature* » et de l'*amoralité* au théâtre, qui, comme toutes les modes, a eu ses ridicules, et n'a duré qu'un temps (du moins sous sa première forme). — Enfin, le Théâtre libre n'a pas été sans influence sur la *mise en scène* et sur les *acteurs*. Les décors y devinrent plus simples et mieux adaptés au sujet; le jeu des acteurs y gagna en naturel et en sincérité. On peut juger de l'importance du Théâtre libre aux résistances de certains critiques *traditionalistes* d'alors tels que F. Sarcey.

VI. — La comédie fantaisiste et romanesque.

Nous avons dit comment les drames de V. Hugo (*Marion de Lorme* et *Ruy Blas* notamment) et le théâtre de Musset avaient créé un nouveau genre de comédie, par l'alliance du grotesque au tragique, et aussi par la fantaisie primesautière du dialogue. Beaucoup d'auteurs dramatiques, prosateurs ou poètes, seront encore sur ce point disciples des Romantiques dans la dernière partie du siècle. A cette comédie romanesque, et qui emprunte souvent ses sujets à l'histoire, appartiennent des pièces comme : *Gringoire* (1866), *Le baiser* (1888) de TH. DE BANVILLE; *Le*

passant (1869) et *le Luthier de Crémone* (1877) de F. COPPÉE; *Madame Sans-Gêne* (1893) de VICTORIEN SARDOU; *le Chemineau* de JEAN RICHEPIN, qui vise à une sorte de réalisme poétique, etc.... Le succès de ce théâtre accompagna la renaissance du *drame* pur, sans éléments comiques, que nous avons déjà signalée, — et s'est prolongé au-delà.

Le représentant le plus brillant du genre devait être **Edmond Rostand**. Entre autres avantages, il eut la chance d'arriver au moment où l'on était las des pièces du Théâtre Libre. *Les Romanesques* parurent, en 1894, un pastiche adroit de Musset (moins la vigueur et la profondeur psychologique) et de Banville (avec quelques acrobaties rythmiques de plus). La pièce était en vers, et le couple Percinet-Sylvette offrait au public une poésie de tout repos. Rostand allait faire beaucoup mieux trois ans plus tard avec *Cyrano de Bergerac* (1897). Cette œuvre célèbre nous conduit jusqu'aux confins du siècle nouveau; et le succès de Rostand fut tel dans les années qui suivirent 1900 que nous retardons jusqu'aux chapitres consacrés au XX^e^ siècle une étude plus détaillée.

BIBLIOGRAPHIE

CH.-M. DES GRANGES, *La Comédie et les Mœurs sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Fontemoing, 1904. — *Les Conventions du théâtre naturaliste* (*Correspondant*, 1904). — *La Fantaisie dans le théâtre contemporain* (*Correspondant*, 1907). — *De Hernani à Cyrano* (*Dilecta*, 1907-1908).

R. DOUMIC, *De Scribe à Ibsen*, Perrin, 1890. — *Essais sur le théâtre contemporain*, Perrin, 1897.

E. FAGUET, *Notes sur le théâtre*, 3 vol., Lecène, 1880-1883; *Propos de théâtre*, 5 vol., 1903-1910.

F. SARCEY, *Quarante ans de théâtre*, 8 vol., Annales, 1900-1902.

J. LEMAÎTRE, *Impressions de théâtre*, 11 vol., Boivin, 1901-1920.

H. GAILLARD DE CHAMPRIS, *Émile Augier et la comédie sociale*, Grasset, 1910.

A. BELLESSORT, *Le Demi-Monde de Dumas fils* (Coll. des grands événements littéraires), Malfère, 1929.

NEIL C. ARVIN, *Alexandre Dumas fils*, Presses universitaires, 1939.
P. SOUPAULT, *Eugène Labiche, sa vie, son œuvre*, Sagittaire, 1945.
ANTOINE, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Fayard, 1922.
E. DAWSON, *H. Becque, sa vie et son théâtre*, Payot, 1923.
E. SÉE, *H. Becque ou servitude et grandeur dramatique*, 1926.
A. ARNAOUTOVITCH, *H. Becque*, 3 vol., Presses universitaires, 1927.
P. BLANCHART, *H. Becque*, Nouvelle revue critique, 1930.

CHAPITRE XI

LE ROMAN AU XIXe SIÈCLE

SOMMAIRE

1° De 1800 à 1825, il faut signaler *Atala* (1801), *René* (1802), de CHATEAUBRIAND; *Adolphe* de B. CONSTANT (1816), et les romans de Mme DE STAËL (*Delphine*, 1802; *Corinne*, 1807). — XAVIER DE MAISTRE, CHARLES NODIER.

2° Dans le genre historique, sous l'influence de W. Scott : A. DE VIGNY donne *Cinq-Mars* (1826); VICTOR HUGO, *Notre-Dame de Paris* (1831), *les Misérables* (1862); A. DUMAS PÈRE, *les Mousquetaires* (1844) et d'interminables suites. — Vers 1840, commence à se développer le *roman-feuilleton* (E. SUE, PONSON DU TERRAIL, etc.).

3° Dans le genre réaliste et naturaliste : STENDHAL publie en 1831 *le Rouge et le Noir*, en 1839 *la Chartreuse de Parme*. Son œuvre pleine d'observations aiguës s'est enrichie d'un nombre considérable d'inédits. — BALZAC (1799-1850) écrit une longue série de romans de mœurs, sous le titre général de *Comédie humaine*. Il est le plus fécond créateur de types dans notre littérature; il décrit à la fois les *milieux* et les *individus*. — MÉRIMÉE réussit dans la nouvelle. — G. FLAUBERT concilie le réalisme et l'art dans *Madame Bovary* (1856); il transforme le roman historique dans *Salammbô* (1862). — Les GONCOURT sont romanciers et critiques d'art; leur style est impressionniste. — A. DAUDET est un réaliste sensible et poète. — E. ZOLA est le théoricien du roman *naturaliste*, mais son œuvre est aussi épique et romantique (*L'Assommoir*, 1877; *Germinal*, 1885). — G. DE MAUPASSANT est surtout conteur. — J.-K. HUYSMANS se passionne pour la psychologie et l'art religieux.

4° Le roman idéaliste et psychologique. — GEORGE SAND (1804-1876) donne d'abord des romans passionnels (*Indiana, Valentine*); puis des romans socialistes (*le Meunier d'Angibault*); enfin des romans champêtres (*François le Champi, la Mare au diable*). George Sand excelle à décrire la nature. — FROMENTIN, peintre et critique d'art, donne une pénétrante étude d'âmes : *Dominique* (1862).

5° **Après 1808**, P. BOURGET compose des romans psychologiques, puis sociaux. — A. FRANCE est humaniste, ironique, sceptique. — P. LOTI peint les pays exotiques. — A la fin du siècle, le roman devient de plus en plus un genre très fécond sans limites précises.

Nous avons vu que le roman s'était transformé et enrichi au XVIII^e siècle, sous une double influence : celle du roman anglais qui le pousse à l'observation plus minutieuse des classes moyennes et des sentiments communs ; celle des tendances sociales, esprit d'examen, libre discussion, curiosité pour les problèmes moraux et politiques. Au XIX^e siècle, le roman deviendra le plus vaste et le plus compréhensif de tous les genres : il sera romanesque comme au moyen âge, psychologique comme au XVII^e siècle, social comme au XVIII^e siècle ; de plus, il reflétera toutes les aspirations du XIX^e siècle, et se fera successivement lyrique, réaliste, socialiste, naturaliste, symboliste. C'est dire qu'il échappe désormais à toute définition. Un *roman*, c'est un volume en prose, où l'auteur raconte une histoire vraie ou fausse, et dans lequel il enferme tout ce qu'il veut : politique, sociologie, pédagogie, religion, morale, description, psychologie, — et, quand il le peut, de l'esprit, du sentiment et du style.

I. — Le roman de 1800 à 1825. — Les Précurseurs.

Chateaubriand. — **M^me de Staël.** — Rappelons, pour mémoire (1), *Atala* (1801), *René* (1802), que nous avons analysés plus haut, et qui, se rattachant aux romans de Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie* est de 1787) pour la partie descriptive, renouvellent la psychologie par l'analyse à la fois profonde et exaltée des sentiments. — Les romans de M^me de Staël (2) : *Delphine* (1802) et *Corinne* (1807) annoncent ceux de George Sand.

Benjamin Constant (1767-1830). — Homme d'État et journaliste (3), grande intelligence et caractère faible, Benjamin Constant occupe une place éminente dans notre littérature,

(1) Cf. p. 804.
(2) Cf. p. 817.
(3) Cf. p. 940.

par son *Adolphe*, court roman autobiographique, paru en 1816, et que l'on croirait écrit d'hier. Il y analyse avec une surprenante justesse, en un style sans ornements, la lente et sûre désagrégation d'un amour malheureux.

Charles Nodier (1781-1844). — On a déjà vu paraître Ch. Nodier parmi les initiateurs du romantisme (1). Esprit vif et charmant, peu capable de s'élever au grand, mais fait pour réussir dans les choses réduites et exquises, Nodier mérite d'être cité moins encore pour quelques romans romantiques comme *les Proscrits* (1802), *le Peintre de Salzbourg* (1803) et *Jean Sbogar* (1818), que pour ses contes et ses nouvelles. On trouve le plus parfait mélange de réalisme moyen et de sentiment poétique dans *Trilby* (1822), *la Fée aux Miettes* (1832), *la Neuvaine de la Chandeleur* (1839), *le Chien de Brisquet* (1844).

Xavier de Maistre (1763-1852). — A la même veine toute française, par sa clarté, son esprit, sa sensibilité nuancée, et qui plaît surtout parce qu'elle semble compter sur l'intelligence du lecteur, appartient Xavier de Maistre. En 1794, il avait publié le *Voyage autour de ma chambre*; l'auteur, officier en garnison à Alexandrie, en Italie, retenu chez lui par une convalescence, passe en revue tous les objets qui l'entourent, et se laisse aller aux souvenirs et aux digressions. *Le Lépreux de la cité d'Aoste* est un dialogue entre un militaire de passage à Aoste (l'auteur lui-même) et un lépreux enfermé dans une tour. Le sujet n'est rien; le dialogue vaut par sa haute philosophie et par sa résignation toute chrétienne. Dans *la Jeune Sibérienne*, X. de Maistre nous conte les aventures d'une jeune fille qui se rend à pied de la Sibérie à Saint-Pétersbourg pour demander à l'empereur de Russie la grâce de son père.

On pourrait encore signaler parmi les contes fantaisistes les amusants ouvrages du génevois Rodolphe Töpffer (1799-1846) : *Nouvelles génevoises, Voyages en zigzag*.

Nous classerons les principaux romanciers du XIX^e^ siècle sous les titres suivants : *roman historique, roman réaliste et naturaliste, roman idéaliste et psychologique*. Ces catégories n'ont

(1) Cf. p. 831.

rien d'absolu; nous les adoptons presque à regret, pour suivre une tradition commode; mais nous signalerons, à chaque occasion, la complexité de la plupart des grands romanciers, qui échappent souvent, par toute une partie de leur œuvre, à l'étiquette sous laquelle on les range.

II. — Le Roman historique.

Le roman historique est celui dont les héros, tantôt empruntés à l'histoire (Vigny), tantôt conventionnels et imaginés de toutes pièces par l'auteur (Walter Scott, Hugo), sont placés dans un *cadre historique*. Le décor du roman est fourni par une époque particulière, reconstituée avec plus ou moins de fantaisie d'après les mémoires, les chroniques, les lettres, etc. La *couleur locale*, comme au théâtre, y domine. C'est donc un genre essentiellement romantique, et qui nous est venu, renouvelé et mis au point, d'Angleterre. Là, en effet, de 1814 à 1826, Walter Scott avait publié une série de romans, dont le succès et l'influence déterminèrent dans toute l'Europe une prodigieuse floraison d'œuvres analogues. Walter Scott excellait à choisir ses cadres et à y adapter ses personnages : *Waverley*, *Ivanhoë*, *le Monastère*, *Quentin Durward*, intéressaient les lecteurs à la fois par une intrigue romanesque à souhait, amusante et morale, et par la peinture de l'Écosse au XVIII^e siècle, de l'Angleterre du XII^e et du XVI^e siècle, de la France du XV^e siècle, etc.

Alfred de Vigny (1) publie, en 1826, *Cinq-Mars ou une Conjuration sous Louis XIII*. Dans l'*Introduction*, il présente une théorie du roman historique, où il revendique les droits du poète en face des droits de l'histoire. C'est pourquoi il transfigure beaucoup plus qu'il ne peint ses personnages : Louis XIII, Cinq-Mars, de Thou, Richelieu. La philosophie de l'histoire, dans ce roman, — où la noblesse est exaltée aux dépens de la monarchie — paraît sommaire, et le style en a

(1) Sur VIGNY poète lyrique, cf. p. 839; sur son théâtre, p. 878.

beaucoup vieilli. On peut détacher encore un certain nombre de pages poétiques : tout le début, avec la description de la Touraine; l'orage dans les Pyrénées... Ce sont les scènes proprement « historiques » qui se sont le plus démodées.

En 1832, Vigny donne *Stello ou les Diables bleus*; l'histoire n'y intervient qu'à titre d'*exemples*. Il s'agit, pour l'auteur, bien plus encore que dans *Cinq-Mars*, de démontrer une thèse, à savoir que le *poète*, ou plus généralement l'*homme de lettres* est un incompris, quelle que soit la forme de la société où il essaye de vivre : monarchie absolue, monarchie constitutionnelle, république, — et qu'il doit s'abstenir de tout rôle politique. Tel est le sens de la « consultation » que le « *Docteur Noir* », personnage méphistophélique, donne au poète Stello, pour le guérir de ses « diables bleus », entendez : de sa neurasthénie. Les trois *exemples* sont : Gilbert, Chatterton et André Chénier. Du second de ces épisodes, Vigny tira en 1835 le drame de *Chatterton*; le troisième, par sa peinture des scènes révolutionnaires, est le plus émouvant; inégal d'ailleurs, gâté par les effets de théâtre, et parfois de mélodrame, par les mots d'auteur, par une tension assez laborieuse, il se relève dans de nombreux passages par des traits d'excellent réalisme. Ce contraste n'est pas rare chez Vigny; il est plus sensible encore dans : *Servitude et Grandeur militaires* (1835). C'est encore une démonstration, où l'histoire n'apparaît que comme fond de tableau dans les trois *nouvelles* destinées à illustrer la thèse : *Laurette ou le Cachet rouge, la Veillée de Vincennes, la Vie et la Mort du capitaine Renaud ou la Canne de jonc*; cette dernière nouvelle est divisée à son tour en plusieurs épisodes : la scène entre le Pape et Napoléon à Fontainebleau (*Commediante... Tragediante*), le portrait de l'amiral anglais Collingwood, type du soldat stoïque et résigné, l'attaque du corps de garde russe, la mort du capitaine Renaud, tué par un gamin de Paris pendant les journées de juillet 1830. Cette fois, malgré la solennité un peu creuse des chapitres de théorie, le roman s'impose par la noblesse des sentiments; et l'intensité du récit égale certaines pages aux chefs-d'œuvre de Mérimée, ou mieux de Tolstoï. — Vigny avait encore composé *Daphné*, suite de *Stello*, roman philosophique, dont l'intrigue se situe au temps de l'empereur

Julien; le récit est présenté sous forme d'un manuscrit que le Docteur Noir et Stello lisent et commentent. L'œuvre n'a été connue et publiée que très tardivement (par le poète Fernand Gregh en 1912).

Victor Hugo, séduit à la fois par tous les genres (1), écrivit, tout jeune encore, des romans *terribles*, dont la lecture fait



BANDEAU DE NOTRE-DAME DE PARIS.

aujourd'hui sourire : *Bug-Jargal* et *Han d'Islande*. — *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829), curieuse étude, presque pathologique, et *Claude Gueux* (1834) sont des sortes de courts romans à thèse, où V. Hugo prend parti contre la peine de mort.

Son premier grand roman est *Notre-Dame de Paris* (1831). L'intrigue, établie entre des personnages violemment antithétiques, est chargée d'épisodes et très conventionnelle. La jeune bohémienne Esméralda, enfant perdue qui doit, au dénouement, retrouver sa mère (grâce à une amulette et à un petit soulier), est aimée du jeune capitaine Phœbus. Elle est poursuivie par la haine du diacre Claude Frollo, et protégée par le difforme Quasimodo, le sonneur de cloches de Notre-Dame. Phœbus est le *jeune premier* de ce mélodrame,

(1) Sur Hugo poète lyrique, p.831; sur son théâtre, p. 871; sur son éloquence parlementaire, p. 942.

dont Claude Frollo est le *traître*; Quasimodo en est le *bouffon* sympathique, réunissant en lui, comme Triboulet, le *grotesque* du physique au *sublime* du sentiment. Mais si la psychologie (quelques détails exceptés) est faible, Victor Hugo prend sa revanche dans la partie descriptive. Au livre premier, la Grand'-Salle du palais de justice (ch. I), — au livre II, la Place de Grève (ch. II), — au livre III, Notre-Dame (ch. I) et Paris à vol d'oiseau (ch. II), — au livre VII, les Cloches (ch. III), — au livre X, l'assaut de Notre-Dame par les truands (ch. IV) : autant de visions qui n'ont rien perdu de leur couleur. Victor Hugo s'y montre le *voyant* qu'il est en poésie; tout y prend corps et âme et grandit jusqu'au symbole. Certaines scènes, comme la chute de Claude Frollo (liv. XI, ch. II), sont d'un réalisme effrayant. Quant au style, jamais la prose française ne s'était montrée encore capable d'un pareil effort : richesse du vocabulaire, peintures éclatantes, virtuosité musicale.

Les Misérables, commencés avant 1850, publiés seulement en 1862, sont une œuvre immense, composite, une réunion de romans en un seul roman (histoire de Jean Valjean et de l'évêque Myriel, histoire de Fantine, histoire de Cosette et de Marius, insurrection parisienne de 1832, etc.) D'autre part, c'est un livre à thèse. Sous l'influence des doctrines humanitaires et socialistes de Cabet et de Proudhon, Hugo plaide la cause de tous ceux que la société méprise, et dont on pourrait lui imputer à elle tous les crimes. Enfin, dans le forçat Jean Valjean, ramené au bien par la charité évangélique de Mgr Myriel, V. Hugo a dépeint (et c'est la plus belle inspiration des *Misérables*) le relèvement d'une âme depuis les bas-fonds jusqu'à Dieu.

V. Hugo doit certes beaucoup à G. Sand, à Balzac, et même à Eugène Sue. Il a eu visiblement l'intention de rivaliser avec tous, et de fondre en une œuvre unique les créations du roman historique, du roman social, du roman feuilleton, du roman policier. D'où l'aspect touffu du livre. D'autre part, il ne contient pas sa verve; les digressions (souvent intéressantes d'ailleurs, mais d'une ampleur excessive) encombrent le récit. Les épisodes saisissants, les pages magnifiques n'en abondent pas moins dans les *Misérables*, encore aujourd'hui un des

romans les plus populaires que nous ayons : le portrait de l'évêque, la crise morale de Jean Valjean, la description du couvent des Bénédictines où est élevée Cosette, la bataille de Waterloo, la barricade, la course de Jean Valjean à travers les égouts, la mort de Jean Valjean, etc... Et Victor Hugo a créé au moins un type immortel : le gamin de Paris, Gavroche.

Dans *les Travailleurs de la mer* (1866), Hugo se retrouve grand poète descriptif (le naufrage de la *Durande*, la tempête, Gilliatt et la pieuvre) au milieu de digressions exubérantes. — *L'homme qui rit* (1869) nous ramène au pur romantisme : intrigue extraordinaire, scènes d'une violence ou d'une singularité outrées (mais comme seul V. Hugo pouvait les écrire...). — Il y a plus de simplicité et de sobriété dans *Quatre vingt-treize* (1872) : les caractères — le jacobin Cimourdain, le chouan Lantenac, le républicain idéaliste Gauvain — forment une opposition un peu systématique, mais attachante, au milieu des épisodes de la révolte vendéenne.

La poésie lyrique ou épique anime à tout instant les romans de Hugo, comme elle anime son théâtre. Son imagination, sa virtuosité verbale, n'étant plus disciplinées par le vers, s'y déploient sans mesure. L'excès, la surcharge sont très sensibles. Mais l'ensemble est emporté dans un mouvement que nul autre écrivain du siècle n'aurait pu soutenir. Ce qui n'empêche pas le romancier de se montrer, à l'occasion, grand réaliste dans tels épisodes, peintures de personnages ou de mœurs.

Alexandre Dumas père (1803-1870) (1). — Il faudrait plusieurs pages pour énumérer les romans d'Alex. Dumas, qui, d'ailleurs, est moins un romancier qu'un prodigieux conteur. Son ouvrage le plus populaire est : *les Trois Mousquetaires* (2) (1844), où d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis représentent, d'une façon assez sommaire mais assez juste, quatre tempé-

(1) Sur le théâtre d'A. Dumas père, cf. p. 877.

(2) Sur ce titre, on répète encore une plaisanterie traditionnelle : ... « Les trois mousquetaires, qui sont quatre... ». Or, ne sont vraiment des *mousquetaires*, au début, que Aramis, Athos et Porthos; d'Artagnan ne le devient qu'à la fin du roman; et c'est dans *Vingt ans après* et dans *le Vicomte de Bragelonne* qu'ils sont vraiment quatre.

raments différents. Les quatre amis sont mêlés à l'histoire de Richelieu et de Mazarin, histoire aussi peu exacte que possible, mais vive et pittoresque. — Dans *Vingt Ans après* (1845), Dumas nous promène, avec les mêmes personnages, en Angleterre, où nous assistons à la mort de Charles Ier, puis il nous ramène à Paris, en pleine Fronde. — Le succès des *Mousquetaires* n'étant pas encore épuisé, Dumas en tire *le Vicomte de Bragelonne* (1847), où apparaît la figure mélancolique de Mlle de la Vallière. — Citons encore *Monte-Cristo* (1845), *le Chevalier de Maison-Rouge* (1848), etc. — A la condition de ne chercher dans Alex. Dumas ni histoire, ni psychologie, et de le lire pour passer le temps, on est vraiment amusé par cette verve intarissable, qui rappelle celle de La Calprenède au XVIIe siècle. Dumas père eut de nombreux collaborateurs, qui l'aidaient, soit pour l'invention, soit pour la rédaction, à suffire aux exigences des éditeurs et des journaux. Le plus distingué d'entre eux fut *Auguste Maquet.*

L'évolution du roman historique. — Le roman historique (auquel appartiennent, pour une part importante, les œuvres des romanciers dont nous parlerons : Stendhal, Balzac, Sand), se maintient en somme, plus ou moins transformé, pendant tout le siècle. Il fournit tantôt la matière, tantôt le cadre du roman. Il est pittoresque et tourne au pastiche littéraire avec *le Capitaine Fracasse* de THÉOPHILE GAUTIER (1863), histoire d'une troupe de comédiens de province, au XVIIe siècle, renouvelée du *Roman comique* de Scarron, et restée célèbre par les descriptions (surtout celles de la première partie) : le château de la misère, la représentation chez le marquis de Bruyères, la mort du Matamore, etc.... — Il est scientifique et archéologique en même temps qu'artistique dans la *Salammbô* de G. FLAUBERT (1862) ; populaire chez ERCKMANN-CHATRIAN, deux Alsaciens dont l'œuvre (de 1860 à 1880) a connu un des succès de librairie les plus éclatants, et a fort bien résisté à l'épreuve du temps (*L'Ami Fritz, Histoire d'un conscrit de 1813, Histoire d un paysan*, etc.). — Il revient au romantisme mêlé de symbolisme dans les romans si originaux d'ELÉMIR BOURGES (1852-1925) : *Sous la hache* (1885), *Les oiseaux s'envolent et les fleurs*

tombent (1893). Par MAURICE MAINDRON, PAUL ADAM, GEORGES D'ESPARBÈS, etc... il arrive jusqu'au XX^e siècle, où nous étudierons plus loin ses survivances.

Le Roman-feuilleton. — C'est vers 1840 que les journaux commencent à publier par fragments quotidiens de grands romans, plus ou moins historiques, fantaisistes, socialistes et moraux. Jusqu'alors, le *feuilleton* du journal, ou « rez-de-chaussée » de la première feuille, était réservé à la critique dramatique, aux variétés littéraires, aux éphémérides, aux jeux d'esprit et charades, etc. En 1841, le *Journal des Débats* tenta le premier de donner un roman découpé en feuilletons : ce fut un ouvrage de FRÉDÉRIC SOULIÉ, *les Mémoires du diable*. En 1842, parurent dans le même journal *les Mystères de Paris*, d'EUGÈNE SUË.

Le public mordit à plein. On faisait queue chaque jour aux bureaux des *Débats*, pour avoir, au sortir de la presse, la suite du feuilleton. L'auteur des *Mystères de Paris* recevait des lettres suppliantes, qui le priaient de mettre un terme aux souffrances de son héroïne, de démasquer les imposteurs et de châtier les coupables. Ne dit-on pas aussi qu'Eugène Suë, ayant été, comme garde national, mis en prison pour n'avoir pas *monté sa garde*, menaça d'interrompre son feuilleton, et que le maréchal Soult, lecteur enragé des *Mystères*, s'empressa de le faire remettre en liberté? D'ailleurs, Eugène Suë gagnait une fortune à ce métier. — DUMAS PÈRE devint bientôt le fournisseur le plus fécond des journaux. *Monte-Cristo* parut dans *le Constitutionnel*, *la Reine Margot* dans *la Presse*, etc. Après eux, les PONSON DU TERRAIL, les PAUL FÉVAL, etc... continuèrent à fabriquer, non sans imagination, une quantité prodigieuse de romans, écrits le plus souvent au jour le jour. Et ils ont eu des successeurs.

Il résulta, de ce mode de publication fragmentaire, certains procédés de composition et de style qui s'expliquent par la nécessité de tenir en haleine un public à la fois exigeant et naïf. E. Suë et Dumas poussèrent jusqu'au génie l'art de piquer et de soutenir la curiosité sans jamais la satisfaire complètement, et de croiser de multiples intrigues qui

s'embrouillent et se débrouillent avec une savante lenteur. Quant à l'expression, inutile de dire que les effets de pathétique et de description faciles ont rejeté la plupart de ces productions « hors de la littérature ».

III. — Vers le réalisme.

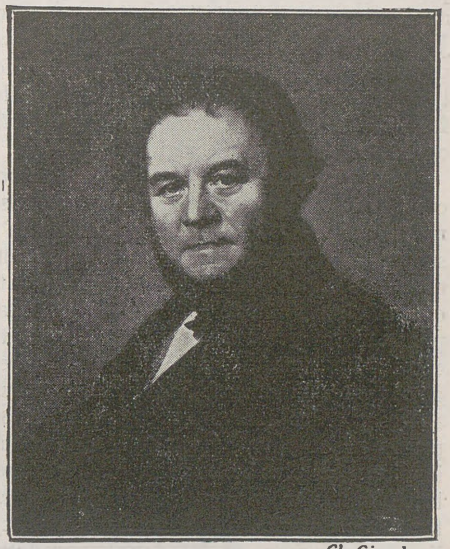
STENDHAL (1783-1842)

Le roman historique avait été une création spécifique du Romantisme. A sa couleur parfois fausse et criarde, à ses prétentions philosophiques et sociales, à ses effusions poétiques, devaient s'opposer la simplicité, l'exactitude quasi scientifique du *roman réaliste*. Cette appellation commode embrasse des écrits très divers, et ne doit pas faire méconnaître l'originalité propre, la complexité des romans que nous allons étudier. Ce qu'il faut retenir, c'est qu'*en pleine période romantique*, des œuvres paraissent, qui échappent, au moins en partie, à l'esthétique du jour. Le cas le plus frappant est celui de Stendhal.

Henri Beyle naquit à Grenoble; il était fils d'un avocat au Parlement. Le nom de Stendhal (emprunté à une ville allemande) ne fut qu'un des nombreux pseudonymes dont il eut la fantaisie de se parer. Officier pendant la campagne d'Italie (en 1800), il démissionne, vit à Paris sous l'Empire, devient adjoint au commissaire des guerres, auditeur au Conseil d'État; attaché à l'intendance pendant la campagne de Russie, il organise en 1814 la résistance du Dauphiné à l'invasion étrangère. De 1816 à 1821, il s'établit à Milan et commence à écrire. Il mène une vie de voyageur et de dilettante, et passe enfin plusieurs années comme consul de France à Civita-Vecchia.

Stendhal publie d'abord des impressions de voyage et de critique : *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* (1815), *Rome, Naples et Florence* (1817), *Histoire de la peinture en Italie* (1817), où la critique contemporaine a décelé de nombreux emprunts à des ouvrages antérieurs, mais qui n'en portent pas moins la marque de leur auteur. Son originalité apparaît dans : *De l'amour* (1822), essai psychologique, dont certaines formules (la « cristallisation » que la passion opère autour de l'être aimé) sont deve-

nues célèbres. *Racine et Shakespeare* (1823) est une étude critique, qui contient une des définitions les plus souvent citées de ce que Stendhal appelait le « romanticisme » (1). Après le court roman d'*Armance* (1827) et les *Promenades dans Rome* (1829), Stendhal donne en 1831 : *le Rouge et le Noir, chronique de 1830.*



Cl. Giraudon.

STENDHAL, par Sodermack.

Le titre énigmatique de ce roman paraît désigner la lutte ou le conflit entre l'esprit révolutionnaire et militaire (le rouge), et l'esprit ecclésiastique (le noir) — à moins qu'il ne s'agisse des couleurs d'un tapis de jeu sur lequel on *mise.* Le héros du roman, Julien Sorel, est fils d'un paysan, charpentier de son état. L'enfant a été élevé pour devenir prêtre ; mais sa vocation n'a rien de réel ; exalté par le souvenir de Napoléon, il est décidé à tout pour parvenir. Choisi comme précepteur par M. de Rénal, chef du parti ultra dans le département du Doubs, à Verrières, il se pousse si bien, qu'il obtient une bourse au grand séminaire de Besançon, puis une place de secrétaire à Paris auprès du marquis de la Mole. Alors, il quitte la soutane, et devient lieutenant de hussards. Il va épouser M^lle de la Mole, lorsqu'il apprend que

(1) Cf. p. 773.

Mme de Rénal, son ancienne bienfaitrice, cherche à le perdre dans l'esprit du marquis. Il part pour Verrières, tire un coup de pistolet sur Mme de Rénal, à l'église, pendant la messe, est arrêté, jugé et guillotiné. L'analyse des sentiments, qui dépasse par sa minutie et sa précision ce que la tragédie et le roman avaient auparavant réalisé ; — la peinture des caractères, celui de Julien Sorel surtout, l'inoubliable plébéien ambitieux, hypocrite par nécessité ; — le style ferme, froid, ironique, avec des poussées lyriques d'autant plus satisfaisantes qu'elles sont plus rares, tout faisait de ce roman, contemporain de *Notre-Dame-de-Paris*, une œuvre de la plus rare originalité.

En 1839, paraît *La Chartreuse de Parme*, peinture d'une petite cour italienne après 1815. Des intrigues assez médiocres y déchaînent des passions aussi forcenées qu'au temps de la Renaissance. Le héros, Fabrice del Dongo, commence par être soldat, et il assiste à la bataille de Waterloo dont Stendhal fait un récit qui est resté le modèle des récits de bataille précis et sans emphase. Fabrice revient en Italie, se mêle à toutes sortes de plaisirs et d'intrigues, se fait emprisonner à Parme, malgré la protection de sa tante, la duchesse Sanseverina, et du comte Mosca, — deux autres grandes figures du roman. Le séjour de Fabrice dans sa prison et son amour pour la fille du gouverneur, Clelia Conti, inspirent les plus belles pages du livre (avec celles du début) ; Fabrice finit par entrer dans les ordres, et se retire à la Chartreuse de Parme, dont le nom n'apparaît que dans les dernières lignes du roman, et lui donne paradoxalement son titre. *La Chartreuse* fut « découverte » par Balzac, qui lui consacra un article volumineux et enthousiaste. Depuis, son prestige n'a fait que croître. Pour les fanatiques de Stendhal, elle est d'ordinaire l'œuvre préférée ; au tissu serré de l'analyse s'ajoute, dans ce roman d'ailleurs plus touffu, moins *classique* que *Le Rouge et le Noir*, une poésie indéfinissable, faite d'un élan de jeunesse et de tout l'amour que portait Stendhal à l'Italie, sa patrie d'adoption.

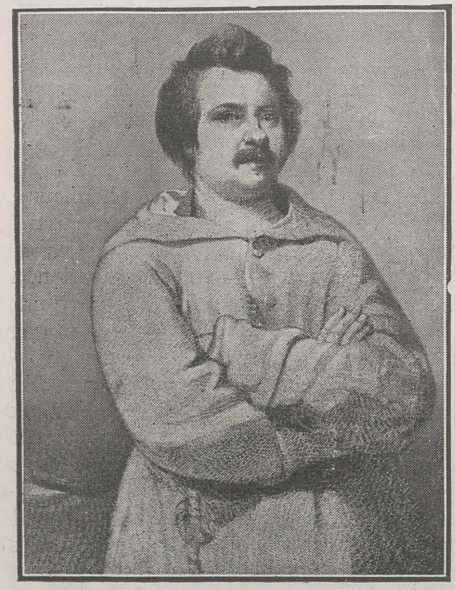
Stendhal avait écrit : « J'aurai du succès vers 1880. » Il sentait combien sa fine psychologie, son sens des nuances, son ironie avaient chance de survivre à la couleur et à l'exaltation romantiques. Mais il ne croyait pas si bien dire. Il ne pouvait surtout

prévoir que le XX^e siècle confirmerait — et au delà — ses espérances les plus osées. Taine disait : « Nul n'a mieux enseigné à ouvrir les yeux et à regarder. » Après lui, critiques et érudits l'ont commenté à l'envi et se sont donné pour tâche de publier ses très nombreux inédits. Ainsi furent révélés la *Correspondance*, sans cesse enrichie; le roman inachevé de *Lucien Leuwen*, dont au moins la première partie, qui peint le pur amour de Lucien et de M^me de Chasteller, est un chef-d'œuvre; le *Journal*, les *Souvenirs d'égotisme*, la *Vie de Henri Brulard*, roman autobiographique, etc.... Toutes ces publications, en renouvelant, en rafraîchissant la connaissance de l'auteur, ont poussé jusqu'à l'engouement, jusqu'au snobisme, l'intérêt éveillé par sa personnalité. Être singulier, indépendant et paradoxal en art, en littérature, en morale, en politique, en religion, Stendhal apparaît doué du sens d'observation le plus aigu, avec des aperçus qui ne sont qu'à lui, ou auxquels il donne une expression tout à fait personnelle. L' « égotisme », l' « espagnolisme », renouvelé de la *virtù* italienne et de la « gloire » chère à Corneille, le culte de l'énergie, les idées sur la vie et la « chasse au bonheur », bref, tout ce qui constitue à nos yeux le « *beylisme* », a suscité et continue à susciter commentaires, discussions, études de toutes sortes. On finirait par préférer — là est l'exagération, à notre sens — les écrits récemment découverts aux deux grands romans (auxquels on doit joindre *Lucien Leuwen*), alors que l'intérêt principal de ces écrits est justement d'éclairer les chefs-d'œuvre, en nous initiant à la création romanesque chez Stendhal. C'est en lui qu'il étudiait l'âme humaine; dédaigneux des aveux directs, qu'il confiait à ses notes intimes, il a incarné ses rêves déçus, ses velléités, ses déceptions dans des héros fictifs dont le relief, avec le temps, semble s'accuser toujours davantage. Stendhal a ses adversaires; mais la passion qu'ils mettent à le combattre est un témoignage de plus; car il est un des très rares dont on puisse dire qu'après un siècle, il nous paraît être presque un contemporain.

BALZAC (1799-1850).

Le réalisme de Stendhal est essentiellement psychologique. En étendant l'observation à toute la société, et en bâtissant une œuvre colossale, Balzac est l'authentique initiateur du roman réaliste.

Né à Tours, Honoré de Balzac, d'abord clerc d'avoué, puis clerc de notaire, fut entraîné par une vocation irrésistible vers la littérature. Il commença par se faire la main en écrivant des romans d'aventures, puis il se fit imprimeur, fut obligé de liquider son fonds en 1827, et se trouva dès ce moment tellement endetté que, malgré un labeur héroïque, il n'arriva jamais à se libérer. Sa moyenne de travail était de quatorze heures par jour. Il ne dormait guère que de 7 heures du soir à 1 heure du matin; il buvait sans cesse ou mâchait du café pour se tenir éveillé. La correction de ses *épreuves* lui prenait plus de temps encore que la rédaction de son roman; car, ce roman, il l'augmentait, il le surchargeait, il l'étouffait par les additions écrites aux immenses marges de ses huit ou dix épreuves



BALZAC EN ROBE DE CHAMBRE.
D'après le portrait de Louis Boulanger.

successives. Tempérament robuste, exubérant, l'esprit toujours sous pression, vivant avec ses héros imaginaires, il était aussi chimérique dans sa vie pratique que réaliste dans ses romans. Il avait fréquemment, pour payer ses dettes, des idées dont l'exécution le ruinait un peu plus. Il mourut à la peine, âgé de cinquante et un ans; il venait d'épouser la comtesse Hanska, « l'Étrangère », qu'il aimait de loin depuis seize ans, et avec laquelle il a échangé d'admirables lettres.

Laissons de côté ses nombreux romans de début, pour ne nous occuper que de la série considérable (près de cent romans) composée de 1829 à 1850, qu'il a intitulée lui-même (à partir de 1841) : *la Comédie humaine*, précédée d'un important *Avant-propos*, et qu'il a subdivisée en *Scènes de la vie privée*, *Scènes de la vie de province*, *Scènes de la vie parisienne*, *Études philosophiques*, etc. On hésite à faire un choix dans cet ensemble unique : *Les Chouans*, *la Peau de chagrin*, *Eugénie Grandet*, *le Médecin de campagne*, *le Père Goriot*, *la Recherche de l'absolu*, *le Lys dans la vallée*, *César Birotteau*, *Illusions perdues*, *les Paysans*, *la Cousine Bette*, *le Cousin Pons*, en restent les chefs-d'œuvre. Mais à peu près rien n'y est à dédaigner. Balzac n'est-il pas tout entier dans de simples nouvelles comme *le Colonel Chabert* ou *le Curé de Tours*? Bien que ces romans ne soient pas les épisodes d'une seule histoire, Balzac y fait cependant revenir souvent les mêmes types (1) : Eugène de Rastignac, le jeune *arriviste*; des financiers comme le baron de Nucingen et Gobseck; le médecin Bianchon, le forçat évadé Vautrin. Ses créations les plus illustres sont: Grandet, l'avare; le cousin Pons, le collectionneur fanatique; Goriot, type renouvelé du père faible qui s'est dépouillé de tout pour ses enfants, et qui meurt sur un grabat; M^me^ de Mortsauf, la femme héroïque; Philippe Bridau, le « demi-solde » devenu mauvais sujet; César Birotteau, parfumeur, type du grand négociant de 1840; l'illustre Gaudissart, le commis voyageur; Balthazar Claës, l'inventeur; Lucien de Rubempré, l'auteur déçu qui vient au journalisme,

(1) Deux érudits, CERFBEER et CHRISTOPHE, ont pu ainsi dresser un *Répertoire de la Comédie humaine* (1887); ils ont reconstitué la biographie complète de chacun des innombrables personnages qui la composent, selon le vœu de Balzac qui prétendait « faire concurrence à l'État Civil ».

etc. A vrai dire, il faudrait les citer presque tous. Balzac excelle à donner la vie aux moindres figures ; c'est tout un caractère que la *maman Vauquer* qui tient la pension où loge le père Goriot.

Balzac est avec Shakespeare, Molière, Dostoïevsky, le plus grand créateur d'âmes. Il a, comme eux, construit un monde. Tous ces personnages, il semble les avoir vus, dans leur milieu propre, hôtel ou bouge, boulevard mondain ou ruelle sinistre, avec leur costume, leurs gestes. Il les a entendu parler, chacun avec son style, ses locutions et images caractéristiques, son accent provincial ou étranger. Il nous reste, de la lecture de ses romans, le souvenir précis et comme l'obsession d'un certain nombre d'individus avec lesquels nous avons vécu. Il s'agit pourtant d'une société différente de la nôtre. Mais comme les autres créateurs que nous citions plus haut, Balzac atteint le « type » humain sous l'enveloppe éphémère des mœurs d'une époque, d'ailleurs minutieusement décrites. Car son œuvre est aussi un document *historique* de premier ordre. Sa faculté d'observation, sa puissance d'imaginer, à partir de ce qu'il avait vu et noté, furent chez lui un don de génie.

D'un autre côté, que l'on critique, si l'on veut, la *construction* des romans de Balzac. Les intrigues en sont parfois mélodramatiques (moins qu'on ne l'a prétendu au reste). Mais pour qui les envisage au point de vue du développement des caractères, elles sont parfaites. Car Balzac, comme Molière, n'est préoccupé, semble-t-il, que d'une chose : amener les situations nécessaires à la mise en valeur successive de tous les aspects de ses personnages. Il consacre de longues pages à la *préparation* (la description des milieux, véritable « inventaire » ; les portraits, l'analyse des caractères) ; puis il développe l'action dans une série de scènes organisées en crescendo. Les personnages, une fois qu'il nous les a fait bien connaître, passent par une série de réactions, de « phases typiques », et Balzac n'hésite pas, comme Molière, à pousser jusqu'aux ultimes conséquences la passion dominante de ses héros. Il ne redoute ni l'excès ni les longueurs. Il lui faut vingt ou trente pages pour le monologue final du père Goriot agonisant. Son art vise à la force, à l'effet massif, et presque toujours y parvient.

Quand Balzac décrit, analyse, ou fait parler, il est excellent

On voit, on entend; c'est la vie. Il est plus discutable lorsqu'il développe ses idées sociales, morales, littéraires, en son propre nom. Il lui arrive de s'empêtrer dans ses phrases, de faire de l'esprit et de l'éloquence. Néanmoins, il ne faudrait pas être injuste pour ces idées mêmes. Balzac a eu de grandes prétentions philosophiques, scientifiques, critiques. Il a justifié sa création de « types », et l'importance du cadre où se meuvent ses personnages, par les théories de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire sur les espèces animales. Il a voulu, dit-il dans l'*Avant-propos* (1) de la *Comédie Humaine*, que dans ses héros se dissimulât « toute une philosophie ». Il s'est affirmé monarchiste, religieux, hautement moral. Longtemps, les commentateurs ont paru tenir ces affirmations pour verbales et un peu creuses. Le XX^e siècle a témoigné, au contraire, — et, à son tour, avec quelque excès — un vif intérêt pour les conceptions politiques, métaphysiques et même « mystiques » de Balzac. Le temps travaille pour cette œuvre, si riche d'observations sur l'homme, de mots où s'exprime toute la profondeur des âmes. Œuvre tonique, malgré le pessimisme qui s'exhale de la plupart de ces romans, par la sincérité de la peinture, le dégoût voulu qu'elle inspire pour les vices et les laideurs, et le sens des grandeurs humaines.

MÉRIMÉE (1803-1870).

A l'œuvre de Balzac, il faut opposer celle de Prosper Mérimée, qui se distingue, en plein romantisme, par sa concision, son goût de la froide réalité. Les travaux récents de la critique, fondés en partie sur la Correspondance de Mérimée (2), ont prouvé que cette froideur tenait beaucoup moins aux dispositions profondes de son tempérament qu'à une volonté consciente d'artiste. Mérimée commença par mystifier les romantiques en publiant son *Théâtre de Clara Gazul* (1825) et la *Guzla*, prétendu *choix de poésies illyriques* (1827). Il avait ensuite travaillé dans le genre du roman historique, à la Vigny, et donné sa *Chronique de Charles IX* (1829), nette, précise, sèche (voir le récit très

(1) Texte essentiel à lire.
(2) Publiée par Maurice PARTURIER (tome VI, Le Divan, 1948).

caractéristique, et d'ailleurs remarquable, de la Saint-Barthélemy), Puis il publie (de 1829 à 1840), à la *Revue des Deux Mondes* et à la *Revue de Paris*, une série de *nouvelles* dont les plus célèbres sont : *l'Enlèvement de la redoute, la Partie de trictrac, la Vénus d'Ille, Matteo Falcone.* Ce sont encore des *nouvelles*, mais de plus longue haleine, que *Colomba* (1840) et *Carmen* (1847).

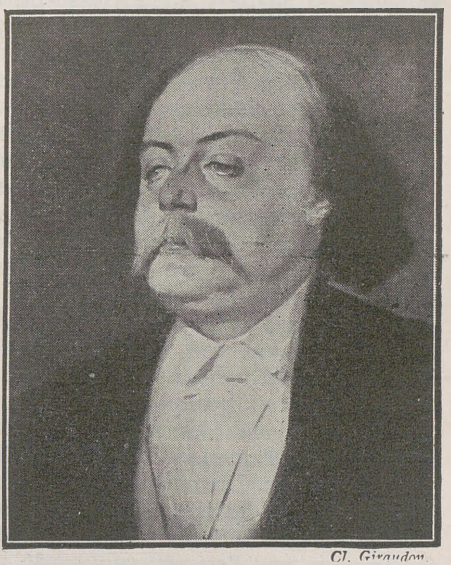
Colomba réunit toutes les qualités de précision et de sobriété de Mérimée, avec quelque chose de plus, que cet écrivain obtient rarement, parce qu'il l'évite de parti pris : un certain degré de chaleur et de passion, qui sort du sujet lui-même. C'est une histoire de *vendetta* corse. Colomba est la fille du colonel della Rebbia, assassiné, croit-elle, par Barricini, chef d'une famille rivale. Orso, frère de Colomba, officier dans les chasseurs de la garde, et mis en demi-solde, regagne la Corse; sur le même bateau, ont pris place un colonel anglais, Lord Nelvil, et sa fille Miss Lydia. Orso s'éprend de Lydia, qui occupe uniquement sa pensée. Mais à peine est-il débarqué que Colomba le ramène à son devoir, la vengeance de son père. Orso tue les deux fils du vieux Barricini, qui avaient essayé de le tuer lui-même par surprise... Il finit par épouser Miss Lydia Nelvil. Ce court roman est un véritable chef-d'œuvre de composition, d'analyse morale et de style (1).

IV. — FLAUBERT (1821-1880).

Après 1850, la tendance réaliste, en accord avec le mouvement positiviste et scientifique, va se préciser et s'accentuer. Des auteurs comme HENRY MURGER *(Scènes de la vie de Bohême,* 1851) et CHAMPFLEURY (1821-1889) peuvent à ce titre passer pour des précurseurs. Une question essentielle va se poser pour tous les romanciers de cette période : comment

(1.) Mérimée a le premier, ou l'un des premiers, acclimaté en France la littérature russe. — Inspecteur des beaux-arts, il a contribué plus qu'aucun autre à nous conserver, en les faisant classer comme *monuments historiques*, les plus beaux restes de l'antiquité et du moyen âge. (Voir la notice de H. Lion, en tête des *Pages choisies* de MÉRIMÉE, Colin.)

concilier la prétention de peindre exactement, froidement la réalité (surtout lorsqu'elle est basse ou mesquine) avec les exigences de l'art? C'est Gustave Flaubert qui a le mieux saisi le problème dans son ensemble. Son œuvre apporte non pas une, mais plusieurs solutions.



Cl. Giraudon

FLAUBERT, par Giraud
(Musée de Versailles.)

Fils d'un chirurgien de l'hôpital de Rouen, indépendant par sa situation de fortune, Flaubert fit quelques beaux voyages, avec son ami Maxime du Camp, en Grèce, en Syrie, en Égypte; puis il se fixa dans sa maison de campagne de Croisset, où il écrivit la plupart de ses livres.

La personnalité de Flaubert nous est bien connue par sa *Correspondance* (4 vol., 1887-1893). Il s'y livre en toute franchise, « bon géant » rabelaisien à l'occasion, éclatant en colères pittoresques et verbales contre les « bourgeois » ennemis du Beau, contre la civilisation industrielle, les sottises et les bassesses de l'humanité. Il y exprime surtout sa conception de l'art, seul refuge à ses yeux contre le désespoir et l'abandon. Nul depuis les classiques ne s'est fait une idée plus haute du travail de l'artiste; nul n'a exigé davantage de lui-même. Flaubert a relativement peu écrit : c'est que chacun de ses romans le contraignit à un travail forcené, où sa santé se brisa.

Madame Bovary, publiée dans la *Revue de Paris* en 1857, est l'histoire très simple et très navrante d'une femme incomprise, sentimentale et coupable, qui finit par s'empoisonner. Son mari, Charles Bovary, est un pauvre sire, dont l'insignifiance est analysée minutieusement. Ces êtres, et ceux qui les entourent, appartiennent à la moyenne de l'humanité; leurs caractères, leurs aventures sont médiocres. Mais Flaubert les relève par le *relief* qu'il leur donne, par l'éclat de la forme, par la structure et le mouvement des scènes et des descriptions (la noce dans la ferme du père Rouault, les comices agricoles d'Yonville, la mort et l'enterrement d'Emma Bovary). Avec plus de sobriété, plus de stylisation que Balzac, il crée à sa manière des *types*; le « bovarysme » est devenu presque une nouvelle manière de sentir; quant au pharmacien Homais, il a incarné pour toute une génération l'anticléricalisme bourgeois.

Flaubert, qui avait choisi dans *Madame Bovary* un sujet réaliste par excellence, écrivit ensuite un roman historique, *Salammbô* (1862). Le cadre magnifique est formé par la Carthage des guerres puniques et par le pays environnant, où se déroule la révolte des mercenaires d'Hamilcar. L'intrigue, assez lâche, est l'amour de Matho, le chef libyen, pour Salammbô, fille d'Hamilcar. Le roman vise à l'exactitude archéologique; l'auteur y décrit les scènes les plus brutales avec impassibilité. C'est par la couleur des descriptions, le rythme impeccable des phrases, que l'art est sauvegardé.

L'Éducation sentimentale (1869) nous ramène à l'observation à la fois pénétrante et indifférente des mœurs bourgeoises et aristocratiques. Mais l'œuvre ne se situe pas sur le même plan que *Madame Bovary*. On pourrait dire qu'elle relève d'une esthétique totalement opposée. Au lieu d'une structure classique apparentée à la tragédie, une succession d'épisodes; pas de drame : le lent glissement vers le néant d'un être voué à l'insuccès par son inconsistance, autant que par la médiocrité des circonstances. Les personnages sont sans relief. Rien dans le style, dans les images, qui tranche sur la grisaille de l'intrigue et des acteurs. *L'Éducation sentimentale* présente un « cas-limite ». L'œuvre a paru et paraît encore à de nombreux

lecteurs longue et ennuyeuse. Certains y voient au contraire le chef-d'œuvre du romancier, par ce réalisme intransigeant, cette analyse volontairement sans éclat, et la tristesse qui émane de ce « roman de l'échec ». Échec d'un homme, Frédéric Moreau, et d'une génération aussi, celle de 1848. Flaubert a placé au centre de son récit les scènes de la révolution de février et des mois qui suivirent. Il a montré ce que pouvait devenir le roman historique, dépouillé des imaginations romantiques : un récit sobre, sans effets cherchés, que les historiens apprécient encore comme un document animé.

La Tentation de Saint Antoine (1874) a été écrite trois fois; sous sa première forme (antérieure à *Madame Bovary*), c'est une hallucination épique; dans sa rédaction définitive, c'est un défilé pittoresque des croyances religieuses, qui se ressent des travaux des historiens et des exégètes, pour aboutir à une sorte de scepticisme gœthéen. L'effort de Flaubert s'est exercé là encore dans le sens de la simplicité, de la concision expressive, de la discipline du style.

On le vit bien lorsqu'il publia les *Trois Contes* (1877), qui présentent comme un raccourci de toute son œuvre. *Un cœur simple*, histoire d'une pauvre servante, est le type même du conte réaliste moderne; *La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier* est une « transposition d'art », une suite de scènes de vitrail; *Hérodias*, évocation de l'histoire brillante et sanglante de Salomé, rappelle *Salammbô* par la barbarie des mœurs et du décor. Trois sujets aussi distants l'un de l'autre qu'il est possible; mais partout la même vigueur de trait, la même objectivité, qui laisse l'émotion très contenue se dégager du récit tel quel.

Bouvard et Pécuchet (1881) est une œuvre inachevée qui a été longtemps mal comprise et n'a vraiment été éclairée que par les travaux des flaubertistes contemporains (R. Descharmes notamment). Les deux héros ne sont pas à proprement parler des imbéciles, mais des « bonshommes » moyens, qui, saisis du désir de s'instruire, lâchent leurs occupations mesquines, se livrent en commun à l'agriculture, au jardinage, passent en revue toutes les connaissances humaines. Or, partout, dans les livres, même les plus savants en apparence, ils trouvent

contradictions ou bévues qui laissent leur propre médiocrité déçue et leur naïveté ahurie. Le roman se présente comme une suite d'expériences (un chapitre pour chacune d'elles : c'est la formule naturaliste). Le réalisme de Flaubert aboutissait donc à une conclusion pessimiste, par l'implacable satire des « âneries de l'humaine sapience » comme eût dit Montaigne. Certains passages décèlent un sens remarquable du comique amer. Le romancier resta accablé sous la documentation qu'il avait accumulée pour écrire son livre, et mourut littéralement à la tâche.

Le simple énoncé des sujets choisis par Flaubert montre à quel point il joua la difficulté. Chaque roman constitue une véritable gageure, un tour de force, et, comme le suggère A. Thibaudet, un « essai » poussé à fond. Que dire du style, puisqu'il n'y avait pas une phrase où Flaubert ne cherchât à obtenir une satisfaction complète pour l'intelligence et pour l'oreille, pas un mot dont il n'eût calculé la place, étudié la force évocatrice et la sonorité? De là une tension excessive. Mais par cette probité de grand artiste, et par la perfection de certaines réussites, Flaubert reste unique.

V. — Romanciers réalistes et naturalistes.

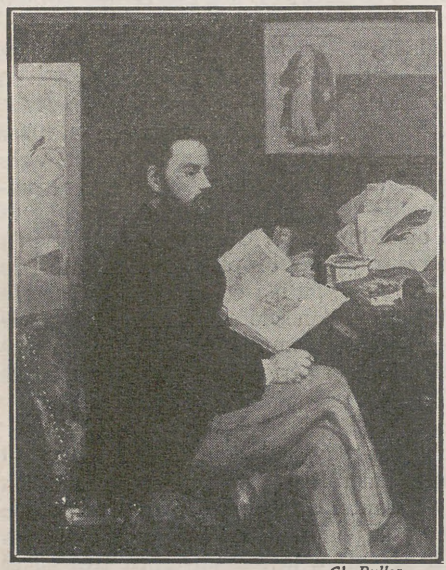
Après Flaubert, le réalisme, bientôt élargi en naturalisme, affirme ses méthodes : souci de documentation qui va jusqu'à l'enquête et au reportage; reproduction aussi exacte que possible du réel; étude de cas choisis sans aucune référence aux « bienséances » ni à la morale, affectation d'une froide indifférence, d'un pessimisme scientifique. Mais les tempéraments introduisent d'heureuses nuances dans les doctrines.

Jules (1830-1870) et **Edmond** (1822-1896) **de Goncourt** ont écrit en collaboration un certain nombre de romans, parmi lesquels : *Renée Mauperin* (1864), *Manette Salomon* (1867), *Madame Gervaisais* (1869). Ils ont noté, avec une fidélité scrupuleuse, leurs impressions subtiles et compositcs; ils ont cherché à mettre en œuvre des *documents humains : Renée Mauperin,*

c'est un moment dans l'histoire de la bourgeoisie moderne; *Manette Salomon*, un défilé de tous les types de peintres du XIX^e siècle, etc. Le style des Goncourt a manqué de naturel; mais, par sa couleur, ses recherches de combinaisons nouvelles, ses hardiesses contournées et calculées, il a exercé une notable influence. Certaines de leurs descriptions, beaucoup moins sobres que celles de Flaubert (encore si classiques), évoquent intensément, à force de détails, des aspects pittoresques ou minables de Paris et de sa banlieue (*Germinie Lacerteux*), de Rome (*Madame Gervaisais*). Esprits très originaux, esthètes à l'affût des curiosités, les Goncourt ont écrit aussi des ouvrages d'histoire et de critique d'art sur le XVIII^e siècle et la révolution, où ils font preuve de la même minutie fatigante à la longue. Le « grenier » où Edmond de Goncourt reçut jusqu'à sa mort fut un des centres littéraires les plus actifs de la fin du siècle. Quant au fameux *Journal*, il n'a été publié que partiellement (huit volumes); rempli d'anecdotes, d'indiscrétions sur les contemporains, le manuscrit complet est resté jusqu'à ce jour inédit; son mystère défraie périodiquement la chronique des lettres.

Alphonse Daudet (1840-1897), d'origine méridionale (il naquit à Nîmes) est aussi un réaliste; mais il a l'imagination romanesque et crée d'amusantes intrigues. Son œil aperçoit de préférence le pittoresque, le jeu des lumières, les silhouettes originales; et surtout il possède à la fois un esprit très vif et une âme très délicate. Ce sont des chefs-d'œuvre d'observation, d'émotion et de poésie que *le Petit Chose* (1868), *Fromont jeune et Risler aîné* (1874), *Jack* (1876), *le Nabab* (1879). Daudet a créé le type de *Tartarin de Tarascon* (1872) dont *Numa Roumestan* (1880) est l'héritier. Nul n'a su comme lui enfermer dans de courtes nouvelles un tableau, une situation, un sentiment; le recueil des *Lettres de mon moulin* (1869) est resté justement populaire. La prose d'Alphonse Daudet enchanta ses contemporains par sa vibration, son adaptation à toutes les nuances, la courbe élégante des phrases. Elle a quelque peu souffert du temps, au moins dans certaines pages. Le désir du romancier de pallier l'effet de peintures cruelles ou navrantes

le pousse à adresser à notre sensibilité des appels, toujours sincères, mais trop insistants. L'œuvre n'en garde pas moins sa fraîcheur et sa puissance de séduction. Quant à la pièce de théâtre : *l'Arlésienne* (1872), inférieure à l'admirable conte qui porte ce titre dans les *Lettres de mon moulin*, elle doit pour une large part sa survivance et son succès prolongé à la musique de Bizet.



Cl. Bulloz.

Zola, par Manet.

Émile Zola (1840-1902). — Comme Balzac avait écrit *la Comédie humaine*, Émile Zola voulut construire une œuvre d'ensemble, et raconter en plusieurs volumes l'histoire « naturelle et sociale » d'une famille sous le second Empire, *les Rougon-Macquart* (20 vol., 1871-1893). Sa prétention est non plus d'étudier l'homme abstrait, métaphysique, moral, d'après une méthode philosophique ou artistique, mais de replacer l'individu à la fois dans un milieu social bien défini, et sous l'empire des lois physiologiques que nous révèle la science (hérédité, etc...). C'est le roman *expérimental*, en prenant ce mot dans le sens où l'entendait un Claude Bernard ou un Taine. D'ailleurs, Zola ne vise pas à l'indifférence ; il définit l'art : « la nature vue à travers un tempérament », et fera une place de plus en plus large à la prédication sociale, optimiste, démo-

cratique. Il a été le vrai théoricien du naturalisme, auquel il a consacré d'importants ouvrages de critique (*Le roman expérimental*, *Les romanciers naturalistes*). Il a dominé tout le mouvement, par la vigueur de ses affirmations, par la masse de ses romans, par la conscience qu'il a apportée à la mise en œuvre de sa doctrine.

Dans ses meilleurs livres : *l'Assommoir* (1877), *Germinal* (1885), Zola est un artiste d'un talent vigoureux et brutal. La violence, la trivialité voulues de certaines pages (elles ne correspondaient nullement à la nature de l'homme) furent cause d'une rupture rapide à l'intérieur du groupe naturaliste. Chez Zola, apparaissent à plein les défauts du genre : accumulation de traits, vrais sans doute en eux-mêmes, mais dont l'entassement recrée une convention aussi factice que celle dont les naturalistes voulaient débarrasser le roman; entassement non moins nuisible à l'effet esthétique, lequel exige des sacrifices de détails et une stylisation. Le roman naturaliste ne veut rien omettre; l'écrivain y compile ce que ses enquêtes, aussi loyales et perspicaces que l'on voudra, lui ont appris sur un groupe humain, sur une activité sociale.

Ces réserves faites, on est à l'aise pour rendre justice à Zola, pour admirer la poésie robuste, épanouie, qui anime ses livres. Il a, comme les romantiques, le sens épique. La *grève* de *Germinal*, *l'accident de chemin de fer* de *la Bête humaine*, la *fête de Gervaise* de *l'Assommoir*, la *charge de cavalerie* de *la Débâcle*, la *procession* de *Lourdes*, unissent à la précision des détails une rare puissance de mouvement et de vie. La forme, avec ses redites, ses refrains tournant à l'obsession, ses efforts très curieux pour élever jusqu'au style un langage trivial et même grossier, s'adapte bien à la peinture de milieux qui, pour la première fois, trouvèrent avec Zola accès à la littérature. Il est le maître, non égalé, d'un art « populiste » au meilleur sens du mot, et qui reste, malgré tout, de l'art.

Guy de Maupassant (1850-1893), disciple de Flaubert, qui lui apprit le style, a montré dans l'importante préface de *Pierre et Jean* (1888) quelles étaient les limites du réalisme, à plus forte raison du naturalisme. De fait, il est revenu souvent à

une forme très dépouillée, très classique. Pendant sa courte carrière, abrégée encore par la maladie nerveuse qui l'accabla prématurément, Maupassant s'est révélé un artiste fécond, d'un talent très mobile, capable de faire alterner l'émotion sobre d'*Une vie* (1883), l'âpreté glacée de *Bel-Ami* (1885), peinture cynique d'un être odieux, l'ironie joyeuse de *Mont-Oriol* (1887), le pessimisme de *Pierre et Jean* (1888), de *Fort comme la mort* (1889). — Tous ces aspects s'unissent dans le conte, genre où Maupassant s'est assuré le premier rang. Il réussit aussi bien dans le conte paysan (*La Ficelle*), dans les tableaux de la guerre (où l'on trouve des chefs-d'œuvre comme *La mère Sauvage, Deux amis*...) que dans le conte « drolatique », ou fantastique et hallucinant, à la manière d'Edgar Poe, etc... Beaucoup plus présent dans son œuvre qu'on ne l'a dit, il est tour à tour sombre, cruel, amoral ou enjoué, pitoyable et humain. On a pu faire de ses meilleurs récits un recueil où n'entre rien que d'excellent (1).

Joris-Karl Huysmans (1848-1907), naturaliste de la première heure, garda toujours un goût pour les peintures audacieuses et violentes; son style, un des plus personnels du siècle, est chargé de mots rares ou vieillis, d'images expressives, parfois bizarres. Les sujets de ses romans ne sont pas moins originaux, depuis les expériences baroques, minutieusement réparties en chapitres, de son Des Esseintes (*A rebours*, 1887) jusqu'aux tourments et à la conversion du second héros en qui il s'est incarné, Durtal. Huysmans a présenté dans *En route* (1895) l'admirable peinture d'une âme en pleine crise morale; *La Cathédrale* (1898) est à la fois une description éblouissante de Chartres, et une étude sur la « symbolique » des monuments chrétiens. L'évolution religieuse de Huysmans, ses colères contre le matérialisme, contre la laideur contemporaine (*La Bièvre et Saint Séverin*), ses idées sur l'art exprimées dans une forme toujours pleine de verve et de véhémence, ont conservé à son œuvre un singulier éclat.

Le naturalisme a créé dans le roman un choc comparable au

(1) *Contes choisis* (Albin Michel).

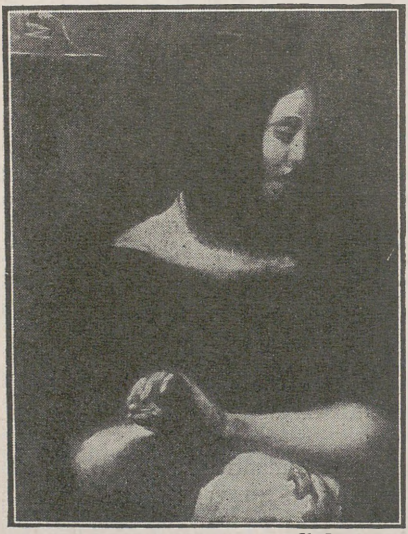
symbolisme dans le domaine poétique. On n'en finirait pas de nommer ses adeptes, parmi les écrivains de second ou de troisième ordre, romanciers de mœurs, « régionalistes » (EUGÈNE LE ROY : auteur de *Jacquou le croquant*, 1899), etc. ; et nous verrons que, par réaction, il a suscité toutes sortes de tentatives contradictoires. Parmi les écrivains qui ont adopté, ou prolongé le naturalisme, en le transformant au gré de leurs tempéraments, nous citerons : FERDINAND FABRE (1830-1902), peintre de mœurs ecclésiastique (*L'abbé Tigrane*) ; les « militants », qui, avec Zola, Maupassant et Huysmans, collaborèrent en 1880 à la publication du célèbre recueil *Les Soirées de Médan* : P. ALEXIS, H. CÉARD, L. HENNIQUE ; JULES VALLÈS (1833-1885), créateur du type du révolté, *Jacques Vingtras*, etc... ; CHARLES-LOUIS PHILIPPE (1874-1909), que notre époque a particulièrement apprécié pour ses peintures franches et directes de la misère (*Le père Perdrix* ; *Marie Donadieu*). JULES RENARD (1864-1910), l'auteur de *Poil de Carotte* (1894) et LÉON FRAPIÉ (1863) avec *La Maternelle* nous conduisent jusqu'au XX^e siècle.

V. — Le roman idéaliste et psychologique.

Le roman historique tenait au romantisme par son goût de la *couleur locale* et des aventures extravagantes. Le roman *idéaliste* lui doit son caractère plus *personnel* et son *lyrisme*. De plus, il lui emprunte, — et il lui rend libéralement, — ses théories sur le *droit à la passion*, ses thèses morales et sociales : George Sand, dans sa première et sa seconde manière, représente cette forme du roman idéaliste. Puis, le genre s'assagit ; il ne mérite plus son titre que par le goût des sujets sentimentaux, le choix des personnages « distingués » (fussent-ils des paysans), le style élégant et poétique ; il glisse peu à peu vers la convention et la mièvrerie. Il encouragera par là aux excès le réalisme et le naturalisme.

George Sand (1804-1876). — George Sand est le pseudonyme de Lucile-Aurore Dupin. Elle passa la plus grande partie de

son enfance à Nohant, auprès de sa grand-mère, Mme Dupin, fille du célèbre Maurice de Saxe, et veuve du financier Dupin de Francueil. Le père de George Sand, Maurice Dupin, brillant officier de l'armée impériale, mourut d'une chute de cheval en 1808. La petite orpheline reçut, dès ses premières années, une impression profonde de cette campagne du Berry qu'elle devait si bien chanter plus tard ; elle joua avec les petits paysans ; elle eut à Nohant, comme Chateaubriand à Combourg, ses heures de rêverie et de désespoir ; elle commençait à y griffonner des histoires. De 1817 à 1820, on la mit à Paris, au couvent des Anglaises. Puis elle revint à Nohant, où elle passa deux années encore à courir, à songer, à écrire, et surtout à lire les philosophes et les poètes. On la maria, en 1822, au baron Dudevant. Deux enfants étaient nés de ce mariage, lorsque les deux époux se séparèrent judiciairement. La baronne Dudevant, pour gagner sa vie, vint s'établir à Paris et se mit à écrire des romans. Elle fit son premier livre, *Rose et Blanche*, en collaboration avec Jules Sandeau. En 1831, elle publia, en le signant du nom de George Sand, *Indiana*.



Cl. Bulloz.

GEORGE SAND,
par Delacroix.

On distingue traditionnellement quatre périodes dans la production immense de George Sand : — 1° De 1831 à 1840 environ, elle fit des romans romanesques et romantiques, où l'amour

glorifié est en lutte avec les lois et les préjugés : *Indiana* (1831), *Valentine* (1832), *Lélia* (1834), *Mauprat* (1837), etc. — 2° De 1840 à 1845 environ, c'est la période des romans socialistes et mystiques, écrits sous l'influence des idées de Lamennais et de Pierre Leroux : *Spiridion* (1840), *le Compagnon du Tour de France* (1840), *Consuelo* (1842), *le Meunier d'Angibault* (1845), etc. — 3° Les romans champêtres. Déjà, en 1844, George Sand avait publié *François Le Champi*. Elle donna ensuite : *la Mare au diable* (1848), *la Petite Fadette* (1848), *les Maîtres Sonneurs* (1852). — 4° Enfin, George Sand revint au roman romanesque et mondain, mais allégé des théories passionnelles et féministes qui caractérisaient ses premiers ouvrages. Elle publia alors *les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1858), *le Marquis de Villemer* (1860), des *Contes*, et sa biographie un peu complaisante, *Histoire de ma vie*.

Tous les romans de George Sand sont animés par un idéalisme où se fondent, dans des proportions diverses selon les époques : *l'amour-passion, la philanthropie sentimentale, la nature*. Dans ses discussions amicales avec Balzac, avec Flaubert, elle a toujours protesté contre la littérature impersonnelle, pessimiste, contre le réalisme brutal (voir la Préface de la *Mare au Diable*) ; elle a cru à la mission sociale et morale du roman. Sa conception de l'amour est exaltée ; elle donne à la passion un caractère mystérieux et divin, qui situe bien ses premiers romans à leur date. — Son socialisme humanitaire s'est aussi démodé. Les revendications ouvrières et paysannes ont pris, de nos jours, un caractère moins sentimental et plus pratique. — Où George Sand reste incomparable, c'est dans la description de la nature. Son ravissement en présence des paysages de l'Auvergne, du Berry, ne nuit pas à la sûreté, à l'exactitude des tableaux. Peut-être a-t-elle trop embelli le paysan, alors que le roman réaliste tendait à l'enlaidir. Elle n'a fait, en général, que le simplifier ; et elle a trouvé dans la réalité tous les traits qu'elle idéalise.

La générosité de l'inspiration, la fécondité de l'invention, l'abondance (un peu prolixe) du style : ce sont les qualités dominantes de l'œuvre de George Sand ; on y retrouve toutes les aspirations qui ont animé l'époque romantique, traduites

par une femme admirablement douée pour sentir et pour exprimer.

Le roman romanesque est représenté par JULES SANDEAU (1811-1883), OCTAVE FEUILLET (1822-1890) auteur de *M. de Camors* (1867), *Julia de Trécœur* (1872); ANDRÉ THEURIET (1833-1906), peintre des forêts (*La Maison des deux Barbeaux*). Le genre s'est vite affadi.

Il faut mettre à part le joli roman de CLAUDE TILLIER (1801-1844) : *Mon oncle Benjamin* (1843), et surtout l'œuvre d'**Eugène Fromentin** (1820-1876). Peintre de grand talent, Fromentin n'a écrit que quatre livres, mais tous de la plus haute qualité dans trois genres différents : critique d'art (*Les maîtres d'autrefois*, 1876), voyageur (*Un été dans le Sahara*, 1857; *Une année dans le Sahel*, 1859), Fromentin a raconté dans *Dominique* (1863) l'histoire — en partie vécue — d'une double déception d'amour et d'ambition, qui s'achève en résignation stoïque. L'œuvre, à peu près contemporaine des *Misérables* et de *Salammbô*, s'inscrit dans la pure tradition du roman psychologique : analyse serrée des sentiments, sobriété élégante du style. Traitée en grisaille, elle vaut surtout par sa noblesse, et par l'intérêt humain du cas étudié. *Dominique* mérite de survivre.

VII. — Après le naturalisme.

C'est parmi des romanciers de la génération même de Zola, de Maupassant, de Huysmans, que se sont révélés les adversaires déterminés du naturalisme en tous domaines : esthétique, morale, idées sociales.

Paul Bourget (1852-1935), fils d'un professeur à la Faculté des Sciences de Clermont, fut lui-même quelque temps professeur libre. Il débuta par la critique. Ses *Essais de psychologie contemporaine*, parus en 1883, annonçaient un disciple de Sainte-Beuve et de Taine. Mais déjà il avait publié quelques vers, et, en 1885, il donna son premier roman, *Cruelle énigme*. Le succès en fut immédiat. Bourget composa ensuite une longue série de romans et de nouvelles : *Un crime d'amour* (1886), *Mensonges* (1887), *Un cœur de femme* (1890), *Cosmopolis* (1896), etc....

Il y met au premier plan l'analyse psychologique, et, contrairement aux naturalistes qui empruntaient volontiers leurs sujets aux milieux bourgeois ou populaires, il situe la plupart de ses romans « dans le monde ». En 1889, parut *Le disciple*, où Bourget s'efforçait de prouver qu'un maître est responsable des conséquences criminelles qu'on peut tirer logiquement de ses doctrines. Les deux personnages principaux, Robert Greslou, et son maître, le philosophe Adrien Sixte, parurent à la critique deux des caractères les plus fouillés qu'ait produits le roman depuis Stendhal et Balzac. L'œuvre était une charge à fond contre le « scientisme » et fit surgir toute une polémique.

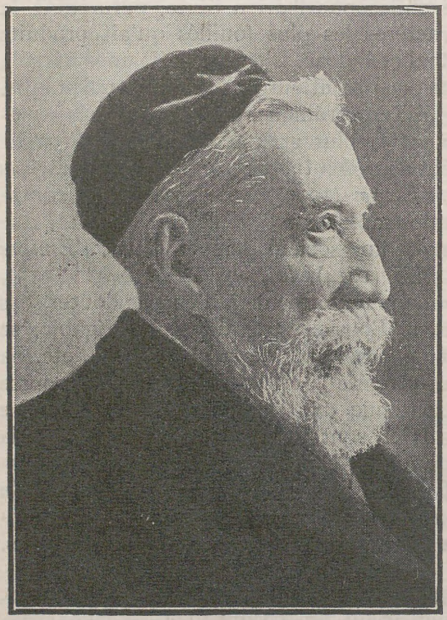
Dès lors, ce fut une suite de romans, où la morale, la sociologie, la religion tiennent la plus grande place et où l'auteur s'affirme comme le défenseur des thèses les plus conservatrices et traditionalistes : *l'Étape* (1903), violente satire contre l'ascension sociale, trop rapide aux yeux de Bourget, que permet l'instruction dans une société démocratique; *l'Émigré* (1907), *le Démon de midi* (1914), *le Sens de la mort* (1915), *Némésis* (1918). Ces romans renferment, à n'en pas douter, des observations pénétrantes. Bourget, travailleur infatigable, se tenait très au courant de la science, de la philosophie, etc. Sa vraie vocation eût peut-être été la critique. Et tel qui repousse la thèse d'ensemble soutenue dans ses livres peut admettre que beaucoup de détails en sont justes et pertinents. Mais la volonté de démonstration pèse lourdement sur le récit, les personnages et le style. L'œuvre de Paul Bourget semble destinée à survivre surtout comme un *document* considérable; elle contribuera à éclairer à la fois l'histoire du roman et celle des idées.

Anatole France (1844-1924), pseudonyme de François Thibault, fils d'un libraire parisien, a protesté à sa manière contre le naturalisme. Il fut très dur pour Zola, avant que la politique les rapprochât. Mais sa résistance fut celle d'un humaniste, bibliophile, érudit, poète parnassien à ses débuts (*Les poèmes dorés*, *Les noces corinthiennes*), défenseur du grec et du latin, de la culture antique, et avant tout amateur de beauté.

L'œuvre d'A. France est variée, bien que l'expression la rende partout reconnaissable et semblable à elle-même. Il

y a d'abord un groupe d'ouvrages où tout est bonhomie, finesse, poésie, charme pour l'intelligence et le cœur : *Le crime de Sylvestre Bonnard* (1881), son premier grand succès, et ses souvenirs d'enfance : *Le livre de mon ami* (1885), *Pierre Nozière* (1899), *Le petit Pierre* (1918), *La vie en fleur* (1922).

A. France fit une incursion dans le roman psychologique et mondain, avec *Le lys rouge* (1894), où l'on trouve surtout de charmantes descriptions de Florence et l'amusante peinture, sous le nom de Choulette, du poète Paul Verlaine.



ANATOLE FRANCE.
D'après une photographie de H. Manuel.

Dès cette époque, A. France avait trouvé sa véritable voie : *Thaïs* (1890), *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* (1893), *Les Opinions de Jérôme Coignard* (1893), *Le Jardin d'Epicure* (1895) renouvelaient le conte voltairien, en mêlant à des réflexions sur toutes sortes de questions (philosophiques, morales, sociales, scientifiques même) une pluie de railleries, tempérées seulement par un mouvement de pitié pour la souffrance et la misère humaine (ainsi dans le conte de *Crainquebille*, 1901).

L'*Histoire contemporaine*, composée de quatre romans : *L'Orme*

du Mail (1896), *Le Mannequin d'osier* (1897), *L'anneau d'améthyste* (1899), *M. Bergeret à Paris* (1901), renforçait cette impression en dépeignant avec un sens aigu du ridicule les crises politiques et religieuses du temps. De cette satire, plus âpre qu'elle n'en avait l'air, se dégageait la figure de M. Bergeret, sceptique, indulgent et triste. L'*Ile des Pingouins* (1908), histoire de France traitée en conte burlesque, compléta le quatuor.

Anatole France, au temps de l'affaire Dreyfus, avait paru se rallier décidément à l'idéal démocratique (*Vers les temps meilleurs*), et, jusqu'à ses dernières années, se classa parmi les esprits les plus « avancés ». Il fut toujours, en tous cas, à l'opposé du traditionalisme conservateur de Barrès et de Bourget. Mais le fond de sa pensée restait hostile à toute croyance positive, fût-ce en politique. On le vit lorsqu'il publia *Les Dieux ont soif* (1912), roman qui pourrait bien être son chef-d'œuvre. Dans le cadre de l'époque révolutionnaire, évoquée avec la précision d'un amateur d'estampes, il a tracé le plus authentique *caractère* qu'il ait jamais créé. Evariste Gamelin veut, comme Robespierre, réformer l'humanité par le jacobinisme. Le résultat est un bain de sang où il finit par se noyer lui-même. Le terroriste, confiant dans sa nouvelle idole, devient un monstre. Les héros sympathiques du livre, ce sont les pauvres gens que le dogmatisme de Gamelin écrase, et surtout le vieux traitant Brottaux des Ilettes, lecteur de Lucrèce, juge lucide des hommes et sceptique impénitent.

A. France a mis au service de ses idées un style qui semble filtrer toutes les traditions françaises de propriété, de clarté, de mouvement : Rabelais, Montaigne, La Fontaine, Racine, Molière, Voltaire, Renan... Même ses adversaires, à qui ses perpétuelles railleries causaient de vives blessures, ne trouvaient qu'éloges pour cette forme à la fois savante et très naturelle. A. France a séduit toute une génération, de 1890 à 1914. Sa gloire s'étendit hors de France et parut un moment renouveler celle d'un Voltaire. Ses mots, ses aperçus, ses réflexions sur tous les problèmes contemporains étaient attendus et cités avec complaisance. Au lendemain de sa mort, la réaction fut vive; les « jeunes » désavouèrent, avec une brutalité sommaire, cet « humanisme inhumain », ce raffinement desséchant, ce style

même qui sentait l'homme de bibliothèque. Mais tout laisse penser que la condamnation n'est pas sans appel.

Pierre Loti (1850-1923). — C'est une tout autre forme d'évasion hors du naturalisme que nous propose Pierre Loti (pseudonyme de Julien Viaud). Nous connaissons par le *Roman d'un enfant* et par *le Livre de la pitié et de la mort* ses premières impressions. Après une enfance rêveuse et déjà tourmentée d'une sorte de nostalgie poétique, il devient officier de marine. Et c'est au cours de ses croisières qu'il se mit, pour occuper ses heures de désœuvrement, à noter ce qu'il voyait et ce qu'il sentait. Il n'imitait personne; il n'avait, ou se vantait de n'avoir presque rien lu; il *réagissait* directement en présence des spectacles de la nature exotique. Pour donner un cadre à ses confidences, il a inventé des intrigues très simples, à peine romanesques, dont les héros (quand ils ne sont pas l'expression de l'auteur lui-même), sont des âmes primitives, et sympathiques par leur candeur : *Aziyadé* (1879), *Le mariage de Loti* (1880), *Mon frère Ives* (1883), *Pêcheur d'Islande* (1886), *Ramuntcho* (1897).

C'est par la couleur que s'imposent d'abord les livres de Pierre Loti : ni Bernardin de Saint-Pierre, ni Chateaubriand ne l'avaient prodiguée à ce point. Loti nous entraîne à travers toute la terre, de la Turquie au Japon, de l'Égypte à la Perse, de Tahiti à la Bretagne et au pays basque. Nous avons l'impression de l'accompagner dans ses voyages, tant il nous impose la sensation des choses vues, lignes et couleurs, ensembles et détails; car il sait être, quand il faut, précis, impressionniste, pointilliste même; alors il *note* simplement, par touches rapides, sans souci des redites, ni recherches de style. Ses chefs-d'œuvre sont sans doute ses récits descriptifs, dépouillés de toute intrigue de roman : *Le Désert, Jérusalem, la Galilée* (1895-1896), et surtout : *Vers Ispahan* (1904), *Un pèlerin d'Angkor* (1911), admirables par la netteté, l'intensité de la description, autant que par la poésie qui s'en dégage.

Loti n'a pourtant pas voulu présenter ses tableaux en peintre impassible. De tant de pittoresque sort une philosophie

désolée, une sorte de nihilisme universel et total, parce que l'auteur, qui a perdu la foi, et qui en souffre (cf. *Jérusalem*), ne sent plus que l'ironie de ces choses à la fois belles et changeantes, comme l'âme même de celui qui les contemple.

Bourget, France, Loti dominent le roman entre 1880 et 1900, mais ils ne sont pas seuls à le représenter. Des hommes de leur génération, de plus jeunes qui commencent à écrire, lui assurent une vitalité accrue. Après avoir traversé, comme la poésie, tant d'expériences, il devient la plus libre de toutes les formes littéraires. Il est psychologique avec MARCEL PRÉVOST (1862-1941), satirique chez ABEL HERMANT (1862) qui peint des silhouettes de fantoches contemporains. Il recrée les temps disparus, la préhistoire dans l'œuvre des frères ROSNY (*La Guerre du Feu*), l'histoire moderne chez PAUL ADAM (1862-1920), auteur de *l'Enfant d'Austerlitz*, les tragédies de la guerre de 1870-1871 chez PAUL ET VICTOR MARGUERITTE. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (1840-1889) y verse sa philosophie et sa fantaisie poétique (*L'Ève future*, 1886). La plupart des provinces ont leurs romanciers : Le GOFFIC, POUVILLON etc. Mœurs, caractères, coutumes, paysages, thèmes nouveaux et sujets rebattus, tout trouve place dans d'innombrables récits où le talent abonde. Le roman, de plus en plus, apparaît comme ce genre sans limites précises, accueillant et multiforme, dont héritera le XX^e siècle. Mais rares sont les auteurs qui bâtissent des *ensembles*, surtout des ensembles *durables* et capables de survivre au goût d'un jour.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres des romanciers, indiquées à leur date.

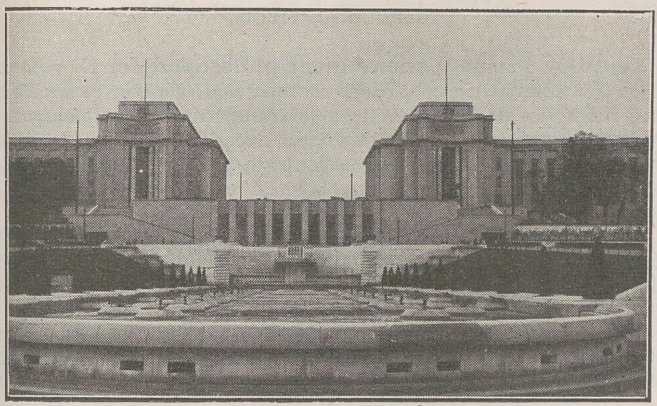
Extraits : *Les Romanciers français* (1800-1930), par CH. M. DES GRANGES et A.-V. PIERRE, Hatier, 3^e éd., 1941. — *Anthologie des romanciers du XIX^e siècle*, par E. MAYNIAL (Hachette).

PAGES CHOISIES DE STENDHAL, BALZAC, MÉRIMÉE, FLAUBERT, ZOLA, G. SAND, BOURGET, LOTI (Collection Armand Colin).

ŒUVRES CHOISIES de BALZAC, par J. MERLANT (Didier) ; de G. SAND, par S. ROCHEBLAVE (Hatier).

A. LE BRETON, *Le roman français au XIX^e siècle avant Balzac*, Boivin, 1901.

A. THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938.
L. MAIGRON, *Le roman historique à l'époque romantique*, Hachette, 1898.
E. BENOIT-LÉVY, *Les Misérables de Victor Hugo* (Coll. des Grands événements littéraires), Malfère, 1929.
P. MARTINO, *Stendhal*, Boivin, 1914.
P. HAZARD, *Vie de Stendhal*, Gallimard, 1927.
R. JACOUBET, *Stendhal*, 1944.
H. MARTINEAU, *Stendhal*, Le Divan, 1946.
M. BARDÈCHE, *Stendhal romancier*. La Table Ronde, 1947.
A. BILLY, *Vie de Balzac*, Flammarion, 1944.
PH. BERTAULT, *Balzac, l'homme et l'œuvre*, Boivin, 1947.
P. TRAHARD, *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*, Jean-Renard, 1941.
A. DE LUPPÉ, *Mérimée*, A.-Michel, 1945.
F. BRUNETIÈRE, *Le roman naturaliste*, 1884.
P. MARTINO, *Le roman réaliste sous le Second Empire*, Hachette, 1913; *Le Naturalisme français*, Colin, 1923.
R. DUMESNIL, *G. Flaubert, l'homme et l'œuvre*, Desclée de Brouwer, 1932; *L'Éducation Sentimentale de Gustave Flaubert* (Coll. des grands événements littéraires). Malfère, 1936.
R. DUMESNIL, *Guy de Maupassant*, Colin, 1933.
V. KARÉNINE, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, Ollendorff et Plon, 1899-1926. 4 vol.
V. GIRAUD, *Eugène Fromentin*, Niort, 1945.
A. BÉDÉ ET J. LE BAIL, *Anatole France vu par la critique d'aujourd'hui*, Les Belles Lettres, 1925.
L. BARTHOU, *Pierre Loti*, Presses françaises, 1925; *Pêcheur d'Islande de P. Loti* (Coll. des Chefs-d'œuvre de la littérature expliqués), Mellottée, 1929.



Cl. Harlingue

LE PALAIS DE CHAILLOT.

SIXIÈME PARTIE

VINGTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU XX^{e} SIÈCLE

SOMMAIRE

1° Les **grandes guerres** du XX^{e} siècle (1914-1918; 1939-1945), les bouleversements politiques et économiques, modifient pour une part les conditions de la vie littéraire. Celle-ci demeure très active, et la littérature est ouverte à toutes sortes d'influences.

2° La **science** fait d'immenses progrès, mais la valeur sociale et morale de ses résultats est contestée. L'œuvre d'HENRI BERGSON

(1859-1942) domine le **mouvement philosophique.** Le *rationalisme* est combattu par un fort courant *intuitionniste* et *mystique*. Les méthodes de la psychologie se transforment sensiblement.

3° Les **arts** sont en relation étroite avec la littérature. La peinture est successivement impressionniste, cubiste, surréaliste. En sculpture et surtout en musique, la hardiesse de l'invention modifie toutes les techniques.

4° Parmi les **influences étrangères**, la *littérature anglo-saxonne* tient de loin le premier rang (romans anglais et américains). Traductions d'œuvres et contacts intellectuels avec tous les pays se multiplient.

5° **Sentiments et mœurs** évoluent considérablement, surtout à partir de 1914. Au lendemain de la guerre de 1939-1945, les esprits semblent chercher la formule d'un *humanisme* nouveau.

I. — Conditions de la vie littéraire.

Charles Péguy voulait dater des obsèques de Victor Hugo (1er juin 1885) la fin véritable du XIXe siècle ; d'autres en prolongeraient volontiers la durée jusqu'à la première guerre mondiale : de 1815 à 1914. On pourrait aussi soutenir que l'année 1900 marque exactement, dans les goûts, dans les modes, une transition. Ces coupures sont toujours arbitraires. Pourtant, nul ne méconnaît qu'un siècle a son individualité, sa couleur, et que le nôtre présente une physionomie particulière et des moments bien tranchés.

Un fait domine : deux guerres sans précédent par la secousse qu'elles ont imprimée à l'humanité tout entière. Deux périodes, dès maintenant, sont parfaitement délimitées : les dernières années de la paix, avant le drame de Serajevo, et « l'entre-deux guerres ».

Il ne faudrait d'ailleurs pas croire que les grands conflits de 1914-1918 et de 1939-1945 aient provoqué dans l'évolution littéraire de brusques ruptures. Des mouvements amorcés ont poursuivi leur cours. Il paraît cependant légitime, dans un tableau de la vie littéraire de notre temps, de donner à ces événements une place de premier plan. Leur influence sur la littérature est indéniable. La guerre de 1914-1918, si meurtrière, a

ouvert dans les rangs des écrivains, frappés sur les champs de bataille, des brèches irréparables. La guerre de 1939-1945, moins sanglante pour la France dans les combats, a fait peser, avec son cortège de persécutions et de déportations, d'autres menaces. La crise politique et morale qui est résultée d'une occupation prolongée, a retenti — fait nouveau au XXe siècle — sur le monde des lettres. Pour des motifs qui sont présents à l'esprit de tous, elle a provisoirement ou définitivement écarté certains noms.

Le remous n'a pas atteint seulement ce que l'on pourrait appeler l'histoire anecdotique des lettres. Comme on le verra plus loin, il a secoué profondément la littérature, dans la mesure où elle reste le grand véhicule des idées et des sentiments. C'est là du reste son rôle éminent parmi les valeurs humaines.

A travers les grandes catastrophes, la vie contemporaine a précisé ses traits multiples et complexes, et la littérature s'en est trouvée affectée — dans sa vie matérielle d'abord.

Écrivains et public. — Les écrivains se plaignent de la condition qui leur est faite. Les servitudes de la vie quotidienne entravent au premier chef les travaux de l'esprit, brisent les élans, empêchent les longues pensées, oppriment les talents, tenaillés par les soucis de chaque jour, guettés par des activités au rendement plus sûr que les recherches de longue haleine.

Pourtant, on écrit beaucoup et le public qui s'intéresse aux livres est devenu de plus en plus nombreux et disparate. Il y a d'abord le public savant, auquel s'adressent les livres de spécialistes, lentement médités et préparés, peu lucratifs; puis le monde des lettres, auquel il faut ajouter celui des journalistes, qui attendent le dernier ouvrage de tel écrivain, comme à chaque saison d'automne on attend au théâtre les pièces nouvelles. La jeunesse intellectuelle, très attirée par les ouvrages « d'avant-garde », à la fois très critique et avide d'admirer, ouvre un large crédit aux écrivains, et constitue un des meilleurs publics qui soient, le plus difficile peut-être, mais le plus enthousiaste. Ajoutons les gens cultivés de toutes professions, qui cherchent dans la lecture du soir une distraction, après le labeur harassant du jour : public pressé qui s'attache volontiers aux

œuvres de lecture facile, mais s'intéresse aussi aux études sérieuses, à l'histoire surtout. Il y a enfin la masse du peuple, grande consommatrice de livres, et non pas seulement des sous-produits littéraires (romans policiers ou sentimentaux) bien que ce genre de littérature inférieure ne chôme guère. Ce public-là est resté fidèle aux romanciers du siècle dernier, à Zola, à Maupassant, à Balzac, à Hugo, dont *Notre-Dame de Paris* et *les Misérables* connaissent toujours le plus grand succès. Mais c'est un public qui n'est pas insensible aux nouveautés et qui, ces dernières années, s'est nourri des traductions de romans étrangers. Pour lui, la littérature, ésotérique dans certaines de ses manifestations, s'est faite ailleurs « populiste ».

La surproduction littéraire, très sensible dans les années qui ont précédé 1939, se manifeste à nouveau; qui n'a un roman à produire, une pièce de théâtre à présenter — quitte à en rester là? Les auteurs sont légion; les réputations se font et se défont en un éclair. Les modes, le snobisme subsistent — certains disent : plus que jamais — mais tout s'use avec une déconcertante rapidité. Les engouements sont parfois aveugles; on crie vite au chef-d'œuvre, à l'invention de génie; le lendemain, tout est oublié.

Par quel moyen s'affirmer dans ces conditions? Les cadres de la vie littéraire, tels qu'ils existaient autrefois, sont disloqués par la vie contemporaine et la transformation des mœurs. L'influence des salons semble bien diminuée (1). L'Académie française n'a pas échappé à la crise. Aux critiques et aux railleries auxquelles elle commençait à s'habituer (depuis Saint-Evremond), est venu s'ajouter le grief d'être le refuge du conservatisme bourgeois, alors qu'à tort ou à raison, et avec des arguments de valeur inégale, on dirige contre l'esprit de la bourgeoisie de virulentes attaques. Mais l'Académie est habile; elle continue à doser savamment les complaisances et les refus prolongés. Elle avait rallié beaucoup d'adversaires en accueillant, en 1925, avec Paul Valéry, tout le

(1) Le début du siècle avait encore connu des salons illustres, ceux de Madame Aubernon, de Madame de Loynes, et surtout le salon de Madame Arman de Caillavet dont l'hôte assidu fut A. France et dont M^me^ Anne-Marie Pouquet nous a raconté l'histoire.

mouvement de la poésie symboliste et contemporaine. Son prestige est encore immense à l'étranger, et en France. Il y a lieu de penser qu'elle franchira encore ce cap difficile. Elle a connu d'autres tourmentes.

Des sortes de cénacles se forment toujours dans les cafés où se réunissent étudiants et artistes, au Quartier latin, à Montparnasse, à Montmartre, mais ils se dispersent vite. Ils permettent plutôt des confrontations d'idées que la création de groupes cohérents et d'écoles. Une des tentatives les plus intéressantes fut celle de l'*Abbaye*, qui, en 1906, réunit à Créteil, autour de G. Duhamel, une pléiade d'écrivains, au nombre desquels J. Romains, devenu, trois ans plus tard, le promoteur de l'*unanimisme* (cf. G. DUHAMEL : *Le désert de Bièvres*). Depuis, ont paru, parmi bien d'autres, les Dadaïstes, les Surréalistes; et voici venir les Existentialistes.... L'histoire littéraire ne doit pas négliger non plus ces *Entretiens de Pontigny*, où, à l'appel d'un professeur humaniste, Paul Desjardins († 1940), l'élite intellectuelle de toute une génération tint des assises régulières pour engager de grands débats idéologiques, consignés ensuite par écrit et largement diffusés.

Le goût de l'indépendance demeure vif dans le monde littéraire; les tempéraments sont réfractaires à la discipline, et l'écrivain sauvegarde autant qu'il peut sa liberté, surtout s'il sait résister à la politique et au journalisme.

L'éditeur reste puissant par les moyens de publicité dont il dispose pour organiser le succès d'un livre. Autre moyen de percer : le *prix littéraire*. L'Institut de France récompense nombre de travaux savants, décerne un prix du roman, et couronne par le Grand Prix de Littérature une œuvre d'ensemble. Mais les prix à grand spectacle sont : *le prix Goncourt*, décerné annuellement par l'Académie Goncourt, qui perpétue le souvenir des deux romanciers naturalistes, et s'est posée parfois, depuis 1903, en rivale de l'Académie française; le *prix Femina-Vie heureuse* décerné par un jury féminin, le *prix* des journalistes *Théophraste Renaudot*, etc. La désignation des lauréats constitue un petit événement dans la vie du pays. Pendant quarante-huit heures, les journaux sont remplis de portraits, d'interviews. Puis le bruit tombe, et un prompt avenir décide si l'œuvre récom-

pensée annonce un nouveau talent ou reste un heureux coup de chance (1).

Journaux et revues. — La presse, dont on a vu l'immense développement au XIXe siècle, continue à offrir à l'écrivain comme au public des tentations multiples. Le *journal* attire les meilleurs artistes, qui s'essayent dans le « reportage » et dans ce genre si capiteux de l'article quotidien (ou presque quotidien).

A côté du journal, l'*hebdomadaire*, purement littéraire ou politico-littéraire, distrait aussi les écrivains de tâches plus longues et plus lentement mûries. Il publie des contes, des nouvelles, des romans, des études critiques qui rassasient la curiosité du lecteur et lui prennent beaucoup de temps, s'il veut se tenir au courant de tout ce que lui offrent *Les Nouvelles littéraires*, *le Littéraire*, *les Lettres françaises*, *Carrefour*, *Une Semaine dans le Monde*, etc.

Les *revues* ont continué à prospérer dans les années qui précédèrent 1939. Beaucoup d'œuvres y ont été présentées avant de paraître en volumes. Les publications consacrées par une longue tradition : *Revue des Deux Mondes*, *Revue de Paris* (auxquelles s'était jointe la *Revue de France* depuis 1927), gardaient de nombreux lecteurs dans la bourgeoisie cultivée; peu accueillantes (la première surtout) à la poésie et au roman contemporains, elles offraient plutôt des études historiques, critiques, d'innombrables et très précieux documents (correspondances, fragments inédits, journaux intimes) sur la littérature du passé. Des revues plus jeunes se chargeaient de mettre de nouveaux noms en avant. Après *le Mercure de France* (fondé en 1890), qui triompha à l'époque symboliste, la *Nouvelle Revue française* (à partir de 1909) a accueilli la plupart des grands écrivains d'aujourd'hui, et c'est dans les éditions qu'elle patronna — titre rouge sur fond blanc — que bien des œuvres de notre époque ont vu le jour. Des revues comme *Europe*, *Esprit* (dont

(1) C'est le lieu de rappeler la distinction particulièrement précieuse que constitue le *prix Nobel* de Littérature créé en 1896 et décerné annuellement par l'Académie de Stockholm. Ce prix a été attribué plusieurs fois à des écrivains français : Sully Prudhomme, Romain Rolland, Anatole France, Henri Bergson, Roger Martin du Gard, André Gide et François Mauriac.

la publication se poursuit) furent aussi vivantes et actives.

La guerre de 1939-1945 a mis fin — ce que n'avait pas fait la guerre de 1914 — à l'existence d'un nombre important de journaux et de revues. Mais d'autres se sont édifiés, parfois sur les ruines d'anciennes publications : n'importe, l'esprit a changé ; il faudra quelque temps pour se rendre compte de l'action dont seront capables les revues aux titres nouveaux : *Confluences* (en zone libre sous l'occupation), *la Nef*, *les Temps modernes*, *Fontaine*, *Hommes et Mondes*, *Critique*, *La Table Ronde*, etc.

II. — Les grands courants. Science. Philosophie. Religion.

L'influence exercée dès le XIX^e siècle par les éléments créateurs du monde contemporain s'est poursuivie, marquant son empreinte sur les idées, et de là sur la littérature même.

La Science. — Les découvertes de la science ont défié l'imagination. Elles accusent entre les époques des différences de plus en plus grandes. Sous ses deux formes, théorique ou appliquée, la science a mis en œuvre des moyens énormes de recherche. Depuis l'Exposition universelle de Paris (1900), qui avait déjà affirmé le triomphe du machinisme, on a vu paraître, dans les premières années du siècle : l'aviation, qui a transformé la notion de distance, rapetissé le monde, puissamment ébranlé l'esprit humain ; la télégraphie sans fil ; la téléphonie sans fil (dont le grand développement commence vers 1925) ; la télévision, réalisée avant 1939 et en cours de vulgarisation. Quant au cinématographe, issu de la photographie dès 1895, il n'a cessé d'accentuer ses progrès.

Ces dernières inventions surtout ont eu, pour le sujet qui nous occupe, d'importantes conséquences. La *radiophonie* a prétendu servir la culture. Sans bouger de chez lui, l'auditeur entend son poste lui transmettre, par d'innombrables voix, des pièces de théâtre, des conférences, des discours, dialogues, exposés sur les questions les plus diverses, lectures de fragments littéraires de

toutes les époques. On a dit suffisamment les défauts de cette instruction d'un genre nouveau : satisfaction rapide d'une curiosité superficielle, morcellement, passivité de l'esprit. Pourtant, la radiophonie n'a pas eu seulement de fâcheux résultats. Elle n'a tué, malgré les pronostics, ni le théâtre, ni le concert, ni le livre, ni même le journal. Elle nous a fait écouter à loisir beaucoup d'œuvres oubliées ou ignorées; elle a donné parfois un accent neuf à des textes que nous croyions bien connaître; elle a éveillé des curiosités.

Le *cinématographe* n'a pas connu une moindre fortune. D'abord soumise à des conventions énormes — romanesque puéril, gestes stéréotypés — qui donnent aux rétrospectives un aspect comiquement désuet, l'invention s'est affinée, et, entre les mains de metteurs en scène habiles, a créé des ensembles remarquables. Tantôt le film s'est contenté d'interpréter et de diffuser des œuvres littéraires (romans ou pièces de théâtre); tantôt il a créé sa propre matière. Le choix des images, leur déroulement, leur richesse de suggestion ont conduit à parler d'un nouvel art. Peut-on dès maintenant l'égaler à celui où excellèrent Molière et Shakespeare? Le cinéma, en tout cas, a fortement agi sur la littérature. Il a détruit quelques prestiges du théâtre et l'a engagé par là même à se transformer; il a modifié dans une certaine mesure la technique du dialogue dramatique; et plusieurs romanciers se sont inspirés de l'allure du film, de ses changements rapides de décors, du caractère discontinu des images.

Quant aux recherches de science pure, elles ne sont la plupart du temps accessibles qu'à un nombre restreint de savants et de professeurs. Elles atteignent pourtant le grand public : d'abord, comme au siècle dernier, beaucoup de savants sont excellents écrivains; leurs exposés resteront comme des modèles de rigueur, de limpidité élégante (les travaux des frères de Broglie, de Jean Perrin, les ouvrages de la collection : *Sciences d'aujourd'hui*, etc...); ensuite la vulgarisation est devenue plus facile que jamais; enfin, il est des découvertes et des conceptoins qui, par leur nature même, s'imposent à l'esprit de tous. Ce fut le cas pour la radio-activité et surtout l'exploration de l'atome. L'explosion de la bombe atomique (7 août 1945), lancée par

un aviateur américain sur la ville japonaise d'Hiroshima, a paru marquer le début d'une ère nouvelle dans l'histoire humaine. Mais force a été de constater que cette immense découverte, hâtée par et pour les besoins de la guerre, eut pour premier résultat un effrayant massacre et des menaces pires encore pour l'avenir.

Ces progrès de la science n'ont apporté à l'humanité — contrairement à ce qu'avait espéré le XIX^e siècle — ni la sécurité ni l'espérance. La science appliquée, le machinisme, le développement de la civilisation industrielle, loin de libérer l'homme, ont créé des contraintes, un asservissement, dont le livre de G. Duhamel : *Scènes de la Vie future*, nous a présenté des images cruellement ironiques. La science a, dans une large mesure, assombri la destinée humaine : c'est un événement de première importance pour l'histoire des idées.

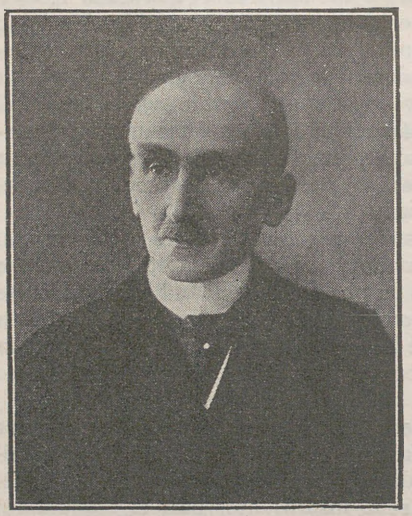
Ses démarches mêmes ont paru déroutantes pour l'esprit. Elle a continué, en découvrant, à reculer les limites du domaine à découvrir. Les théories du physicien allemand Einstein, entre autres, ont répandu l'idée que les systèmes les mieux fondés en apparence pouvaient être à chaque instant remis en question ; la thèse de la relativité a contribué à développer un scepticisme nouveau.

Nul ne peut nier la science ; nul n'oserait songer à en enrayer le progrès ; le terme de « faillite » employé à son égard nous paraîtrait tout bonnement ridicule. Notre vie est baignée par elle. En même temps, on la sent insuffisante, parfois redoutable ; admirable et décevante. Tel est le drame du XX^e siècle. Et ceci nous conduit à la philosophie.

La philosophie. — Notre époque tend à abolir de plus en plus les compartiments entre les diverses disciplines. La philosophie n'a cessé de se tenir au courant des découvertes de la science. Elle a, de son côté, exercé sur la littérature une emprise que d'aucuns jugent envahissante.

Il ne saurait être question d'énumérer ici les travaux de la philosophie contemporaine. Nous nous bornerons à signaler les grandes directions, en tenant compte surtout des répercussions sur le mouvement littéraire.

Au début du XX^e siècle, les esprits sont retenus par le développement des méthodes de la *sociologie* : l'œuvre de DURKHEIM (1858-1917) est poursuivie par LÉVY-BRÜHL, BOUGLÉ, etc. Le débat sur la valeur de la science et de la connaissance, engagé à la fin du XIX^e siècle, se poursuit. Du côté des savants, le mathématicien H. POINCARÉ (1854-1912) publie ses réflexions dans trois ouvrages essentiels : *la Science et l'Hypothèse* (1902), *la Valeur de la Science* (1905), *Science et Méthode* (1908), aussi remarquables par le style que par la pensée.



Cl. Henri Manuel.
HENRI BERGSON.

Le nom dominant parmi les philosophes est celui d'HENRI BERGSON (1859-1942). L'influence de Bergson, au XX^e siècle, est comparable à celle d'un Descartes ou d'un Kant. Il a lancé dans la circulation des conceptions aussi célèbres que l'argument du « Cogito » ou l' « Impératif catégorique ». Nous n'avons pas à exposer en détail, encore moins à discuter, un système qui a suscité d'innombrables études. Les idées de Bergson ont été répandues à la fois par ses livres et par son enseignement direct : ses cours au Collège de France furent un des événements de la vie parisienne dans les premières années du siècle (cf. J.-J. Tharaud : *Notre cher Péguy*). Aussi excellent écrivain que puissant penseur, Bergson donne l'impression de se mouvoir avec une parfaite aisance au milieu des problèmes les plus difficiles. Le profane goûte aux premières pages d'un de ses livres l'heureuse illusion que

tout, dans cette philosophie, est accessible — quitte à perdre bientôt pied. Rebelle au langage pédant, Bergson n'abuse ni des termes savants, ni des subdivisions, ni des références; il distribue ses études en quelques chapitres, presque sans notes. Il excelle dans la démonstration ingénieuse, souvent spirituelle, éclairée d'exemples concrets; et il a des pages de très grand poète.

Son apport dans le domaine des idées peut se ramener à deux ou trois points principaux : une critique de la science, dont les méthodes ne sont sûres, d'après lui, qu'à condition d'opérer arbitrairement des coupes dans la réalité; une critique de l'intelligence, laquelle n'a de valeur que pour l'action, alors que l'*intuition*, plus voisine du sens commun, nous permet seule d'aller au fond des choses. Ces théories étaient déjà connues à la fin du siècle dernier : *l'Essai sur les Données immédiates de la Conscience* est de 1889; *Matière et Mémoire* de 1896. Après l'essai, très littéraire, et si pénétrant, sur la signification du comique, que constitue *le Rire* (1900), Bergson, avec l'*Évolution créatrice* (1907), énonça la doctrine de l'*élan vital* issu des sources profondes de notre être, et qu'il substitue à l'évolutionnisme de Spencer. Enfin, après l'*Énergie spirituelle* (1919), notre époque a lu surtout *les Deux sources de la morale et de la religion* (1932), où Bergson affirme une éthique, et se prononce sur les problèmes qui troublent le plus l'humanité. Le retentissement de sa conception des deux morales, « morale close et morale ouverte », a été considérable. Surtout, dans les dernières pages, Bergson, répondant à une des préoccupations les plus poignantes de notre temps, et reprenant (sans le savoir peut-être), une page oubliée d'un historien philosophe du XIX^e siècle, Edgar Quinet, exigeait un « supplément d'âme » et appelait la « mystique » au secours d'un monde livré à la « mécanique ».

« Bergson a culbuté le matérialisme » : ainsi jugeait un écrivain qui passe pour avoir été plutôt un peintre qu'un philosophe, Pierre Loti... Malgré la défiance de Bergson à l'égard de ces termes : matérialisme — spiritualisme, c'est bien ainsi que le grand public a interprété son œuvre. D'autre part, les philosophies qui disputent à la raison la primauté de l'individu, qui prétendent sauvegarder le libre-arbitre d'un déterminisme rigou-

reux, se sont largement pourvues d'arguments empruntés au bergsonisme.

Bien entendu, cette philosophie a provoqué des réactions. Le *rationalisme* a toujours ses tenants, soit qu'il revienne à la tradition sceptique, soit qu'il concilie l'intellectualisme avec la doctrine catholique (*néo-thomisme*). — Parmi les philosophes qui ont étudié à leur manière les problèmes de la vie de l'esprit, on citera EMILE MEYERSON, penseur d'une immense culture, dont le livre essentiel est : *Identité et Réalité* (1908) ; LÉON BRUNSCHVICG : *Introduction à la vie de l'esprit* (1900), etc... Et voici que la philosophie contemporaine revient vers les grands problèmes métaphysiques de l'Être, avec GABRIEL MARCEL, LOUIS LAVELLE, etc... L'*existentialisme*, inspiré en partie par des influences étrangères (Kierkegaard, Husserl), s'est assuré rapidement une audience considérable et a soulevé déjà bien des discussions ; il est représenté notamment par J.-P. SARTRE (1905), à la fois philosophe (*L'Être et le Néant*, 1943), auteur dramatique, romancier, essayiste (*Qu'est-ce que la littérature?* dans la revue *Temps modernes*, février-avril 1947 ; *Situations*, 1948). Cette philosophie, révisant toutes les idées sur la liberté humaine, très souple, puisque tantôt elle apparaît négatrice et pessimiste, tantôt s'accommode de la pensée chrétienne, sera-t-elle la philosophie de demain et apportera-t-elle, comme elle le prétend, un nouvel « humanisme »? (1).

On sait les liens étroits qui ont toujours uni, parmi les grandes disciplines philosophiques, la *psychologie* à la littérature. A côté du grand *Traité de psychologie* de DUMAS (1923) qui dégage les méthodes de la psychologie moderne, plus nuancées, moins étroitement calquées qu'auparavant sur les sciences expérimentales, on doit signaler ici, pour sa grande importance dans l'histoire littéraire, l'œuvre d'un étranger, le Viennois FREUD, dont l'ouvrage capital : *Introduction à la psychanalyse* fut traduit en 1921. Freud prétend, par des méthodes appropriées, retrouver en nous, sous les formes que la vie nous a imposées, des tendances profondes faites de souvenirs confus et de sensations oubliées, qu'il s'agit de ramener en pleine lumière pour les décrire et, à

(1) J.-P. SARTRE : *L'existentialisme est un humanisme* (1946).

l'occasion, en supprimer la nocivité. La théorie du « refoulement », faite, comme toutes les théories, d'un mélange d'observations justes et d'éléments très contestables, a connu un prodigieux succès. Romanciers et auteurs dramatiques nous ont présenté à l'envi des « cas freudiens », des « analyses freudiennes ». Aucune thèse, depuis celles de l'hérédité et de l'inconscient, qu'elle prolonge et renouvelle, n'avait inspiré à ce point la littérature. Vulgarisé et exploité parfois sans vergogne, le *freudisme* est devenu une manière de snobisme. S'il a permis de très curieuses explorations sur des secrets encore mal décrits de la personne humaine, il est en partie responsable de la brutalité qui constitue — il n'y a pas lieu de le dissimuler — une des tares de la littérature contemporaine. Sous prétexte d'oser tout dire, on étale une « sincérité » qui fait fi du goût le plus élémentaire. Combien d'analyses dont le défaut (en dehors de toute considération morale) est de supprimer l'art par un étalage d'observations médicales ou de fiches de clinique, et de retrouver, par un détour inattendu, l'arbitraire, le faux et le poncif.

Un fait est certain. Tant de recherches, tant de systèmes, tant d'idées ont laissé l'homme encore hésitant sur les mystères qui le touchent le plus : sa nature, sa place dans le monde, sa destinée. *L'homme, cet inconnu* : c'est le titre d'un livre du D^r Carrel qui eut un notable retentissement (1935). La philosophie nous mène à la même conclusion que la science. C'est beaucoup, sans doute, d'avoir réussi à éliminer certains « faux problèmes », d'avoir posé les questions avec plus de précision et de rigueur. Les savants, les psychologues, les moralistes peuvent s'abstraire des méditations sur les causes, sur l'essence des choses, et poursuivre leurs enquêtes dans le champ déjà si vaste que leur ouvrent les phénomènes perceptibles. On n'empêchera pourtant jamais les hommes de ressentir l' « angoisse » métaphysique qui donne un accent si moderne aux *Pensées* de Pascal. Tout le monde ne se satisfait pas de conquêtes partielles. Pour ne citer que ce seul exemple, la notion d'infini, que Pasteur avait prise pour thème de son discours de réception à l'Académie française (27 avril 1882), demeure à la fois aussi impérieuse et aussi incompréhensible. Et tous les esprits ne peuvent

pas non plus, à l'égard de ces problèmes, se réfugier dans un scepticisme intégral. On s'explique ainsi l'attrait que la pensée religieuse continue à exercer sur beaucoup d'âmes de notre temps. Les études religieuses ont d'ailleurs connu un regain d'activité. On retiendra, du côté des historiens et des philosophes, les travaux de MAURICE BLONDEL, d'ETIENNE GILSON, de JACQUES MARITAIN, — et, dans une direction différente, ceux de CHARLES GUIGNEBERT; parmi les écrivains d'Eglise, le P. SERTILLANGES, le P. LABERTHONNIÈRE, etc.; chez les protestants, les pasteurs WAGNER, BOEGNER.

Le conflit entre le rationalisme et la foi avait été, on l'a vu, un des grands débats de la seconde partie du XIX^e siècle. Incontestablement, le XX^e siècle, à mesure qu'il s'avance, l'a vu s'atténuer. Si le croyant et l'incroyant ont maintenu l'irréductibilité de leurs positions, ils ont appris à renoncer aux vaines polémiques et, plus encore, aux ironies et aux injures. Ils ont même, dans toute la mesure du possible, rapproché leurs points de vue. D'un côté, les résultats de la science dans le domaine historique et philologique, que Renan, répondant à Pasteur, soulignait dans la grande séance académique à laquelle nous faisions allusion plus haut, ont amené à réviser certaines positions. D'autre part, les rationalistes sont devenus plus accueillants, plus compréhensifs pour les conceptions religieuses et mystiques. Une sorte d'équilibre, entraînant, au moins dans l'élite pensante, une tolérance réciproque, s'est ainsi produit et constitue un aspect non négligeable de la pensée contemporaine.

III. — Les Arts.

L'interdépendance des arts est essentielle au monde contemporain. Écrivains et artistes sont en relations constantes; revues et journaux font une place aux arts plastiques qui possèdent aussi leurs revues spéciales; beaucoup d'écrivains pratiquent les arts ou sont critiques d'art; beaucoup de peintres et de musiciens écrivent; des mouvements concordants se sont produits dans leurs domaines respectifs.

La peinture. — En peinture, le début du siècle était encore dominé par l'*impressionnisme* (Loiseau † 1935, Montézin † 1946) que prolongèrent le *néo-impressionnisme* et le *pointillisme* (Signac † 1935). Les écoles contemporaines ont manifesté dans l'ensemble, comme les écoles littéraires, un goût pour les audaces extrêmes. Elles ont réveillé l'éternel conflit entre les partisans des nouveautés, qui rappellent ironiquement les attaques dont furent victimes, à leurs débuts, des maîtres aujourd'hui incontestés, — et ceux qui, redoutant que cet argument ne justifie toutes les excentricités, crient à la mystification. On sait au reste combien le discernement entre l'œuvre appelée à durer et l'œuvre d'un jour est chose délicate; les esprits les plus éminents, les connaisseurs les plus avisés s'y sont plus d'une fois trompés.

De nombreux peintres (qui exposent au salon commun des Artistes français et de la Société nationale des Beaux-Arts), sont demeurés fidèles aux traditions classiques : exactitude, netteté du dessin, souci de la composition, avec, bien entendu, toutes sortes de nuances personnelles, notamment dans la couleur : Baschet et Etcheverry, pour le portrait; J.-G. Domergue, Guirand de Scevola, Georges Leroux, S. Ivanoff, Balande, Giess, Fontanarosa, etc.

Des tentatives plus hardies se sont manifestées au Salon des Indépendants, où se firent connaître Vuillard, Utrillo, Luc-Albert Moreau. Les écoles d'avant-garde ont dédaigné en général la copie du monde extérieur, l'attachement au « sujet », les lois traditionnelles de la structure. L'*expressionnisme* a voulu traduire les sensations propres à l'artiste, fussent-elles singulières, exceptionnelles. Le *cubisme*, art d'abstraction, intellectuel, cherche à imposer une vision des objets, et même des êtres et des visages, réduits à des combinaisons de figures géométriques. D'autres peintres ont été, comme les poètes, *surréalistes* : figures incohérentes, couleurs violentes, tons heurtés, contrastés, qui ne sont plus parfois que d'éblouissantes palettes. Comme en littérature, bon nombre d'artistes se sont essayés en différents genres, échappant à tout classement rigoureux; tels « fauves » se sont montrés fort capables d'œuvres tempérées. On a vu reparaître aussi les procédés d'écoles très éloi-

gnées de nous, des primitifs, par exemple. Parmi les artistes les plus représentatifs de ces diverses tendances — dont quelques-uns sont d'origine étrangère — nous citerons Van Dongen, Vlaminck, Lhote, Matisse, Braque, Bonnard, Derain, Picasso, Dufy, Rouault, etc.... Les paysagistes fuient en général le papillotement de couleurs cher aux impressionnistes, et reviennent aux effets plus simples, parfois aux esquisses largement traitées ; l'inachevé ne déplaît pas aux écoles modernes. Beaucoup de tableaux représentent des scènes d'intérieur et traitent la nature morte, ou, comme nous disons plus élégamment, « la vie silencieuse ».

L'exposition des « Cent chefs-d'œuvre de l'École de Paris » (1946) a permis à la fois un groupement et un classement d'où émergent, à côté des noms que nous citions plus haut, ceux d'Asselin, Boussingault, Camoin, Laprade, de Waroquier, et l'admirable paysagiste Albert Marquet († 1947).

Enfin, on peut nommer à part les peintres qui se sont signalés dans des genres particuliers : le portrait, comme J.-E. Blanche, le paysage, comme Dunoyer de Segonzac, ou, comme Maurice Denis, la peinture religieuse.

L'architecture et la sculpture. — L'architecture a connu deux phases. Le « style 1900 » caractérisé par une ornementation compliquée, « tarabiscotée », a fait place aux façades sobres, aux colonnades, aux pilastres. Même transformation dans les arts décoratifs, surtout depuis l'exposition de 1925. Mais la lumière des pays méridionaux et la beauté de la matière manquent aux surfaces planes, et la collaboration de la sculpture — hauts et bas-reliefs — s'y est montrée nécessaire. La démolition de la partie centrale du Palais du Trocadéro, remplacé en 1937 par une terrasse encadrée de deux corps de bâtiment aux lignes sévères, sur la façade desquels s'inscrivent des phrases de Paul Valéry, a paru un symbole....

La sculpture, moins féconde que la peinture, cherche sa voie. Au début du siècle, Bourdelle († 1929) vise à l'ampleur, à la puissance. Son *Héraclès* est barbare à souhait. Landowski est plus classique, mais souvent très expressif et émouvant (*Montaigne, Le tombeau du maréchal Foch aux Invalides*). Maillol († 1944) et Despiau († 1946) ont excellé dans les statues et les

bustes. Les contemporains, encouragés par des exemples étrangers et s'inspirant aussi de la sculpture grecque archaïque, présentent souvent des formes massives. Le genre, si difficile, et qui exige beaucoup de temps et de labeur, paraît en pleine évolution.

La musique. — La musique française contemporaine a été fort brillante. Traversée de courants multiples, elle fait alterner ou combine, chez les mêmes auteurs, des hardiesses inédites et des retours calculés aux styles d'autrefois. Plus qu'à la musique classique, dont ils se réclament volontiers, cherchant même leurs modèles plus loin dans le passé et affectant l'archaïsme, c'est à la musique du siècle dernier que beaucoup de musiciens d'aujourd'hui ont souvent battu froid. Ils lui ont fait grief de ses développements redondants, de ses appels au pathétique. Leur art se veut plus sobre, plus discret, plus intellectuel. Des conceptions analogues ont prévalu dans la poésie. Ici et là, le romantisme (c'est très naturel, puisqu'il est à la fois éloigné de nous et trop proche encore) traverse une crise, passagère comme toutes les crises de ce genre.

Le théâtre lyrique a ses détracteurs; en fait les grands musiciens du XXe siècle ont presque tous travaillé pour lui et des œuvres de premier ordre y ont vu le jour. Depuis *Pelléas et Mélisande* (1902), le chef-d'œuvre de Cl. Debussy, qui ouvre le siècle, l'école française a pu s'enorgueillir d'*Ariane et Barbe-Bleue*, tirée par Paul Dukas d'une autre pièce de Maeterlinck (1907). *Pénélope* de Gabriel Fauré (1913) mériterait peut-être le premier rang par la finesse psychologique et l'harmonie de la partition. Henri Rabaud a donné le spirituel *Mârouf* et tiré d'une pièce de Jean-Jacques Bernard la partition de *Martine* (1947). Sylvio Lazzari († 1946) a nourri de ses impressions bretonnes la musique de *la Lépreuse* et de *la Tour de feu*. On peut citer encore *Guercœur* d'A. Magnard, *Antar* de G. Dupont. Plus près de nous, Bachelet a traduit dans le *Jardin sur l'Oronte* la séduction du conte oriental de Maurice Barrès. H. Février, s'inspirant à son tour de Maeterlinck, a composé *Monna Vanna*. Dans l'opéra-comique, Raoul Laparra († 1942) a montré par sa *Habanera* comment, d'un sujet de mélodrame, on pouvait tirer, non un drame « vériste », mais

une véritable tragédie lyrique. Ravel († 1937) a déployé dans *l'Heure espagnole* sa fantaisie à la fois espiègle et poétique. Ingelbrecht a donné *le Diable dans le beffroi*; G. Pierné, un *Fragonard*; M. Delannoy, *le Poirier de Misère*. Raynaldo Hahn († 1947) a continué dans l'opérette (*Ciboulette*) la tradition de Messager. — Le ballet moderne a subi l'impulsion des Ballets russes qui, sous la direction de Serge de Diaghilev, connurent à Paris vers 1925 un étonnant succès. L'Opéra a renouvelé la technique de la danse et donné accueil au *Festin de l'Araignée* d'A. Roussel, à *Daphnis et Chloé* de M. Ravel, aux *Impressions de music-hall* de Pierné, à l'*Alexandre le Grand* de Ph. Gaubert, aux *Animaux modèles*, inspirés des Fables de La Fontaine, de F. Poulenc, etc.

En dehors du théâtre, les tempéraments se sont affirmés dans tous les genres : mélodies, symphonies, concertos, musique de chambre, compositions avec chœurs, pièces courtes et fantaisistes, etc. Tout le début du siècle est dominé par Cl. Debussy, rénovateur des techniques. Le temps a déjà choisi dans son œuvre; nombre de ses compositions et de ses mélodies sont désormais classiques. Son art est intimement associé à celui des poètes symbolistes. G. Fauré, dont le prestige ne cesse de grandir, a retrouvé en musique la tradition racinienne : l'audace dans l'harmonie, la force dans la grâce. Ces musiciens ont traduit en mélodies de nombreux poèmes parnassiens, symbolistes, contemporains. Vincent d'Indy a poursuivi avec la *Légende de saint Christophe* son œuvre pleine de noblesse et de sévérité. Maurice Ravel, primesautier, spirituel, mordant, quasi voltairien en musique, a conquis le grand public à ses poèmes symphoniques (*la Valse*) autant qu'à ses compositions pour piano (*Gaspard de la nuit*, etc.). A. Roussel s'est montré constructeur vigoureux et varié dans ses *Symphonies*, *Évocations*, etc. J. Ibert a donné ses *Escales*. Le poème symphonique a créé encore des chefs-d'œuvre avec la *Procession nocturne* de Rabaud, tirée de la légende de Faust, et l'*Apprenti sorcier* de Dukas. Fl. Schmitt, à la fois critique musical et compositeur fécond, a prouvé, avec le *Psaume XLVI*, l'influence exercée sur la musique par l'inspiration biblique.

Avec F. Poulenc, G. Auric, D. Milhaud, O. Messiaen (pour

la musique religieuse) etc..., la musique française s'est montrée capable de s'inspirer librement de toutes sortes d'influences, françaises ou étrangères — celles notamment du russe Stravinski, du suisse Honegger, parfois même de la musique américaine ou de la musique nègre... — et d'allier les fantaisies les plus hardies à une rigueur toute classique.

IV. — Les Influences étrangères.

La rapidité des relations, la connaissance des langues, l'abondance des traductions ont multiplié les rapports littéraires entre les nations. Il faudra nous borner à l'essentiel et citer seulement ceux des écrivains étrangers dont le prestige s'est imposé à l'élite cultivée de tous les pays ou ceux dont l'action, pour des raisons particulières, s'est fait sentir principalement en France.

L'Angleterre et l'Amérique. — Les événements, à partir de 1914, ont déterminé des courants sensiblement différents de ceux du XIX^e siècle. Il faut placer cette fois au premier rang les pays anglo-saxons. La liberté qu'on y laisse en général à la pensée a favorisé les œuvres de l'esprit. D'autre part, le fait qu'au cours de deux guerres victorieuses l'Angleterre et les États-Unis se sont trouvés dans le même camp que la France, n'a pas peu contribué à resserrer les liens entre leurs écrivains et les nôtres.

La *littérature anglaise* a gardé toute sa séduisante variété : tour à tour satirique, rêveuse, descriptive, lyrique. Nous retrouvons au début du siècle R. KIPLING (1865-1936) qui poursuit son œuvre de romancier et de poète. Chantre de la puissance anglaise et de l'énergie morale, Kipling a célébré pendant la guerre de 1914 l'union des deux peuples occidentaux et ses *Souvenirs de France* ont été traduits par L. Gillet (1933). L'ensemble de son œuvre, adaptée par Fabulet et d'Humières, trouve en France d'innombrables lecteurs et n'a cessé d'y être goûtée. — THOMAS HARDY (1840-1928), d'une génération plus ancienne, avait publié, nous l'avons vu, avant la fin du siècle, ses grandes œuvres romanesques, toujours très lues en France. Depuis 1895,

il s'est consacré surtout à la poésie, mais ses vers sont moins célèbres en France que ses romans. — CONAN DOYLE (1859-1930) le créateur de *Sherlock Holmès* pour la génération antérieure, a donné depuis des œuvres très appréciées chez nous (*le Chien des Baskerville*, 1913). — JOHN GALSWORTHY (1867-1933) est le romancier fécond et varié des *Forsyte* et de *Caravane*. — JOSEPH CONRAD (1857-1924), d'origine polonaise, renouvelle le récit de voyage et l'exotisme dans *la Folie Almayer* et surtout dans *Typhon* traduit par André Gide. — H. G. WELLS (1868-1946) ne se contente pas d'être le romancier scientifique et visionnaire qui s'était révélé dès les premières années du siècle. Il juge l'humanité; il prêche la paix avec une insistance que les événements rendent plus douloureuse et plus âpre. Son testament philosophique esquisse une vaste histoire de l'évolution humaine (*De l'homme de Cros-Magnon à l'homme atomique*). — JAMES FRAZER (1854-1941) se consacre à l'histoire des religions (*Le rameau d'or*). — En Irlande, YEATS (1865-1939) est à la fois « poète du rêve », celtisant, philosophe et critique; SYNGE (1871-1909), auteur du *Baladin du monde occidental* et de *Deirdre des douleurs*, unit dans ses drames la poésie à l'observation réaliste. Quant à BERNARD SHAW (né à Dublin en 1856), il a continué, dans sa vigoureuse vieillesse, à exercer son inlassable ironie. Sa *Sainte Jeanne* (1923) jouée à Paris par la compagnie Pitoëff, sujet scabreux pour un public français, a obtenu pourtant un vif succès.

A une génération plus jeune appartiennent SOMERSET MAUGHAM (1874), l'auteur de l'*Archipel aux Sirènes* (1921), de nouvelles (*Le poste dans la brousse*; *P. et O.*,) traduites par Mme Blanchet (Revue des Deux Mondes, 1927-1928); — G. CHESTERTON (1874-1936), philosophe catholique, essayiste et romancier, qui unit la conviction à l'humour et à la fantaisie; — MARGARET KENNEDY dont *La nymphe au cœur fidèle* (Tessa) a été adaptée par J. Giraudoux. — KATHERINE MANSFIELD (1888-1923) est surtout célèbre par son émouvant journal publié en 1927. — L'irlandais J. JOYCE (1882) a donné son étrange *Ulysses* (1922) qui renouvelle les tentatives réalistes pour peindre la vie quotidienne « telle qu'elle est ». — D. H. LAWRENCE (1885-1930) explore l'inconscient avec une grande hardiesse. —

CHARLES MORGAN (1894) est le délicat romancier de *Fontaine* et de *Sparkenbroke*; son œuvre dramatique : *Le Fleuve étincelant* est jouée avec succès à Paris en 1945. — VIRGINIA WOOLF (1892) est surtout psychologue; — ALDOUS HUXLEY (1894), petit-fils du physiologiste H. Huxley, incarne par ses études audacieuses le mouvement avancé dans la littérature anglaise contemporaine. La poésie est représentée par T. S. ELIOT, EDITH SITWELL, le théâtre par NOEL COWARD, PRIESTLEY, etc.



Cl. Harlingue.
CH. MORGAN.

Le développement considérable de la *littérature américaine* est un des aspects importants de l'histoire littéraire du XX^e siècle. Parmi les poètes, il faut citer EDWIN ARLINGTON ROBINSON, ALAN SEEGER (1888-1916), mort sur le champ de bataille de la Somme, dont certains poèmes publiés en 1917 sont très émouvants (*J'ai un rendez-vous avec la mort*). — HENRY JAMES, frère du philosophe William James, est le psychologue du *Journal d'un enfant*. — EUGÈNE O'NEILL (1888) compose un théâtre de rêve ou transpose en drame moderne la légende des Atrides dans *Electra*. — Parmi les philosophes politiques, N. MURRAY BUTLER (1862-1947) est le théoricien de la démocratie, du libéralisme, partisan décidé de l'amitié franco-américaine. — Mais c'est dans le roman que triomphent les écrivains des États-Unis. JACK LONDON (1878-1916) a peint avec bonheur les âmes rudes et primitives; son *Croc-Blanc* (1907) est populaire

en France. — SINCLAIR LEWIS (1885) a tracé un portrait satirique de l' « Américain moyen », *Babbitt* (1922), roman très vivant dont le succès a été considérable. — MARGARET MITCHELL évoque la guerre de Sécession dans *Autant en emporte le vent*, œuvre très lue chez nous, durant les années 1940-1945. Depuis 1936 surtout, on traduit en français plusieurs œuvres de FAULKNER (*Le bruit et la fureur*, *Pylône*), de BROMFIELD (*La ferme*, *la mousson*), d'HEMINGWAY (*L'adieu aux armes*, *Pour qui sonne le glas*), de DOS PASSOS (*Sur toute la terre*), de PEARL BUCK (*L'exilée*), de STEINBECK (*Des souris et des hommes*, *Les Raisins de la colère*).

Le roman américain contemporain, parfois inspiré de nos réalistes, a apporté d'autre part des suggestions originales dans la manière de décrire, de raconter, de présenter les personnages, dans la technique, dans l'ordonnance de l'action, beaucoup plus disparate et décousue que ne l'admettait la tradition française. Il s'efforce de peindre la condition de l'homme d'aujourd'hui avec une intensité, une hardiesse qui va jusqu'à la brutalité.

Enfin il ne faut pas oublier l'apparition, dans l'Inde, d'un mouvement d'idées dont Romain Rolland s'est fait parmi nous l'initiateur, et qui s'est traduit dans la littérature. Si Gandhi est surtout prophète d'action, l'Inde moderne a brillé dans la poésie avec RABINDRANATH TAGORE (1861-1941). Son *Offrande lyrique* a été traduite par Gide. Toute la noblesse du passé de l'Inde, mère de religions, foyer de mysticisme, de poésie et de pensée profonde, semble revenir du fond des siècles pour s'incarner dans l'œuvre du « prophète de Santiniketan. »

Pays scandinaves et Suisse. — Il semble que la liberté ait favorisé aussi l'éclosion d'une belle littérature scandinave. Tandis que STRINDBERG (1849-1912) achevait son œuvre violente et pathétique (*la Danse de mort*), l'Europe admirait dans SELMA LAGERLÖF (1859-1940) la romancière si poétique du *Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*. — La romancière norvégienne SIGRID UNDSET (1882) évoquait tantôt le passé, tantôt le monde moderne dans ses *Vierges sages* et sa *Maternité*. — JOHAN BOJER (1872) se faisait connaître par la

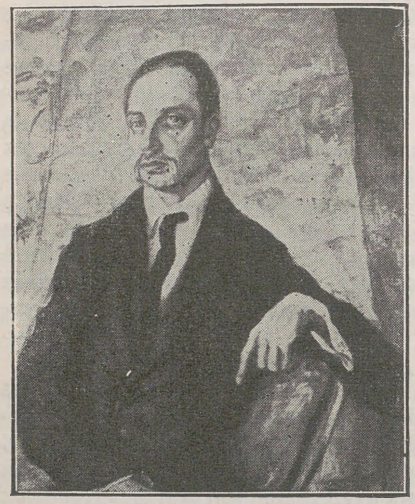
Puissance du mensonge, le Dernier Viking, les *Émigrants*, traduits par La Chesnais (1929). — Enfin, la pensée contemporaine a découvert dans la littérature danoise du XIX^e siècle un prophète et un précurseur : KIERKEGAARD (1813-1855), philosophe, théologien, auteur d'un *Journal* dont le « message », comme nous aimons à dire, est revendiqué par l'*existentialisme chrétien*.

La Suisse, dont les écrivains se partagent entre langue française et langue allemande, a su affirmer son originalité. CARL SPITTELER (1845-1924), écrivain de langue allemande, cultive le genre épique et philosophique dans son *Printemps olympien*. — HERMANN HESSE, allemand naturalisé suisse (1877), a obtenu le prix Nobel 1946 pour son œuvre, très détachée des événements de l'époque, où il se penche sur les problèmes de l'éducation de l'individu (*Le Loup des Steppes*). — Parmi les écrivains de langue française : C.-F. RAMUZ (1878-1947) dont l'œuvre a été discutée (à cause de son style), mais qui, poète ou romancier, a chanté avec un inlassable lyrisme, en vrai disciple de Rousseau, la beauté de la nature valaisane : *La grande peur dans la montagne*, *Beauté sur la terre*, etc.

Allemagne. — L'Allemagne, au début du siècle, triomphait encore dans le domaine de la pensée grâce à l'influence prépondérante des colosses du siècle dernier : SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, WAGNER. C'est aussi dans les dernières années du XIX^e siècle que SUDERMANN avait donné son drame : *l'Honneur* ; HAUPTMANN, ses célèbres pièces : *les Tisserands*, *le Voiturier Henschel*.

Les générations plus récentes étaient représentées surtout par les frères MANN, Thomas (1875) et Henri (1871), chez qui s'allient les tendances diverses du roman allemand contemporain, oscillant du naturalisme à l'expressionnisme et au néo-romantisme. Le réalisme l'emporte dans les romans de WASSERMANN (1873) tandis que l'autrichien HUGO VON HOFMANNSTHAL (1874-1930) est surtout poète, ainsi que STEFAN GEORGE (1868) très inspiré par nos poètes pré-symbolistes, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, qu'il traduit avec talent. — Le comte HERMANN DE KEYSERLING (1880), fondateur de « l'école de la sagesse » à Darmstadt, est un des Européens qui ont le plus contribué à

dresser les intuitions de la mystique orientale contre les concepts occidentaux. — Les philosophes HUSSERL (1859) et HEIDEGGER ont fortement inspiré, nous l'avons vu, nos « existentialistes ». — EMIL LUDWIG (1881) a paru surtout préoccupé, comme Carlyle et Romain Rolland, par les destinées supérieures, les héros, les grands hommes. Ses biographies de Napoléon, de Gœthe, de Bismarck, de Beethoven sont très lues en France. — STEFAN ZWEIG (1881-1944), d'origine autrichienne, a composé de nombreuses études critiques sur la littérature française, et le public de notre pays s'est naturellement intéressé aux curieuses digressions d'un FRIEDRICH SIEBURG (1893) (*Dieu est-il français?*). Les espoirs qu'avaient fait naître un moment les velléités pacifistes d'une fraction de l'opinion allemande après l'écroulement de l'empire en 1918, velléités reflétées par les efforts courageux du philosophe FOERSTER, attirèrent l'attention sur le roman de E. M. REMARQUE : *A l'Ouest rien de nouveau* (1929), peinture sincère et pessimiste de la guerre de 1914, et sur les ouvrages lyriques de FRITZ VON UNRUH (1885). Mais le grand nom de la poésie allemande contemporaine est celui de l'autrichien RAINER MARIA RILKE (1875-1926) dont l'œuvre, traduite par Maurice Betz, a reçu en France le plus chaleureux accueil. Les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*



Cl. Harlingue.

RAINER MARIA RILKE,
par L. Albert-Lazara.

ont eu pour nous l'attrait du journal intime, du roman autobiographique, pour lesquels notre époque montre tant de goût. Quant aux poésies subtiles, immatérielles, de l'*Offrande aux Lares*, des *Sonnets à Orphée*, elles ont paru une des manifestations les plus remarquables de la poésie raffinée, ésotérique, touchant à l'expérience mystique, que ce pèlerin de la poésie pure a composées sans la moindre référence à l'actualité.

A partir de 1931, la pensée libre est bannie d'Allemagne, la culture méprisée, les écrivains indépendants expulsés. Plus rien ne nous vient de la pensée allemande, sinon la pseudo-philosophie raciale du national-socialisme, qu'établit entre autres un Rosenberg et qui combine les souvenirs des Français Gobineau et Sorel, remués par des têtes germaniques, avec des fragments de nietzschéisme, de wagnérisme, etc. Le livre allemand le plus répandu à travers le monde, à des millions d'exemplaires, est alors le trop célèbre *Mein Kampf* (*Mon combat*) d'A. Hitler. Rien ne permet d'imaginer ce que sera la littérature allemande au lendemain de la guerre et de la catastrophe, où périrent nombre de jeunes écrivains.

Italie. — En Italie, c'est le nom de GABRIELE D'ANNUNZIO (1863-1937) qui domine le début du siècle, surtout après la mort des deux grands survivants du XIX^e siècle, CARDUCCI († 1907) et FOGAZZARO († 1911). Personnalité tumultueuse, éperdument lyrique, d'Annunzio est très connu en France, où ses œuvres furent traduites par Hérelle. Il possédait notre langue au point d'écrire certaines œuvres en français : le drame lyrique de *Saint Sébastien* (1913) qui fut mis en musique par Cl. Debussy (« Claude de France », comme l'appelait d'Annunzio). Ses drames : *la Gioconda*, *la Torche sous le boisseau* ont été souvent joués sur nos théâtres. Son admirable *Nocturne*, impressions de grand blessé, traduit par André Doderet, fut publié par la Revue des Deux Mondes (février 1922). Après la guerre de 1914-1918, d'Annunzio se jeta dans l'action politique. Il fut fait par le fascisme « prince de Monte Nevoso ». Mais les événements le dépassent, il meurt dans une solitude boudeuse, et son œuvre semble rejetée par les circonstances dans un passé déjà lointain. — Le régime mussolinien n'est guère favorable à la littérature.

Il n'a même pas de chantre inspiré. Il n'ose briser par la force l'opposition catégorique de BENEDETTO CROCE (1866), napolitain comme Vico, et comme lui philosophe de l'histoire, dont les travaux ont conquis une notoriété européenne. — C'est aussi un historien philosophe que GUGLIELMO FERRERO (1871-1942), dont on lit en France la curieuse satire *Entre deux mondes*, critique de la société contemporaine, et dont on traduit en 1921 *Grandeur et décadence de Rome*, œuvre très discutée par les historiens, où, reprenant une fois de plus le sujet traité par Montesquieu, Ferrero développe surtout les conceptions économiques et sociales. — Dans la littérature pure, le nom le plus illustre est celui de LUIGI PIRANDELLO (1867-1936), dont le théâtre est si original : tantôt il cherche à démonter sous nos yeux le mystère de la création dramatique (*Six personnages en quête d'auteur*, pièce jouée à Paris en 1923); tantôt il pose, sans les résoudre, des cas singuliers, nous présente des caractères qui se composent, se décomposent, se cherchent, recèlent des mystères dont la solution reste à notre choix (*Chacun sa vérité*, *La Volupté de l'honneur*). Ces pièces, traduites par Crémieux, ont été jouées à Paris avec un très grand succès dans les années qui suivirent la guerre de 1914. Le « pirandellisme » a puissamment agi, on le verra, sur notre théâtre contemporain. — GIOVANNI PAPINI (1881) est philosophe et poète.

Russie. — En Russie, TOLSTOÏ, qui a ouvert le siècle avec son grand roman : *Résurrection*, meurt en 1910. Avec lui, la grande génération russe du XIX^e^ siècle continue à exercer chez nous une énorme influence; en particulier POUCHKINE, DOSTOÏEVSKY, que certains de nos meilleurs romanciers reconnaissent pour maître; André Gide lui consacre un important ouvrage. La troupe Pitoëff joue *la Mouette* du compositeur dramatique TCHEKOV; la Comédie-Française, *Un mois à la campagne* de TOURGUÉNIEV, etc. D'ailleurs le théâtre russe, sa mise en scène, ses décors retiennent l'attention du public et des spécialistes en France.

Mais, depuis 1917, la Russie est engagée dans une des expériences politiques et sociales les plus importantes du monde contemporain. C'est par le bolchevisme qu'elle manifeste son

action plus que par les réussites littéraires de ses romanciers et de ses poètes (ESSÉNINE, MAIAKOVSKI). Les écrivains sont d'ailleurs sévèrement contrôlés par le régime. Le plus représentatif de la Russie prolétarienne appartient encore à la génération précédente : c'est MAXIME GORKI (1869-1936) dont on lit surtout, en France, l'autobiographie *Ma vie d'enfant* (trad. en 1921), les *Souvenirs de ma vie littéraire* (trad. 1923), *Klim l'enfant* (trad. 1932). Dans quelle mesure la tragédie épique qu'a constituée pour la Russie sa révolution aux différentes étapes, suivie de la seconde guerre mondiale, créera-t-elle un grand mouvement littéraire? il est encore tôt pour en juger malgré l'apparition de personnalités originales (ILYA EHRENBOURG, SIMONOV, FADEIEV), et l'existence, affirmée par des anthologies et des ouvrages critiques, d'une « littérature soviétique », — tandis que l'émigration russe à l'étranger garde de son côté ses écrivains (le romancier IVAN BOUNINE).

Espagne. — L'Espagne, dont l'école musicale est si remarquable, a compté aussi de grands noms dans la littérature. BENITO PEREZ GALDOS (1845-1920) fut un polygraphe d'une remarquable fécondité, évocateur puissant de la vie nationale de son pays. La génération suivante s'est trouvée engagée dans les luttes politiques qui ont ensanglanté l'Espagne contemporaine : dictature de Primo de Rivera (1924-1930), proclamation de la République (1931), guerre civile (1934 et 1936-1939), dictature du général Franco. Un grand artiste paraît en VICENTE BLASCO IBANEZ (1867-1928), le romancier de *Terres maudites*, *A l'ombre de la Cathédrale*, *Arènes sanglantes*, évocateur du bouleversement mondial de 1914-1918 (*Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*, *Mare nostrum*). Couleur, mouvement, rythme, noblesse d'une pensée libérale et humanitaire s'unissent dans cette œuvre de premier ordre qui a été lue passionnément en France. — Plus près de nous, RAMON GOMEZ DE LA SERNA (1891) est un réaliste minutieux, et aussi un ironiste. — MIGUEL DE UNAMUNO (1864-1936), l'helléniste de Salamanque, est à la fois philologue, philosophe et romancier. — ORTEGA Y GASSET (1883) compose une œuvre d'essayiste et d'esthéticien. — Il ne faut pas oublier les écrivains de langue espagnole de l'Amé-

rique latine, si proche par sa culture de la France : parmi eux, la grande poétesse chilienne GABRIELA MISTRAL. — Enfin, le théâtre espagnol n'a pas cessé d'attirer les spectateurs français. Tandis que nos scènes jouent avec un succès durable les pièces de l'ancien répertoire (*la Célestine* de Rojas, *la Vie est un songe* de Calderon), elles font place aux *Divines Paroles* de RAMON DEL VALLE INCLAN (1870-1936) et aux œuvres de FEDERICO GARCIA LORCA, né au début du siècle, poète et dramaturge, tombé victime de la guerre civile, auteur de *la Maison de Bernarda*. Ces drames si sombres, si concentrés créent ce que notre époque demande avant tout au théâtre : « une atmosphère ».

Ces courants ont vivifié nos lettres; en échange, nos propres artistes ont fait sentir leur action à l'étranger, où elle a été parfois plus forte qu'en France même. Des pays de formation récente, des peuples jeunes, ou ressuscités, en Europe centrale notamment, aspirent à leur tour à créer une littérature originale. Les écrivains issus de ces nations composent d'ailleurs souvent leurs ouvrages dans une des grandes langues européennes : ainsi le Tchèque FRANZ KAFKA (1883-1924), dont les livres, écrits en allemand, ont initié au pessimisme bon nombre de nos contemporains (*Journal; le Procès*); — le Hongrois A. KOESTLER, dont le monde entier a lu au lendemain de la seconde guerre mondiale *le Zéro et l'Infini*, composé en anglais. Partout, les bouleversements nés des deux guerres provoquent une intense activité de pensée. Favorisée par les travaux de la littérature comparée, l'incessante circulation des œuvres et des idées, matérialisée par les « échanges culturels », permet-elle d'espérer que les relations politiques entre les peuples s'en trouveront améliorées? Après 1919, l'Institut de Coopération intellectuelle, établi à Paris, avait travaillé dans ce sens, en liaison avec la Société des Nations. La terrible déception que les événements infligèrent à ses efforts n'a pas découragé les tentatives nouvelles : c'est à l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (U. N. E. S. C. O.) installée à Paris en 1946, de reprendre la tâche, et de favoriser par tous les moyens les relations entre penseurs et écrivains du monde entier.

V. — Les Sentiments et les Mœurs.

Mœurs et sentiments ont dessiné une ample évolution depuis le début du siècle. On ne peut que retracer à grands traits ces dispositions morales; elles affectent plus ou moins tous les hommes d'un même temps; une élite de penseurs et d'artistes les porte à leur plus haut degré de tension et s'efforce de les traduire en clair.

On peut voir dans les dernières années du XIX^e siècle et jusqu'aux toutes premières années du XX^e, un temps favorable aux jeux de l'esprit, aux divertissements esthétiques, à un certain dilettantisme. Beaucoup d'esprits se complaisaient aux agiles fantaisies du Renan († 1892) des dernières années, habile à contempler les choses « du point de vue de Sirius », à l'humanisme ironique d'A. France, à l'égotisme de Barrès qu'allait prolonger, avec l' « immoralisme » de Gide, la thèse de la disponibilité de l'individu, toujours prêt à se détacher, à se prouver à lui-même son indépendance par un « acte gratuit », fier de s'affirmer « le plus irremplaçable des êtres ». Pourtant, un autre courant, depuis quelques années déjà, protestait au nom de la vie sérieuse, du « devoir présent », et pressentait que le siècle nouveau serait un siècle de tourmentes où il faudrait choisir et prendre parti. Juste à la charnière des deux époques, l'affaire Dreyfus (1894-1902), à laquelle prirent part un grand nombre d'intellectuels, mit au premier plan les combats d'idées. On vit les positions se raidir, l'individualiste Barrès prêcher le culte de la terre et des morts, le sceptique A. France annoncer en prophète démocrate « les temps meilleurs »; les mots de vérité, justice, ordre, tradition, s'affrontèrent. Une conception universelle de l'homme se dressait en face d'une conception plus strictement sociale et nationale; ce conflit se superposait à celui que les progrès de la science avaient ouvert depuis une quarantaine d'années entre le rationalisme et l'esprit critique d'une part, la foi religieuse de l'autre.

Désormais, la tension dans les esprits ne se relâcha pas. Sous l'impulsion de Jaurès, le socialisme devenait un élément essentiel de la vie française, tandis qu'un mouvement de

christianisme social, à la suite d'Albert de Mun, puis dans les milieux sillonnistes, lui disputait les masses populaires. Comme on se vantait quelques années auparavant d'être individualiste, on se flattait maintenant de songer au destin collectif. L'unanimisme ralliait une partie de la jeunesse intellectuelle. Enfin, la montée de la crise européenne, l'approche d'une conflagration générale, poussaient à l'extrême les positions nationaliste d'une part, internationaliste et pacifiste de l'autre.

Cinq années de guerre mondiale (1914-1919) portèrent à des limites jusqu'alors inconnues la souffrance humaine. L'individu, terriblement comprimé au cours des années où s'était exercée dans toute sa rigueur la loi du salut national, chercha sa revanche. Beaucoup de mouvements artistiques et littéraires d'après 1919 s'expliquent par cette ivresse de fantaisie et cette exaltation anarchique. Les dix années qui suivirent furent assez incohérentes. On comprenait bien qu'un monde nouveau naissait, où tout était inextricablement entrelacé : politique, économie, pensée même; où la vie totale de l'univers pesait à chaque instant sur les destinées particulières; un monde où il n'y avait plus rien à découvrir, où il n'y avait plus place que pour des effets de réaction répétés, ce monde que Paul Valéry décrivit dans un essai aussitôt célèbre (1). Le machinisme donnait à la vie un caractère d'agitation vaine et superficielle, mais beaucoup d'animation aussi, une facilité illusoire, les apparences au moins d'une liberté sans limites.

Tout s'assombrit à partir des années 1930-1931 : crise économique, crise politique, crise morale. Depuis dix ans déjà, des mouvements idéologiques rivaux s'affrontaient à travers le monde. Les conceptions fasciste et communiste s'opposaient également à la tradition libérale, réputée incapable d'organiser l'univers. Bientôt grandit un péril immédiat. Le totalitarisme, qui prétend apporter à la fois une politique, une philosophie et presque une religion nouvelle, enrégimente des peuples entiers dans des mouvements coordonnés. Tout ce que deux siècles d'efforts semblaient avoir acquis pour jamais est remis en ques-

(1) *La Crise de l'Esprit*, deux lettres pour *l'Athenaeum* de Londres (avril-mai 1919), reproduites en tête de *Variété* I.

tion : l'individu est sacrifié à la masse, l'esprit critique aux mots d'ordre imposés. Dans l'angoisse croissante, la France voit se dessiner l'image d'une décadence, qui paraissait un thème un peu littéraire avant qu'on en saisît toute la tragique signification.

La guerre de 1939-1945 entraîne pour la France la plus forte épreuve qu'elle ait subie depuis longtemps. Un sursaut violent recrée une tonalité héroïque dont l'accent marque la littérature depuis 1943.

Après 1945, le monde compte ses ruines. Non seulement le mot de Valéry : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » s'est chargé d'un sens encore plus poignant; mais l'humanité a appris que l'on n'est jamais sûr d'un gain moral, ni garanti contre un retour au pire. Après tant d'années de luttes auxquelles philosophes et écrivains avaient participé au premier rang pour apporter quelque douceur dans les relations humaines, quelque honnêteté dans la pensée, on a vu reparaître, avant, pendant, et après cette guerre idéologique ce que la guerre de 1914-1918, restée dans la tradition des grandes guerres nationales du XIXe siècle, n'avait pas, malgré tant d'horreurs, si brutalement révélé : férocité des haines et des vengeances; injustice tranquille et cynique; dédain pour la démarche de la pensée qui pèse, vérifie et contrôle. D'où l'inquiétude, la fièvre, l'angoisse. Le pessimisme renaît, tout différent de ce nouveau « mal du siècle » dont on avait parlé entre les deux guerres. C'est la « condition humaine » qui paraît à certains désespérée; ils l'envisagent sans aucun romantisme, avec une lucidité totale, implacable. De telles défaillances n'atteignent heureusement pas tous les esprits ni tous les cœurs. On l'avait bien vu au cours des crises de désespoir qu'avait connues le XIXe siècle : celle des années 1830-1835, celle du Schopenhauerisme, autour de 1860, que la crise de 1870 avait rendue pour la France plus aiguë encore. Déjà l'on médite des évasions, on reparle de mystiques : mystique religieuse, mystique politique, militante comme au XVIe siècle, par laquelle les partis fortement organisés tendent à intéresser l'individu à un idéal commun. On vante l'esprit d'équipe, l' « engagement », l'énergie qui s'affirme, le don volontaire de soi-même

à la collectivité. Et cependant, le libéralisme regroupe ses forces, envisage les conciliations du lendemain.

Ainsi entend-on parler de tous côtés d'un nouvel *humanisme*. On se reporte vers les siècles de l'inquiétude, le premier siècle de l'ère chrétienne, le Ve, le XIe, le XVIe, où l'homme, après les troubles et les bouleversements, eut à se repenser, à se reconstruire. On songe à Montaigne, à Goethe, aux grands auteurs de synthèses. Mais chacun veut mettre l'accent sur ce qui le touche le plus; pas d'idée qui n'ait son contradicteur, et les voix qui prennent part à ce concert sont bien plus nombreuses qu'autrefois. Des dialogues pathétiques s'engagent : fatalisme ou liberté? justice ou charité? Des esprits se révoltent contre la tendance à l'uniformité grégaire; d'autres accusent l'esprit critique d'aboutir à la lenteur dans l'action. C'est que nous sommes très « mêlés », comme dit Montaigne; toutes sortes d'états d'esprit se combinent, se heurtent en nous; et l'avenir est encore trop incertain pour que nous voyions paraître autre chose que les ébauches d'un ordre nouveau.

Tous ces mouvements se sont traduits dans la littérature. Ils y ont entretenu une féconde agitation. La première moitié du XXe siècle confirme le mot fameux de Ch. Péguy que les Tharaud ont cité : « Nous quittons une période pour entrer dans une époque », entendons : dans un grand moment de crise et de transformation (1). C'est pourquoi la littérature contemporaine a fait une si grande place aux idées. Son histoire n'est pas seulement celle des formes esthétiques et des conceptions d'art. Il est bien peu d'écrivains qui, parmi les jeux capricieux des mots et des rythmes, aient oublié ce que notre temps doit placer au premier rang de ses préoccupations : le souci de l'homme.

(1) Cf. p. 685, n. 1.

CHAPITRE II

LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

(1869-1951).

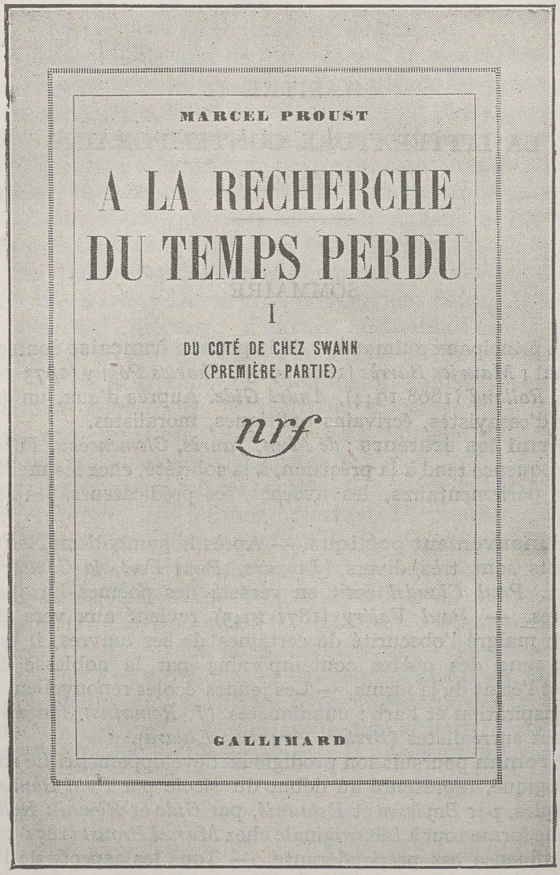
SOMMAIRE

1° Les principaux animateurs de la **pensée française** contemporaine sont : *Maurice Barrès* (1862-1923), *Charles Péguy* (1873-1914), *Romain Rolland* (1868-1944), *André Gide*. Auprès d'eux, un grand nombre d'essayistes, écrivains politiques, moralistes.

2° **Parmi les orateurs** : *de Mun, Jaurès, Clemenceau, Poincaré* etc. L'éloquence tend à la précision, à la sobriété, chez les meilleurs orateurs parlementaires, les avocats, les prédicateurs, les conférenciers.

3° Le **mouvement poétique**. — Après le symbolisme, les tempéraments sont très divers (*Jammes, Paul Fort, la Comtesse de Noailles*). *Paul Claudel* écrit en versets des poèmes lyriques et mystiques. — *Paul Valéry* (1871-1945) revient aux vers traditionnels; malgré l'obscurité de certaines de ses œuvres, il est au premier rang des poètes contemporains par la noblesse de la pensée et l'éclat de la forme. — Les jeunes écoles renouvellent sans cesse l'inspiration et l'art : unanimistes (*J. Romains*), fantaisistes et surtout surréalistes (*Breton, Aragon, Eluard*).

4° **Le roman** poursuit son prodigieux développement. Le roman psychologique, représenté au début du siècle par *Paul Bourget* et ses disciples, par *Boylesve* et *Estaunié*, par *Gide* et *Romain Rolland*, prend une forme tout à fait originale chez *Marcel Proust* (1871-1922), dont l'influence est prépondérante. — Tous les aspects de l'âme humaine sont étudiés par de très nombreux romanciers : *Giraudoux, Morand, Maurois* unissent l'observation à la fantaisie; *Mauriac* traite des sujets douloureux et tragiques. — Le roman féminin est dominé par l'œuvre de *M^me^ Colette*. — Le roman de mœurs offre de grands ensembles, des « romans-fleuves », des cycles, dont les



Cl. Hatier.

FAC-SIMILÉ DE LA COUVERTURE

auteurs sont *Georges Duhamel, de Lacretelle, Jules Romains, Roger Martin du Gard*. Ici également, les études sont très variées (roman provincial, roman de guerre, roman à thèse, « existentialiste », etc.). — Le roman exotique est représenté par *Louis Bertrand, Claude Farrère*, les frères *Tharaud*.

5° **Au théâtre**, des directeurs de troupes (Copeau, Lugné-Poe, Dullin, Jouvet) rénovent l'art dramatique (au Vieux-Colombier, à l'Atelier, etc.). — Un grand nombre d'œuvres antiques et étrangères sont traduites et adaptées. — La *comédie psychologique* est traitée par *G. de Porto-Riche, Bataille, Donnay, Bernstein, Paul Raynal, J.-J. Bernard*; plusieurs auteurs cherchent à traduire des états d'âme complexes et obscurs : *Vildrac, Sarment, Lenormand, Anouilh, Salacrou*; *J. Cocteau* s'essaye dans des genres très variés; *Mauriac* revient à l'intrigue simple et pathétique. — Dans la *comédie de mœurs, Mirbeau* et *Renard* continuent la tradition naturaliste; *Fabre* et *Hervieu* présentent des pièces sociales; *F. de Curel* de grands débats d'idées; les contemporains s'inspirent fortement des conceptions philosophiques. — Le *théâtre symboliste* est représenté par *Maurice Maeterlinck*, la *comédie en vers* par *Edmond Rostand*. — *Paul Claudel* compose des pièces à la fois historiques, mystiques et épiques; *Jean Giraudoux* de spirituelles et subtiles fantaisies. — Parmi les *auteurs gais, Courteline* est déjà presque un classique. *Tristan Bernard, de Flers et Caillavet, Bourdet, Pagnol*, etc. font la satire plaisante des individus et des mœurs. — *J. Romains* donne avec *Knock* une excellente comédie dans la tradition de Molière.

6° **L'histoire** est érudite et documentée. Les grandes œuvres sont souvent composées par des groupes de collaborateurs (sous la direction de *Lavisse*, d'*Hanotaux*, etc.). D'autres historiens préfèrent les synthèses, plus courtes et plus vives.

7° **L'histoire littéraire** organise ses méthodes avec *Bédier, Lanson* et leurs élèves (*P. Hazard*). — La **critique** proprement dite est représentée par *P. Lasserre, A. Thibaudet*. — Dans l'**essai** littéraire, *Gide* et *Valéry* composent des œuvres de premier ordre.

La distinction par genres, maintenue pour la clarté et l'unité du livre, reste valable en gros. Beaucoup de contemporains sont à la fois poètes, auteurs dramatiques, romanciers, essayistes. Nous répartirons entre divers chapitres l'étude des auteurs dont l'œuvre est considérable en plusieurs genres; nous donnerons la première fois que nous les rencontrerons les indications d'ordre

général qui les concernent. Pour ceux qui dominent dans un genre déterminé, nous les étudierons une fois pour toutes, en signalant au cours de notre exposé les réalisations accomplies par eux dans les différents domaines.

I. — PENSEURS, MORALISTES, ÉCRIVAINS POLITIQUES.

Nous groupons ici un certain nombre de contemporains, qui, tout en restant des artistes et sans être pour la plupart philosophes de profession (le « philosophe » est plus rare en France que le « penseur », au jugement d'Amiel) ont donné dans leur œuvre la primauté à la réflexion, voire à l'action politique, sociale et morale. Non que des poètes, des romanciers, des auteurs dramatiques, des essayistes, dont nous parlerons plus loin, n'aient pas apporté aussi de précieux éléments à la pensée de notre temps. Ils ne se sont pas du moins jetés directement dans la bataille des idées, ni efforcés de diriger l'opinion, ou de créer de nouvelles attitudes intellectuelles. Ils ont revêtu davantage leurs conceptions de formes dramatiques et romancées; essayistes, ils ont donné plus de fantaisie littéraire à leurs essais. Ils n'ont pas été, et n'ont pas voulu être, des chefs de file ou des directeurs de conscience, comme les écrivains dont nous nous occupons maintenant.

Maurice Barrès (1862-1923), né à Charmes, venu de bonne heure à Paris de sa Lorraine natale, conquit presque aussitôt la célébrité en publiant sous le titre *le Culte du moi*, trois romans, ou mieux, essais idéologiques : *Sous l'œil des Barbares* (1888), *Un homme libre* (1889), *le Jardin de Bérénice* (1891). Dans un style précieux, contourné, raffiné, Barrès défendait une position individualiste, renouvelée de l'égotisme stendhalien, et souverainement méprisante à l'égard des « barbares », entendez : des êtres différents de nous, et de l'influence desquels nous devons nous dégager. Dès cette époque, il s'était jeté dans la vie politique, et fait élire député boulangiste de Meurthe-et-Moselle en 1889.

Bientôt, le prince de la jeunesse, le grand seigneur de

l'esprit s'affirme de plus en plus nationaliste et adversaire de la démocratie parlementaire. Ces thèses sont illustrées par le *Roman de l'énergie nationale*, composé lui aussi de trois ouvrages : *les Déracinés* (1897), *l'Appel au soldat* (1900), *Leurs figures* (1902), qu'il faut compléter par les *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902). Avec lourdeur, parfois, mais avec une vigueur descriptive et combative qui rappellent Saint-Simon et Chateaubriand, Barrès y décrivait à sa manière les grandes crises politiques et morales de la Troisième République : le Boulangisme, le scandale de Panama, l'affaire Dreyfus.



Cl. Crevaux.

MAURICE BARRÈS, par J.-E. Blanche.
(Musée de Rouen.)

Au cours des années qui suivent, la double vocation de Barrès se précise. Déjà ses premiers romans, et son volume d'essais consacrés à l'Espagne : *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894) avaient révélé le peintre puissant et délicat de villes d'art et de paysages, l'analyste et l'amateur d'âmes, le prosateur expert en rythmes subtils. C'est un aspect de son talent que beaucoup préfèrent et retrouvent avec bonheur dans ses impressions de voyageur artiste, soit que Barrès se laisse entraîner vers les « enchanteresses du Sud » : *Amori et dolori sacrum* (qui contient les pages fameuses sur la *mort de Venise* (1903) ; *Le Voyage de Sparte* (1906) ; *Greco ou le secret de Tolède* (1912), — soit qu'il revienne vers sa Lorraine rude, mystique et fidèle, dans *la Colline inspirée* (1913), qui débute

par le célèbre morceau de prose lyrique : « Il est des lieux où souffle l'esprit... »

Mais un autre Barrès aurait fait volontiers reproche à l'artiste de son dilettantisme et de ses nonchalances. Député de Paris, journaliste, président de la Ligue des Patriotes, il mène des polémiques ardentes contre les radicaux au pouvoir (*La grande pitié des églises de France*, 1914 ; *Dans le cloaque*, 1914) ; il ranime sans cesse au cœur des Français le souvenir de l'Alsace-Lorraine perdue et la méfiance à l'égard de l'Allemagne (*Au service de l'Allemagne*, 1905 ; *Colette Baudoche*, 1909). C'est le Barrès « enraciné », voué au culte de la « terre » et des « morts », qui composera, pendant la guerre de 1914-1918 d'innombrables discours et articles, réunis dans les volumes, d'inspiration et de valeur inégales, de l'*Ame française et la guerre* (1915-1920). Ils lui vaudront beaucoup d'admirateurs, — et de vives animosités parmi les tenants des doctrines pacifistes que renforcent les horreurs du conflit mondial.

Ouvrages de circonstance et délassements esthétiques : la dualité de l'inspiration barrésienne s'affirme jusqu'au bout. *Le génie du Rhin* (1921) s'efforce (vainement) de soutenir les droits de la France dans les provinces rhénanes. D'un voyage accompli à la veille de la guerre, Barrès a rapporté son *Enquête aux pays du Levant* (1923), qui unit aux descriptions, aux impressions de toutes sortes, le souci de maintenir l'influence française en Syrie et au Liban, et qui demeure un de ses plus beaux livres. Mais ce même voyage lui inspire un conte oriental de pure fantaisie : *Le Jardin sur l'Oronte* (1922), dont la grâce un peu trouble choquera quelques-uns de ses partisans les plus déterminés. Son activité, au seuil de la mort, se partage encore entre des campagnes (*Pour la haute intelligence française*, 1925), et des recueils d'essais, d'un art souvent exquis, consacrés aux écrivains, aux mystiques pour lesquels Barrès, dédaigneux de la raison, se passionne de plus en plus : *le Mystère en pleine lumière* (1926), *les Maîtres* (1927).

Ces œuvres posthumes, et surtout la publication des *Cahiers* (11 vol. parus de 1929 à 1938) (1) ont révélé quelle richesse de culture, quelle pensée — plus nuancée, plus accueillante dans ses notes intimes que dans ses livres — nourrissaient la vie intellectuelle

(1) Tome XII paru en 1948.

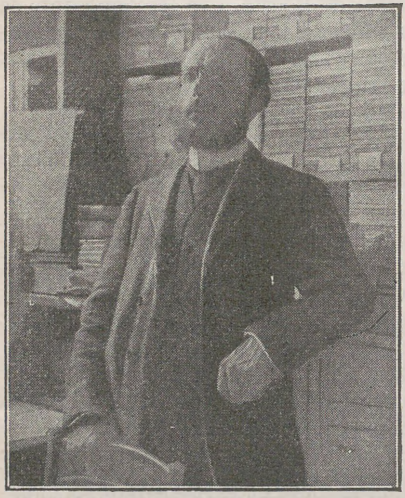
de ce grand délicat, ennemi de toute vulgarité, qui eut, comme d'autres, ses partis pris irritants, ses étroitesses, mais dont l'œuvre si variée, si séduisante, reste l'un des témoignages les plus complets de quarante ans de vie française.

En un temps de République démocratique et parlementaire, il est naturel, sous un régime de liberté, que les opposants se servent de la plume pour affirmer leurs idées. Les « traditionalistes », ennemis des nouveautés, ont tenu une large place dans la littérature des premières années du siècle.

La carrière littéraire de **Charles Maurras** (1868) n'est pas sans analogies avec celle de Barrès. Lui aussi s'est enchanté de paysages, lui aussi a eu ses heures d'abandon à la pure littérature. Provençal (il est né à Martigues), il a adoré la civilisation méditerranéenne ; prosateur et poète, ami de Jean Moréas, il a chanté la beauté païenne, surtout la beauté grecque, et ses prolongements à l'époque de la Renaissance : *Anthinéa, d'Athènes à Florence* (1901), *la Musique intérieure* (1923). Mais la polémique a bien vite absorbé la meilleure part de son talent. Plus exclusif que Barrès, qui ne consentit jamais à renier le XIX^e siècle, il a dirigé contre le Romantisme, considéré moins comme mouvement littéraire que comme mouvement d'idées, et corrupteur, à ses yeux, de l'intelligence, des pamphlets qui firent date (*les Amants de Venise* [George Sand et Musset], 1902 ; *l'Avenir de l'Intelligence*, 1905). Puis l'action politique l'a saisi tout entier ; avec une violence, une âpreté que Barrès, plus souple, n'a jamais connue, il a soutenu les thèses du « nationalisme intégral » ennemi de l'individualisme et aboutissant à l'apologie des régimes forts dans *l'Enquête sur la monarchie* (1900-1909). L'influence de Maurras sur la jeunesse a été à certains moments considérable. Elle s'est exercée par les campagnes de presse de *l'Action française* (fondée en 1899), et s'est éloignée peu à peu de la littérature.

La destinée de **Charles Péguy** (1873-1914) offre une suite de contrastes. Beauceron de modeste origine, élève de l'École Normale Supérieure, il s'éloigne de l'Université pour fonder une petite imprimerie (rue de la Sorbonne) d'où sortiront, à

partir de 1900, ses *Cahiers de la quinzaine*. Il dirige ses éditions malgré tous les obstacles, avec un zèle de bon ouvrier, soucieux d'une typographie impeccable. Ardemment « dreyfusard » et socialiste, obsédé par le rêve d'une « cité harmonieuse » où nul effort humain ne sera perdu, la politique — à laquelle il ne prend d'ailleurs pas une part directe — le déçoit et le révolte, parce qu'il y voit une corruption de sa « mystique ». Il polémique alors contre certains de ses amis de la veille, et — disciple de Bergson — contre la Sorbonne, qu'il accuse d'être la citadelle d'un intellectualisme desséchant et inhumain. Son œuvre de prosateur, réunie aux tomes I à IV de ses œuvres complètes (1917), manifeste un talent d'une partialité agressive (*Notre Jeunesse — De la grippe*), mais remarquable par la richesse, la nouveauté des vues, surtout dans les essais critiques aux titres étranges : *Victor-Marie comte Hugo* (1911) ; *Note conjointe sur M. Descartes et Bergson* (1924).



Ci. Harlingue.

CHARLES PÉGUY.

Le retour de Péguy à la foi catholique fut le grand événement de sa vie. Adepte d'une religion populaire proche des croyances du moyen âge, il demeure attaché à ses conceptions sociales en mettant de plus en plus l'accent sur le patriotisme, et garde, en toutes choses, des vues très personnelles. C'est le temps des pèlerinages à Chartres, des dévotions à la Vierge, aux Saints et aux Saintes : Geneviève, Jeanne d'Arc,

dont il unit le culte à celui de la France, et auxquelles il consacre de véritables offrandes lyriques.

Car il est poète et d'une originalité singulière. Ses *Mystères* (*Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, 1910; *Porche du Mystère de la deuxième Vertu* — l'Espérance —, 1912; *Mystère des Saints Innocents*, 1912), ses *Tapisseries* (*de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc, de Notre-Dame*, 1913), son poème d'*Ève* (1914) créent vraiment un genre que l'on pourrait nommer « la litanie poétique ». Péguy composa d'abord en vers libres, ou plutôt en versets, en phrases rythmées. Il reviendra ensuite aux alexandrins, groupés en quatrains, qui défilent inlassablement « tels des régiments en marche ». Images et idées, sans cesse reprises, avancent lentement, d'un mouvement continu, se dégageant les unes des autres par progressions insensibles.

Péguy, mobilisé dès le début du conflit, tomba sur le champ de bataille de Meaux (septembre 1914), à la veille de la victoire de la Marne. En défendant la terre de l'Ile-de-France, qu'il avait tant parcourue en pèlerin, il mourut de la mort qu'il avait imaginée et chantée d'avance dans un de ses plus beaux poèmes (*Prière pour nous autres charnels*).

Ame très complexe, sous une apparence simple, — et, quoi qu'on en ait dit, un peu incohérente, — mais d'une chaleur et d'un rayonnement incomparables, Péguy, par sa personnalité plus encore que par son œuvre inégale et inachevée, a laissé un message dont l'autorité n'a fait que grandir. Les malheurs de 1940-1944 ont accordé aux élans de la jeunesse contemporaine ses prédications de patriote. Sa destinée fauchée à quarante ans laissera toujours rêver sur le rôle qu'aurait pu tenir, à la tête de sa génération mutilée, cet apôtre, en qui l'on doit impartialement reconnaître une des forces spirituelles les plus authentiques que la France ait produites depuis bien longtemps.

Péguy, avec un tour d'esprit très indépendant, avait conclu finalement pour la tradition. Tel n'est pas le cas de **Romain Rolland** (1868-1944). Normalien, professeur d'histoire de l'art, musicographe sensible et fortement documenté (*Musiciens d'aujourd'hui*, 1908; *Musiciens d'autrefois*, 1909; *Beethoven, les Grandes époques créatrices*, 1928-1943), Romain Rolland

atteignit le grand public avec *Jean-Christophe*, que nous retrouverons au chapitre des romans (1). Mais de bonne heure il s'était préoccupé des problèmes qui tourmentaient sa génération. Ennemi du dilettantisme, persuadé qu'aux individus supérieurs est réservée la direction du monde, mais profondément individualiste à sa manière, il demanda une règle aux apôtres de la volonté, aux « héros » dont il écrivit la biographie dans ces petits ouvrages précis, vigoureux, enthousiastes (*Vie de Beethoven*, 1907; *Vie de Michel-Ange*, 1907; *Vie de Tolstoï*, 1911), qui parurent d'abord aux *Cahiers de la Quinzaine* de Péguy. Ame généreuse, lyrique, « symphonique », toujours aux carrefours de la pensée humaine, Romain Rolland, tout en appréciant les traditions de sa vieille province nivernaise (*Colas Breugnon*, 1919), restait ouvert aux suggestions venant des quatre coins de la terre. La catastrophe de 1914 souleva sa colère contre les nationalismes, qu'il rendait responsables du massacre de l'humanité; en pleine guerre, il écrivit un recueil d'articles (*Au-dessus de la mêlée*, 1915) dont le titre (plus que le contenu) était une erreur, et lui valut de violentes réprobations. Au cours des années qui suivirent, R. Rolland ne cessa de défendre les thèses pacifistes, prêchant la réconciliation des peuples par l'action des hommes de pensée et des « objecteurs de conscience » (*Clérambault, histoire d'une conscience libre pendant la guerre*, 1920). Soupçonneux à l'égard des collectivités nationales organisées et des empires, il dit son admiration pour les grands révoltés de l'Inde, théoriciens de la résistance passive (*Mahatma Gandhi*, 1924). En relations avec quantité de penseurs du monde entier, il prit à certains moments figure de conscience universelle. L'évolution de l'Allemagne vers le national-socialisme et le second conflit mondial ne pouvaient que l'indigner et le désespérer. Il se réfugia dans la rédaction de ses souvenirs : *Le Voyage intérieur* (1942) et d'un *Péguy* (1944), son dernier livre, où il retrouvait à la fois ses pensées de jeunesse et les grands thèmes de réconciliation française autour des idées de liberté et d'humanité.

Les écrivains que nous venons de citer ont pris, à certains moments, une part directe à l'action; ils ont exprimé du moins des opinions très fermes devant les événements de la vie poli-

(1) Voir p. 1060.

tique française et internationale. D'autres se sont maintenus plus strictement — tout ici étant affaire de nuances — dans la ligne des psychologues et des moralistes, soucieux avant tout de connaître l'homme. S'il leur est arrivé de suggérer des directives, c'est dans le domaine de la vie morale.

Le plus illustre est **André Gide** (1869-1951). Son œuvre, très variée, a débuté par une courte phase poétique (*les poésies d'André Walter*, 1892), et s'est poursuivie par une série d'études, d'essais dramatiques, de romans. C'est avec les *Nourritures terrestres* (1897) que commença à s'affirmer son originalité, et à se préciser son influence.



Cl. Vallc.

ANDRÉ GIDE, par J.-E. Blanche.
(Musée de Rouen.)

Gide semble avoir repris à son compte la devise de Rousseau : « vitam impendere vero ». Il mène une enquête sur l'individu, qu'il admet dans toute la complexité de sa nature, jusque dans ses recoins les plus cachés et ses perversions. Il poursuit cette enquête en lui-même dans le roman autobiographique : *Si le grain ne meurt* (1924), les « Confessions » modernes, ou par l'intermédiaire de créations romanesques : *l'Immoraliste* (1902), *Les Caves du Vatican* (1914), *les Faux Monnayeurs* (1926), ou encore dans des essais dramatiques, qui donnent, à des types de théâtre consacrés, une signification

nouvelle : *Saül* (1904), *Œdipe* (1931). Il nuance ses vues, les rectifie sans cesse, avoue franchement et non sans ironie ce qu'il juge avoir été une erreur (on le vit bien lorsqu'au cours d'une incursion dans le domaine des idées politiques, il écrivit : *Retour de l'U. R. S. S.*, 1936). « Né à Paris d'un père normand et d'une mère uzétienne », A. Gide raille l' « enracinement » cher à Barrès. Lui a pris parti pour le voyage : entendons qu'il reste accessible à tout ce qui peut enrichir sa personnalité ; il vante la libération totale de l'individu, sa perpétuelle « disponibilité » pour des expériences nouvelles, sa perméabilité aux influences qui laissent intacte la possibilité d'un choix.

Ces conceptions, où se mêlent des souvenirs littéraires (Stendhal, Nietzsche, O. Wilde) regroupés et repensés par un esprit très original, ont été l'objet de vives critiques. On les a jugées dangereuses et dissolvantes. Disons, pour garder la mesure, que le *gidisme* ne gagne certes pas à être adopté par des cerveaux médiocres ou insuffisamment formés.

Toute une partie, et non la moins importante, de l'œuvre de Gide, échappe d'ailleurs à cette idéologie discutable. Nous parlerons plus loin de ses romans psychologiques. Mais surtout, Gide s'est montré critique de premier rang. Il a recueilli l'héritage de Baudelaire, du Baudelaire de *L'art romantique*. Ses *Prétextes* (1905), *Nouveaux prétextes* (1911), *Incidences* (1924), son *Dostoïevsky* (1913) contiennent des pages supérieures par la finesse, la pénétration des aperçus. Excellent traducteur d'ouvrages de langue anglaise, Gide a, sur ce point encore, poursuivi l'œuvre du traducteur d'Edgar Poe.

La maîtresse-forme d'un tel écrivain devait être la confidence directe et l'histoire de son esprit. De fait son *Journal*, en deux séries (1939-1946), peut paraître à la date où nous sommes sa création la plus remarquable.

Rien ne montre mieux que l'exemple d'André Gide la variété et la complexité de la littérature contemporaine. Alors que tant d'auteurs se sont fait un style recherché, hermétique, pour traduire des conceptions parfois banales, personne plus que Gide ne sait revêtir des idées profondes d'une forme limpide et pure. Il donne à la lecture l'impression d'un contact direct, immédiat avec la pensée : c'est l'effet d'un art achevé. Gide, défiant à

l'égard du Romantisme, est disciple des classiques ; comme eux, il veut exprimer les nuances les plus délicates, ou les plus secrètes (peut-être même sur ce point tire-t-il un peu à lui La Fontaine et Racine) dans un style absolument clair. On peut souhaiter que l'avenir préfère, à la subtilité de telles théories, à l'« immoralisme » — qui déjà date — de certains ouvrages, l'œuvre de l'analyste de caractères et d'idées, qui domine la critique de notre temps.

Derrière ces chefs de file, nombreux sont les essayistes qui ont apporté leur contribution aux combats d'idées, mettant l'accent tantôt sur les vues politiques, tantôt sur les conceptions philosophiques ou sociales, tantôt sur la morale et l'étude de l'homme — ou le tout ensemble.

Léon Bloy (1846-1917), dans le camp traditionaliste et catholique, s'est montré polémiste brutal, dans la lignée de Veuillot. **Ernest Psichari** (1883-1914), petit-fils d'Ernest Renan, revenu, comme Péguy, à la foi ancestrale, et, comme lui, patriote ardent, a raconté, sous une forme romancée, sa destinée intellectuelle (*L'appel des armes*, 1913 ; *Le Voyage du Centurion*, 1916). Il n'eut pas le temps de donner sa mesure, étant tombé, lui aussi, au cours de la guerre de 1914.

Fort intéressante est l'œuvre de **Pierre Lasserre** (1867-1930). Il soutint une thèse en Sorbonne, partiale et influencée par les doctrines maurrassiennes, *le Romantisme français* (1907), qu'il n'aurait certainement plus présentée sous la même forme vingt ans plus tard. Tour à tour philosophe, critique littéraire, polémiste (*les Chapelles littéraires* : *Claudel*, *Jammes*, *Péguy*, 1920 ; *Faust en France*, 1929), critique musical (*l'Esprit de la Musique française*, 1916 ; *Philosophie du goût musical*, 1922), P. Lasserre se consacra enfin à une monumentale étude sur *Renan*, qui devait comprendre plusieurs volumes ; il n'a pu achever que les trois premiers (1925-1932) où il traite de la jeunesse du grand historien (le second, intitulé *le Drame de la métaphysique chrétienne*, est un admirable tableau d'histoire philosophique et religieuse). Au contact de son auteur, Lasserre élargit son goût, précisa son évolution, loyale et réfléchie, vers un

libéralisme très tolérant, vers un humanisme intelligent et accueillant (*Mes Routes*, 1924; *Mise au point*, 1929) dont beaucoup de nos contemporains trouveraient profit à s'inspirer.

Le baron **Ernest Seillière** (1866), très au courant des questions allemandes, s'est posé lui aussi — avec plus de ténacité — en adversaire du Romantisme : il y dénonce un « impérialisme irrationnel » (*La philosophie de l'impérialisme*, 1903-1908; *le Romantisme et la politique, la morale, la religion*, 1932). **Jacques Maritain** (1882), adversaire du bergsonisme, a cherché à ramener les esprits vers une sorte de rationalisme, mais en fait — les positions sont très diverses à notre époque, et les mots ne doivent pas tromper — vers la doctrine dogmatique et catholique du moyen âge, représentée par Saint Thomas d'Aquin. **Henri Massis** (1886), « néo-thomiste » lui aussi et catholique, a critiqué dans *Jugements* (2 vol. 1923) et dans *Défense de l'Occident* (1927), les doctrines individualistes, celles qui font, à ses yeux, une part excessive à l'instinct, à l'intuition, et compromettent la structure de l'intelligence. **Julien Benda** (1867), polémiste acéré, a conclu également contre le Bergsonisme (*Belphégor*, 1919) et contre toutes les formes de l'irrationalisme, mais sans aller, à beaucoup près, dans la même direction que les deux écrivains dont nous venons de parler. Il a dénoncé la *Trahison des clercs* (1927) coupables de sacrifier à la politique. Il a dirigé contre les tendances de la littérature actuelle à l'hermétisme une attaque passionnée (*La France byzantine*, 1945). Dans la génération plus jeune, **Jean Guéhenno** (1899) se rattache à la tradition démocratique de Michelet dont il commente l'œuvre dans l'*Évangile éternel* (1927), bataille vigoureusement dans *Caliban parle* (1928), et cherche les formules d'un humanisme nouveau, conciliable avec les aspirations populaires (*Journal d'un homme de quarante ans*, 1934; *Journal des années noires 1940-44*, 1947).

Parmi ces écrivains, ce ne sont pas toujours ceux qui ont fait le plus de bruit dont l'œuvre s'est révélée le plus efficace. On a vu au XIX^e siècle le rôle posthume joué par des écrivains comme Gobineau ou Amiel. C'est ainsi qu'on a reconnu tardivement l'importance d'un **Georges Sorel** (1847-1922) qui ne fut longtemps apprécié que dans un petit cercle (autour de Péguy) :

polytechnicien et polygraphe, sorte de doctrinaire, esprit fumeux, touffu et quelque peu pédant, mais très cultivé, un des initiateurs authentiques (ne disons pas : bienfaisants) aux doctrines de prise du pouvoir par la violence (*Réflexions sur la violence ; Les illusions du progrès ; De l'utilité du pragmatisme*).

On ne doit surtout pas oublier, dans un autre ordre d'idées, l'action d'**Alain** (pseudonyme d'E. Chartier) (1868). Alain a poursuivi jusqu'à l'âge de la retraite une carrière de professeur de philosophie ; il a réuni (ou laissé réunir par ses amis) un choix des innombrables *Propos* d'une page ou deux, qu'il a composés depuis un demi-siècle. Il n'y a guère de problèmes humains que cette forme ne lui ait permis d'aborder dans un style imagé, parfois abstrus, toujours nerveux : esthétique (*Système des Beaux-Arts*), littérature (*En lisant Balzac*), politique (*Le citoyen contre les pouvoirs, Mars ou la guerre jugée*), morale (*Propos sur le bonheur*), métaphysique et religion (*les Dieux*), etc. Esprit très indépendant, dogmatique à sa façon, affirmant que penser consiste toujours à « surmonter quelque chose », Alain, tant par son enseignement que par ses Propos, s'est fait de nombreux disciples dans la littérature contemporaine.

Les essayistes préfèrent souvent porter leur attention moins sur les problèmes spéciaux à notre temps que sur les grandes questions qui solliciteront toujours la pensée humaine. C'est ainsi qu'**André Suarès** (1868-1948), fortement influencé par Pascal, mais fidèle aussi dans sa manière d'écrire à la tradition romantique, a médité *sur la vie* (c'est le titre d'un de ses recueils), et présenté dans ses *Essais* (1909-1912) des « vues » remarquables sur les grands hommes, sur l'Europe, etc. (1).

Tous ces écrivains ont, chacun à sa manière, contribué à exprimer et même à former les opinions de notre temps. Leur lecture est généralement attrayante ; elle n'impose pas l'effort d'ouvrages philosophiques et politiques trop compacts. Mais on leur ferait grand tort de ne voir en eux que des vulgarisateurs. En fait, c'est par eux qu'il nous est permis de comprendre et de dominer les problèmes qui depuis un demi-siècle ont agité les esprits.

(1) Pour les essais philosophiques de MAURICE MAETERLINCK, cf. p. 861, n. 1.

II. — ORATEURS, JOURNALISTES.

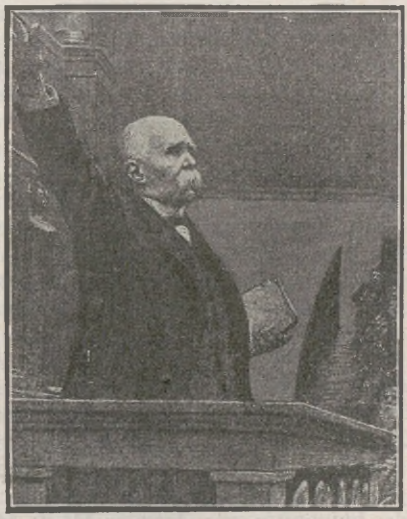
Nous dirons un mot des orateurs politiques, qui furent souvent en même temps journalistes et avocats. Il s'en faut de beaucoup que les innombrables débats parlementaires, les polémiques de presse se soient toujours élevés au-dessus des querelles du moment et des intérêts immédiats. On sait d'autre part comment discours et articles ont un caractère périssable. Retouchés et réunis en volumes (ce fut le cas ces trente dernières années pour un grand nombre d'entre eux) ils gardent un intérêt documentaire, mais pourraient à la rigueur ne pas être retenus dans une histoire de la littérature. Il y a pourtant des exceptions.

Albert de Mun (1841-1914) fut l'apôtre du catholicisme social; on a retenu surtout, parmi ses nombreux articles et discours, les *Derniers articles* consacrés à la guerre commençante (25 juillet-5 octobre 1914). Dans un groupe tout à fait opposé, **Jean Jaurès** (1859-1914) incarna le type de l'homme politique, orateur et journaliste, qui est aussi un philosophe et un humaniste. Son rôle d'animateur à la tête du parti socialiste, son activité, ses ouvrages d'histoire (il dirigea une *Histoire socialiste* où il se chargea de l'*Histoire de la Révolution jusqu'au 9 thermidor* et de la *Conclusion*), ses harangues, qui l'apparentent aux orateurs révolutionnaires, et, par delà, aux grands « rhéteurs » de l'Antiquité qu'il connaissait si bien, firent de lui une des personnalités dominantes des premières années du siècle. Son éloquence resta toujours romantique, abondante, imagée. Il n'est guère d'ouvrages traitant de la période 1900-1914, guère de romans historiques consacrés à notre temps où n'apparaisse la figure du tribun qui mourut assassiné le 31 juillet 1914, à la veille de la guerre.

De Mun et Jaurès représentèrent l'opposition. Parmi les hommes de gouvernement des différents partis républicains au pouvoir, on citera au premier rang **Georges Clemenceau** (1841-1929); on connaît son rôle en 1918 où, à près de 80 ans, il galvanisa les forces nationales au moment du suprême effort; orateur nerveux et abrupt — certains de ses discours de 1918 sont restés célèbres : « Je fais la guerre ... » — Clemenceau fut aussi essayiste

et penseur (*Démosthène*, 1920; *Au soir de la pensée*, 1927). Son style d'écrivain, assez confus en général, s'éclaire dans l'ouvrage apologétique : *Grandeurs et misères d'une victoire* (1930) qui contient des pages d'un élan extraordinaire.

L'éloquence précise des grands avocats d'affaires engagés dans l'action politique fut représentée par **Waldeck - Rousseau** (1846-1904) et surtout par **Raymond Poincaré** (1860-1934), président de la République de 1913 à 1920, juriste rigoureux, dont certaines formules ont fait fortune (« La paix est une création continue... »). **Paul Doumer** (1857-1932), président de la République de 1931 à 1932 (il mourut assassiné) écrivit un ouvrage de morale et d'éducation (*Le livre de mes fils*). **Louis Barthou** (1862-1934), mort tragiquement, lui aussi, dans l'attentat de Marseille contre le roi de Yougoslavie, grand lettré, collectionneur de livres et de documents, a laissé, en dehors des recueils qui témoignent de son activité politique, des ouvrages sur l'éloquence (*Mirabeau*, 1913; *Lamartine orateur*, 1918); sur le Romantisme (*Les amours d'un poète* [Victor Hugo], 1919), sur P. Loti et *Pêcheur d'Islande* (1929). **Aristide Briand**, (1862-1932), qui joua un rôle politique considérable, et dont l'éloquence, servie par une voix admirable, agit puissamment sur les sensibilités, a peu écrit, mais on a retenu comme un modèle du genre son rapport sur la loi de séparation (1904-



CLEMENCEAU À LA TRIBUNE
(novembre 1918).

1905). Ce fut aussi un orateur qu'**André Tardieu** (1876-1945), mais surtout un brillant journaliste (dans *le Temps*), comme furent à leurs heures Clemenceau (dans l'*Aurore*, puis dans *l'Homme libre*, devenu par la grâce de la censure *l'Homme enchaîné*) et Jaurès (dans *l'Humanité*). Il faut leur adjoindre **Léon Daudet** (1868-1942), fils d'Alphonse Daudet, essayiste et critique (*le Voyage de Shakespeare*, *Le monde des images*, *Le Stupide XIX^e siècle*), mais surtout polémiste : les campagnes qu'il mena dans le journal royaliste *l'Action française* — campagnes forcenées dont nous n'avons pas à discuter l'orientation — déchaînent une verve très littéraire, puisée aux bonnes sources (Rabelais entre autres).

Comment faire un choix parmi les orateurs politiques et les journalistes de notre temps? Nous nous bornerons à citer **Léon Blum** (1872) auteur de critiques théâtrales, d'un ouvrage sur *Stendhal et le Beylisme* (1916), d'un livre politique : *A l'échelle humaine* (1945) ; **Édouard Herriot** (1872), lui aussi critique littéraire, essayiste, voyageur, mémorialiste (*Madame Récamier et ses amis*, 1904; *Vie de Beethoven*, 1929; *Dans la forêt normande*, 1925; *Sous l'olivier*, 1930; *La porte océane*, 1932; *Jadis*, 1948), — tous deux chefs de partis, orateurs et hommes d'État.

L'éloquence judiciaire a eu de remarquables représentants : **Labori,** qui plaida dans les grands procès du début du siècle (affaire Dreyfus), **Chenu, Henri-Robert,** historien des *Grands procès de l'histoire*. Plus près de nous : **Léon Bérard**, défenseur des humanités gréco-latines; **M^e de Moro-Giafferi**, **M^e Maurice Garçon,** qui, lui aussi, nous a raconté l'histoire de causes célèbres. L'éloquence judiciaire de notre temps s'est efforcée surtout d'être claire et positive ; c'est aux assises que l'on retrouve les grands effets oratoires.

Beaucoup parmi les orateurs que nous venons de nommer se sont distingués comme conférenciers. La Société des Conférences, les Conférences des Ambassadeurs, l'Université des Annales, dirigée par M^me Adolphe Brisson (Yvonne Sarcey), Connaissance du Monde, etc.... font appel aux avocats, aux professeurs, aux membres de l'Institut, aux savants et aux hommes de lettres.

L'éloquence religieuse se manifeste surtout dans les sermons

annuels de carême prêchés à Notre-Dame, et les sermons dominicaux de certaines paroisses parisiennes. Les noms les plus souvent prononcés ont été ceux du **P. Sertillanges**, du **R. P. Sanson**, du **R. P. Pinard de la Boullaye**, du chanoine **Chevrot**, du **R. P. Riquet**, etc.

Les discours de réception à l'Académie française constituent des recueils fort importants pour l'histoire des lettres. — Les cours publics des Facultés, recueillis dans la *Revue des Cours et Conférences*, attestent que l'éloquence universitaire, suivant le mouvement général, tend à fuir l'effet, à se confiner dans l'exposé précis, détaillé, documenté, des problèmes. Le cours public a perdu de ses prestiges (c'est peut-être regrettable à certains égards). Le Collège de France a continué pourtant, après Bergson, à attirer les auditeurs aux cours de **P. Valéry**, **P. Hazard**, **A. Siegfried**, etc.

Comment nommer tous ceux de nos contemporains dont les cours, plaidoiries, sermons, allocutions, harangues, reproduits ensuite dans des ouvrages écrits, mériteraient d'être cités? Malgré le discrédit dont beaucoup ont voulu l'accabler (et il n'est pas sûr que l'histoire contemporaine leur donne raison), l'éloquence reste un genre très apprécié et très répandu parmi nous. Les Français ont la coquetterie de se reprocher leur goût excessif pour la parole : ils ne l'en cultivent pas moins assidûment.

III. — LA POÉSIE

Les théories.

Nous avons laissé la poésie à la fin du XIX^e^ siècle, lorsque le mouvement symboliste eut commencé à produire ses multiples conséquences. Mouvement déjà complexe par lui-même, susceptible de développements et de déviations imprévus, il avait provoqué très vite une série de réactions en divers sens. Plusieurs écoles s'étaient succédé, de 1886 à 1900, décadents, naturistes, école romane, vers-librisme, humanisme, etc.

Ces mouvements ont débordé sur le XX^e^ siècle sans rupture de continuité, prolongeant leur action bien au delà de la première

guerre mondiale, et jusqu'à nous. Plusieurs écrivains qui ont conquis depuis la notoriété dans l'essai, le roman et le théâtre, ont au moins commencé par un ou plusieurs volumes de vers (Romains, Gide, Duhamel). On a beaucoup discuté sur la technique de la poésie et sur son essence même. Voici sur quels points ont porté les principaux débats :

1° Quelle est la nature de l'*inspiration* poétique? La poésie doit-elle être considérée comme une suprême émanation de la raison, ou bien s'apparente-t-elle à un état quasi mystique? Est-elle une sorte d'expérience religieuse, une « ascèse »? ou un jeu tout gratuit de mots et de rythmes enchaînés? J. Romains présente dans son livre *Les Créateurs* le poète Strigélius qui découvre un sujet d'ode en rapprochant des mots pris au hasard dans un dictionnaire....

2° La poésie doit-elle donc se faire « le véhicule de la pensée », exprimer de profondes conceptions philosophiques, ou constituer seulement une musique, dont la signification n'a qu'une valeur accessoire — ou nulle? C'est le fameux débat sur la « poésie pure », où s'affrontèrent surtout, vers 1925, l'abbé Bremond et le critique du journal *Le Temps*, Paul Souday.

3° La poésie doit-elle, de toutes façons, rester claire, ou selon l'exemple mallarméen, s'enfoncer dans l'hermétisme? s'adresser au public le plus large possible, ou se réserver pour des initiés? Poésie populiste ou ésotérique?

4° Doit-elle délibérément tourner le dos à toute tradition littéraire, créer une nouvelle langue, de nouveaux modes d'expression, pousser jusqu'au bout les tentatives de Rimbaud et de Laforgue, s'affranchir du langage courant et des procédés consacrés de composition pour se plonger dans une sorte de délire verbal? Nous rencontrerons ici les tentatives *surréalistes*.

5° Enfin reviendra-t-on aux vers et aux strophes traditionnels, leur préférera-t-on les vers libres ou « libérés », ou encore les formes variées que peut revêtir la prose rythmée? gardera-t-on la rime? La remplacera-t-on par l'assonance? cherchera-t-on à les associer?

Ces questions ont été discutées dans des ouvrages théoriques : l'*Art poétique* de Claudel (1913) ; le *Petit traité de versification* de J. Romains et G. Chennevière (1923) ; les livres de l'abbé Bré-

mond : *Pour le romantisme* (1923) ; *La poésie pure* (1925) ; *Prière et poésie* (1926) ; *Racine et Valéry* (1930) ; les manifestes surréalistes d'André Breton (*Qu'est-ce que le surréalisme?* 1934) ; dans le cours professé au Collège de France par P. Valéry (*Introduction à la poétique*, 1938) ; dans d'innombrables polémiques de presse, articles de revues et de journaux, professions de foi, entretiens, parmi lesquels : *Une heure avec...* de Frédéric Lefèvre (6 séries, 1924-1933).

A ces questions, des réponses très diverses ont été apportées, contradictoires parfois chez le même auteur. Certains ont été hardiment de l'avant, d'autres ont joué les conciliateurs, d'autres sont revenus au passé, en l'interprétant à leur guise, et sans renier les tentatives plus récentes. Nous avons vu reparaître des formes inspirées de la Renaissance, un néo-classicisme, et même un néo-romantisme (Cf. J. Thomas : *Quelques aspects du romantisme contemporain*, 1928), malgré les dédains affirmés par beaucoup de jeunes à l'égard de la poésie des cinquante premières années du XIX^e siècle.

Mais, ce qui importe avant tout, des tempéraments se sont révélés, et ont clarifié, en écrivant simplement de beaux vers, bien des conflits de doctrines inextricables ou rebutants.

Au delà du symbolisme.

Une première génération, qui suit immédiatement les symbolistes, s'était déjà fait connaître à la fin du siècle, époque où la plupart de ces poètes atteignait la trentaine.

C'est un indépendant, au sens le plus fort du mot, que **Francis Jammes** (1868-1938), « un primitif », a-t-on dit — un primitif du XX^e siècle.... Sa forme n'a rien d'obscur ; son art est la souplesse même. Jammes n'écrit pas à proprement parler en vers libres ; il utilise volontiers l'alexandrin qu'il disloque sans se soucier d'hiatus ni d'élisions ; il l'associe aux formes voisines (vers de 11, 13, 14 syllabes) et fait alterner rimes et assonances. Il en résulte une harmonie dont l'effet, suivant les dispositions du lecteur, est charmant de « naïveté » et de nonchalance, ou un peu irritant à la longue, lorsque le soupçon se glisse que

cette gaucherie apparente n'est pas sans calcul. Primitif, Jammes l'est aussi par le choix des sujets, simples, familiers, que lui inspirent sa maison, la journée qui passe, une visite, une rencontre, le Béarn où il est né, où il a vécu ; par son style qui revêt une forme parfois presque enfantine (*Prière pour aller au paradis avec les ânes...*). C'est un impressionnisme, un intimisme limpide, nuancé de sensibilité et d'émotion. Ces caractères, très frappants dans les premiers recueils : *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* (1898), *le Deuil des primevères* (1901), se sont atténués lorsque le retour à la foi conduisit ce « fils de Virgile » à l'inspiration des *Géorgiques chrétiennes* (1911), inspiration féconde, puisqu'elle n'a cessé, depuis, de nourrir la poésie abondante de Jammes, qui associe au rêve franciscain les émotions religieuses d'un Français d'aujourd'hui (*Ma France poétique*, 1926 ; *le Crucifix du poète*, 1934 ; *Œuvres*, 1921-1938).



FRANCIS JAMMES.

Le succès de l'œuvre de Jammes, qui a plu par son parfum de rusticité poétique, a encouragé une poésie de terroir, dont l'effet n'a pas été toujours aussi heureux chez ses imitateurs. Francis Jammes a écrit aussi des romans, où les personnages sont presque toujours des jeunes filles, dont il a tracé de vivantes

images (*Clara d'Ellébeuse*, 1899; *Almaïde d'Etremont*, 1903; *Pomme d'Anis*, 1904).

L'originalité de **Paul Fort** (1872) consiste d'abord à s'être strictement limité au genre qu'il a recréé : la ballade. Il ne s'agit plus du poème « à forme fixe » — trois strophes suivies d'un envoi — où Villon donna des chefs-d'œuvre. La ballade de Paul Fort est un court poème en strophes de nombre variable; chacune de ces strophes se compose d'éléments rythmiques (quatre en général) qui pourraient, à la rigueur, se présenter sous forme d'alexandrins réguliers et rimés, quelques légères licences mises à part. L'impression produite par ces quatrains transformés en phrases, et qui restent pourtant des vers, est très originale.

Plus de trente volumes de *Ballades françaises*, parus depuis 1897, n'ont pas épuisé le jaillissement de cette inspiration. Paul Fort traite toutes sortes de thèmes poétiques : rondes populaires, impressions de nature (*Montagne, forêt, plaine, mer*), celles surtout que le poète a recueillies dans sa chère Ile-de-France; méditations et confidences (*La Tristesse de l'homme*); gloires françaises (*Hélène en fleur et Charlemagne*). Il a même porté à la scène des « chroniques de France ». Son cycle de Louis XI (*Louis XI curieux homme*, 1922; *Les Compères du roi Louis*, 1923), contient des pages pleines de verdeur et de vie.

Paul Claudel (1868-1955) a faite une double carrière, de diplomate (il fut ambassadeur au Japon, aux États-Unis) et de poète. Nous retrouvons avec lui, sous la forme de l'*ode*, de la *cantate*, la tradition du grand lyrisme, nourri de pensée, abondant, tumultueux. Les conceptions catholiques de Claudel, appuyées sur la théologie, s'expriment, notamment dans les *Cinq grandes Odes* (1911), *la Messe là-bas* (1919), *Feuilles de Saints* (1925), avec somptuosité. Le souffle, l'élan sont essentiels à cet art dont le symbolisme a pu paraître abstrus; de même le style de Claudel, ses passages hardis de la langue mystique aux formules populaires, ont surpris les lecteurs peu familiarisés avec les textes antiques, médiévaux et liturgiques. Disciple de Rimbaud, rompant plus délibérément que quiconque avec la tradition du vers français, Claudel a écrit en phrases, tantôt longues, tantôt brèves, disposées comme des versets bibliques

(la comparaison est devenue banale, mais elle s'impose). La rime reparaît, çà et là, très capricieusement. Cette forme vise à restituer la palpitation même de la pensée et de l'émotion qui en est issue ; le poème roule un torrent d'images, parfois étranges, avec d'éclatantes réussites.

Une grande partie de l'œuvre considérable de Claudel se situe aux confins du lyrisme et du drame, et fut écrite pour le théâtre ou adaptée à la scène. C'est en ce genre que Claudel a donné, nous le verrons, ses compositions les plus originales (1).

Bien différent est le lyrisme de la **Comtesse de Noailles** (née Anna de Brancovan) (1876-1933) ; d'origine grecque, par sa mère, et roumaine par son père, la comtesse de Noailles est restée attachée aux formes éprouvées de la poésie française, stances, quatrains. Elle rappelle surtout la poésie romantique par la nature de sa sensibilité. Elle ne craint pas de s'exprimer avec une sincérité totale. Amour de la vie, qui s'épouvante de la brièveté des jours ; admiration pour les grands esprits et les grandes œuvres humaines ; passion pour les paysages ; amitiés brisées par la mort : tous ces sentiments s'expriment avec une puissance d'effusion dédaigneuse des retouches qui supprimeraient les redites, ou corrigeraient çà et là telles faiblesses de style. Les principaux recueils sont : *le Cœur innombrable* (1901), *l'Ombre des Jours* (1902), *les Éblouissements* (1907), *les Forces éternelles* (1920), *l'Honneur de souffrir* (1927), *Derniers vers et poèmes d'enfance* (1934).

Les poèmes de la comtesse de Noailles sont un des chefs-d'œuvre de la littérature féminine et de la poésie contemporaine. Ils survivront, pour avoir chanté souvent avec profondeur, toujours harmonieusement, les grands thèmes du lyrisme éternel, l'amour, la nature, la mort.

Auprès de la Comtesse de Noailles, il faut citer parmi les poétesses de notre temps : **Mme Gérard d'Houville**, fille de José-Maria de Hérédia, et femme d'Henri de Régnier ; **Mme Edmond Rostand** (Rosemonde Gérard) ; **Mme Lucie Delarue-Mardrus** (*Par vents et marées*), etc.

Fernand Gregh (1873) n'a pas voulu renoncer à l'héritage classique et romantique. Il apparaît, dans la *Maison de l'enfance*

(1) Cf. p. 1103.

(1896), *les Clartés humaines* (1904), etc., comme un humaniste au goût délicat (excellent « pasticheur » de Verlaine), un éclectique. Il cherche à fondre les suggestions multiples qu'un poète de nos jours, d'esprit ouvert et cultivé, peut recueillir à travers l'immense production qui s'étend de Ronsard aux Symbolistes.

C'est aussi en vers vigoureux et limpides que **Louis le Cardonnel** (1862-1937) a chanté sa foi catholique (*Carmina sacra*, 1912).

Nous ne pouvons citer ici les nombreux poètes, qui, en respectant la clarté, l'harmonie traditionnelles, ont trouvé d'heureux accents. Leur œuvre est loin d'être négligeable; elle n'a pourtant apporté que peu de nouveautés; l'attention de la jeunesse intellectuelle a été attirée davantage vers des tentatives moins à la portée du grand public.

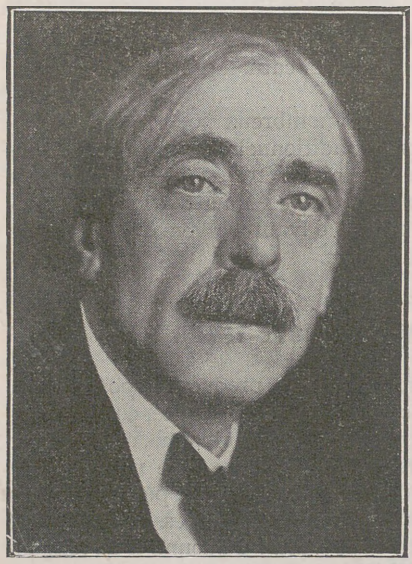
Paul Valéry (1871-1945).

Le nom de Paul Valéry domine la production poétique de notre temps. Non que sa carrière de poète ait été, comme celle d'un Gœthe ou d'un Hugo, particulièrement longue, ni son œuvre très abondante. Au contraire, Paul Valéry offre un cas assez rare dans les lettres, celui d'un retour tardif à la poésie après un long silence. Né à Sète en 1871, après différents essais qui datent de la fin du XIX^e siècle (1), Paul Valéry s'adonna à de longues méditations sur la philosophie, les mathématiques, et ne revint à la vie littéraire qu'en 1917. Désormais, son succès ne fera que grandir dans l'élite intellectuelle avec *La Jeune Parque* (1917), *Album de vers Anciens* (1920) réunissant les poèmes écrits depuis quarante ans, *Charmes* (1922-1926), recueil qui contient les poèmes les plus célèbres (*Cantique des Colonnes, Fragments du Narcisse, La Pythie, Ébauche d'un serpent, Le Cimetière marin*). Les *Poésies* (1930, éd. nouvelle, 1938) groupent en un volume l'ensemble des compositions poétiques de Valéry. Depuis, des fragments nouveaux ont paru dans *Tel quel*, 2 vol. (1941-43),

(1) Cf. p. 1117.

dans *Mélange* (1941), où l'on peut lire la *Cantate du Narcisse*, écrite en 1938.

Paul Valéry médita toute sa vie sur la nature de l'inspiration et sur le langage poétiques. Il a apporté des réponses très personnelles aux questions que nous évoquions plus haut. Pour lui, la poésie se caractérise d'abord par une forme, par un rythme qui s'imposent à l'esprit créateur. Héritier du symbolisme, il a tenté lui aussi de ravir à la musique ses secrets. Mais il ne se rallie pas pourtant à la « poésie pure ». Son art est nourri de pensée. Mallarmé, dont il s'est affirmé le disciple, était encore, à sa manière, un lyrique, ou, comme le disait Victor Hugo, un impressionniste. Il reste bien quelque chose de comparable dans certains poèmes de Valéry; mais, la plupart du temps, c'est un critique, un philosophe, qui se révèle. *La Jeune Parque*, *la Pythie*, *le Cimetière marin* présentent en raccourci des méditations sur les problèmes de la connaissance, de l'Être, de la conscience, que, depuis les Grecs, les systèmes métaphysiques n'ont cessé d'aborder. Valéry aboutit à une sorte de scepticisme ironique auquel son dernier ouvrage, en prose, au titre caractéristique : *Mon Faust* (1945), donnera l'expression dramatique.



Cl. Henri Manuel.

PAUL VALÉRY.

Cette conception de la poésie pouvait nous ramener simplement au poème philosophique, — un des grands rêves de la littérature française, de Ronsard à Chénier, de Voltaire à Vigny et à Sully-Prudhomme. Mais l'exécution, chez Valéry, n'est pas moins originale que la conception. Imagé, plein de fougue et de couleur, son style échappe au didactisme. D'autre part, sans dédaigner les Romantiques (il a consacré à Hugo, à Vigny, des pages très équitables), Valéry s'abstient des développements surabondants et de l'éloquence. Il poursuit jusqu'à l'extrême limite l'effort, si marqué chez Baudelaire, et surtout chez Mallarmé, pour réaliser un idéal de densité, obtenue au prix du plus obstiné labeur. Chaque poème représente une série de calculs minutieux, qui apparentent le poète moins à l'« alchimiste » qu'au mathématicien et à l'architecte. Les mots sont pesés; l'artiste tient compte à la fois de leur sens étymologique et des significations dont les a chargés un si long usage; les rapports qui unissent les termes entre eux ne sont pas moins soigneusement étudiés; les images proposent parfois deux ou trois interprétations simultanées. Tous ces caractères font que pour beaucoup de lecteurs, même cultivés, une telle poésie demeure un mystère respecté.

L'impression que l'on ressent à la lecture est d'autant plus mêlée que Valéry, sur ce point encore disciple de Mallarmé, reprend les rythmes habituels du lyrisme, et que l'oreille, sensible à une musique familière, croit d'abord saisir aisément un sens. Dans les poèmes de *Charmes*, reparaissent le quatrain cher à Théophile Gautier, l'ode de la Pléiade et des siècles classiques. La rime est riche. Les vieux procédés de l'allitération ne sont pas négligés (*Entre les pins palpite....*). Mais ce classicisme apparent ne doit pas tromper. Soit cette strophe de l'*Ébauche d'un serpent* : *Soleil! soleil!... Faute éclatante! / Toi qui masques la Mort, Soleil!/ Sous l'azur et l'or d'une tente / Où les fleurs tiennent leur conseil, / Par d'impénétrables délices, / Toi, le plus fier de mes complices, / Et de mes pièges le plus haut, / Tu gardes les cœurs de connaître / Que l'univers n'est qu'un défaut / Dans la pureté du Non-Être!* — Quiconque goûte la poésie française admirera ce mouvement magnifique. C'est le rythme de Malherbe avec bien plus d'éclat. Mais avouons que la pensée

n'est guère accessible à qui n'a pas reçu quelque initiation philosophique, et l'interprétation même des détails est loin d'être sûre. *Le Cimetière marin*, ode impeccable en strophes de six décasyllabes, a pu être commenté vers par vers à plusieurs reprises (par Alain, G. Cohen...) comme jadis tel poème savant et subtil de Pindare ou des poètes érudits et philosophes du XVI^e siècle.

On s'explique que cet art ait séduit au plus haut degré la jeunesse universitaire et l'élite pensante. Jamais la séparation établie par Taine entre poésie de culture et poésie populaire ne fut plus justifiée. Art d'une qualité exceptionnelle. Non exempt de préciosité, il vaut à la fois par sa musique, et par sa dureté, sa pureté de diamant. Une émotion, très intellectuelle, s'en dégage. Oserons-nous dire que les plus belles réussites sont les morceaux où Valéry atteint une audience plus large par la clarté de la pensée et de l'image, qui n'exclut ni la profondeur ni la concision. Ainsi, dans *la Jeune Parque*, l'évocation du printemps, celle des larmes

Tendre libation de l'arrière-pensée....

ou celle des morts dans *le Cimetière marin*, avec ce vers vraiment divin :

Le don de vivre a passé dans les fleurs!

et tout l'élan final :

Le vent se lève! Il faut tenter de vivre....

Paul Valéry est mort dans une apothéose. Venu en un temps de catastrophes et de misères, il a réalisé le miracle d'une inspiration constamment noble ; il a ressuscité l'alliance toute grecque de la poésie et de la pensée. Il ne s'est préoccupé que des plus hauts problèmes ; quand il a jeté ses « regards sur le monde actuel », ce fut pour le juger avec une largeur de vues qui assure à certaines de ses formules un retentissement universel. Son œuvre d'essayiste, dont nous parlerons plus loin (1), est au moins aussi importante que ses poèmes. Beaucoup plus accessible au public, elle a affermi le prestige de ce grand esprit, en qui la France et le monde entier ont reconnu un de ceux que Barrès appelait « les Maîtres ».

(1) Cf. p. 1117.

Les jeunes écoles.

Tous ces poètes appartiennent, nous l'avons dit, à une génération qui avait atteint l'âge d'homme au début du siècle. Chez les plus jeunes, les tentatives, éphémères ou durables, n'ont pas manqué.

Le succès croissant des romans et du théâtre de **Jules Romains** (pseudonyme de Louis Farigoule) (1885) ne doit pas faire oublier son œuvre de poète. Nous avons parlé plus haut (1) du groupe de l'Abbaye dont il fut un des animateurs. Dans ses recueils poétiques, *l'Ame des hommes* (1904), *la Vie unanime* (1908), *Odes et prières* (1913), Jules Romains s'est souvenu qu'il était philosophe de profession, normalien, agrégé et professeur. Il a tenté de faire passer dans sa poésie une conception familière aux lecteurs de ses œuvres romanesques et dramatiques, l'*unanimisme*; entendons : le sens de l'âme qui anime des ensembles d'hommes, ou simplement une poignée de « copains », associés pour une tâche commune. Jules Romains a choisi une forme poétique très libre, un rythme fondé sur un jeu d'assonances intérieures, qui ôtent évidemment à ces vers toute ressemblance avec ceux auxquels la tradition nous avait habitués. Autour de lui : Georges Duhamel, que nous retrouverons au chapitre du roman, et qui a composé plusieurs recueils de vers (*Compagnons*, 1912); Vildrac, Jouve, Durtain, Barzun, Arcos, Chennevière, etc. L'unanimisme eut ses dissidents et son influence s'est confondue avec celle des nombreux courants qui ont entraîné la poésie.

Alors que beaucoup d'artistes contemporains cherchent à faire passer dans leurs vers une pensée, presque une doctrine, d'autres ont préféré laisser le champ libre à la fantaisie, à l'humour. A la génération antérieure appartiennent encore dans ce genre **Raoul Ponchon** (*la Muse au cabaret*, 1920), **J.-P. Toulet,** dont la mort prématurée, en 1920, nous a privés d'un poète délicat et spirituel (*Contrerimes*, 1921). **Tristan Derème** (1889-1942), a donné le *Poème de la pipe et de l'escargot, les Chimères étranglées* (1921), etc.

(1) Cf. p. 999.

Les forces déchaînées par l'extrême indépendance offerte à la poésie depuis le symbolisme, depuis Rimbaud et Laforgue; un tour d'esprit particulier à nos contemporains, surexcité encore par l'anarchie intellectuelle qui suivit la guerre de 1914-18; enfin un certain goût du décousu, du discontinu, du désordre, du bizarre, ont même engagé les poètes à aller plus loin : pourquoi ne pas se livrer au dérèglement total de la pensée? ne pas chercher des effets dans la juxtaposition de mots sans suite? C'est ainsi qu'après 1919, on a vu pousser jusqu'aux extravagances le mouvement *dada*, pour qui la poésie n'est plus qu'un balbutiement, un rapprochement incohérent de mots ou d'images, dont les effets de cocasserie s'épuisent vite.

D'autres influences, agissant un peu dans le même sens — liberté totale et fantaisie pouvant aller jusqu'à la mystification — ont été plus durables, parce que servies par de réels talents. Même si l'on résiste à la bizarrerie de pensée, d'expression, de structure qui caractérisent les œuvres de **Guillaume Apollinaire** (1880-1918), auteur du *Bestiaire* (1911), d'*Alcools* (1913), de *Calligrammes* (1918), on ne peut nier qu'il y ait là un poète, dont l'action, en tous cas, s'est exercée fortement sur la jeune poésie.

A sa génération appartiennent **André Salmon** (1881) et **Max Jacob** (1876-1943), le premier plus attiré vers les idées philosophiques et sociales (*Les Féeries*, 1907; *L'âge de l'humanité*, 1922; *Odeur de poésie*, 1944); le second qui, après avoir manifesté son humeur excentrique (*Art poétique*, 1922; *Le Cornet à dés*, 1923) a trouvé dans l'évolution de ses idées après sa conversion une inspiration plus riche et plus humaine (*Derniers poèmes en vers et en prose*, 1945). **Blaise Cendrars** (1887), auteur d'une *Anthologie nègre* (1919), essayiste et romancier (*Histoires vraies*, 1937; *L'homme foudroyé*, 1945) a publié en 1944 un recueil de *Poésies complètes* qui permet de juger de son talent fougueux. **Jean Cocteau** (1891) a étonné par les audaces du *Cap de Bonne-Espérance* (1919) et du *Potomak* (1924) avant de se tourner vers le théâtre où il semble bien avoir trouvé sa véritable voie. Ses œuvres poétiques ont paru en plusieurs recueils (1924, 1927). **Philippe Soupault** (1897), romancier et critique (il a écrit une étude sur *Eugène Labiche*, 1945) fut

tion : l'individu est sacrifié à la masse, l'esprit critique aux mots d'ordre imposés. Dans l'angoisse croissante, la France voit se dessiner l'image d'une décadence, qui paraissait un thème un peu littéraire avant qu'on en saisît toute la tragique signification.

La guerre de 1939-1945 entraîne pour la France la plus forte épreuve qu'elle ait subie depuis longtemps. Un sursaut violent recrée une tonalité héroïque dont l'accent marque la littérature depuis 1943.

Après 1945, le monde compte ses ruines. Non seulement le mot de Valéry : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » s'est chargé d'un sens encore plus poignant; mais l'humanité a appris que l'on n'est jamais sûr d'un gain moral, ni garanti contre un retour au pire. Après tant d'années de luttes auxquelles philosophes et écrivains avaient participé au premier rang pour apporter quelque douceur dans les relations humaines, quelque honnêteté dans la pensée, on a vu reparaître, avant, pendant, et après cette guerre idéologique ce que la guerre de 1914-1918, restée dans la tradition des grandes guerres nationales du XIX^e siècle, n'avait pas, malgré tant d'horreurs, si brutalement révélé : férocité des haines et des vengeances; injustice tranquille et cynique; dédain pour la démarche de la pensée qui pèse, vérifie et contrôle. D'où l'inquiétude, la fièvre, l'angoisse. Le pessimisme renaît, tout différent de ce nouveau « mal du siècle » dont on avait parlé entre les deux guerres. C'est la « condition humaine » qui paraît à certains désespérée; ils l'envisagent sans aucun romantisme, avec une lucidité totale, implacable. De telles défaillances n'atteignent heureusement pas tous les esprits ni tous les cœurs. On l'avait bien vu au cours des crises de désespoir qu'avait connues le XIX^e siècle : celle des années 1830-1835, celle du Schopenhauerisme, autour de 1860, que la crise de 1870 avait rendue pour la France plus aiguë encore. Déjà l'on médite des évasions, on reparle de mystiques : mystique religieuse, mystique politique, militante comme au XVI^e siècle, par laquelle les partis fortement organisés tendent à intéresser l'individu à un idéal commun. On vante l'esprit d'équipe, l' « engagement », l'énergie qui s'affirme, le don volontaire de soi-même

à la collectivité. Et cependant, le libéralisme regroupe ses forces, envisage les conciliations du lendemain.

Ainsi entend-on parler de tous côtés d'un nouvel *humanisme.* On se reporte vers les siècles de l'inquiétude, le premier siècle de l'ère chrétienne, le Ve, le XIe, le XVIe, où l'homme, après les troubles et les bouleversements, eut à se repenser, à se reconstruire. On songe à Montaigne, à Goethe, aux grands auteurs de synthèses. Mais chacun veut mettre l'accent sur ce qui le touche le plus; pas d'idée qui n'ait son contradicteur, et les voix qui prennent part à ce concert sont bien plus nombreuses qu'autrefois. Des dialogues pathétiques s'engagent : fatalisme ou liberté? justice ou charité? Des esprits se révoltent contre la tendance à l'uniformité grégaire; d'autres accusent l'esprit critique d'aboutir à la lenteur dans l'action. C'est que nous sommes très « mêlés », comme dit Montaigne; toutes sortes d'états d'esprit se combinent, se heurtent en nous; et l'avenir est encore trop incertain pour que nous voyions paraître autre chose que les ébauches d'un ordre nouveau.

Tous ces mouvements se sont traduits dans la littérature. Ils y ont entretenu une féconde agitation. La première moitié du XXe siècle confirme le mot fameux de Ch. Péguy que les Tharaud ont cité : « Nous quittons une période pour entrer dans une époque », entendons : dans un grand moment de crise et de transformation (1). C'est pourquoi la littérature contemporaine a fait une si grande place aux idées. Son histoire n'est pas seulement celle des formes esthétiques et des conceptions d'art. Il est bien peu d'écrivains qui, parmi les jeux capricieux des mots et des rythmes, aient oublié ce que notre temps doit placer au premier rang de ses préoccupations : le souci de l'homme.

(1) Cf. p. 685, n. 1.

CHAPITRE II

LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

(1869-1951).

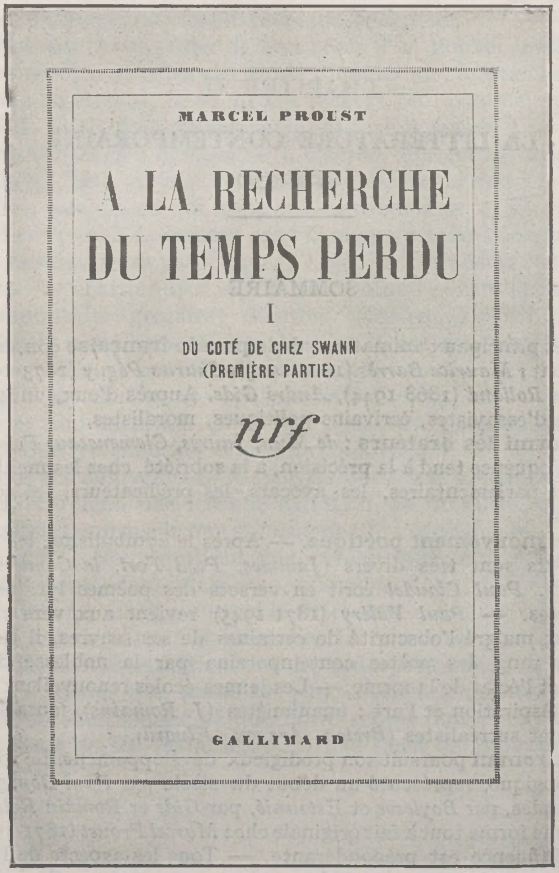
SOMMAIRE

1° Les principaux animateurs de la **pensée française** contemporaine sont : *Maurice Barrès* (1862-1923), *Charles Péguy* (1873-1914), *Romain Rolland* (1868-1944), *André Gide*. Auprès d'eux, un grand nombre d'essayistes, écrivains politiques, moralistes.

2° **Parmi les orateurs** : *de Mun, Jaurès, Clemenceau, Poincaré* etc. L'éloquence tend à la précision, à la sobriété, chez les meilleurs orateurs parlementaires, les avocats, les prédicateurs, les conférenciers.

3° Le **mouvement poétique**. — Après le symbolisme, les tempéraments sont très divers (*Jammes, Paul Fort, la Comtesse de Noailles*). *Paul Claudel* écrit en versets des poèmes lyriques et mystiques. — *Paul Valéry* (1871-1945) revient aux vers traditionnels; malgré l'obscurité de certaines de ses œuvres, il est au premier rang des poètes contemporains par la noblesse de la pensée et l'éclat de la forme. — Les jeunes écoles renouvellent sans cesse l'inspiration et l'art : unanimistes (*J. Romains*), fantaisistes et surtout surréalistes (*Breton, Aragon, Eluard*).

4° **Le roman** poursuit son prodigieux développement. Le roman psychologique, représenté au début du siècle par *Paul Bourget* et ses disciples, par *Boylesve* et *Estaunié*, par *Gide* et *Romain Rolland*, prend une forme tout à fait originale chez *Marcel Proust* (1871-1922), dont l'influence est prépondérante. — Tous les aspects de l'âme humaine sont étudiés par de très nombreux romanciers : *Giraudoux, Morand, Maurois* unissent l'observation à la fantaisie; *Mauriac* traite des sujets douloureux et tragiques. — Le roman féminin est dominé par l'œuvre de *M^me^ Colette*. — Le roman de mœurs offre de grands ensembles, des « romans-fleuves », des cycles, dont les



Cl. Hatier.

FAC-SIMILÉ DE LA COUVERTURE

auteurs sont *Georges Duhamel, de Lacretelle, Jules Romains, Roger Martin du Gard.* Ici également, les études sont très variées (roman provincial, roman de guerre, roman à thèse, « existentialiste », etc.). — Le roman exotique est représenté par *Louis Bertrand, Claude Farrère,* les frères *Tharaud.*

5° **Au théâtre,** des directeurs de troupes (Copeau, Lugné-Poe, Dullin, Jouvet) rénovent l'art dramatique (au Vieux-Colombier, à l'Atelier, etc.). — Un grand nombre d'œuvres antiques et étrangères sont traduites et adaptées. — La *comédie psychologique* est traitée par *G. de Porto-Riche, Bataille, Donnay, Bernstein, Paul Raynal, J.-J. Bernard*; plusieurs auteurs cherchent à traduire des états d'âme complexes et obscurs : *Vildrac, Sarment, Lenormand, Anouilh, Salacrou*; *J. Cocteau* s'essaye dans des genres très variés; *Mauriac* revient à l'intrigue simple et pathétique. — Dans la *comédie de mœurs, Mirbeau* et *Renard* continuent la tradition naturaliste; *Fabre* et *Hervieu* présentent des pièces sociales; *F. de Curel* de grands débats d'idées; les contemporains s'inspirent fortement des conceptions philosophiques. — Le *théâtre symboliste* est représenté par *Maurice Maeterlinck,* la *comédie en vers* par *Edmond Rostand.* — *Paul Claudel* compose des pièces à la fois historiques, mystiques et épiques; *Jean Giraudoux* de spirituelles et subtiles fantaisies. — Parmi les *auteurs gais, Courteline* est déjà presque un classique. *Tristan Bernard, de Flers et Caillavet, Bourdet, Pagnol,* etc. font la satire plaisante des individus et des mœurs. — *J. Romains* donne avec *Knock* une excellente comédie dans la tradition de Molière.

6° **L'histoire** est érudite et documentée. Les grandes œuvres sont souvent composées par des groupes de collaborateurs (sous la direction de *Lavisse,* d'*Hanotaux,* etc.). D'autres historiens préfèrent les synthèses, plus courtes et plus vives.

7° **L'histoire littéraire** organise ses méthodes avec *Bédier, Lanson* et leurs élèves (*P. Hazard*). — La **critique** proprement dite est représentée par *P. Lasserre, A. Thibaudet.* — Dans l'**essai** littéraire, *Gide* et *Valéry* composent des œuvres de premier ordre.

La distinction par genres, maintenue pour la clarté et l'unité du livre, reste valable en gros. Beaucoup de contemporains sont à la fois poètes, auteurs dramatiques, romanciers, essayistes. Nous répartirons entre divers chapitres l'étude des auteurs dont l'œuvre est considérable en plusieurs genres; nous donnerons la première fois que nous les rencontrerons les indications d'ordre

général qui les concernent. Pour ceux qui dominent dans un genre déterminé, nous les étudierons une fois pour toutes, en signalant au cours de notre exposé les réalisations accomplies par eux dans les différents domaines.

I. — PENSEURS, MORALISTES, ÉCRIVAINS POLITIQUES.

Nous groupons ici un certain nombre de contemporains, qui, tout en restant des artistes et sans être pour la plupart philosophes de profession (le « philosophe » est plus rare en France que le « penseur », au jugement d'Amiel) ont donné dans leur œuvre la primauté à la réflexion, voire à l'action politique, sociale et morale. Non que des poètes, des romanciers, des auteurs dramatiques, des essayistes, dont nous parlerons plus loin, n'aient pas apporté aussi de précieux éléments à la pensée de notre temps. Ils ne se sont pas du moins jetés directement dans la bataille des idées, ni efforcés de diriger l'opinion, ou de créer de nouvelles attitudes intellectuelles. Ils ont revêtu davantage leurs conceptions de formes dramatiques et romancées; essayistes, ils ont donné plus de fantaisie littéraire à leurs essais. Ils n'ont pas été, et n'ont pas voulu être, des chefs de file ou des directeurs de conscience, comme les écrivains dont nous nous occupons maintenant.

Maurice Barrès (1862-1923), né à Charmes, venu de bonne heure à Paris de sa Lorraine natale, conquit presque aussitôt la célébrité en publiant sous le titre *le Culte du moi*, trois romans, ou mieux, essais idéologiques : *Sous l'œil des Barbares* (1888), *Un homme libre* (1889), *le Jardin de Bérénice* (1891). Dans un style précieux, contourné, raffiné, Barrès défendait une position individualiste, renouvelée de l'égotisme stendhalien, et souverainement méprisante à l'égard des « barbares », entendez : des êtres différents de nous, et de l'influence desquels nous devons nous dégager. Dès cette époque, il s'était jeté dans la vie politique, et fait élire député boulangiste de Meurthe-et-Moselle en 1889.

Bientôt, le prince de la jeunesse, le grand seigneur de

l'esprit s'affirme de plus en plus nationaliste et adversaire de la démocratie parlementaire. Ces thèses sont illustrées par le *Roman de l'énergie nationale*, composé lui aussi de trois ouvrages : *les Déracinés* (1897), *l'Appel au soldat* (1900), *Leurs figures* (1902), qu'il faut compléter par les *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902). Avec lourdeur, parfois, mais avec une vigueur descriptive et combative qui rappellent Saint-Simon et Chateaubriand, Barrès y décrivait à sa manière les grandes crises politiques et morales de la Troisième République : le Boulangisme, le scandale de Panama, l'affaire Dreyfus.



Cl. Crevaux.

MAURICE BARRÈS, par J.-E. Blanche.
(Musée de Rouen.)

Au cours des années qui suivent, la double vocation de Barrès se précise. Déjà ses premiers romans, et son volume d'essais consacrés à l'Espagne : *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894) avaient révélé le peintre puissant et délicat de villes d'art et de paysages, l'analyste et l'amateur d'âmes, le prosateur expert en rythmes subtils. C'est un aspect de son talent que beaucoup préfèrent et retrouvent avec bonheur dans ses impressions de voyageur artiste, soit que Barrès se laisse entraîner vers les « enchanteresses du Sud » : *Amori et dolori sacrum* (qui contient les pages fameuses sur la *mort de Venise* (1903) ; *Le Voyage de Sparte* (1906) ; *Greco ou le secret de Tolède* (1912), — soit qu'il revienne vers sa Lorraine rude, mystique et fidèle, dans *la Colline inspirée* (1913), qui débute

par le célèbre morceau de prose lyrique : « Il est des lieux où souffle l'esprit... »

Mais un autre Barrès aurait fait volontiers reproche à l'artiste de son dilettantisme et de ses nonchalances. Député de Paris, journaliste, président de la Ligue des Patriotes, il mène des polémiques ardentes contre les radicaux au pouvoir (*La grande pitié des églises de France*, 1914 ; *Dans le cloaque*, 1914) ; il ranime sans cesse au cœur des Français le souvenir de l'Alsace-Lorraine perdue et la méfiance à l'égard de l'Allemagne (*Au service de l'Allemagne*, 1905 ; *Colette Baudoche*, 1909). C'est le Barrès « enraciné », voué au culte de la « terre » et des « morts », qui composera, pendant la guerre de 1914-1918 d'innombrables discours et articles, réunis dans les volumes, d'inspiration et de valeur inégales, de l'*Ame française et la guerre* (1915-1920). Ils lui vaudront beaucoup d'admirateurs, — et de vives animosités parmi les tenants des doctrines pacifistes que renforcent les horreurs du conflit mondial.

Ouvrages de circonstance et délassements esthétiques : la dualité de l'inspiration barrésienne s'affirme jusqu'au bout. *Le génie du Rhin* (1921) s'efforce (vainement) de soutenir les droits de la France dans les provinces rhénanes. D'un voyage accompli à la veille de la guerre, Barrès a rapporté son *Enquête aux pays du Levant* (1923), qui unit aux descriptions, aux impressions de toutes sortes, le souci de maintenir l'influence française en Syrie et au Liban, et qui demeure un de ses plus beaux livres. Mais ce même voyage lui inspire un conte oriental de pure fantaisie : *Le Jardin sur l'Oronte* (1922), dont la grâce un peu trouble choquera quelques-uns de ses partisans les plus déterminés. Son activité, au seuil de la mort, se partage encore entre des campagnes (*Pour la haute intelligence française*, 1925), et des recueils d'essais, d'un art souvent exquis, consacrés aux écrivains, aux mystiques pour lesquels Barrès, dédaigneux de la raison, se passionne de plus en plus : *le Mystère en pleine lumière* (1926), *les Maîtres* (1927).

Ces œuvres posthumes, et surtout la publication des *Cahiers* (11 vol. parus de 1929 à 1938) (1) ont révélé quelle richesse de culture, quelle pensée — plus nuancée, plus accueillante dans ses notes intimes que dans ses livres — nourrissaient la vie intellectuelle

(1) Tome XII paru en 1948.

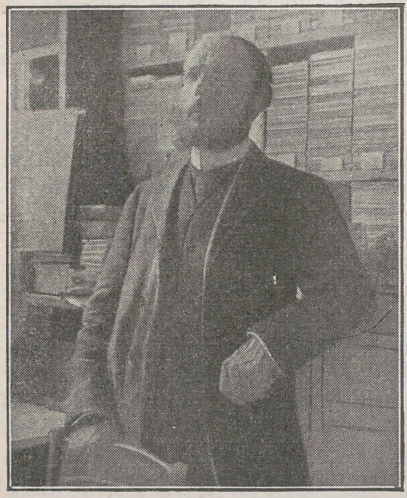
de ce grand délicat, ennemi de toute vulgarité, qui eut, comme d'autres, ses partis pris irritants, ses étroitesses, mais dont l'œuvre si variée, si séduisante, reste l'un des témoignages les plus complets de quarante ans de vie française.

En un temps de République démocratique et parlementaire, il est naturel, sous un régime de liberté, que les opposants se servent de la plume pour affirmer leurs idées. Les « traditionalistes », ennemis des nouveautés, ont tenu une large place dans la littérature des premières années du siècle.

La carrière littéraire de **Charles Maurras** (1868) n'est pas sans analogies avec celle de Barrès. Lui aussi s'est enchanté de paysages, lui aussi a eu ses heures d'abandon à la pure littérature. Provençal (il est né à Martigues), il a adoré la civilisation méditerranéenne ; prosateur et poète, ami de Jean Moréas, il a chanté la beauté païenne, surtout la beauté grecque, et ses prolongements à l'époque de la Renaissance : *Anthinéa, d'Athènes à Florence* (1901), *la Musique intérieure* (1923). Mais la polémique a bien vite absorbé la meilleure part de son talent. Plus exclusif que Barrès, qui ne consentit jamais à renier le XIX^e^ siècle, il a dirigé contre le Romantisme, considéré moins comme mouvement littéraire que comme mouvement d'idées, et corrupteur, à ses yeux, de l'intelligence, des pamphlets qui firent date (*les Amants de Venise* [George Sand et Musset], 1902 ; *l'Avenir de l'Intelligence*, 1905). Puis l'action politique l'a saisi tout entier ; avec une violence, une âpreté que Barrès, plus souple, n'a jamais connue, il a soutenu les thèses du « nationalisme intégral » ennemi de l'individualisme et aboutissant à l'apologie des régimes forts dans *l'Enquête sur la monarchie* (1900-1909). L'influence de Maurras sur la jeunesse a été à certains moments considérable. Elle s'est exercée par les campagnes de presse de *l'Action française* (fondée en 1899), et s'est éloignée peu à peu de la littérature.

La destinée de **Charles Péguy** (1873-1914) offre une suite de contrastes. Beauceron de modeste origine, élève de l'École Normale Supérieure, il s'éloigne de l'Université pour fonder une petite imprimerie (rue de la Sorbonne) d'où sortiront, à

partir de 1900, ses *Cahiers de la quinzaine*. Il dirige ses éditions malgré tous les obstacles, avec un zèle de bon ouvrier, soucieux d'une typographie impeccable. Ardemment « dreyfusard » et socialiste, obsédé par le rêve d'une « cité harmonieuse » où nul effort humain ne sera perdu, la politique — à laquelle il ne prend d'ailleurs pas une part directe — le déçoit et le révolte, parce qu'il y voit une corruption de sa « mystique ». Il polémique alors contre certains de ses amis de la veille, et — disciple de Bergson — contre la Sorbonne, qu'il accuse d'être la citadelle d'un intellectualisme desséchant et inhumain. Son œuvre de prosateur, réunie aux tomes I à IV de ses œuvres complètes (1917), manifeste un talent d'une partialité agressive (*Notre Jeunesse — De la grippe*), mais remarquable par la richesse, la nouveauté des vues, surtout dans les essais critiques aux titres étranges : *Victor-Marie comte Hugo* (1911) ; *Note conjointe sur M. Descartes et Bergson* (1924).



Ci. Harlingue.

CHARLES PÉGUY.

Le retour de Péguy à la foi catholique fut le grand événement de sa vie. Adepte d'une religion populaire proche des croyances du moyen âge, il demeure attaché à ses conceptions sociales en mettant de plus en plus l'accent sur le patriotisme, et garde, en toutes choses, des vues très personnelles. C'est le temps des pèlerinages à Chartres, des dévotions à la Vierge, aux Saints et aux Saintes : Geneviève, Jeanne d'Arc,

dont il unit le culte à celui de la France, et auxquelles il consacre de véritables offrandes lyriques.

Car il est poète et d'une originalité singulière. Ses *Mystères* (*Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, 1910; *Porche du Mystère de la deuxième Vertu* — l'Espérance —, 1912; *Mystère des Saints Innocents*, 1912), ses *Tapisseries* (*de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc, de Notre-Dame*, 1913), son poème d'*Ève* (1914) créent vraiment un genre que l'on pourrait nommer « la litanie poétique ». Péguy composa d'abord en vers libres, ou plutôt en versets, en phrases rythmées. Il reviendra ensuite aux alexandrins, groupés en quatrains, qui défilent inlassablement « tels des régiments en marche ». Images et idées, sans cesse reprises, avancent lentement, d'un mouvement continu, se dégageant les unes des autres par progressions insensibles.

Péguy, mobilisé dès le début du conflit, tomba sur le champ de bataille de Meaux (septembre 1914), à la veille de la victoire de la Marne. En défendant la terre de l'Ile-de-France, qu'il avait tant parcourue en pèlerin, il mourut de la mort qu'il avait imaginée et chantée d'avance dans un de ses plus beaux poèmes (*Prière pour nous autres charnels*).

Ame très complexe, sous une apparence simple, — et, quoi qu'on en ait dit, un peu incohérente, — mais d'une chaleur et d'un rayonnement incomparables, Péguy, par sa personnalité plus encore que par son œuvre inégale et inachevée, a laissé un message dont l'autorité n'a fait que grandir. Les malheurs de 1940-1944 ont accordé aux élans de la jeunesse contemporaine ses prédications de patriote. Sa destinée fauchée à quarante ans laissera toujours rêver sur le rôle qu'aurait pu tenir, à la tête de sa génération mutilée, cet apôtre, en qui l'on doit impartialement reconnaître une des forces spirituelles les plus authentiques que la France ait produites depuis bien longtemps.

Péguy, avec un tour d'esprit très indépendant, avait conclu finalement pour la tradition. Tel n'est pas le cas de **Romain Rolland** (1868-1944). Normalien, professeur d'histoire de l'art, musicographe sensible et fortement documenté (*Musiciens d'aujourd'hui*, 1908; *Musiciens d'autrefois*, 1909; *Beethoven, les Grandes époques créatrices*, 1928-1943), Romain Rolland

atteignit le grand public avec *Jean-Christophe*, que nous retrouverons au chapitre des romans (1). Mais de bonne heure il s'était préoccupé des problèmes qui tourmentaient sa génération. Ennemi du dilettantisme, persuadé qu'aux individus supérieurs est réservée la direction du monde, mais profondément individualiste à sa manière, il demanda une règle aux apôtres de la volonté, aux « héros » dont il écrivit la biographie dans ces petits ouvrages précis, vigoureux, enthousiastes (*Vie de Beethoven*, 1907; *Vie de Michel-Ange*, 1907; *Vie de Tolstoï*, 1911), qui parurent d'abord aux *Cahiers de la Quinzaine* de Péguy. Ame généreuse, lyrique, « symphonique », toujours aux carrefours de la pensée humaine, Romain Rolland, tout en appréciant les traditions de sa vieille province nivernaise (*Colas Breugnon*, 1919), restait ouvert aux suggestions venant des quatre coins de la terre. La catastrophe de 1914 souleva sa colère contre les nationalismes, qu'il rendait responsables du massacre de l'humanité; en pleine guerre, il écrivit un recueil d'articles (*Au-dessus de la mêlée*, 1915) dont le titre (plus que le contenu) était une erreur, et lui valut de violentes réprobations. Au cours des années qui suivirent, R. Rolland ne cessa de défendre les thèses pacifistes, prêchant la réconciliation des peuples par l'action des hommes de pensée et des « objecteurs de conscience » (*Clérambault, histoire d'une conscience libre pendant la guerre*, 1920). Soupçonneux à l'égard des collectivités nationales organisées et des empires, il dit son admiration pour les grands révoltés de l'Inde, théoriciens de la résistance passive (*Mahatma Gandhi*, 1924). En relations avec quantité de penseurs du monde entier, il prit à certains moments figure de conscience universelle. L'évolution de l'Allemagne vers le national-socialisme et le second conflit mondial ne pouvaient que l'indigner et le désespérer. Il se réfugia dans la rédaction de ses souvenirs : *Le Voyage intérieur* (1942) et d'un *Péguy* (1944), son dernier livre, où il retrouvait à la fois ses pensées de jeunesse et les grands thèmes de réconciliation française autour des idées de liberté et d'humanité.

Les écrivains que nous venons de citer ont pris, à certains moments, une part directe à l'action; ils ont exprimé du moins des opinions très fermes devant les événements de la vie poli-

(1) Voir p. 1060.

tique française et internationale. D'autres se sont maintenus plus strictement — tout ici étant affaire de nuances — dans la ligne des psychologues et des moralistes, soucieux avant tout de connaître l'homme. S'il leur est arrivé de suggérer des directives, c'est dans le domaine de la vie morale.

Le plus illustre est **André Gide** (1869-1951). Son œuvre, très variée, a débuté par une courte phase poétique (*les poésies d'André Walter*, 1892), et s'est poursuivie par une série d'études, d'essais dramatiques, de romans. C'est avec les *Nourritures terrestres* (1897) que commença à s'affirmer son originalité, et à se préciser son influence.



Cl. Vallé.

ANDRÉ GIDE, par J.-E. Blanche.
(Musée de Rouen.)

Gide semble avoir repris à son compte la devise de Rousseau : « vitam impendere vero ». Il mène une enquête sur l'individu, qu'il admet dans toute la complexité de sa nature, jusque dans ses recoins les plus cachés et ses perversions. Il poursuit cette enquête en lui-même dans le roman autobiographique : *Si le grain ne meurt* (1924), les « Confessions » modernes, ou par l'intermédiaire de créations romanesques : *l'Immoraliste* (1902), *Les Caves du Vatican* (1914), *les Faux Monnayeurs* (1926), ou encore dans des essais dramatiques, qui donnent, à des types de théâtre consacrés, une signification

nouvelle : *Saül* (1904), *Œdipe* (1931). Il nuance ses vues, les rectifie sans cesse, avoue franchement et non sans ironie ce qu'il juge avoir été une erreur (on le vit bien lorsqu'au cours d'une incursion dans le domaine des idées politiques, il écrivit : *Retour de l'U. R. S. S.*, 1936). « Né à Paris d'un père normand et d'une mère uzétienne », A. Gide raille l' « enracinement » cher à Barrès. Lui a pris parti pour le voyage : entendons qu'il reste accessible à tout ce qui peut enrichir sa personnalité ; il vante la libération totale de l'individu, sa perpétuelle « disponibilité » pour des expériences nouvelles, sa perméabilité aux influences qui laissent intacte la possibilité d'un choix.

Ces conceptions, où se mêlent des souvenirs littéraires (Stendhal, Nietzsche, O. Wilde) regroupés et repensés par un esprit très original, ont été l'objet de vives critiques. On les a jugées dangereuses et dissolvantes. Disons, pour garder la mesure, que le *gidisme* ne gagne certes pas à être adopté par des cerveaux médiocres ou insuffisamment formés.

Toute une partie, et non la moins importante, de l'œuvre de Gide, échappe d'ailleurs à cette idéologie discutable. Nous parlerons plus loin de ses romans psychologiques. Mais surtout, Gide s'est montré critique de premier rang. Il a recueilli l'héritage de Baudelaire, du Baudelaire de *L'art romantique*. Ses *Prétextes* (1905), *Nouveaux prétextes* (1911), *Incidences* (1924), son *Dostoïevsky* (1913) contiennent des pages supérieures par la finesse, la pénétration des aperçus. Excellent traducteur d'ouvrages de langue anglaise, Gide a, sur ce point encore, poursuivi l'œuvre du traducteur d'Edgar Poe.

La maîtresse-forme d'un tel écrivain devait être la confidence directe et l'histoire de son esprit. De fait son *Journal*, en deux séries (1939-1946), peut paraître à la date où nous sommes sa création la plus remarquable.

Rien ne montre mieux que l'exemple d'André Gide la variété et la complexité de la littérature contemporaine. Alors que tant d'auteurs se sont fait un style recherché, hermétique, pour traduire des conceptions parfois banales, personne plus que Gide ne sait revêtir des idées profondes d'une forme limpide et pure. Il donne à la lecture l'impression d'un contact direct, immédiat avec la pensée : c'est l'effet d'un art achevé. Gide, défiant à

l'égard du Romantisme, est disciple des classiques ; comme eux, il veut exprimer les nuances les plus délicates, ou les plus secrètes (peut-être même sur ce point tire-t-il un peu à lui La Fontaine et Racine) dans un style absolument clair. On peut souhaiter que l'avenir préfère, à la subtilité de telles théories, à l'« immoralisme » — qui déjà date — de certains ouvrages, l'œuvre de l'analyste de caractères et d'idées, qui domine la critique de notre temps.

Derrière ces chefs de file, nombreux sont les essayistes qui ont apporté leur contribution aux combats d'idées, mettant l'accent tantôt sur les vues politiques, tantôt sur les conceptions philosophiques ou sociales, tantôt sur la morale et l'étude de l'homme — ou le tout ensemble.

Léon Bloy (1846-1917), dans le camp traditionaliste et catholique, s'est montré polémiste brutal, dans la lignée de Veuillot. **Ernest Psichari** (1883-1914), petit-fils d'Ernest Renan, revenu, comme Péguy, à la foi ancestrale, et, comme lui, patriote ardent, a raconté, sous une forme romancée, sa destinée intellectuelle (*L'appel des armes*, 1913 ; *Le Voyage du Centurion*, 1916). Il n'eut pas le temps de donner sa mesure, étant tombé, lui aussi, au cours de la guerre de 1914.

Fort intéressante est l'œuvre de **Pierre Lasserre** (1867-1930). Il soutint une thèse en Sorbonne, partiale et influencée par les doctrines maurrassiennes, *le Romantisme français* (1907), qu'il n'aurait certainement plus présentée sous la même forme vingt ans plus tard. Tour à tour philosophe, critique littéraire, polémiste (*les Chapelles littéraires* : *Claudel*, *Jammes*, *Péguy*, 1920 ; *Faust en France*, 1929), critique musical (*l'Esprit de la Musique française*, 1916 ; *Philosophie du goût musical*, 1922), P. Lasserre se consacra enfin à une monumentale étude sur *Renan*, qui devait comprendre plusieurs volumes ; il n'a pu achever que les trois premiers (1925-1932) où il traite de la jeunesse du grand historien (le second, intitulé *le Drame de la métaphysique chrétienne*, est un admirable tableau d'histoire philosophique et religieuse). Au contact de son auteur, Lasserre élargit son goût, précisa son évolution, loyale et réfléchie, vers un

libéralisme très tolérant, vers un humanisme intelligent et accueillant (*Mes Routes*, 1924; *Mise au point*, 1929) dont beaucoup de nos contemporains trouveraient profit à s'inspirer.

Le baron **Ernest Seillière** (1866), très au courant des questions allemandes, s'est posé lui aussi — avec plus de ténacité — en adversaire du Romantisme : il y dénonce un « impérialisme irrationnel » (*La philosophie de l'impérialisme*, 1903-1908; *le Romantisme et la politique, la morale, la religion*, 1932). **Jacques Maritain** (1882), adversaire du bergsonisme, a cherché à ramener les esprits vers une sorte de rationalisme, mais en fait — les positions sont très diverses à notre époque, et les mots ne doivent pas tromper — vers la doctrine dogmatique et catholique du moyen âge, représentée par Saint Thomas d'Aquin. **Henri Massis** (1886), « néo-thomiste » lui aussi et catholique, a critiqué dans *Jugements* (2 vol. 1923) et dans *Défense de l'Occident* (1927), les doctrines individualistes, celles qui font, à ses yeux, une part excessive à l'instinct, à l'intuition, et compromettent la structure de l'intelligence. **Julien Benda** (1867), polémiste acéré, a conclu également contre le Bergsonisme (*Belphégor*, 1919) et contre toutes les formes de l'irrationalisme, mais sans aller, à beaucoup près, dans la même direction que les deux écrivains dont nous venons de parler. Il a dénoncé la *Trahison des clercs* (1927) coupables de sacrifier à la politique. Il a dirigé contre les tendances de la littérature actuelle à l'hermétisme une attaque passionnée (*La France byzantine*, 1945). Dans la génération plus jeune, **Jean Guéhenno** (1890) se rattache à la tradition démocratique de Michelet dont il commente l'œuvre dans l'*Évangile éternel* (1927), bataille vigoureusement dans *Caliban parle* (1928), et cherche les formules d'un humanisme nouveau, conciliable avec les aspirations populaires (*Journal d'un homme de quarante ans*, 1934; *Journal des années noires 1940-44*, 1947).

Parmi ces écrivains, ce ne sont pas toujours ceux qui ont fait le plus de bruit dont l'œuvre s'est révélée le plus efficace. On a vu au XIX^e^ siècle le rôle posthume joué par des écrivains comme Gobineau ou Amiel. C'est ainsi qu'on a reconnu tardivement l'importance d'un **Georges Sorel** (1847-1922) qui ne fut longtemps apprécié que dans un petit cercle (autour de Péguy) :

polytechnicien et polygraphe, sorte de doctrinaire, esprit fumeux, touffu et quelque peu pédant, mais très cultivé, un des initiateurs authentiques (ne disons pas : bienfaisants) aux doctrines de prise du pouvoir par la violence (*Réflexions sur la violence ; Les illusions du progrès ; De l'utilité du pragmatisme*).

On ne doit surtout pas oublier, dans un autre ordre d'idées, l'action d'**Alain** (pseudonyme d'E. Chartier) (1868). Alain a poursuivi jusqu'à l'âge de la retraite une carrière de professeur de philosophie ; il a réuni (ou laissé réunir par ses amis) un choix des innombrables *Propos* d'une page ou deux, qu'il a composés depuis un demi-siècle. Il n'y a guère de problèmes humains que cette forme ne lui ait permis d'aborder dans un style imagé, parfois abstrus, toujours nerveux : esthétique (*Système des Beaux-Arts*), littérature (*En lisant Balzac*), politique (*Le citoyen contre les pouvoirs, Mars ou la guerre jugée*), morale (*Propos sur le bonheur*), métaphysique et religion (*les Dieux*), etc. Esprit très indépendant, dogmatique à sa façon, affirmant que penser consiste toujours à « surmonter quelque chose », Alain, tant par son enseignement que par ses Propos, s'est fait de nombreux disciples dans la littérature contemporaine.

Les essayistes préfèrent souvent porter leur attention moins sur les problèmes spéciaux à notre temps que sur les grandes questions qui solliciteront toujours la pensée humaine. C'est ainsi qu'**André Suarès** (1868-1948), fortement influencé par Pascal, mais fidèle aussi dans sa manière d'écrire à la tradition romantique, a médité *sur la vie* (c'est le titre d'un de ses recueils), et présenté dans ses *Essais* (1909-1912) des « vues » remarquables sur les grands hommes, sur l'Europe, etc. (1).

Tous ces écrivains ont, chacun à sa manière, contribué à exprimer et même à former les opinions de notre temps. Leur lecture est généralement attrayante ; elle n'impose pas l'effort d'ouvrages philosophiques et politiques trop compacts. Mais on leur ferait grand tort de ne voir en eux que des vulgarisateurs. En fait, c'est par eux qu'il nous est permis de comprendre et de dominer les problèmes qui depuis un demi-siècle ont agité les esprits.

(1) Pour les essais philosophiques de MAURICE MAETERLINCK, cf. p. 861, n. 1.

II. — ORATEURS, JOURNALISTES.

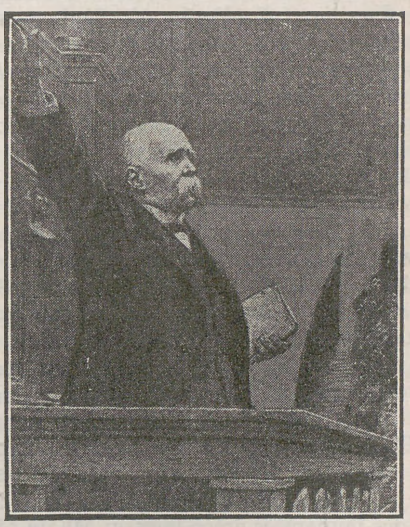
Nous dirons un mot des orateurs politiques, qui furent souvent en même temps journalistes et avocats. Il s'en faut de beaucoup que les innombrables débats parlementaires, les polémiques de presse se soient toujours élevés au-dessus des querelles du moment et des intérêts immédiats. On sait d'autre part comment discours et articles ont un caractère périssable. Retouchés et réunis en volumes (ce fut le cas ces trente dernières années pour un grand nombre d'entre eux) ils gardent un intérêt documentaire, mais pourraient à la rigueur ne pas être retenus dans une histoire de la littérature. Il y a pourtant des exceptions.

Albert de Mun (1841-1914) fut l'apôtre du catholicisme social; on a retenu surtout, parmi ses nombreux articles et discours, les *Derniers articles* consacrés à la guerre commençante (25 juillet-5 octobre 1914). Dans un groupe tout à fait opposé, **Jean Jaurès** (1859-1914) incarna le type de l'homme politique, orateur et journaliste, qui est aussi un philosophe et un humaniste. Son rôle d'animateur à la tête du parti socialiste, son activité, ses ouvrages d'histoire (il dirigea une *Histoire socialiste* où il se chargea de l'*Histoire de la Révolution jusqu'au 9 thermidor* et de la *Conclusion*), ses harangues, qui l'apparentent aux orateurs révolutionnaires, et, par delà, aux grands « rhéteurs » de l'Antiquité qu'il connaissait si bien, firent de lui une des personnalités dominantes des premières années du siècle. Son éloquence resta toujours romantique, abondante, imagée. Il n'est guère d'ouvrages traitant de la période 1900-1914, guère de romans historiques consacrés à notre temps où n'apparaisse la figure du tribun qui mourut assassiné le 31 juillet 1914, à la veille de la guerre.

De Mun et Jaurès représentèrent l'opposition. Parmi les hommes de gouvernement des différents partis républicains au pouvoir, on citera au premier rang **Georges Clemenceau** (1841-1929); on connaît son rôle en 1918 où, à près de 80 ans, il galvanisa les forces nationales au moment du suprême effort; orateur nerveux et abrupt — certains de ses discours de 1918 sont restés célèbres : « Je fais la guerre ... » — Clemenceau fut aussi essayiste

et penseur (*Démosthène*, 1920; *Au soir de la pensée*, 1927). Son style d'écrivain, assez confus en général, s'éclaire dans l'ouvrage apologétique : *Grandeurs et misères d'une victoire* (1930) qui contient des pages d'un élan extraordinaire.

L'éloquence précise des grands avocats d'affaires engagés dans l'action politique fut représentée par **Waldeck - Rousseau** (1846-1904) et surtout par **Raymond Poincaré** (1860-1934), président de la République de 1913 à 1920, juriste rigoureux, dont certaines formules ont fait fortune (« La paix est une création continue... »). **Paul Doumer** (1857-1932), président de la République de 1931 à 1932 (il mourut assassiné) écrivit un ouvrage de morale et d'éducation (*Le livre de mes fils*). **Louis Barthou** (1862-1934), mort tragiquement, lui aussi, dans l'attentat de Marseille contre le roi de Yougoslavie, grand lettré, collectionneur de livres et de documents, a laissé, en dehors des recueils qui témoignent de son activité politique, des ouvrages sur l'éloquence (*Mirabeau*, 1913; *Lamartine orateur*, 1918); sur le Romantisme (*Les amours d'un poète* [Victor Hugo], 1919), sur P. Loti et *Pêcheur d'Islande* (1929). **Aristide Briand**, (1862-1932), qui joua un rôle politique considérable, et dont l'éloquence, servie par une voix admirable, agit puissamment sur les sensibilités, a peu écrit, mais on a retenu comme un modèle du genre son rapport sur la loi de séparation (1904-



CLEMENCEAU À LA TRIBUNE (novembre 1918).

1905). Ce fut aussi un orateur qu'**André Tardieu** (1876-1945), mais surtout un brillant journaliste (dans *le Temps*), comme furent à leurs heures Clemenceau (dans l'*Aurore*, puis dans *l'Homme libre*, devenu par la grâce de la censure *l'Homme enchaîné*) et Jaurès (dans *l'Humanité*). Il faut leur adjoindre **Léon Daudet** (1868-1942), fils d'Alphonse Daudet, essayiste et critique (*le Voyage de Shakespeare*, *Le monde des images*, *Le Stupide XIX^e siècle*), mais surtout polémiste : les campagnes qu'il mena dans le journal royaliste *l'Action française* — campagnes forcenées dont nous n'avons pas à discuter l'orientation — déchaînent une verve très littéraire, puisée aux bonnes sources (Rabelais entre autres).

Comment faire un choix parmi les orateurs politiques et les journalistes de notre temps? Nous nous bornerons à citer **Léon Blum** (1872) auteur de critiques théâtrales, d'un ouvrage sur *Stendhal et le Beylisme* (1916), d'un livre politique : *A l'échelle humaine* (1945) ; **Édouard Herriot** (1872), lui aussi critique littéraire, essayiste, voyageur, mémorialiste (*Madame Récamier et ses amis*, 1904; *Vie de Beethoven*, 1929; *Dans la forêt normande*, 1925; *Sous l'olivier*, 1930; *La porte océane*, 1932; *Jadis*, 1948), — tous deux chefs de partis, orateurs et hommes d'État.

L'éloquence judiciaire a eu de remarquables représentants : **Labori,** qui plaida dans les grands procès du début du siècle (affaire Dreyfus), **Chenu, Henri-Robert,** historien des *Grands procès de l'histoire*. Plus près de nous : **Léon Bérard**, défenseur des humanités gréco-latines ; **M^e de Moro-Giafferi**, **M^e Maurice Garçon,** qui, lui aussi, nous a raconté l'histoire de causes célèbres. L'éloquence judiciaire de notre temps s'est efforcée surtout d'être claire et positive ; c'est aux assises que l'on retrouve les grands effets oratoires.

Beaucoup parmi les orateurs que nous venons de nommer se sont distingués comme conférenciers. La Société des Conférences, les Conférences des Ambassadeurs, l'Université des Annales, dirigée par M^me Adolphe Brisson (Yvonne Sarcey), Connaissance du Monde, etc.... font appel aux avocats, aux professeurs, aux membres de l'Institut, aux savants et aux hommes de lettres.

L'éloquence religieuse se manifeste surtout dans les sermons

annuels de carême prêchés à Notre-Dame, et les sermons dominicaux de certaines paroisses parisiennes. Les noms les plus souvent prononcés ont été ceux du **P. Sertillanges**, du **R. P. Sanson**, du **R. P. Pinard de la Boullaye**, du chanoine **Chevrot**, du **R. P. Riquet**, etc.

Les discours de réception à l'Académie française constituent des recueils fort importants pour l'histoire des lettres. — Les cours publics des Facultés, recueillis dans la *Revue des Cours et Conférences*, attestent que l'éloquence universitaire, suivant le mouvement général, tend à fuir l'effet, à se confiner dans l'exposé précis, détaillé, documenté, des problèmes. Le cours public a perdu de ses prestiges (c'est peut-être regrettable à certains égards). Le Collège de France a continué pourtant, après Bergson, à attirer les auditeurs aux cours de **P. Valéry**, **P. Hazard**, **A. Siegfried**, etc.

Comment nommer tous ceux de nos contemporains dont les cours, plaidoiries, sermons, allocutions, harangues, reproduits ensuite dans des ouvrages écrits, mériteraient d'être cités? Malgré le discrédit dont beaucoup ont voulu l'accabler (et il n'est pas sûr que l'histoire contemporaine leur donne raison), l'éloquence reste un genre très apprécié et très répandu parmi nous. Les Français ont la coquetterie de se reprocher leur goût excessif pour la parole : ils ne l'en cultivent pas moins assidûment.

III. — LA POÉSIE

Les théories.

Nous avons laissé la poésie à la fin du XIX^e^ siècle, lorsque le mouvement symboliste eut commencé à produire ses multiples conséquences. Mouvement déjà complexe par lui-même, susceptible de développements et de déviations imprévus, il avait provoqué très vite une série de réactions en divers sens. Plusieurs écoles s'étaient succédé, de 1886 à 1900, décadents, naturistes, école romane, vers-librisme, humanisme, etc.

Ces mouvements ont débordé sur le XX^e^ siècle sans rupture de continuité, prolongeant leur action bien au delà de la première

guerre mondiale, et jusqu'à nous. Plusieurs écrivains qui ont conquis depuis la notoriété dans l'essai, le roman et le théâtre, ont au moins commencé par un ou plusieurs volumes de vers (Romains, Gide, Duhamel). On a beaucoup discuté sur la technique de la poésie et sur son essence même. Voici sur quels points ont porté les principaux débats :

1° Quelle est la nature de l'*inspiration* poétique? La poésie doit-elle être considérée comme une suprême émanation de la raison, ou bien s'apparente-t-elle à un état quasi mystique? Est-elle une sorte d'expérience religieuse, une « ascèse »? ou un jeu tout gratuit de mots et de rythmes enchaînés? J. Romains présente dans son livre *Les Créateurs* le poète Strigélius qui découvre un sujet d'ode en rapprochant des mots pris au hasard dans un dictionnaire....

2° La poésie doit-elle donc se faire « le véhicule de la pensée », exprimer de profondes conceptions philosophiques, ou constituer seulement une musique, dont la signification n'a qu'une valeur accessoire — ou nulle? C'est le fameux débat sur la « poésie pure », où s'affrontèrent surtout, vers 1925, l'abbé Bremond et le critique du journal *Le Temps*, Paul Souday.

3° La poésie doit-elle, de toutes façons, rester claire, ou selon l'exemple mallarméen, s'enfoncer dans l'hermétisme? s'adresser au public le plus large possible, ou se réserver pour des initiés? Poésie populiste ou ésotérique?

4° Doit-elle délibérément tourner le dos à toute tradition littéraire, créer une nouvelle langue, de nouveaux modes d'expression, pousser jusqu'au bout les tentatives de Rimbaud et de Laforgue, s'affranchir du langage courant et des procédés consacrés de composition pour se plonger dans une sorte de délire verbal? Nous rencontrerons ici les tentatives *surréalistes*.

5° Enfin reviendra-t-on aux vers et aux strophes traditionnels, leur préférera-t-on les vers libres ou « libérés », ou encore les formes variées que peut revêtir la prose rythmée? gardera-t-on la rime? La remplacera-t-on par l'assonance? cherchera-t-on à les associer?

Ces questions ont été discutées dans des ouvrages théoriques : l'*Art poétique* de Claudel (1913); le *Petit traité de versification* de J. Romains et G. Chennevière (1923); les livres de l'abbé Bre-

mond : *Pour le romantisme* (1923) ; *La poésie pure* (1925) ; *Prière et poésie* (1926) ; *Racine et Valéry* (1930) ; les manifestes surréalistes d'André Breton (*Qu'est-ce que le surréalisme?* 1934) ; dans le cours professé au Collège de France par P. Valéry (*Introduction à la poétique*, 1938) ; dans d'innombrables polémiques de presse, articles de revues et de journaux, professions de foi, entretiens, parmi lesquels : *Une heure avec...* de Frédéric Lefèvre (6 séries, 1924-1933).

A ces questions, des réponses très diverses ont été apportées, contradictoires parfois chez le même auteur. Certains ont été hardiment de l'avant, d'autres ont joué les conciliateurs, d'autres sont revenus au passé, en l'interprétant à leur guise, et sans renier les tentatives plus récentes. Nous avons vu reparaître des formes inspirées de la Renaissance, un néo-classicisme, et même un néo-romantisme (Cf. J. Thomas : *Quelques aspects du romantisme contemporain*, 1928), malgré les dédains affirmés par beaucoup de jeunes à l'égard de la poésie des cinquante premières années du XIX^e siècle.

Mais, ce qui importe avant tout, des tempéraments se sont révélés, et ont clarifié, en écrivant simplement de beaux vers, bien des conflits de doctrines inextricables ou rebutants.

Au delà du symbolisme.

Une première génération, qui suit immédiatement les symbolistes, s'était déjà fait connaître à la fin du siècle, époque où la plupart de ces poètes atteignait la trentaine.

C'est un indépendant, au sens le plus fort du mot, que **Francis Jammes** (1868-1938), « un primitif », a-t-on dit — un primitif du XX^e siècle.... Sa forme n'a rien d'obscur ; son art est la souplesse même. Jammes n'écrit pas à proprement parler en vers libres ; il utilise volontiers l'alexandrin qu'il disloque sans se soucier d'hiatus ni d'élisions ; il l'associe aux formes voisines (vers de 11, 13, 14 syllabes) et fait alterner rimes et assonances. Il en résulte une harmonie dont l'effet, suivant les dispositions du lecteur, est charmant de « naïveté » et de nonchalance, ou un peu irritant à la longue, lorsque le soupçon se glisse que

cette gaucherie apparente n'est pas sans calcul. Primitif, Jammes l'est aussi par le choix des sujets, simples, familiers, que lui inspirent sa maison, la journée qui passe, une visite, une rencontre, le Béarn où il est né, où il a vécu ; par son style qui revêt une forme parfois presque enfantine (*Prière pour aller au paradis avec les ânes...*). C'est un impressionnisme, un intimisme limpide, nuancé de sensibilité et d'émotion. Ces caractères, très frappants dans les premiers recueils : *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* (1898), *le Deuil des primevères* (1901), se sont atténués lorsque le retour à la foi conduisit ce « fils de Virgile » à l'inspiration des *Géorgiques chrétiennes* (1911), inspiration féconde, puisqu'elle n'a cessé, depuis, de nourrir la poésie abondante de Jammes, qui associe au rêve franciscain les émotions religieuses d'un Français d'aujourd'hui (*Ma France poétique*, 1926 ; *le Crucifix du poète*, 1934 ; *Œuvres*, 1921-1938).



FRANCIS JAMMES.

Le succès de l'œuvre de Jammes, qui a plu par son parfum de rusticité poétique, a encouragé une poésie de terroir, dont l'effet n'a pas été toujours aussi heureux chez ses imitateurs. Francis Jammes a écrit aussi des romans, où les personnages sont presque toujours des jeunes filles, dont il a tracé de vivantes

images (*Clara d'Ellébeuse*, 1899; *Almaïde d'Etremont*, 1903; *Pomme d'Anis*, 1904).

L'originalité de **Paul Fort** (1872) consiste d'abord à s'être strictement limité au genre qu'il a recréé : la ballade. Il ne s'agit plus du poème « à forme fixe » — trois strophes suivies d'un envoi — où Villon donna des chefs-d'œuvre. La ballade de Paul Fort est un court poème en strophes de nombre variable; chacune de ces strophes se compose d'éléments rythmiques (quatre en général) qui pourraient, à la rigueur, se présenter sous forme d'alexandrins réguliers et rimés, quelques légères licences mises à part. L'impression produite par ces quatrains transformés en phrases, et qui restent pourtant des vers, est très originale.

Plus de trente volumes de *Ballades françaises*, parus depuis 1897, n'ont pas épuisé le jaillissement de cette inspiration. Paul Fort traite toutes sortes de thèmes poétiques : rondes populaires, impressions de nature (*Montagne, forêt, plaine, mer*), celles surtout que le poète a recueillies dans sa chère Ile-de-France; méditations et confidences (*La Tristesse de l'homme*); gloires françaises (*Hélène en fleur et Charlemagne*). Il a même porté à la scène des « chroniques de France ». Son cycle de Louis XI (*Louis XI curieux homme*, 1922; *Les Compères du roi Louis*, 1923), contient des pages pleines de verdeur et de vie.

Paul Claudel (1868-1955) a faite une double carrière, de diplomate (il fut ambassadeur au Japon, aux États-Unis) et de poète. Nous retrouvons avec lui, sous la forme de l'*ode*, de la *cantate*, la tradition du grand lyrisme, nourri de pensée, abondant, tumultueux. Les conceptions catholiques de Claudel, appuyées sur la théologie, s'expriment, notamment dans les *Cinq grandes Odes* (1911), *la Messe là-bas* (1919), *Feuilles de Saints* (1925), avec somptuosité. Le souffle, l'élan sont essentiels à cet art dont le symbolisme a pu paraître abstrus; de même le style de Claudel, ses passages hardis de la langue mystique aux formules populaires, ont surpris les lecteurs peu familiarisés avec les textes antiques, médiévaux et liturgiques. Disciple de Rimbaud, rompant plus délibérément que quiconque avec la tradition du vers français, Claudel a écrit en phrases, tantôt longues, tantôt brèves, disposées comme des versets bibliques

(la comparaison est devenue banale, mais elle s'impose). La rime reparaît, çà et là, très capricieusement. Cette forme vise à restituer la palpitation même de la pensée et de l'émotion qui en est issue ; le poème roule un torrent d'images, parfois étranges, avec d'éclatantes réussites.

Une grande partie de l'œuvre considérable de Claudel se situe aux confins du lyrisme et du drame, et fut écrite pour le théâtre ou adaptée à la scène. C'est en ce genre que Claudel a donné, nous le verrons, ses compositions les plus originales (1).

Bien différent est le lyrisme de la **Comtesse de Noailles** (née Anna de Brancovan) (1876-1933) ; d'origine grecque, par sa mère, et roumaine par son père, la comtesse de Noailles est restée attachée aux formes éprouvées de la poésie française, stances, quatrains. Elle rappelle surtout la poésie romantique par la nature de sa sensibilité. Elle ne craint pas de s'exprimer avec une sincérité totale. Amour de la vie, qui s'épouvante de la brièveté des jours ; admiration pour les grands esprits et les grandes œuvres humaines ; passion pour les paysages ; amitiés brisées par la mort : tous ces sentiments s'expriment avec une puissance d'effusion dédaigneuse des retouches qui supprimeraient les redites, ou corrigeraient çà et là telles faiblesses de style. Les principaux recueils sont : *le Cœur innombrable* (1901), *l'Ombre des Jours* (1902), *les Éblouissements* (1907), *les Forces éternelles* (1920), *l'Honneur de souffrir* (1927), *Derniers vers et poèmes d'enfance* (1934).

Les poèmes de la comtesse de Noailles sont un des chefs-d'œuvre de la littérature féminine et de la poésie contemporaine. Ils survivront, pour avoir chanté souvent avec profondeur, toujours harmonieusement, les grands thèmes du lyrisme éternel, l'amour, la nature, la mort.

Auprès de la Comtesse de Noailles, il faut citer parmi les poétesses de notre temps : **Mme Gérard d'Houville**, fille de José-Maria de Hérédia, et femme d'Henri de Régnier ; **Mme Edmond Rostand** (Rosemonde Gérard) ; **Mme Lucie Delarue-Mardrus** (*Par vents et marées*), etc.

Fernand Gregh (1873) n'a pas voulu renoncer à l'héritage classique et romantique. Il apparaît, dans la *Maison de l'enfance*

(1) Cf. p. 1103.

(1896), *les Clartés humaines* (1904), etc., comme un humaniste au goût délicat (excellent « pasticheur » de Verlaine), un éclectique. Il cherche à fondre les suggestions multiples qu'un poète de nos jours, d'esprit ouvert et cultivé, peut recueillir à travers l'immense production qui s'étend de Ronsard aux Symbolistes.

C'est aussi en vers vigoureux et limpides que **Louis le Cardonnel** (1862-1937) a chanté sa foi catholique (*Carmina sacra*, 1912).

Nous ne pouvons citer ici les nombreux poètes, qui, en respectant la clarté, l'harmonie traditionnelles, ont trouvé d'heureux accents. Leur œuvre est loin d'être négligeable; elle n'a pourtant apporté que peu de nouveautés; l'attention de la jeunesse intellectuelle a été attirée davantage vers des tentatives moins à la portée du grand public.

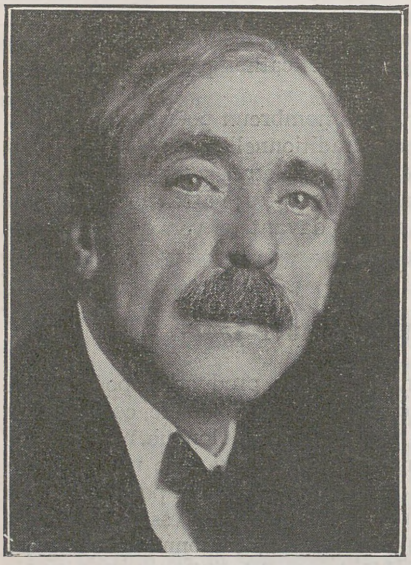
Paul Valéry (1871-1945).

Le nom de Paul Valéry domine la production poétique de notre temps. Non que sa carrière de poète ait été, comme celle d'un Gœthe ou d'un Hugo, particulièrement longue, ni son œuvre très abondante. Au contraire, Paul Valéry offre un cas assez rare dans les lettres, celui d'un retour tardif à la poésie après un long silence. Né à Sète en 1871, après différents essais qui datent de la fin du XIX^e siècle (1), Paul Valéry s'adonna à de longues méditations sur la philosophie, les mathématiques, et ne revint à la vie littéraire qu'en 1917. Désormais, son succès ne fera que grandir dans l'élite intellectuelle avec *La Jeune Parque* (1917), *Album de vers Anciens* (1920) réunissant les poèmes écrits depuis quarante ans, *Charmes* (1922-1926), recueil qui contient les poèmes les plus célèbres (*Cantique des Colonnes*, *Fragments du Narcisse*, *La Pythie*, *Ébauche d'un serpent*, *Le Cimetière marin*). Les *Poésies* (1930, éd. nouvelle, 1938) groupent en un volume l'ensemble des compositions poétiques de Valéry. Depuis, des fragments nouveaux ont paru dans *Tel quel*, 2 vol. (1941-43),

(1) Cf. p. 1117.

dans *Mélange* (1941), où l'on peut lire la *Cantate du Narcisse*, écrite en 1938.

Paul Valéry médita toute sa vie sur la nature de l'inspiration et sur le langage poétiques. Il a apporté des réponses très personnelles aux questions que nous évoquions plus haut. Pour lui, la poésie se caractérise d'abord par une forme, par un rythme qui s'imposent à l'esprit créateur. Héritier du symbolisme, il a tenté lui aussi de ravir à la musique ses secrets. Mais il ne se rallie pas pourtant à la « poésie pure ». Son art est nourri de pensée. Mallarmé, dont il s'est affirmé le disciple, était encore, à sa manière, un lyrique, ou, comme le disait Victor Hugo, un impressionniste. Il reste bien quelque chose de comparable dans certains poèmes de Valéry; mais, la plupart du temps, c'est un critique, un philosophe, qui se révèle. *La Jeune Parque*, *la Pythie*, *le Cimetière marin* présentent en raccourci des méditations sur les problèmes de la connaissance, de l'Être, de la conscience, que, depuis les Grecs, les systèmes métaphysiques n'ont cessé d'aborder. Valéry aboutit à une sorte de scepticisme ironique auquel son dernier ouvrage, en prose, au titre caractéristique : *Mon Faust* (1945), donnera l'expression dramatique.



Cl. Henri Manuel.

PAUL VALÉRY.

Cette conception de la poésie pouvait nous ramener simplement au poème philosophique, — un des grands rêves de la littérature française, de Ronsard à Chénier, de Voltaire à Vigny et à Sully-Prudhomme. Mais l'exécution, chez Valéry, n'est pas moins originale que la conception. Imagé, plein de fougue et de couleur, son style échappe au didactisme. D'autre part, sans dédaigner les Romantiques (il a consacré à Hugo, à Vigny, des pages très équitables), Valéry s'abstient des développements surabondants et de l'éloquence. Il poursuit jusqu'à l'extrême limite l'effort, si marqué chez Baudelaire, et surtout chez Mallarmé, pour réaliser un idéal de densité, obtenue au prix du plus obstiné labeur. Chaque poème représente une série de calculs minutieux, qui apparentent le poète moins à l'« alchimiste » qu'au mathématicien et à l'architecte. Les mots sont pesés; l'artiste tient compte à la fois de leur sens étymologique et des significations dont les a chargés un si long usage; les rapports qui unissent les termes entre eux ne sont pas moins soigneusement étudiés; les images proposent parfois deux ou trois interprétations simultanées. Tous ces caractères font que pour beaucoup de lecteurs, même cultivés, une telle poésie demeure un mystère respecté.

L'impression que l'on ressent à la lecture est d'autant plus mêlée que Valéry, sur ce point encore disciple de Mallarmé, reprend les rythmes habituels du lyrisme, et que l'oreille, sensible à une musique familière, croit d'abord saisir aisément un sens. Dans les poèmes de *Charmes*, reparaissent le quatrain cher à Théophile Gautier, l'ode de la Pléiade et des siècles classiques. La rime est riche. Les vieux procédés de l'allitération ne sont pas négligés (*Entre les pins palpite....*). Mais ce classicisme apparent ne doit pas tromper. Soit cette strophe de l'*Ébauche d'un serpent* : *Soleil! soleil!... Faute éclatante! | Toi qui masques la Mort, Soleil!| Sous l'azur et l'or d'une tente | Où les fleurs tiennent leur conseil, | Par d'impénétrables délices, | Toi, le plus fier de mes complices, | Et de mes pièges le plus haut, | Tu gardes les cœurs de connaître | Que l'univers n'est qu'un défaut | Dans la pureté du Non-Être!* — Quiconque goûte la poésie française admirera ce mouvement magnifique. C'est le rythme de Malherbe avec bien plus d'éclat. Mais avouons que la pensée

n'est guère accessible à qui n'a pas reçu quelque initiation philosophique, et l'interprétation même des détails est loin d'être sûre. *Le Cimetière marin*, ode impeccable en strophes de six décasyllabes, a pu être commenté vers par vers à plusieurs reprises (par Alain, G. Cohen...) comme jadis tel poème savant et subtil de Pindare ou des poètes érudits et philosophes du XVI^e^ siècle.

On s'explique que cet art ait séduit au plus haut degré la jeunesse universitaire et l'élite pensante. Jamais la séparation établie par Taine entre poésie de culture et poésie populaire ne fut plus justifiée. Art d'une qualité exceptionnelle. Non exempt de préciosité, il vaut à la fois par sa musique, et par sa dureté, sa pureté de diamant. Une émotion, très intellectuelle, s'en dégage. Oserons-nous dire que les plus belles réussites sont les morceaux où Valéry atteint une audience plus large par la clarté de la pensée et de l'image, qui n'exclut ni la profondeur ni la concision. Ainsi, dans *la Jeune Parque*, l'évocation du printemps, celle des larmes

Tendre libation de l'arrière-pensée....

ou celle des morts dans *le Cimetière marin*, avec ce vers vraiment divin :

Le don de vivre a passé dans les fleurs!

et tout l'élan final :

Le vent se lève! Il faut tenter de vivre....

Paul Valéry est mort dans une apothéose. Venu en un temps de catastrophes et de misères, il a réalisé le miracle d'une inspiration constamment noble ; il a ressuscité l'alliance toute grecque de la poésie et de la pensée. Il ne s'est préoccupé que des plus hauts problèmes ; quand il a jeté ses « regards sur le monde actuel », ce fut pour le juger avec une largeur de vues qui assure à certaines de ses formules un retentissement universel. Son œuvre d'essayiste, dont nous parlerons plus loin (1), est au moins aussi importante que ses poèmes. Beaucoup plus accessible au public, elle a affermi le prestige de ce grand esprit, en qui la France et le monde entier ont reconnu un de ceux que Barrès appelait « les Maîtres ».

(1) Cf. p. 1117.

Les jeunes écoles.

Tous ces poètes appartiennent, nous l'avons dit, à une génération qui avait atteint l'âge d'homme au début du siècle. Chez les plus jeunes, les tentatives, éphémères ou durables, n'ont pas manqué.

Le succès croissant des romans et du théâtre de **Jules Romains** (pseudonyme de Louis Farigoule) (1885) ne doit pas faire oublier son œuvre de poète. Nous avons parlé plus haut (1) du groupe de l'Abbaye dont il fut un des animateurs. Dans ses recueils poétiques, *l'Ame des hommes* (1904), *la Vie unanime* (1908), *Odes et prières* (1913), Jules Romains s'est souvenu qu'il était philosophe de profession, normalien, agrégé et professeur. Il a tenté de faire passer dans sa poésie une conception familière aux lecteurs de ses œuvres romanesques et dramatiques, l'*unanimisme*; entendons : le sens de l'âme qui anime des ensembles d'hommes, ou simplement une poignée de « copains », associés pour une tâche commune. Jules Romains a choisi une forme poétique très libre, un rythme fondé sur un jeu d'assonances intérieures, qui ôtent évidemment à ces vers toute ressemblance avec ceux auxquels la tradition nous avait habitués. Autour de lui : Georges Duhamel, que nous retrouverons au chapitre du roman, et qui a composé plusieurs recueils de vers (*Compagnons*, 1912); Vildrac, Jouve, Durtain, Barzun, Arcos, Chennevière, etc. L'unanimisme eut ses dissidents et son influence s'est confondue avec celle des nombreux courants qui ont entraîné la poésie.

Alors que beaucoup d'artistes contemporains cherchent à faire passer dans leurs vers une pensée, presque une doctrine, d'autres ont préféré laisser le champ libre à la fantaisie, à l'humour. A la génération antérieure appartiennent encore dans ce genre **Raoul Ponchon** (*la Muse au cabaret*, 1920), **J.-P. Toulet,** dont la mort prématurée, en 1920, nous a privés d'un poète délicat et spirituel (*Contrerimes*, 1921). **Tristan Derème** (1889-1942), a donné le *Poème de la pipe et de l'escargot, les Chimères étranglées* (1921), etc.

(1) Cf. p. 999.

Les forces déchaînées par l'extrême indépendance offerte à la poésie depuis le symbolisme, depuis Rimbaud et Laforgue ; un tour d'esprit particulier à nos contemporains, surexcité encore par l'anarchie intellectuelle qui suivit la guerre de 1914-18 ; enfin un certain goût du décousu, du discontinu, du désordre, du bizarre, ont même engagé les poètes à aller plus loin : pourquoi ne pas se livrer au dérèglement total de la pensée? ne pas chercher des effets dans la juxtaposition de mots sans suite? C'est ainsi qu'après 1919, on a vu pousser jusqu'aux extravagances le mouvement *dada*, pour qui la poésie n'est plus qu'un balbutiement, un rapprochement incohérent de mots ou d'images, dont les effets de cocasserie s'épuisent vite.

D'autres influences, agissant un peu dans le même sens — liberté totale et fantaisie pouvant aller jusqu'à la mystification — ont été plus durables, parce que servies par de réels talents. Même si l'on résiste à la bizarrerie de pensée, d'expression, de structure qui caractérisent les œuvres de **Guillaume Apollinaire** (1880-1918), auteur du *Bestiaire* (1911), d'*Alcools* (1913), de *Calligrammes* (1918), on ne peut nier qu'il y ait là un poète, dont l'action, en tous cas, s'est exercée fortement sur la jeune poésie.

A sa génération appartiennent **André Salmon** (1881) et **Max Jacob** (1876-1943), le premier plus attiré vers les idées philosophiques et sociales (*Les Féeries*, 1907 ; *L'âge de l'humanité*, 1922 ; *Odeur de poésie*, 1944) ; le second qui, après avoir manifesté son humeur excentrique (*Art poétique*, 1922 ; *Le Cornet à dés*, 1923) a trouvé dans l'évolution de ses idées après sa conversion une inspiration plus riche et plus humaine (*Derniers poèmes en vers et en prose*, 1945). **Blaise Cendrars** (1887), auteur d'une *Anthologie nègre* (1919), essayiste et romancier (*Histoires vraies*, 1937 ; *L'homme foudroyé*, 1945) a publié en 1944 un recueil de *Poésies complètes* qui permet de juger de son talent fougueux. **Jean Cocteau** (1891) a étonné par les audaces du *Cap de Bonne-Espérance* (1919) et du *Potomak* (1924) avant de se tourner vers le théâtre où il semble bien avoir trouvé sa véritable voie. Ses œuvres poétiques ont paru en plusieurs recueils (1924, 1927). **Philippe Soupault** (1897), romancier et critique (il a écrit une étude sur *Eugène Labiche*, 1945) fut

aussi dès 1920 le poète de la *Rose des vents*. Ses *Poésies complètes* ont paru en 1937.

C'est le *surréalisme* qui a cristallisé les aspirations de la poésie contemporaine. Son manifeste est de 1924; son but : « dépasser le réalisme », s'affranchir totalement des habitudes de style et de versification, laisser la pensée se révéler tout entière dans sa marche capricieuse, libérer les puissances de l'inconscient et du rêve. En fait, une fois de plus dans l'histoire de notre littérature, se manifestait — sous une forme naturellement provocante — la volonté chronique de renier le passé, de renouveler les moyens d'expression. Cette tentative se reliait, comme les précédentes, à des efforts parallèles dans les arts (la peinture notamment), et à l'étranger. Enfin, le mouvement devait bientôt connaître aussi les dissidences; définitions contradictoires, directions divergentes se multiplièrent. Les discussions autour du surréalisme n'ont pas cessé de défrayer la chronique des lettres. **André Breton**, véritable théoricien de la réforme, a veillé constamment sur sa pureté compromise, à ses yeux, par certaines déviations. Parmi les écrivains appartenant au groupe initial et qui se sont affirmés depuis par l'originalité de leur talent, il faut citer **Paul Eluard** et **Louis Aragon.** Ces deux poètes, par les grandes différences qui les séparent, reconstituent un « duo » que la poésie française, dans sa longue histoire, nous a présenté à plusieurs exemplaires. Eluard excelle dans la notation courte, vive, directe (*Notes sur la poésie*, avec A. Breton, 1936; *Choix de poèmes*, 1941; *Poésie et vérité*, 1942). Quant à Aragon, après son *Mouvement perpétuel* (1928) et son *Traité du style* (1928), il a « orchestré » *la Diane française* (1945), inspirée par la guerre et la Résistance. Or, les poèmes de ce recueil offrent le double caractère d'être en général parfaitement clairs, et d'être soulevés par un enthousiasme lyrique, une éloquence (et même une rhétorique, au meilleur sens du mot) mis au service de grands thèmes : héroïsme, patriotisme, solidarité humaine. Certains se sont étonnés de ce retour à une sorte de romantisme : ils n'avaient pas mesuré la puissance des traditions ni l'action des événements qui remuent des sentiments et des passions éternels. La popularité de pièces comme la *Ballade de celui qui chanta dans les supplices* ou *la*

Rose et le réséda, partout récitées au lendemain de la libération de 1944, est une grande leçon. Elle signifie, sous l'incohérence apparente des mouvements, une constance, une continuité, qui sait d'ailleurs tenir compte de tous les apports nouveaux.

Certes, la jeune poésie, telle qu'elle se produit dans les hebdomadaires et les revues d'avant-garde, paraît toujours soumise aux influences récentes d'Apollinaire et du surréalisme, plus lointaines de Rimbaud et de Laforgue. Elle en donne parfois des imitations très inférieures. Elle vise à des suggestions rapides, à des rapprochements violents d'images, à un jaillissement d'impressions fragmentaires, sans souci de clarté, ni de structure : du poème court, on en vient au vers isolé. Mais, en poésie, et plus généralement en littérature, le dernier mot n'est jamais dit. De toutes ces tentatives sortira sans doute une création qui ne reproduira pas celles d'hier ni d'avant-hier, et qui s'inscrira pourtant dans la tradition poétique française. Des ensembles, comme la *Somme de poésie* de **Patrice de La Tour du Pin** (1946) donnent déjà sur ce point plus qu'une espérance.

IV. — LE ROMAN

Le roman est resté le genre fécond entre tous que nous a légué le XIX^e^ siècle, le plus exposé à la médiocrité aussi, à cause des facilités qu'il offre. Cependant, à ne citer que des œuvres de réel intérêt, une simple énumération exigerait plusieurs pages.

Toutes les sortes de romans ont été traitées de notre temps. On peut dégager quelques tendances dominantes : 1° le goût pour le « roman-fleuve », dont l'intrigue s'étend sur plusieurs volumes, ou pour les « cycles » (comparables à la *Comédie humaine* et aux *Rougon-Macquart*). 2° L'influence des théories scientifiques, esthétiques et philosophiques. Les théories de l'*inconscient*, puis le *freudisme* (1) ont multiplié les études de cas anormaux et pathologiques; le *surréalisme* a poussé aux outrances dans la peinture des mœurs;

(1) Cf. p. 1006.

les *thèses* ont envahi le roman et voici que l'*existentialisme* y réintroduit un pessimisme au goût du jour. 3° Un effort pour s'affranchir des traditions s'est manifesté en matière de composition, d'art et de style. Mais la nécessité de plaire à un vaste public et de rester compréhensible a rendu jusqu'ici les hardiesses des romanciers plus discrètes que celles des poètes.

Le roman psychologique.

Le roman psychologique dominait au début du siècle. Une première génération comprend des romanciers qui, par leur date de naissance, ou parce que leur vocation a été précoce, pourraient à la rigueur figurer au XIX^e^ siècle. Nous les plaçons ici lorsque leurs œuvres les plus caractéristiques ont paru après 1900. C'est le cas, en particulier, des disciples de **Paul Bourget**, qui lui-même n'a pas cessé de produire jusqu'à sa mort (1935). (Parmi ses derniers romans : *Un Drame dans le monde, Le Beau Rôle*, parus en 1921 dans la *Revue des Deux Mondes*). Son œuvre avait été poursuivie par **René Bazin** (1853-1932); les préoccupations morales et patriotiques (comme chez Bourget) se mêlent à l'étude des caractères dans les nombreux romans qu'il a composés : *la Terre qui meurt* (1899), *les Oberlé* (1901), *le Blé qui lève* (1907), *Magnificat* (1930). Il est aussi l'auteur d'une *Vie du Père de Foucauld* (1920), etc. **Henry Bordeaux** (1870), d'origine savoyarde, a pris généralement pour cadre la montagne qu'il décrit en poète (*La Nuit blanche*, 1921; *La Chartreuse du Reposoir*, 1924; *Le Chamois couleur de neige*, 1925). Apôtre de la famille (*La peur de vivre*, 1903; *les Roquevillard*, 1906; *la Maison*, 1912), ses thèses, morales, conservatrices, donnent quelque raideur à l'intrigue, aux caractères, et quelque prosaïsme au style; mais l'habileté de la construction romanesque est chez lui indéniable. Sa manière s'est d'ailleurs assouplie dans des ouvrages plus récents (*Yamilé sous les cèdres*, 1923; *Sous les pins aroles*, 1929; *La lumière au bout du chemin*, 1948). Laborieux et très fécond écrivain, Henry Bordeaux est également critique, évocateur d'âmes du passé, essayiste, voyageur (*La claire Italie*, 1929).

Les romanciers que nous venons de citer ne cachent pas leur

désir de prouver et de convaincre. La psychologie s'est faite plus déliée chez **René Boylesve** (1867-1928). Dans ses romans d'une structure très souple, d'une tonalité mélancolique, il décrit avec beaucoup de simplicité et de naturel des vies de province, émouvantes, passionnées ou courageusement résignées sous l'apparente grisaille : *Mademoiselle Cloque* (1899), *La Becquée* (1901), *L'Enfant à la Balustrade* (1903), *La Jeune Fille bien élevée* (1912). Dans une note plus austère, avec un souci de composition plus stricte, **Édouard Estaunié** (1862-1942) décèle les sources d'énergie ou de mysticisme qui restent inemployées au fond de nous-mêmes : *L'Empreinte* (1896), *La Vie secrète* (1908), *L'ascension de M. Baslèvre* (1919), *l'Appel de la route* (1922), *L'infirme aux mains de lumière* (1923), *Tels qu'ils furent* (1927), *Le Ferment*, (1930). Boylesve et Estaunié resteront comme les représentants les plus authentiques de l'école psychologique française, avant les renouvellements qu'allait apporter, en partie sous les influences que nous signalions plus haut, une autre génération de romanciers.

Tout ce qui, depuis la *Princesse de Clèves*, nous paraît essentiel au roman psychologique en France — finesse, sens des nuances, demi-teintes — est passé dans les études d'âmes d'**Edmond Jaloux** (1878) : *Le reste est silence* (1909), *La Fugitive* (1926), etc. E. Jaloux a manifesté les mêmes dons dans la critique : après de nombreux essais, il a entrepris une Histoire de la littérature, dont la première partie (jusqu'à la fin du moyen âge) a paru en 1947.

Les premières années du siècle virent paraître un grand « roman-fleuve » : la série des *Jean-Christophe* de **Romain Rolland** (1) (10 vol., 1904-1912). Le romancier, s'inspirant de la biographie des musiciens illustres (de Beethoven en particulier), raconte l'enfance souffrante et rêveuse, l'adolescence ardente, la jeunesse tumultueuse d'un compositeur d'outre-Rhin, Jean-Christophe Krafft, en Allemagne d'abord, à Paris ensuite. L'œuvre, parfois gâtée par des polémiques musicales qui n'intéressaient que les spécialistes et paraissent aujourd'hui périmées (*La Foire sur la place*), frappa le public et garde son pouvoir

(1) Voir p. 1035.

de séduction par la fraîcheur, l'enthousiasme lyrique qui animent beaucoup de pages, et n'empêchent pas la finesse des notations (notamment dans *L'Aube, Le Matin, Antoinette, Les Amies*). R. Rolland ne retrouva pas le même succès avec la série de *l'Ame enchantée* (7 vol., 1921-1934).

Ce ne sont pas des ensembles de ce genre qu'a cherché à réaliser **André Gide,** de qui nous avons déjà longuement parlé (1). Les romans qu'il a écrits à différents moments de sa carrière littéraire (*L'Immoraliste,* 1902; *La Porte étroite,* 1909; *La Symphonie pastorale,* 1920; *Les Faux-monnayeurs,* 1925) présentent avec une admirable sobriété des cas douloureux, navrants, exceptionnels ou pervers. Au dernier de ces ouvrages, plus touffu que les précédents, Gide a ajouté un curieux *Journal des Faux Monnayeurs,* où il retrace l'histoire de son livre (1926).

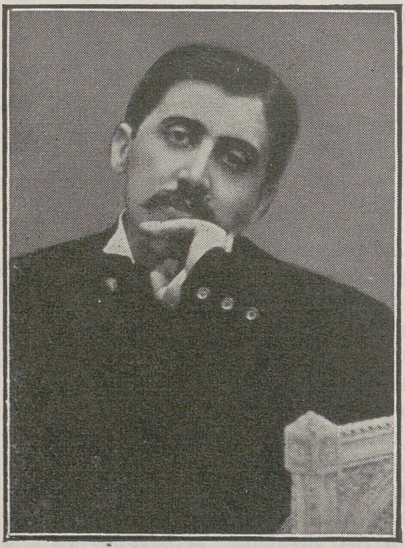
Alain Fournier (1886-1914) a prouvé par son exemple qu'un livre unique peut passer à la postérité. Le succès du *Grand Meaulnes* (1912), roman de l'adolescence et du rêve, n'a fait que s'affirmer depuis la mort de son auteur, tombé à **28** ans sur le champ de bataille pendant la guerre de 1914-18. C'est aussi un romancier de l'adolescence que **Valéry Larbaud** (1881), auteur de *Fermina Marquez* (1911) et d'*Enfantines* (1918-1927). Son talent si séduisant s'est exercé dans d'autres domaines : roman satirique (*Barnabooth,* histoire d'un richissime Américain, 1913); essais (*Ce vice impuni, la lecture,* 1925); traductions d'œuvres étrangères; romans d'analyse dont les titres disent bien l'élégance raffinée, un peu précieuse, et la référence aux souvenirs classiques (*Beauté, mon beau souci,* 1921; *Amants, heureux amants,* 1923).

Mais la gloire de rénover l'analyse psychologique était réservée à **Marcel Proust** (1871-1922). Personnage singulier, mondain d'apparence indolente, précocement atteint par la maladie, mais travailleur acharné et convaincu lorsqu'il s'agissait d'écrire, Proust a réussi à édifier et à achever un vaste monument : *A la recherche du temps perdu* (15 vol. parus de 1913 à 1927), qui comprend : *Du côté de chez Swann, A l'ombre des jeunes filles en fleurs, Le côté de Guermantes,* etc., jusqu'au

(1) Cf. p. 1037.

Temps retrouvé : c'est à la fois une autobiographie voilée, un répertoire de notations psychologiques, et une série de mémoires sur la haute société parisienne des années 1890-1920.

Proust a été frappé de constater comment « tout s'entrecroise et se superpose dans notre vie intérieure » (*La Prisonnière*, II, p. 69). Ces phénomènes de conscience, ces états d'âme, ces sentiments, ces passions que nous appelons traditionnellement : souvenirs, regrets, tristesse, amour, jalousie, etc., Proust ne les considère pas dans l'abstrait ; il brise leur apparente unité ; il les voit se décomposer en une foule d'états fragmentaires, fugaces, contradictoires, plus ou moins conscients, qui, à chaque minute, nous rendent nouveaux à nous-mêmes. C'est cette perpétuelle transfiguration qu'il s'agit de représenter. Comme son maître lointain Montaigne, mais moins en moraliste qu'en narrateur, Proust ne peint pas « l'être » ; il peint « le passage ».



Cl. Piron.

MARCEL PROUST.

D'autre part, les individus, les objets qui nous entourent, viennent sans cesse altérer, nuancer notre vie intérieure déjà si riche et si multiple ; ils nous distraient de nos préoccupations dominantes jusqu'à les balayer irrésistiblement, au moins pour un instant ; ils nous proposent un jeu d'images, de symboles ; un courant continu d'échanges s'établit entre eux et nous. Le cerveau humain est le théâtre d'une prodigieuse fantasmagorie

où les combinaisons les plus inattendues se font et se défont de seconde en seconde. La structure du moi se disloque en une poussière d'instants.

On s'en était avisé avant Proust : Montaigne, déjà nommé; Stendhal; les théoriciens de l'« inconscient ». Mais personne n'avait tenté comme lui de rétablir avec exactitude, dans leur succession, leur rythme, leur intensité, quelques-uns de ces aspects de notre déconcertante nature. Ses notations sur le sommeil, le rêve, sur le temps et l'habitude, sur les souvenirs et les « intermittences du cœur »; la peinture de la jalousie chez Swann; le chagrin du héros du livre (écrit à la première personne) après la mort de sa grand'mère, après le départ et la mort de sa fiancée Albertine : autant de pages parfois bizarres et choquantes à première lecture, mais qui nous obligent, en exerçant sur nous-mêmes une égale perspicacité, à confesser enfin leur étonnante justesse. Dès la publication des livres de Proust, le récit de la « tasse de thé », celui des « trois arbres », et bien d'autres, furent promus au rang de morceaux d'anthologie.

Proust ne renouvelle pas moins la description du monde extérieur. Plus de conventions. L'artiste cherche à traduire le chaos de sensations qui l'assaille devant un objet ou un paysage. La nature aussi est une fantasmagorie. Un spectacle en suggère un autre. La mer peut ressembler à la montagne, avec ses vagues couronnées d'une crête neigeuse. Et quel bariolage d'impressions ne nous inspireront pas les œuvres d'art! Proust triomphe dans ces « transpositions » bien plus subtiles ou plus somptueuses que n'aurait pu en imaginer Th. Gautier : les vitraux de l'église de Combray, la sonate et le septuor du compositeur Vinteuil, le tableau du port de Carquethuit, chef-d'œuvre du peintre Elstir.

Le romancier apporte le même soin du détail dans sa peinture, très satirique, de la vie mondaine. Une soirée dans la haute société parisienne, avec ses conversations décousues, ses intrigues entrecroisées, occupera 200 pages. Des personnages décrits non pas une fois pour toutes, mais replacés sous nos yeux au hasard des rencontres, avec d'incessantes retouches, finissent par composer des types inoubliables. Le mondain Swann, l'écri-

vain Bergotte, M. et Mme Verdurin, le docteur Cottard, M. de Norpois le diplomate, le duc et la duchesse de Guermantes, le baron de Charlus, etc., tous plus ou moins « à clefs », sont, les uns, de charmants grotesques, les autres des figures d'un relief puissant, par l'intelligence, l'esprit — ou le vice. Une telle conception exigeait des développements considérables. Les écueils, ce sont les longueurs, la surabondance, la prolixité, la lenteur, une minutie parfois fatigante. Il ne faut pas lire Proust en amateur pressé de découvrir « la fin de l'histoire » : il n'y a même pas d'intrigue suivie dans : *A la recherche du Temps perdu.* Sa phrase, faite pour la lecture à haute voix, est complexe et sinueuse plutôt que vraiment obscure. La syntaxe, malgré ce qu'on en a dit, est très rarement négligée. Elle était surtout altérée, dans les premières éditions, par des défaillances typographiques et une ponctuation fautive. Et Proust atteint des effets remarquables d'ampleur et de précision à la fois. Il faut savoir surmonter les difficultés d'un premier contact : on n'en sera que mieux récompensé par le trésor d'observations et de suggestions que recèle une œuvre à tous égards extraordinaire.

L'influence de Proust, si considérable qu'elle ait été, n'a heureusement pas étouffé la personnalité des romanciers psychologues de la génération suivante — celle qui eut vingt ans autour de 1900.

Comment définir les romans de **Jean Giraudoux** (1882-1944)? Les finesses d'observation, les analyses de sentiments, les débats d'idées ne font pas défaut à ces récits étranges qui s'intitulent : *Elpénor* (1919), *Suzanne et le Pacifique* (1920), *Siegfried et le Limousin* (1922), *Bella* (1926), *Combat avec l'ange* (1934). Mais tout cela est revêtu d'une forme paradoxale, tantôt aussi précieuse qu'au temps des précieux, tantôt baroque jusqu'à la mystification. Jamais romans n'eurent une démarche plus déroutante et ne parurent s'éloigner davantage de la composition classique. Mais les trouvailles d'expression, l'esprit, la tendresse, l'émotion cachée sous les espièglerie finissent par composer un charme, non moins sensible dans l'étude critique que Giraudoux eut un jour la fantaisie d'écrire : *Les cinq tentations de La Fontaine* (1938) (1).

(1) Sur le théâtre de Jean Giraudoux, voir p. 1105.

Mélange d'impressionnisme pittoresque et de spirituels caprices : c'est ainsi que l'on pourrait définir l'art de **Paul Morand** (1888) grand voyageur à travers l'Europe, au lendemain de la première guerre mondiale; il en rapporta des notations pleines de couleur et de verve (*Ouvert la nuit*, 1922; *Fermé la nuit*, 1923; *Rien que la terre*, 1929). Psychologue délié dans *Lewis et Irène* (1924), Paul Morand se fit historien amusé des mœurs dans *1900* (1931). La fantaisie se meut dans un cadre plus classique chez **André Maurois** (1885). Bon connaisseur de l'Angleterre (on lui doit une *Histoire d'Angleterre*, 1937), Maurois publia d'abord une évocation très brillante de l'armée britannique de la Grande Guerre dans les *Silences du Colonel Bramble* (1918) et *les Discours du docteur O'Grady* (1922). Il eut ensuite l'idée de présenter sous forme romancée l'existence d'un grand poète anglais : ce fut *Ariel ou la Vie de Shelley* (1923). Le succès de ce livre exquis mit à la mode pour de longues années les *vies romancées* des grands écrivains, des artistes, hommes d'État, philosophes. Des collections entières virent le jour. Quoi de plus romanesque en effet que beaucoup de ces existences? A quoi bon chercher des modèles dans l'imagination quand l'histoire nous en offre de si attachants? Mais la biographie ainsi comprise demande beaucoup de doigté; les imitateurs de Maurois, malgré d'heureuses réussites, n'en montrèrent pas toujours autant que lui. Le genre finit par lasser les lecteurs, par tomber dans l'arbitraire et la convention. Maurois écrivit encore une excellente *Vie de Disraëli* (1927), mais ne retrouva plus lui-même autant de faveur, avec son *Byron* (1930), son *Chateaubriand* (1938). Il avait donné entre temps des essais (*Dialogues sur le commandement*, 1924), des recueils de nouvelles (*Meïpe ou la délivrance*, 1926), de courts romans d'analyse (*Bernard Quesnay*, 1926; *Climats*, 1928), où les mêmes qualités s'affirment : limpidité, élégance, esprit. Après un assez long silence, Maurois est rentré dans la vie littéraire avec une *Histoire des États-Unis* et une *Histoire de France* (1947).

C'est par la gravité, le pathétique que se distinguent les romans de **François Mauriac** (1885), peuplés d'êtres maudits, de natures tourmentées ou monstrueuses. La Grâce divine que

le romancier, disciple des jansénistes, et auteur d'une *Vie de Jésus* (1947) fait planer au-dessus de ses tristes héros, touche parfois d'un coup d'aile leurs âmes perverses et « refusées ». Drames de la haine et de la passion; œuvres d'une amertume concentrée. François Mauriac situe la plupart de ses romans dans son pays natal, près de Bordeaux, aux confins des Landes. Il nous jette d'abord en pleine action, puis, revenant au passé, retrace l'histoire sentimentale de ses personnages. Le récit, très ramassé, marche d'un mouvement rapide qui nous entraîne et nous laisse profondément ébranlés. *Le Baiser au lépreux* (1922), *le Fleuve de feu* (1923), *le Désert de l'amour* (1925) — peut-être son plus beau livre —, *Thérèse Desqueyroux* (1927), histoire d'une empoisonneuse, *Ce qui était perdu* (1936), *le Nœud de Vipères* (1939) sont les maîtresses œuvres de ce grand romancier, qui, depuis quelques années, s'est consacré au théâtre (1), et enfin au journalisme politique.

Il faudrait beaucoup de place pour énumérer les romanciers qui, à des titres divers, ont ajouté à tant d'études de l'âme humaine des notations perspicaces : romanciers de l'enfance, comme **André Lichtenberger**, auteur de *Mon petit Trott* (1898), romanciers de l'adolescence, tel **Louis Chadourne**, de l'inquiétude humaine (**Jacques Chardonne**, *Œuvres complètes*, 1948), etc. Signalons, pour nous borner, l'intérêt que notre époque a manifesté pour l'analyse du mysticisme, et en général, des aspects irrationnels de notre nature. Suivant l'exemple de Huysmans, initiateur et maître du genre, le réalisme s'est associé la plupart du temps à la peinture des états mystiques. C'est le cas du romancier catholique **Émile Baumann** (1868-1945), qui, en dehors d'un *Saint Paul* (1930), d'études sur Bossuet, sur la musique, etc., a peint des drames de passion où intervient la foi : *L'Immolé* (1909), *Le Baptême de Pauline Ardel* (1913), *Le Fer sur l'enclume* (1920). **Georges Bernanos** (1888-1948), satirique acerbe dans *La grande peur des bien-pensants* (1931), où il évoque les polémiques de Drumont, s'est assuré une place éminente dans cette catégorie de romanciers par ses livres discutés, mais puissants : *Sous le Soleil de Satan*

(1) Voir p. 1095.

(1925), *Monsieur Ouine* (1945). Dans le même groupe, peut se situer **Daniel-Rops** (1901) auteur de *Mort, où est ta victoire?* (1934), de *Jésus en son temps* (1946).

L'analyse de crises, d'états mal connus, ou traités auparavant d'une manière trop conventionnelle, continue à tenter les jeunes romanciers : **Charles Plisnier**, dur et mordant, **Philippe Hériat** (*Famille Broussardel*), **Louis Francis** (pseudonyme de Louis Rolland), auteur de *La neige de Galata*, de *Blanc*. La guerre nous a enlevé **Jean Prévost** (1901-1944), disciple d'Alain, qui s'était déjà fait connaître par des œuvres originales : des romans (*Le Sel sur la plaie*, 1934), une autobiographie (*Dix-huitième année*, 1928), une thèse sur Stendhal.

Enfin il convient de mettre à part les romans féminins, et parmi eux, un des ensembles les plus remarquables de notre temps, l'œuvre de **Colette** (1873-1954). Auteur, en collaboration avec Willy, des quatre volumes de *Claudine* (1900-1903), Colette a écrit seule ensuite; tantôt elle évoque sa vie, depuis *La Vagabonde* (1910) jusqu'à l'*Étoile Vesper* (1947), tantôt elle peint des âmes féminines ou adolescentes (*La retraite sentimentale*, 1907; *Le Blé en herbe*, 1923), la nature, les animaux, qu'elle observe et décrit avec une curiosité attentive et sympathique (*Sept dialogues de bêtes*, 1905; *La Chatte*, 1933).

Colette est surtout grand écrivain. Elle saisit et fixe la sensation, en un mot, en un tour de phrase, avec une sûreté incomparable. On croit cueillir directement, à la lire, l'impression qu'elle a voulu noter. Elle est exacte et précise sans froideur ni sécheresse; nette et vibrante à la fois; sensible sans fadeur; lyrique sans emphase. Son analyse a toutes les hardiesses. Mais la qualité de son art est sans défaillances.

Le roman psychologique féminin a été particulièrement abondant à notre époque. Il a donné d'intéressantes analyses d'âmes féminines : **M^me^ de Noailles**, que nous avons étudiée au chapitre de la poésie, a composé *La Nouvelle espérance*, *Le Visage émerveillé*; **M^me^ Lucie Delarue-Mardrus**, le *Roman de six petites filles*; **M^me^ Gérard d'Houville**, *L'Inconstante*; **André Corthis**, *Pour moi seule*; **M^me^ Marcelle Tinayre**, *La Maison du péché*; **M^me^ Gabrielle Réval**, *Les Sévriennes*, *Lycéennes*; **M^me^ Jeanne Galzy**, *Les Allongés*, etc.

Le roman de mœurs.

Les limites entre le roman psychologique et le roman de mœurs sont assez indécises. L'union intime des deux genres est visible dans la plupart des grandes œuvres du XIX^e siècle (Stendhal, Balzac, Bourget). La peinture d'un milieu, d'une époque, sert généralement de fond à l'étude des caractères, ou fait corps avec elle, si le personnage, répondant à la formule de Balzac, est représentatif, « typique », et traduit bien l'esprit d'un groupe autant ou plus que le simple comportement d'un individu. Les thèses philosophiques ou sociales ne manquent pas alors de s'infiltrer ou de s'étaler largement dans l'intrigue romanesque.

La persistance de la tradition réaliste et naturaliste; le souvenir des vastes constructions du siècle dernier, *la Comédie humaine*, *les Misérables*; certaines théories contemporaines, l'unanimisme entre autres (1), ont engagé beaucoup de nos romanciers à ressusciter des milieux sociaux, des moments historiques.

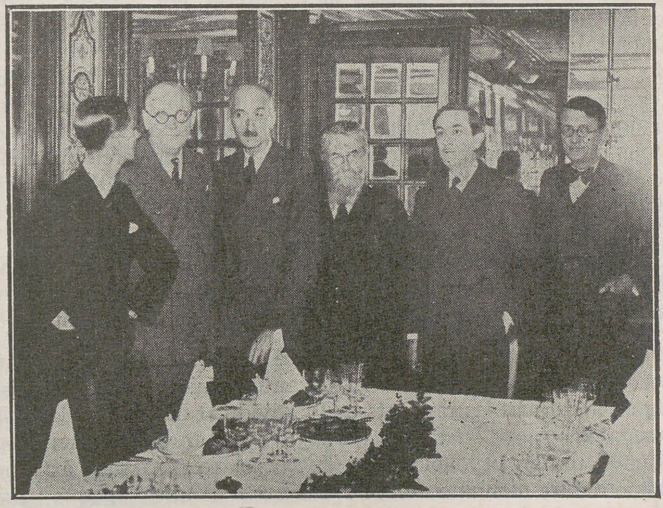
Nous parlerons donc d'abord des grands *ensembles*.

Georges Duhamel (1884) est venu de la médecine à la littérature; il a décrit avec émotion les souffrances des grands blessés qu'il soigna pendant la guerre de 1914, et dit avec une belle franchise les réflexions que lui inspira le conflit (*Vie des Martyrs* (*1914-1916*), 1917; *Civilisation* (*1914-1917*), 1918. Cette expérience l'a conduit à méditer sur le destin de l'homme en général, sur la sauvegarde de la personne humaine, du cœur humain, menacés par les pressions qu'exercent sur l'individu la science et la société dans la civilisation contemporaine (*La possession du monde*, 1919; *Entretiens dans le tumulte*, 1918-1919). Duhamel n'ignore rien de nos misères, de nos faiblesses, des passions mauvaises qui s'agitent en nous. Mais c'est sans cruauté, avec une sympathie clairvoyante qu'il se penche sur elles. Ce mélange de réalisme et de compassion l'apparente parfois à Alphonse Daudet, avec moins d'attendrissement facile : car

(1) Voir p. 1055.

le style de Duhamel est plein de nerf, son accent tout moderne. Son ironie se fait cinglante pour fustiger les excès de la « civilisation industrielle », de la « civilisation de masse », qui engloutit et annihile l'être humain (*Scènes de la Vie future*, 1930).

Ses œuvres capitales sont les deux cycles qu'il a consacrés,



Cl. Keystone.

FRANÇOIS MAURIAC ET GEORGES DUHAMEL, au jury d'un prix littéraire.

le premier à son héros Salavin, type d'« homme moyen » de notre temps, bourrelé de scrupules, dont il a décrit avec une bien spirituelle finesse les efforts, les hésitations, les échecs, dans sa courageuse et parfois puérile tentative pour s'élever au-dessus de lui-même jusqu'à l'idéal moral entrevu (5 vol. 1923-1932, parmi lesquels le *Journal de Salavin*, 1929).

Il a mieux réussi encore dans la *Chronique des Pasquier*, parue en dix volumes de 1933 à 1946 et qui comprend notamment *le Notaire du Havre, le Désert de Bièvres, les Maîtres, Cécile*

parmi nous, *La passion de Joseph Pasquier*.... Les membres de cette famille française, où tant de tristesses et de défaillances côtoient tant d'abnégation, de noblesse et même de grandeur, nous donnent l'illusion d'une véritable présence. Nous ne pouvons oublier le regard bleu du docteur Pasquier, vieil enfant incurable, désarmant d'inconscience; l'admirable Mme Pasquier, uniquement soucieuse de maintenir, par les concessions et la tendresse, l'harmonie du foyer; Joseph, l'homme d'affaires, imbattable, sûr de lui, et qui finit pourtant par s'écrouler; le docteur Laurent Pasquier, conscience tourmentée, Chroniqueur de son « clan » qu'il ne peut s'empêcher à la fois de juger et d'aimer; la grande pianiste Cécile; la brillante actrice Suzanne. Tous ces êtres sont replacés à la fois dans leur cercle familial, et dans différents milieux (monde médical, monde d'étudiants, d'artistes), dont Duhamel trace de très vivants tableaux, et, à l'occasion, de clairvoyantes satires.

L'impression de vérité et d'humanité, l'intérêt dramatique des peintures, l'aisance et l'agrément du style font de ces romans une des créations les plus séduisantes de notre temps.

Jules Romains (1) a commencé par de courts récits, où sous une forme tantôt sérieuse, tantôt plaisante et humoristique, il étudiait les rapports de l'individu et du milieu (*Mort de quelqu'un*, 1911; *les Copains*, 1913). Puis, après une incursion dans le roman psychologique (*Lucienne*, 1922), il s'est attaché à une œuvre monumentale, la plus vaste de notre époque : *Les Hommes de bonne volonté* (27 vol. parus de 1932 à 1947). Ce titre rappelle le théoricien de l'unanimisme. Il s'agit de ressusciter vingt-cinq ans de vie contemporaine, depuis 1908 jusqu'en 1933. Jules Romains a créé un monde où se mêlent aux héros de son invention (sous lesquels on peut retrouver souvent les modèles qui les lui ont inspirés), des personnalités authentiques, hommes politiques, écrivains, présentés sous leur véritable nom. Pas d'intrigue centrale comme dans *les Misérables*, ni même d'intrigue particulière à chaque roman comme dans la *Comédie humaine*. Chaque volume concentre la lumière à tour de rôle sur un certain nombre d'individus ou de groupes

(1) Cf. p. 1055 et 1109.

humains saisis à un moment de leur destinée. On lira sur ce point l'avertissement de l'auteur aux lecteurs, à la fin du tome IV. D'où une composition très capricieuse : des personnages disparaissent et reparaissent; des actions s'ébauchent et n'aboutissent pas. Seuls, les deux normaliens Jallez et Jerphanion, très chers au cœur de Jules Romains, ne se perdent pour ainsi dire jamais de vue. L'ensemble risquerait d'être décousu et confus si l'art lucide et net du romancier ne maintenait la clarté — et si de précieux résumés et un index ne permettaient les recoupements nécessaires.

Certains de ces ouvrages sont à peine des romans, plutôt des études. Il y a là des pages d'analyse, et presque de dissection qui constitueront à l'avenir des documents d'une valeur inappréciable pour l'histoire de notre temps. Jules Romains, fortement documenté lui-même, se plaît aux enquêtes; il a mené beaucoup d'expériences et affirme dans des domaines très variés une indiscutable compétence. Du groupe se détachent des œuvres supérieures : *Le 6 octobre*, livre d'introduction, peinture d'une journée parisienne (J. Romains, qui avait écrit *Puissances de Paris*, consacre à la ville de nombreuses pages), *les Amours enfantines*, *les Humbles*, *les Créateurs* — très curieuse étude sur ce que peuvent être, à notre époque, une grande invention scientifique, la composition d'un poème, l'élaboration d'une œuvre d'art —; *Verdun*, chef-d'œuvre de la série, tableau sobre, exact, émouvant à force de précision, de la plus grande bataille de la première guerre mondiale; *Le 7 octobre*, conclusion pleine de verve.

Beaucoup de diversité d'accent dans ces romans, mais la présence du romancier s'y laisse toujours saisir. On pourrait même juger que l'auteur se mêle trop au jeu, d'autant plus que J. Romains est un terrible ironiste; fin et sensible quand il veut, il recule ailleurs les limites de l'audace; il ne craint ni de scandaliser ni de mystifier son public. Il déconcerte, mais il attache. Son style aigu, spirituel, mordant ne faiblit pour ainsi dire jamais au cours de ces milliers de pages, et maintient une note d'art dans les digressions qui pourraient devenir fastidieuses, ou qui s'attachent trop à des spécialités pour intéresser également tous les lecteurs.

Jacques de Lacretelle (1888) a débuté lui aussi par des romans d'analyse psychologique, traités avec beaucoup de force et de concision (*La vie inquiète de Jean Hermelin*, 1920; *Silbermann*, 1922) puis il a brassé ensemble plusieurs destinées dans le cycle des *Hauts-Ponts* (1932-1935), qui comprend : *Sabine, les Fiançailles, Années d'espérance, La Monnaie de plomb...* L'histoire d'un romancier mêlé à la vie des milieux littéraires entre les deux guerres, et en même temps, l'histoire d'un roman en cours d'exécution se combinent dans les deux volumes intitulés : *Le Pour et le Contre* (1947).

Roger Martin du Gard (1881) publia en 1913 *Jean Barois*. Jamais personnage ne fut plus « représentatif » que le héros de ce livre, qui perd la foi au cours d'une crise de conscience comme tant de Français en ont traversé depuis la seconde moitié du XIX^e^ siècle, se jette dans l'action philosophique et sociale — *Jean Barois* est le roman de l'affaire Dreyfus — pour revenir progressivement et douloureusement aux croyances ancestrales. Roger Martin du Gard révélait dans cette œuvre remarquable son aptitude à se placer au centre des grandes questions de notre temps, à créer des héros agités par les tourments d'une époque. La forme est nerveuse, abrupte, elliptique; elle rappelle parfois les brèves indications que les auteurs dramatiques placent en tête de leurs actes et de leurs scènes.

Après la guerre de 1914, Roger Martin du Gard s'est consacré lui aussi à un roman cyclique : *les Thibault* (parus de 1922 à 1940). Œuvre laborieusement composée, dans un isolement méditatif, et dont l'auteur n'a pas hésité à sacrifier des parties entières, lorsqu'elles ne le satisfaisaient pas complètement. Les Thibault présentent une forte unité. L'action se centre sur quelques personnages; les deux protagonistes sont Antoine et Jacques, fils du grand bourgeois traditionaliste et autoritaire Oscar Thibault, et qui incarnent deux types de la bourgeoisie française dans les premières années du siècle. Antoine est un médecin, positif, sûr de ses méthodes, mais qui sentira au contact de la vie et de la souffrance ses certitudes s'affaiblir. Jacques, le héros principal du livre, est une âme impatiente et violente que son opposition à son père conduit à la révolte et jette

dans les milieux anarchistes internationaux. Les deux frères, dans des circonstances bien différentes, sont victimes de la guerre de 1914; l'action s'achève quelques jours après l'armistice du 11 novembre 1918, qu'Antoine Thibault a juste le temps de voir, avant la fin de sa terrible et lucide agonie.

Martin du Gard n'a ni l'émotion tendre de Duhamel, ni l'ironie aiguë de Romains. Ce qui le caractérise, c'est la gravité, la sincérité, la profondeur. Romancier véritable, romancier pur, il crée des êtres détachés de leur créateur et qui vivent d'une vie intense. La part de l'auteur, c'est un pessimisme latent qui fait des Thibault une œuvre très sombre. Le réalisme, malgré tout l'art du romancier, y tourne parfois à l'observation clinique (*la Consultation, la Mort du père, Épilogue*), ou, comme il arrive chez Flaubert, s'accuse jusqu'à la cruauté (ainsi le portrait du secrétaire de M. Thibault, Chasles, dont la nullité est impitoyablement analysée). Mais la série des *Thibault* s'est imposée par d'admirables qualités. R. Martin du Gard est un des rares romanciers qui sache nous faire assister à de longs débats d'idées sans nous lasser, tant les personnages font corps avec leurs pensées, tant leurs discussions sont, en fin de compte, riches et attachantes. Bien que l'on devine ses préférences, il donne impartialement la parole aux thèses les plus opposées. Et surtout, il a le don de peindre avec une égale énergie, dans une action construite, serrée, logique, les individus et les masses; en dehors des protagonistes déjà cités, la famille des Fontanin, la jeune Jenny aimée de Jacques Thibault, donnent matière à de fortes et pénétrantes études de caractères. On voit le personnage palpiter, se transformer sous nos yeux, comme dans la vie réelle, et l'on songe à l'art de Tolstoï. Les milieux ne ressortent pas avec moins de relief. Les trois volumes de *l'Été 1914*, où Martin du Gard, en douze cents pages, nous restitue, presque heure par heure, l'atmosphère des journées tragiques qui précédèrent en Europe le déchaînement de la Grande Guerre, et projette le destin de ses héros sur celui de l'humanité dans l'angoisse, pourraient bien être le chef-d'œuvre du roman contemporain.

Un nouveau cycle a commencé avec les romans de **Paul Vialar**, groupés sous le titre : *La mort est un commencement.*

Ici encore, les aventures personnelles du héros, François Larnaud, s'inscrivent dans la vie de son temps (*le Bal des Sauvages, le Clos des trois maisons, le Petit jour*, 1946-47); c'est parmi les épisodes de la guerre de 1914 et des années qui suivirent que se déroule l'intrigue des quatrième et cinquième tomes : *les Morts vivants, Risques et périls* (1948).

C'est dans le roman de mœurs qu'avaient triomphé le réalisme et le naturalisme; leurs formules se retrouvent en maints passages des romans dont nous venons de parler, et dans ceux que nous allons citer. Mais les auteurs, tenant compte des critiques que le genre avait soulevées, évitent la reproduction « photographique » de la réalité. Ils l'enrichissent de thèses ou la parent de poésie; le mélange est plus ou moins heureux.

Pierre Hamp (1876) se fit connaître surtout après la guerre de 1914-1918 par ses peintures chaleureuses de la « peine des hommes », titre d'ensemble sous lequel ont paru plusieurs romans qui décrivent diverses zones du labeur humain; le meilleur est sans doute *le Cantique des Cantiques* (1922), roman des parfumeries de Grasse. C'est la thèse qui l'emporte dans l'œuvre de **Henri de Montherlant** (1896). Il exalta après la guerre de 1914 l'héroïsme des combattants (*Chant funèbre pour les morts de Verdun*, 1925). Romancier des sportifs et des « forts » (*Le Paradis à l'ombre des épées*, 1924; *Les Onze devant la Porte Dorée*, 1924), Montherlant tenta de reconstituer une sorte de culte en l'honneur de la vigueur physique et de l'énergie morale qui, d'après lui, en est inséparable. On peut citer encore parmi ses romans : *les Bestiaires* (1926), *Relève du matin* (1933), *Service inutile* (1935) (1). — Le type de l'homme d'affaires moderne a été mis à jour par les trois volumes du *Rabevel* (1923) de **Lucien Fabre**, qui est aussi poète, disciple de Valéry (*Connaissance de la déesse*, 1920) et auteur d'un roman historique sur *Jeanne d'Arc* (1948). La vie de Paris et la vie de province ont continué à fournir d'innombrables sujets aux romanciers : ainsi les études de **Francis Carco** (1886) sur les bas-fonds de la capitale; l'*Hôtel du Nord* (1930) d'**E. Dabit**; et, en regard, les évocations de la Brière par **Alphonse de Chateaubriant** (1877) (*Monsieur des Lourdines*, 1921; *la Brière*, 1923), l'Auvergne de **Henri Pourrat**;

(1) Sur le théâtre de Montherlant, cf. p.1095.

la Normandie de **La Varende**; les tableaux de la vie de terroir de **Joseph de Pesquidoux** (*Le livre de raison*). **Jean Giono** (1895) a exalté la vie rurale dans la vallée de la Durance, et la révolte paysanne contre certaines formes du monde moderne, dans un style déroutant, qui sut plaire par une sorte d'emportement lyrique (*Regain*, 1930; *Batailles dans la montagne*, 1937; *Le Poids du Ciel*, 1938). Le monde animal n'a pas été oublié : **Louis Pergaud** (1882-1915), tombé à la guerre de 1914, avait dépeint les mœurs des bêtes dans un recueil de nouvelles réalistes : *De Goupil à Margot* (1910). En ce genre, **Maurice Genevoix** (1892), observateur de la forêt et de ses hôtes, a donné un chef-d'œuvre : *La Dernière Harde* (1938). De Genevoix, nous avons aussi d'excellentes études de mœurs de la Sologne : *Raboliot* (1925), *Marcheloup* (1934), etc.

Il était fatal que les événements qui se sont succédé à partir de 1914 fournissent une inépuisable matière au roman *historique* dont quelques auteurs cherchent encore l'inspiration dans le lointain passé (**Henri Béraud**, *Le Bois du Templier pendu*, 1926). Jamais l'absorption des destinées individuelles dans la communauté n'avait créé de confrontations plus pathétiques; jamais les masses humaines n'avaient été plus violemment heurtées; jamais les âmes n'avaient été sommées à ce point de livrer le fond d'elles-mêmes. Nous avons vu la place que tiennent ces événements dans les grands cycles romanesques. En pleine guerre de 1914-1918, *le Feu* (1916) de **Henri Barbusse** (1874-1935) obtint un énorme succès par son réalisme outré, sa peinture violente des horreurs du champ de bataille; *Clarté* (1918) du même romancier précisa ses thèses pacifistes. Il y a plus de simple pitié humaine dans *les Croix de Bois* (1919) de **Roland Dorgelès** (1886) que suivit le lugubre et épique *Réveil des Morts* (1923). Nous retrouvons ici **Genevoix** : *Sous Verdun*, *Nuits de guerre*, *Au seuil des guitounes*, *la Boue*, *les Éparges* (1916-1923), sont des livres qui ne démontrent aucune thèse; livres vécus, et, dans leur parfaite tenue littéraire, livres vrais, selon le témoignage le plus précieux, celui des combattants eux-mêmes.

Les conflits que la génération suivante a connus à son tour, surtout depuis 1933, ont renouvelé l'inspiration des auteurs

de romans. Leurs études n'ont pas toujours été exemptes de violences, d'esprit de parti. Les thèses politiques et sociales se sont donné libre jeu au milieu des études de mœurs. L'héroïsme désespéré des hommes d'action, jetés au milieu de luttes sans merci, est peint avec franchise dans *la Condition humaine* (1933) d'**André Malraux,** dont le titre a fait fortune. Le même romancier, avec *L'Espoir* (1938), s'est placé au nombre des écrivains contemporains qui, en France et à l'étranger, ont retracé les scènes, et, chacun à sa manière, dégagé le sens de la terrible guerre civile espagnole de 1936-1939.

Sans attendre que les événements aient pris du recul, beaucoup de jeunes écrivains ont commencé à raconter, sous une forme plus ou moins romancée, les épisodes de la guerre de 1939-40, de l'occupation, les combats de la Résistance et de la Libération : **Mme Elsa Triolet, Ambrière, Bory, Gary, Rémy, D. Rousset, Vercors,** autour du *Silence de la mer*, etc. : le choix se fera peu à peu parmi ces livres où s'annoncent des talents très divers. **Louis Aragon** que nous avons déjà cité au chapitre de la poésie, a tenté dans *Aurélien* (1945), une description de milieux parisiens « entre les deux guerres » enveloppant une intrigue psychologique : c'est la formule même du roman de mœurs. Roman de poète aussi, où les deux protagonistes prennent figure de symboles. Roman enfin où la forme se ressent de surréalisme. L'auteur essaye à maintes reprises d'y transposer le style le plus familier et le plus lâché de nos contemporains, comme Zola avait fait dans ses romans pour le langage populaire.

Au lendemain de la guerre de 1939-45, l'évolution du roman de mœurs paraît commandée par le surréalisme et ses suites, — par les thèses philosophiques (existentialisme), et notamment les discussions sur le problème de la liberté humaine, — par le roman étranger (américain, entre autres), — par les tragédies de notre temps. Les auteurs s'efforcent dans certains cas de transformer la technique du récit (décousu de l'intrigue, simultanéité des épisodes). L'expression est parfois d'une crudité rebutante. Le sujet favori est l'étude d'un groupe humain « engagé » dans une situation extrême qui met à l'épreuve les réflexes individuels et collectifs. Parmi les ensemble les plus

caractéristiques, on doit citer les romans de **J.-P. Sartre** (1), et, dans une note moins résolument brutale et pessimiste, ceux d'**A. Camus** (*La Peste*, 1947).

Le roman exotique.

Le roman exotique apparaît comme une variété du roman de mœurs; mais il prend ses modèles à des races et à des civilisations différentes de la nôtre. Depuis Loti, qui en fut le maître incontesté à la fin du XIX^e siècle, il fait une place importante à la description du décor, et confine souvent au simple récit de voyage. Le roman exotique fut encouragé, au lendemain de la première guerre mondiale, par l'intérêt nouveau que l'on portait aux pays lointains ayant participé au grand conflit, par l'urgence des problèmes coloniaux et aussi le désir d'un dépaysement. Beaucoup de journalistes et d'écrivains chargés de missions se contentèrent de « reportages » sans grande valeur littéraire. Quant aux artistes de vrai talent qui se sont consacrés à ce genre, il est rare qu'ils s'y soient limités. Ils s'y rattachent par un ou deux livres essentiels, ou par la couleur générale de leur œuvre; c'est à ce titre que nous les plaçons ici.

Louis Bertrand (1866-1941), Lorrain comme Barrès, fut, autant et plus que lui, enchanté par les terres du soleil, les rivages méditerranéens, l'Afrique du Nord qu'il a célébrée comme une seconde patrie. Ses impressions de voyage sont éclatantes : *Le Jardin de la mort* (1905), *La Grèce du soleil et des paysages* (1908), *Le Livre de la Méditerranée* (1911), *Les Villes d'or* (1921). Ses romans font revivre les populations bariolées des bords de la mer latine (*Le Sang des races*, 1899). Mais Louis Bertrand fut aussi historien, critique, théoricien : c'est à l'ensemble de la civilisation méditerranéenne, à tous ses prolongements chrétiens, espagnols, français, « classiques », qu'il a étendu ses études : *La fin du classicisme et le retour à l'antique* (1897), *Saint Augustin* (1913), *Sanguis martyrum* (1918),

(1) Cf. p. 1006.

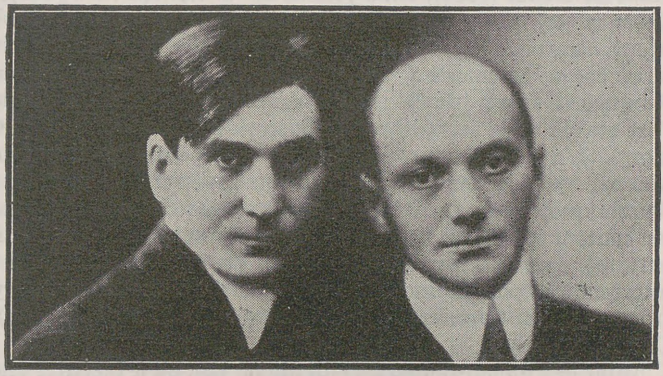
L'homme aux rubans couleur de feu (1922), *Louis XIV* (1923). Il a présenté une autobiographie romancée sous le titre : *Une destinée* (3 vol. 1925-1932). Les thèses sont exposées dans ces livres avec une conviction absolue et tranchante; mais ils valent par l'intensité des coloris et l'énergie du style.

Disciple de Loti, **Claude Farrère** (1876) ne s'est pas non plus cantonné dans un genre. Il a écrit des romans psychologiques, des romans d'aventures, etc. Il a dû pourtant ses meilleurs succès aux œuvres nerveuses et dramatiques où il a retracé les heurts des Européens entre eux dans les terres lointaines, et leurs contacts avec des civilisations accueillantes, soupçonneuses ou hostiles. *Les Civilisés* (1905), son roman de début, mais surtout *l'Homme qui assassina* (1907), dont l'action se passe à Stamboul et *la Bataille* (1909), tableau du Japon moderne au temps de la guerre contre les Russes, comptent parmi les romans les plus lus de notre temps.

A l'éclat d'un Bertrand, d'un Farrère, s'oppose la discrétion de **Louis Hémon** (1880-1913), mort accidentellement au Canada, dont il avait fait sa résidence et qui lui a inspiré *Maria Chapdelaine*. Paru d'abord en feuilleton (1913), ce roman, publié en 1921, très classique d'intrigue et de style, charma les lecteurs, fatigués des récits sanglants de la guerre, par la simple histoire d'une jeune Canadienne de race française. Le succès en fut prodigieux.

C'est par un art de concision et de fermeté que **Jérôme** (1874) et **Jean Tharaud** (1877) collaborateurs pour la totalité de leur œuvre, se situent parmi les meilleurs romanciers contemporains. Leur livre de début : *Dingley l'illustre écrivain* (1902), biographie romancée du grand Kipling, nous initiait à l'esprit de conquête britannique en Afrique du Sud. Passant des romans aux récits de voyage et aux enquêtes, les Tharaud ont promené leurs lecteurs des Balkans ravagés par la guerre (*La bataille à Scutari d'Albanie*, 1913), au Maroc (*Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas*, 1920); des groupes israélites établis en Europe centrale et orientale (*L'ombre de la croix*, 1917; *Un Royaume de Dieu*, 1920) au pays nègre (*La randonnée de Samba Diouf*, 1922), à la Syrie et à la Palestine (*Le chemin de Damas*, 1923; *La rose de Sâron*, 1926), à l'Asie des

légendes antiques et des réalités contemporaines (*Vieille Perse et jeune Iran*, 1947). Par un style affranchi de tout placage de couleur, dont la précision et la netteté font tout le prix, parfois ironique sans lourdeur, ils ont répandu dans leurs récits le mouvement, la vie, et montré comment on pouvait concevoir le roman historique, à notre époque éprise d'exactitude. *Quand Israël est roi* (1922), où les personnages sont les acteurs mêmes



Cl. Henri Manuel.

JEAN ET JÉRÔME THARAUD.

du drame hongrois de 1918 à 1919, est une évocation d'une rare puissance, fondée sur des témoignages authentiques.

A la littérature exotique appartiennent les études de **Victor Segalen** (1878-1919); à la fois poète (*Stèles, Cortèges et trophée*), dramaturge (*Orphée Roi*), romancier de Tahiti (*Les Immémoriaux*) et de la Chine (*D'après René Leys*), Segalen joint à une documentation très poussée un art vigoureux et personnel.

Dans le groupe des romancières, on distinguera les vivantes scènes juives de **Mme Myriam Harry** : *Siona chez les Barbares* (1919), *La petite fille de Jérusalem* (1925); les romans arabes, colorés et fortement construits de **Mme Élissa Rhaïs** (*La fille des Pachas*, 1922; *Le mariage de Hanita*, 1926), etc.

Le roman fantaisiste, le roman d'aventures. Romanciers divers.

Dans l'immense production romanesque, beaucoup d'œuvres tiennent de la nouvelle, du poème lyrique, de l'essai, de la fantaisie... La *Jeanne d'Arc* (1928), les *Poilus* (1926) de **Joseph Delteil**, parurent en leur temps apporter une formule originale. **Maurice Bedel** (1884), avec *Jérôme 60° de latitude nord* (1927), *Zulfu* (1932), etc., et **Jacques Bainville**, dans *Jaco et Lori* (1927), ont, chacun à sa manière, tenté de faire renaître le récit satirique, à la manière de Voltaire. *L'Équipage* (1924) de **Jacques Kessel** (1898) est un drame rapide dont l'auteur s'est essayé aussi dans le roman historique : *Les Rois aveugles* (1925). L'art du conte pittoresque revit dans les livres de **Marcel Aymé. Alexandre Arnoux** (1884), romancier, auteur dramatique, traducteur du *Second Faust* de Gœthe, est aussi un conteur plein de verve. Il faudrait mettre tout à fait à part, pour sa générosité, sa noblesse, l'œuvre prématurément interrompue par la mort au combat d'un **Saint-Exupéry** (1900-1944) : *Courrier du Sud* (1929), *Vol de nuit* (1931), *Citadelle* (1948).

Enfin le « roman-roman », celui qui ne vise qu'à raconter une histoire, à parler à l'imagination, trouve toujours des lecteurs, qui ne sont pas nécessairement parmi les moins cultivés. Sous ses formes les plus accessibles, il s'appelle roman policier ou roman à gros tirage. Mais, en ce domaine, on sort vite de la littérature.

Un très grand succès a accueilli après la guerre de 1914 les premiers romans d'aventures de **Pierre Benoit** (1886), qui renouvelait le récit à la Dumas en substituant aux « suites » interminables des narrations courtes; l'auteur, n'ignorant aucune des « ficelles » du métier, se plaisait à mystifier son public, mais l'amusait par des intrigues qui tiennent l'attention en haleine et abondent en détails pittoresques : *Kœnigsmark*, *l'Atlantide* (1919), *Pour don Carlos* (1920), *Mademoiselle de La Ferté* (1923), *Lunegarde* (1942). **Pierre Mac-Orlan** (1883), ironiste lui aussi à sa manière (plus emportée, plus vibrante), a donné *la Cavalière Elsa* (1922), *Quai des Brumes* (1927), *Sous la lumière froide* (1927)....

Le genre est menacé. Une forte concurrence lui est venue d'Angleterre et d'Amérique, productrices d'énormes récits faciles. Peut-être, lorsque nous serons saturés de thèses philosophiques, de narrations guerrières et de tableaux surréalistes, ce type de roman, une fois de plus, connaîtra-t-il de beaux jours. Pour l'instant, nos romanciers ont des ambitions plus vastes, et l'histoire réelle fait pâlir l'aventure....

On peut apprécier — et nous sommes loin d'avoir cité toutes les œuvres qui révèlent du talent — la diversité du roman contemporain. Ici comme dans d'autres domaines, les tentatives fusent en tous sens; à côté des innovations et des audaces plus ou moins éphémères, les traditions du passé sont susceptibles à tout instant de renaître. Ainsi la tradition du roman analytique, classique, limpide, — de la *Princesse de Clèves*, d'*Adolphe*, de *Dominique*. Les romans de Gide y font penser, malgré la différence des sujets. Les premiers essais d'un « romancier prodige », mort à 20 ans, **Raymond Radiguet** (1903-1923) semblaient s'y apparenter (*Le Bal du comte d'Orgel*, 1924); et l'influence en est sensible dans les ouvrages de quelques jeunes (**Peyrefitte**) qui constituent de nouvelles promesses.

V. — LE THÉATRE

On nous décrit périodiquement la « crise », la « décadence » du théâtre; on en accuse pêle-mêle le cinéma, la radio, les difficultés financières, les conventions dont la scène, victime des contingences matérielles, ne parvient pas à se libérer, etc. Pourtant, c'est un fait, les meilleurs écrivains d'aujourd'hui ne dédaignent pas de travailler pour le théâtre. D'autre part, les vocations artistiques sont toujours aussi nombreuses : de jeunes troupes s'organisent et s'engagent bravement dans la rude carrière où s'illustra Molière. Le genre reste bien vivant.

Il est vrai de dire que la surproduction y sévit non moins que dans le roman. Les théâtres parisiens sont fort nombreux (une quarantaine). Chaque année fournit son contingent de pièces qui alimenteront quelques dizaines ou quelques centaines de soirées. Mais rien n'autorise à condamner en bloc le théâtre contemporain : les créations restent très honorables, parfois brillantes.

L'évolution générale du théâtre.

De remarquables efforts ont été accomplis, depuis Antoine, pour la rénovation de l'art dramatique. Ils constituent la partie anecdotique et pittoresque de l'histoire du théâtre : celle des salles, des troupes, des acteurs.



Cl. Henri Manuel.

JACQUES COPEAU
dans *le Carrosse du Saint-Sacrement.*

La plus illustre tentative fut celle du *Vieux-Colombier*, sous la direction de JACQUES COPEAU, animateur d'un mérite et d'un désintéressement exceptionnels. Ses débuts remontent à octobre 1913; interrompu par la guerre, Copeau transporta à New-York d'octobre 1917 à mai 1919 une partie de la troupe qu'il avait formée. La réouverture du Vieux-Colombier et les représentations qui s'y déroulèrent de 1919 à 1924 comptèrent parmi les plus belles manifestations du théâtre à Paris au lendemain de la guerre.

En dehors de ses spectacles, le Vieux-Colombier, par son école de lecture et de diction, a exercé une influence certaine sur les acteurs, dont plusieurs firent là leurs débuts.

Copeau avait repris quelques pièces de l'ancien répertoire avec une mise en scène rajeunie : *La Farce de Pathelin*, *L'Avare* de Molière, *Le Carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée. Il

joua d'autre part des œuvres inédites qui eussent difficilement trouvé asile sur d'autres théâtres : *Le Paquebot Tenacity* de Ch. Vildrac, *Cromedeyre-le-Vieil* et *M. Le Trouhadec* de J. Romains; *Le Testament du Père Leleu* de Roger Martin du Gard; *Le Pauvre sous l'escalier* de H. Ghéon, etc.

Charles Dullin, collaborateur de Copeau de 1911 à 1918, a continué son œuvre, avec une égale passion du théâtre, d'abord à l'*Atelier* (ancien Théâtre Montmartre), où, après de difficiles débuts, il attira le public cultivé de Paris aux représentations de pièces françaises et étrangères : *les Oiseaux* (1927) et *la Paix* (1933) d'Aristophane, *Volpone* (1928) de Ben Jonson, un contemporain de Shakespeare (adapté par J. Romains), *Chacun sa vérité* (1924) de Pirandello, les pièces de M. Achard, etc. Dullin a quitté l'Atelier pour le Théâtre Sarah-Bernhardt, où il a donné, à côté de pièces du répertoire (*L'Avare, Monsieur de Pourceaugnac*) des œuvres modernes (*Les Mouches* de J.-P. Sartre, *La Terre est ronde* d'A. Salacrou, etc.). *L'Atelier* poursuit de son côté sa carrière sous la direction d'André Barsacq.

Après 1919, deux acteurs d'origine russe, Georges († 1939) et sa femme Ludmilla Pitoëff montèrent au Théâtre des Arts, avec beaucoup de hardiesse dans les innovations, et un succès éclatant, de nombreuses pièces étrangères, depuis Shakespeare jusqu'à Ibsen, Bernard Shaw et Tchékov. Mme Ludmilla Pitoëff, reprenant la tâche interrompue, a reparu, en 1946, avec plusieurs de ses enfants, sur la scène de la Comédie des Champs-Élysées (dans l'*Échange* de Claudel).

Le *Théâtre de l'Œuvre*, dirigé par Lugné-Poe, excellent acteur et fin lettré, s'était spécialisé dans les pièces d'Ibsen, mais fit connaître aussi nombre d'ouvrages contemporains. La *Comédie des Champs-Élysées* révéla Gaston Baty, metteur en scène d'une inépuisable ingéniosité, et Louis Jouvet, un des meilleurs interprètes de notre temps. A partir de 1931, Gaston Baty s'est transporté au *Théâtre Montparnasse* dont Mme Marguerite Jamois a repris la direction, et où ont été représentés dans une mise en scène et un mouvement tout à fait originaux : *Madame Bovary* (pièce tirée du roman de Flaubert), *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, *Lorenzaccio* de Musset, etc.

Quant à Louis Jouvet, après avoir fait du *Knock* de J. Ro-

mains une création incomparable, il a joué avec un égal bonheur, au *Théâtre de l'Athénée*, les pièces de Jean Giraudoux et le répertoire moliéresque : *l'École des Femmes, Dom Juan.*

Les scènes « subventionnées », gardiennes de la tradition, se sont associées au mouvement qui entraîne le théâtre contemporain. L'Odéon, sous la direction de FIRMIN GÉMIER, avait fait un gros effort de renouvellement. La Comédie-Française, au cours de son évolution tourmentée, a gardé un immense prestige en France et à l'étranger. Elle a annexé l'Odéon en 1946 et s'est dédoublée en deux scènes, l'une réservée au répertoire (salle Richelieu), l'autre aux créations nouvelles (salle du Luxembourg) : c'est un événement dans l'histoire du théâtre.

Des transfuges de la Comédie-Française (comme autrefois Sarah-Bernhardt ou Coquelin) ont cherché à réaliser ce grand rêve des comédiens : avoir une scène où ils soient, à peu près, leurs maîtres. Ainsi le très remarquable acteur et mime JEAN-LOUIS BARRAULT, dans les séries de représentations qu'il donne avec sa troupe au *Théâtre Marigny.*

Il faudrait, pour être complet, signaler encore bien d'autres initiatives, éphémères ou durables : le *Théâtre Pigalle*, « théâtre à machines », eût-on dit au XVII^e siècle ; le *Théâtre Arlequin* de Xavier de Courville ; les théâtres *Hébertot* (ancien *Théâtre des Arts*), *de Rochefort, Verlaine, Théâtre de poche, Agnès-Capri*, etc., sans oublier les jeunes troupes universitaires (les *Théophiliens*, et leurs restitutions médiévales, sous l'impulsion du professeur Gustave Cohen ; le groupe du *Théâtre antique* de la Sorbonne ; les *Mascarilles*, etc.). Les érudits de l'avenir auront une rude besogne pour débrouiller l'histoire si animée de la vie du théâtre au XX^e siècle.

Sur quels points ont porté les innovations essentielles ? 1° Sur la mise en scène et les décors. Les moyens modestes dont disposaient certaines troupes, l'exiguïté des « plateaux » les obligeaient à des prodiges d'ingéniosité. D'autre part, les enseignements du cinéma, les réalisations opérées à l'étranger (en Russie notamment) engageaient le théâtre à renoncer aux effets d'illusion un peu puérils que le réalisme avait mis à la mode. Le goût, surtout après 1919, fut au « dépouillement », à la simplicité, aux

combinaisons de lignes géométriques; on attira l'attention du public sur les jeux des draperies et des éclairages. L'effet a été souvent excellent. Après 1940, et par suite de la misère des temps, le caractère synthétique des décors a confiné parfois à la mesquinerie, à la pauvreté. Mais on continue à enregistrer de remarquables réussites (les ensembles de Christian Bérard, entre autres), et des succès dans l'art de créer, par le simple rapport

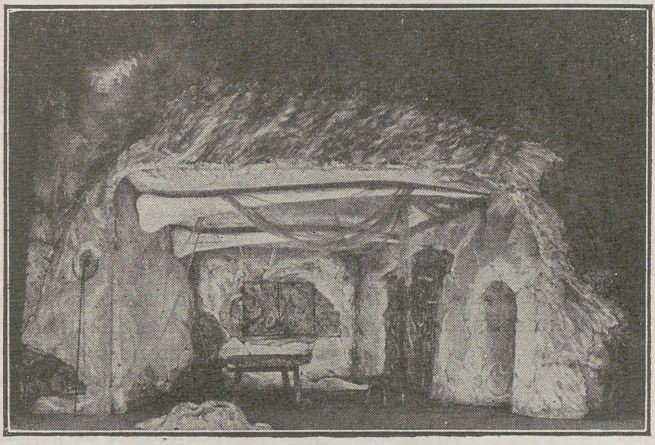


Photo Litpnitzki.

DÉCOR DU 1er ACTE D'« ONDINE », au théâtre de l'Athénée.

des lignes et des couleurs, une atmosphère. 2° La diction, le jeu des acteurs ont été corrigés. On a voulu proscrire les gros effets, le « cabotinage », réduire le prestige de certains enseignements, jugés périmés.

Des excès ont été commis, bien entendu. Beaucoup de révolutions littéraires se font en France au nom du *naturel*, et le *naturel*, à chaque époque, finit par se durcir en conventions, qu'il faut ensuite renverser. En s'affranchissant des routines, on s'est trompé, lorsque, pour éviter le « ronron » artificiel de la diction poétique, on a disloqué les vers au point de les débiter comme une prose à peine rythmée, — ou quand, sous prétexte

de préciser le décor des pièces classiques, on a recouru à des artifices dont le moindre défaut n'est pas de trahir les intentions évidentes de l'auteur, et jusqu'à son texte.

Pour les œuvres mêmes, peut-on indiquer, avant d'entrer dans le détail, quelques grandes directions? Le théâtre, autant et plus que le roman, est soumis à la nécessité de plaire; ses hardiesses ne vont que jusqu'à la limite où le public les accepte. Le public contemporain s'est montré en général très tolérant... Il faut compter cependant avec ses réactions possibles devant telles excentricités ou vulgarités de langage.

C'est une des curiosités du théâtre d'aujourd'hui que l'abondance des pièces philosophiques et des pièces « à thèse ». Il n'y faudrait pas voir partout des nouveautés; on décelerait, dans le nombre, des refontes habiles ou maladroites d'œuvres antérieures.

La structure même des ouvrages de théâtre est soumise à quelques lois constantes, et bien des procédés éprouvés se retrouvent dans les productions d' « avant-garde ». On a pu découvrir néanmoins des effets inédits, et le langage dramatique s'est assez nettement transformé. La guerre de 1914-18 marqua sur ce point une coupure. Il fut entendu que certaines élégances ou fioritures, une éloquence bavarde ne se supportaient plus. Tout cela a pu reparaître depuis sous d'autres formes. L'effort dans ces deux directions : intrigues moins chargées de poncifs — style nerveux et direct, jusqu'à la sécheresse, n'en est pas moins frappant.

Traductions et adaptations.

Il faut dire un mot du goût de notre époque pour les traductions et adaptations d'œuvres étrangères, qui font concurrence aux classiques de notre théâtre, eux-mêmes souvent repris (Racine, Molière, Marivaux, Beaumarchais) et passionnément commentés. Aux pièces indiquées plus haut (1) il convient d'ajouter *les Frères Karamazov*, de Dostoïevsky, dans l'excellente adaptation de Copeau et Croué, donnée au

(1) P. 1013 et suiv., 1083.

Vieux-Colombier et reprise en 1946 à l'Atelier. Ibsen triompha longtemps au théâtre de l'Œuvre; il semble subir une légère éclipse, bien qu'on joue toujours sur différentes scènes *Peer Gynt*, *les Revenants*, *Maison de poupée*. Un des grands succès des années 1942 et suivantes fut la reprise, dans une adaptation de P. Achard, de *la Célestine*, pièce réaliste espagnole, vieille de près de quatre siècles, œuvre de Fernando de Rojas, et qui inspira jadis notre Odet de Turnèbe. Le théâtre anglais reste au premier rang. Nous avons dit la brillante carrière de *Volpone*. Quant à Shakespeare, plusieurs fois traduit, par des professeurs ou des lettrés (Collection Shakespeare; refonte de la traduction de François-Victor Hugo, par René Lalou; adaptations d'*Antoine et Cléopâtre* et d'*Hamlet* par André Gide, etc.) il n'a pas cessé d'occuper nos scènes et supplante nettement nos Romantiques. Tour à tour *Le Soir des Rois* (un triomphe du Vieux-Colombier en 1919-1920), *Le Marchand de Venise* (donné par Gémier au théâtre Antoine), *Coriolan* (dont les représentations à la Comédie-Française, pendant l'hiver 1933-1934, introduisirent même un épisode inattendu dans nos luttes politiques!), *Le Songe d'une nuit d'Été*, *Le Roi Lear*, *Macbeth*, *Richard III* (joué par Dullin à l'Atelier), *La Mégère apprivoisée*, sans cesse reprise, *Antoine et Cléopâtre* (au Théâtre-Français en 1945), ont



Photo B. M. Bernaud.
JEAN-LOUIS BARRAULT dans *Hamlet*, au Théâtre Marigny.

fait salle comble. *Hamlet*, que Mounet-Sully avait interprété (ainsi qu'*Othello*) au début du siècle, fut joué par Pitoëff, puis incarné par J.-L. Barrault à la Comédie-Française d'abord, ensuite au Théâtre Marigny (1946), dans la traduction de Gide. Jamais l'œuvre du grand dramaturge anglais n'a été plus appréciée en France qu'aujourd'hui. — Parmi les contemporains de langue anglaise, T. S. Eliot a obtenu chez nous un grand succès avec le *Meurtre dans la Cathédrale* (joué à Paris en 1946) et ses « chœurs parlés ». Et nous avons signalé plus haut les représentations d'œuvres de Morgan, d'O'Neil, etc.

Enfin il serait paradoxal de ne pas indiquer l'action persistante du théâtre antique. Les reprises des comédies d'Aristophane ont été très bien accueillies : *Lysistrata*, adaptée par Maurice Donnay (1892), *les Oiseaux* et *la Paix*, joués à l'Atelier. En 1946, une scène parisienne tentait un retour à la comédie latine avec *le Carthaginois* de Plaute. Mais surtout l'admirable tragédie grecque garde son prestige intact. Si Euripide est délaissé (sans doute parce que Racine, qui lui doit tant, l'éclipse), Eschyle et surtout Sophocle restent très près de nous. Une reprise des *Perses*, au lendemain de la guerre de 1914-1918, dans une adaptation de l'acteur Silvain, très discutée, avait provoqué une vive polémique entre l'auteur et le critique R. Doumic sur l'exercice du « droit de réponse ». Depuis, *les Perses*, *Prométhée*, *Agamemnon*, ont été donnés avec succès par des troupes universitaires. L'*Œdipe-Roi* de Sophocle, joué jadis par Mounet-Sully, a été plusieurs fois interprété depuis dans des traductions différentes. Mais c'est *Antigone*, et l'immortelle discussion entre l'héroïne et Créon, qui a paru le mieux répondre aux préoccupations de notre temps. Jean Cocteau l'a adaptée, Jean Anouilh l'a transposée (1944). Nous verrons que cette présence de l'Antiquité n'a pas été sans conséquences pour l'évolution du théâtre français contemporain.

La Comédie psychologique.

Le théâtre psychologique reçoit toujours le rayonnement lointain de Racine. Ce grand modèle a incité beaucoup d'auteurs à faire plus court, plus serré, à retrouver la condensation, la simplicité des pièces classiques. Cet effort est sensible — avec des exceptions — de Porto-Riche à Mauriac.

Une première génération occupe le début du XX^e siècle. **Georges de Porto-Riche** (1849-1930) appartient même, par ses premiers ouvrages, au siècle dernier; mais il n'a réalisé qu'assez tardivement l'œuvre qui l'a rendu célèbre et son influence s'est prolongée jusqu'à nous. Aucun théâtre ne fut, plus que le sien, consacré à l'étude de l'âme humaine, et en particulier de l'amour. Une femme trop amoureuse de son mari pour admettre qu'il ne lui sacrifie pas tout ce qui n'est pas elle (*Amoureuse*, 1894); un séducteur qui trouve dans le mensonge sans cesse renouvelé son cynique artifice (*Le Passé*, 1897); trois études simultanées, le retour de la passion chez un homme d'âge mûr, son éveil dans une âme d'adolescent et la lutte d'une femme pour garder un amour difficilement reconquis (*Le vieil Homme*, 1911) : tels sont les sujets que Porto-Riche traite avec une pénétration, une justesse, qui font de ces pièces de véritables documents sur le cœur humain.

L'amour que décrit Porto-Riche est, comme celui du théâtre racinien, exigeant, égoïste, implacable. Une fatalité entraîne les héros vers l'irréparable. C'est ce qu'expriment les dialogues vifs, coupés, aux répliques cinglantes, où l'auteur semble s'inspirer de la « stichomythie » des tragédies grecques.

Henri Bataille (1872-1922) a fait aussi de l'amour son thème préféré. Mais, poète, il laisse le lyrisme envahir son style; et ce lyrisme, verbal et grandiloquent, nous paraît désuet. Les critiques d'aujourd'hui ne devraient pourtant pas lui être trop sévères. En traitant des sujets hardis, parfois scabreux, Bataille peut passer pour précurseur dans ses œuvres les plus caractéristiques : *Maman Colibri* (1904), *Poliche* (1906), *Le Scandale* (1909), *les Flambeaux* (1913), *L'Homme à la rose* — nouvelle incarnation de don Juan — (1920) et surtout *la Marche nuptiale*

(1905), son meilleur ouvrage, par l'intérêt qui s'attache au caractère de l'héroïne. Quel dommage qu'une phraséologie indiscrète, des scènes pénibles, tantôt par l'affectation du réalisme, tantôt par la mièvrerie, rendent cette pièce même, en plusieurs passages, si peu acceptable pour notre goût!

Jules Lemaître (1853-1914), qui a si spirituellement parlé du théâtre des autres (et du sien même), n'a jamais créé l'œuvre supérieure que beaucoup attendaient de lui. Mais il a donné des pièces agréables, distinguées, dans des genres différents : comédie psychologique (*L'âge difficile*, 1895), sociale et politique (*Le député Leveau*, 1891, pièce d'actualité, en pleine effervescence du *boulangisme*), aimable et fantaisiste (*La Massière*, 1905; *Le Mariage de Télémaque*, 1910).

Maurice Donnay (1859-1945) a uni, parfois dans le même ouvrage, l'humour et l'ironie à l'analyse. Il avait commencé, au cabaret du *Chat-Noir*, par de plaisantes facéties; il continua en transposant Aristophane (*Lysistrata*). Ses comédies se sont ressenties de ces débuts; mais on y trouve un curieux mélange de légèreté et de sérieux, de plaisanterie, d'amertume, et, si l'on veut, de profondeur. Il arrive que le spectateur, après avoir beaucoup ri, — Donnay est fort spirituel — soit dérouté de se voir jeté brusquement dans un drame très sombre et même sanglant. La pièce typique, à ce point de vue, est *Paraître* (1906), souvent repris à la Comédie-Française. Les deux éléments se combinent dans la plupart des œuvres de Donnay : *Amants* (1896), *l'Autre danger* (1902). On croirait que l'auteur, très bien doué, et maître du dialogue, n'a pu se décider à choisir et qu'il a résisté à la tentation de la franche comédie où l'appelait sans doute son vrai talent : une pièce satirique et quasi vaudevillesque comme *Éducation de Prince* (1900) le laisserait aisément penser.

Il y a plus de frivolité chez les personnages d'**Alfred Capus** (1858-1921). Très aimé du public dans les années qui précédèrent la guerre de 1914, ce théâtre, où régnait l'esprit facile et un peu veule d'une société dite bien « parisienne » (ou boulevardière), a-t-il chance de profiter de la résurrection qu'on lui ménage?

Peut-être nous faut-il d'autres héros pour nous divertir par leur aimable optimisme que ceux de *La Veine* (1901), de *la Petite Fonctionnaire* (1901), des *Deux Écoles* (1902), comédies d'ailleurs spirituelles et bien menées.

Le théâtre d'**Henri Bernstein** (1877) est plus attachant, parce que l'auteur, qui possède un sens aigu de la présentation scénique, a évolué et cherché un renouvellement. Il avait dû ses premiers succès à la vigueur de la construction, à l'intensité des intrigues. Personnages frénétiques et passions forcenées s'agitent dans *La Rafale* (1905), *le Voleur* (1906), où la « grande scène » dure un acte entier, *Samson* (1907) dont voici le sujet : un brasseur d'affaires, brutal et presque odieux, transformé par la jalousie au point de consommer volontairement sa ruine, à la fois pour se venger de son rival et pour reconquérir l'amour de sa femme, qui méprisait en lui l'homme d'argent. On n'avait pas manqué de reprocher à ce théâtre ses violences un peu factices. Bernstein écrivit alors le *Secret* (1917), drame plus intérieur, qui présente un caractère singulier : la femme méchante, incapable de supporter le bonheur d'autrui. La reprise du *Secret* en 1946 a été accueillie avec faveur. Après la guerre de 1914, le public vit paraître avec surprise des pièces d'une psychologie encore plus subtile, et qui n'offraient presque plus de ressemblances avec les premiers ouvrages de l'auteur : *Judith* (1922), *La Galerie des Glaces* (1924), *Félix* (1926), *Mélo* (1929), *Espoir* (1939). Ces tentatives ont donné à l'œuvre de Bernstein une séduisante variété.

Les psychologues de la génération suivante ont suivi deux directions principales. Tantôt, instruits par les jugements du public sur leurs prédécesseurs, ils ont recherché la simplicité, préférant être taxés de sécheresse plutôt que d'emphase. Leur réalisme psychologique (ou pathologique) s'est fait clairvoyant, impitoyable. L'amour est resté le sentiment dominant, chaque auteur s'efforçant d'apporter du neuf dans un domaine déjà tant exploré, fût-ce au prix de la vraisemblance et du goût. — Tantôt, sous des influences diverses (héritage du symbolisme, freudisme, théâtre de Pirandello) ils ont entrepris la tâche difficile de traiter sur la scène les questions, tout embrumées d'in-

certitudes et de mystères, qui touchent à la nature profonde, à la constitution de la personne humaine.

En 1920, **Paul Raynal** fit applaudir le type même de la pièce à trois personnages, courte, ramassée : *Le Maître de son cœur*. Il étudia (plus prolixement) dans *le Tombeau sous l'Arc de Triomphe* (1924), dont l'action se passe en pleine guerre, l'âme d'un combattant en permission, entre son père et sa fiancée. Ici l'analyse est traversée de tirades, dont l'accent, si près des événements, choqua les sentiments d'une partie du public. Depuis, Paul Raynal s'est plutôt consacré au théâtre historique et symbolique déjà en germe dans *le Tombeau* (*Napoléon unique*, 1936; *A souffert sous Ponce-Pilate*, 1938; *Le matériel humain*, 1948).

Trois personnages aussi dans *Aimer* (1921) de **Paul Géraldy** (1885), qui obtint un vif succès, Géraldy a fait passer la finesse un peu maniérée de ses œuvres poétiques (*Toi et moi*, 1913) dans son théâtre qui comprend encore : *Les grands Garçons* (1924), *Robert et Marianne* (1925), *Duo* (1938).

C'est de délicatesse, de sobre discrétion que fait preuve **Jean-Jacques Bernard** (1888), dans le *Feu qui reprend mal* (1921), étude de la mésentente entre deux êtres, après la longue séparation de la guerre. *Martine* (1922) est l'histoire d'un humble amour méprisé, d'une déception qui gâche toute une existence. Une tristesse sans éclat donne une tonalité très particulière à ce théâtre, où les personnages semblent incapables de créer les conditions de leur bonheur. J.-J. Bernard s'est efforcé de créer une atmosphère semblable lorsqu'il a abordé le drame historique (*Marie Stuart*, 1941).

Denys Amiel (1884) a étudié des cas pénibles, en y jetant parfois une note amusante : *La souriante Madame Beudet* (1920) en collaboration avec **André Obey** (romancier et auteur dramatique); *La Femme en fleur* (1936). Il a abordé d'ailleurs aussi la comédie de mœurs : *Famille* (1937).

L'analyse fuit davantage vers le rêve dans le théâtre de **Charles Vildrac** (1882). Unanimiste de l'Abbaye, poète du *Livre d'amour* (1910), Vildrac obtint un des beaux succès du Vieux Colombier avec *Le Paquebot Tenacity* (1920). Cette pièce, qui traduit la lutte entre l'esprit d'évasion et l'attachement à la

vie simple, se ressent des influences signalées plus haut. Elle se situe aux confins de l'étude psychologique et du symbole. C'est aussi par un art de suggestion que valent *le Pèlerin* (1926), où un homme s'aperçoit avec tristesse des incompréhensions qui le séparent des siens, et *La Brouille* (1930) où le sujet très simple d'une querelle entre deux amis est traité avec un sens aigu des nuances. La pièce a été reprise avec succès en 1948.

Jean Sarment (1897) est plus sensible encore aux contradictions, aux déformations de notre personnalité. *La Couronne de Carton*, créée au Théâtre de l'Œuvre en 1920; *Le Pêcheur d'ombres* (1921) avaient dégagé son originalité. Depuis, il a dépeint la puissance d'illusion qui dresse à nos propres yeux une image fantaisiste de nous-mêmes (*Je suis trop grand pour moi*, 1924); les caprices d'une imagination qui transfigure le passé : *Léopold le Bien-Aimé* (1927). Dans ces pièces, auxquelles il faut joindre *Les plus beaux yeux du monde* (1925), la mélancolie est traversée d'éclairs d'esprit et s'associe souvent au comique, qui l'emporte décidément dans *Mamouret* (1941).

L'œuvre de **H.-R. Lenormand** (1882) a subi plus fortement l'influence des études de psychologie contemporaine. Son théâtre est d'ailleurs très varié : *La Dent rouge* (1922), drame de la montagne, s'apparente encore au réalisme; de même *Les Ratés* (1920), qui, en quatorze tableaux, dépeignaient la déchéance pitoyable d'artistes dramatiques. *Le Lâche* (1925) est un drame psychologique, où le personnage principal, torturé, obsédé par l'image de la guerre à laquelle il ne participe pas, incapable de s'en tenir à une attitude cohérente, se perd dans une louche affaire d'espionnage qui l'entraînera à la mort. *Le Simoun* (1920), où l'action est si angoissante, met en scène des Européens sous le ciel d'Afrique, déprimés, détraqués par le climat. Lenormand est plus original encore quand il tente de traduire les phénomènes à demi conscients qui se déroulent en nous (*Le Mangeur de rêves*, 1922) ou même d'exprimer la relativité du temps, l'illusion qui pèse sur notre destinée (*Le temps est un songe*, 1919). Théâtre souvent morbide, pessimiste et puissant.

Réalisme nuancé et poésie sans romantisme; effort pour fixer l'image de l'homme moderne, aux prises avec lui-même, souffrant, incompris, incapable de discerner la réalité du mensonge et du rêve; tristesse traversée d'éclats de gaieté qui en accentuent l'amertume : tels sont les traits principaux auxquels se reconnaissent les meilleurs représentants du théâtre psychologique entre 1919 et 1930 environ.



Photo B. M. Bernaud.

EDWIGE FEUILLÈRE
dans *l'Aigle à deux têtes* de JEAN COCTEAU,
au Théâtre Hébertot.

Les œuvres plus récentes ne se sont guère écartées de ces formules; les différences tiennent surtout à l'exécution. L'invasion de la philosophie s'est accentuée, le pessimisme s'est aggravé, au cours des années qui précédèrent la guerre de 1939; l'art apparaît plus chargé, plus brutal. **Jean Anouilh** arrache à l'individu tous revêtements de convention, et le montre, avec un humour sarcastique, découvrant les réalités sous les préjugés, les traditions, etc. : *Le Voyageur sans bagage* (1937), *Le Bal des Voleurs* (1938), *Le rendez-vous de Senlis* (1941), *Roméo et Jeannette* (1946), *l'Invitation au château* (1947). **Armand Salacrou,** talent vigoureux, dans des pièces un peu touffues : *L'Inconnue d'Arras* (1942), *Les Fiancés du Havre* (1944), *Les Nuits de la colère* (1946), fait évoluer ses personnages aux confins de la vie

et de la mort et décèle, avec une ironie sans indulgence, de pitoyables et macabres combinaisons (*L'Archipel Lenoir*, 1947).

Les auteurs contemporains dépaysent volontiers notre imagination par l'évocation historique. Ainsi Salacrou, dans *la Terre est ronde* (1938), nous reporte à Florence, au temps des prédications de Savonarole. **Henri de Montherlant** reprend, avec *la Reine morte* (1943), l'histoire d'Inès de Castro, qui avait tenté l'imagination dramatique de Hugo dans sa jeunesse, en lui prêtant une signification philosophique. Du même auteur, *Fils de personne* (1943), étude d'adolescent, nous ramène à la structure traditionnelle de la pièce d'analyse. Mais, avec *le Maître de Santiago* (1948), nous revenons de nouveau au passé, à l'Espagne du XVI^e^ siècle; et les personnages, qui semblent sortis d'une toile du Greco, n'en expriment pas moins des préoccupations très actuelles...

En réalité, les talents s'essayent en plusieurs genres. Le meilleur exemple pourrait bien être celui de **Jean Cocteau** : parti de la pure fantaisie des *Mariés de la Tour Eiffel* (1924), il a composé une sorte de « comédie rosse » dans la tradition de Becque, *Les Parents terribles* (1938), qui a provoqué de vives controverses et qu'il a retouchée depuis; *Renaud et Armide* (1943) présente un spectacle somptueux dans un cadre légendaire; *L'Aigle à deux têtes* (1947) est une pure « tragédie romantique » qui fait songer à *Ruy Blas*.

Cependant l'héritage classique est maintenu par **François Mauriac**, qui a obtenu deux succès remarquables avec *Asmodée* (1937) et *les Mal Aimés* (1945). Mauriac, auteur d'une étude sur Racine, ne nous peint pas dans son théâtre des âmes moins tourmentées ni moins secrètes que celles de ses héros de roman. L'atmosphère stagnante et somnolente d'une famille brusquement secouée par une tempête : c'est *Asmodée*; la rivalité entre deux sœurs, tel est le sujet des *Mal Aimés*. L'analyse est aussi tendue dans *Passage du malin* (1947). Pour ne pas s'achever par des catastrophes, ces pièces s'apparentent bien à la tragédie par le mouvement de l'action, et laissent une impression douloureuse accentuée par le style, net sans sécheresse et tout nourri de passion.

La Comédie de mœurs et la comédie sociale. La pièce à thèse.

La double action d'Henri Becque et du Théâtre-Libre se fit sentir au début du siècle chez les auteurs de comédies de mœurs, notamment chez **Octave Mirbeau** (1848-1917). Le réalisme provocant, les violences de Mirbeau attirèrent le scandale (*Les Mauvais Bergers*, 1897; *Le Foyer*, 1908 — satire virulente de la charité mondaine). Elles feraient aujourd'hui sourire. Mais Mirbeau a écrit au moins une œuvre qui mérite de subsister : *Les Affaires sont les Affaires* (1903). Isidore Lechat, le financier moderne, dont Mirbeau s'est complu à dépeindre sans réticences la tyrannie domestique, la férocité de grand carnassier, finit par provoquer une espèce de stupeur admirative, lorsqu'il dompte sa douleur (son fils est mort d'accident, et sa fille, révoltée contre son père, s'est enfuie de la maison) pour achever coûte que coûte l' « affaire » qu'il tient en mains. **Jules Renard** (1864-1910) a plus de finesse et de concision; il parvient à l'émotion par la simplicité et l'observation exacte. *Le Pain de ménage* (1899) et surtout *Poil de carotte* (1900), transposition partielle sur la scène du récit romancé qui porte ce titre, ont survécu à bien des œuvres vouées d'abord à un succès plus éclatant : un style ferme, précis, vieillit moins que les phrases à effet.

Après Mirbeau et Renard, l'influence du naturalisme au théâtre s'est diluée dans d'autres courants. La simple étude de mœurs, la tranche de vie, ont perdu de leur prestige. D'autres éléments s'y sont ajoutés, — les thèses sociales et philosophiques.

L'œuvre d'**Émile Fabre** (1870) marque bien la transition entre la simple comédie de mœurs et la pièce à thèse. Venu du Théâtre-Libre (*L'Argent*, 1895) Fabre a étudié les vices que la politique et la finance ont introduits dans la vie contemporaine : *La Vie publique* (1902), *les Ventres dorés* (1905), *La Maison d'argile* (1907). Ses pièces resteront comme d'excellents documents. E. Fabre, qui fut longtemps administrateur du Théâtre-Français, a tiré des romans de Balzac, dont il s'affirme le dis-

ciple, des adaptations : *La Rabouilleuse* (1906) et *César Birotteau* (1910), toutes deux remarquables.

Ce sont aussi des études de mœurs, mais orientées vers la leçon morale, que les pièces d'**Henri Lavedan** (1859-1940) : conflit de la noblesse et de l'argent, conséquences du don-juanisme, lutte de la foi et de la libre pensée pour la conquête des âmes, manifestations d'héroïsme « cornélien » dans le monde moderne sont les sujets de ces comédies qui traduisent bien les goûts en matière de théâtre pendant les années qui précédèrent la guerre de 1914 : *le Prince d'Aurec* (1892), le *Marquis de Priola* (1902), *le Duel* (1905), *Servir* (1913). Henri Lavedan se fit connaître aussi comme romancier satirique dans sa jeunesse. Il se consacra, après 1918, à l'élaboration d'un grand ensemble à la fois social, moral et religieux : *le Chemin du Salut*, sorte de « roman-fleuve », inspiré en partie des *Misérables*.

Auteur romantique et romancier : la même formule convient à **Abel Hermant** (1862), observateur cruel des mœurs « fin de siècle », de la noblesse contemporaine, du monde des ambassadeurs, des Américains voyageant en Europe, de la société anglaise, etc., dans les scènes dialoguées de *la Carrière* (1894), des *Transatlantiques* (1898), dans la pièce des *Jacobines* (1907), dans le roman satirique : *Le cycle de Lord Chelsea*. Abel Hermant a composé aussi divers essais sur Platon, sur la défense de la langue française, etc.

Dépeindre des mœurs typiques, mais en les jugeant au nom d'une philosophie ou d'une morale : c'est le but de la comédie à thèse. L'exemple d'Augier et de Dumas fils en a répandu le goût à la fin du XIX^e siècle. On a vu le théâtre s'occuper de jurisprudence, de sociologie, de science, de médecine.... Mais le cadre, chez Augier et Dumas, restait classique. Des procédés éprouvés permettaient de pallier l'aridité des thèses par un dénouement artificiel. Après l'expérience du Théâtre-Libre, les questions furent abordées avec plus d'audace. Et les auteurs tentèrent de parer au danger qui menace tout théâtre de cette nature : la raideur, le manque de vie.

Paul Hervieu (1857-1915) a eu la nostalgie du genre tragique. Il s'est efforcé de construire des pièces où aucune scène ne fût inutile à l'action, où la tension se maintînt sans relâche. Il a

traité avec gravité certains des problèmes sociaux que l'on se posait il y a un demi-siècle. *Les Tenailles* (1895) montrent l'homme et la femme rivés à la même chaîne ; *La Loi de l'Homme* (1897) dénonce la tyrannie sociale dont la femme est (ou était) la victime. L'intérêt de telles œuvres languit à mesure que les lois et les mœurs se transforment. On accordera la préférence à des sujets plus larges, qui intéressent l'humanité de tous les temps : *l'Énigme* (1901) et surtout *La Course du Flambeau* (1901), où les trois personnages féminins représentent trois générations : la grand'mère, la fille, la petite-fille. Hervieu soutient qu'obligée par les circonstances de « choisir » entre sa mère et sa fille, qu'elle croyait aimer jusque-là d'une égale affection, une femme sacrifiera immanquablement sa mère, et en sera punie aussitôt par sa fille, qui l'immolera sans hésiter à son propre bonheur. Le style de Hervieu, trop imagé, trop *écrit*, date. On peut le regretter : *La Course du Flambeau* est un admirable sujet, et contient des scènes d'une absolue vérité.

Combien la pièce à thèse risque de se démoder rapidement, le théâtre d'**Eugène Brieux** (1858-1932) nous le confirme. Brieux montra du courage en faisant défiler à peu près toutes les questions sociales de son temps, avec un zèle parfois un peu ingénu d'honnête homme. Tout n'a pas vieilli autant qu'on l'a dit dans ces satires : *Blanchette* (1892), contre la diffusion de l'instruction ; *Le Berceau* (1898), contre le divorce ; *La Robe Rouge* (1900) qui dénonce les tares de la magistrature, etc. Mais il suffit que les problèmes ne se posent plus tout à fait de la même façon pour que les morceaux « justiciers », les tirades « vengeresses » tombent dans le vide.

Les pièces de **François de Curel** (1854-1929) ont été saluées au début du XX^e^ siècle comme celles d'un puissant moraliste et sociologue. C'est Antoine qui découvrit F. de Curel ; celui-ci lui avait envoyé trois pièces manuscrites, sous trois noms différents ; les trois pièces furent reçues, et parmi elles une des plus fortes de l'auteur : *Les Fossiles* (1892), où il étudie l'orgueil de la race dans une famille de noblesse féodale. *Le Repas du Lion* (1897) et *La Nouvelle Idole* (1899) ont chance d'être les deux chefs-d'œuvre du théâtre d'idées, à la charnière du XIX^e^ et du XX^e^ siècles. F. de Curel y a esquivé à peu près tous les écueils du

genre. D'abord ces deux pièces traitent des questions dont l'intérêt ne s'épuisera pas avant longtemps : les rapports entre patrons et ouvriers, capital et travail (*Le Repas du Lion*) ; le dévouement à la science, poussé jusqu'au sacrifice total, et confronté avec la foi religieuse (*La Nouvelle Idole*). D'autre part, la discussion d'idées s'engage entre personnages vivants, non entre « raisonneurs » ou mécaniques parlantes : ainsi le jeune noble idéaliste et ami de la classe ouvrière Jean de Miremont, dans *le Repas du Lion*; le chirurgien Donnat et la petite « miraculée » dans *la Nouvelle Idole*. Enfin, F. de Curel crée des intrigues pathétiques (qu'on relise l'admirable premier acte du *Repas du Lion*, et la scène de la révolte ouvrière). Il retouchait volontiers les détails de l'action et même les dénouements : ce fut le cas pour les représentations du *Repas du Lion* données au Théâtre Français en 1919.

Parmi les dernières pièces de F. de Curel, *L'âme en folie* (1919) marquait un goût croissant pour les études physiologiques et pathologiques; *Terre inhumaine* (1922), prenait prétexte de l'actualité pour confronter des personnages appartenant aux deux nations — la France et l'Allemagne — qui venaient de se livrer une guerre acharnée. Malgré la grandeur du sujet, l'auteur n'évitait pas le mélodrame. Il est improbable que ces derniers ouvrages supplentant à l'avenir les deux grandes pièces qu'avait données vingt ans plus tôt F. de Curel.

Il est frappant que la guerre de 1914-1918, et les crises qui ont suivi (jusqu'à la guerre de 1939) n'aient pas favorisé les pièces *sérieuses* à thèses sociales. Les sujets étaient trop brûlants; les controverses, transportées au théâtre, auraient provoqué les réactions des spectateurs, dont on vit la sensibilité surexcitée chercher des allusions dans des représentations en apparence anodines. Quelques expériences suffirent à éclairer sur ce point les auteurs et directeurs de théâtre... On signalera pourtant *Le Dictateur* (1926) de **Jules Romains**, dont l'intelligence dramatique sut enrober les réalités assez habilement pour déjouer les périls. Son Denis est un homme d'État, venu des partis révolutionnaires, dans une monarchie dirigée par un souverain libéral, « éclairé », et par une reine pleine de charme et de finesse. Denis prend le pouvoir, devient

aussitôt un chef absolu et finit par faire arrêter son ancien compagnon de luttes, demeuré dans l'opposition et qui cherche à soulever les masses populaires contre le nouveau tyran. On pourrait rattacher au même genre une pièce de philosophie politique comme *le Dernier Empereur* de **J.-R. Bloch** († 1947).

La pièce à thèse a reparu sous une forme inattendue, et, si l'on peut dire, métaphysique plutôt que sociale. La philosophie, remettant en question les problèmes de l'Être et de l'existence, de la personnalité et de la condition humaines s'est emparée du théâtre. De telles conceptions pouvaient être propices à la création d'une sorte de « théâtre en liberté », affranchi des conventions vulgaires, et mettant en jeu de purs conflits d'idées (ainsi le drame philosophique de Renan, ou des œuvres comme le *Saül*, l'*Œdipe* d'André Gide). Mais les auteurs ont porté délibérément ces joutes idéologiques sur la scène. Venus pour se divertir, les spectateurs, respectueux et intimidés, ont entendu exposer des théories à scandale, parfois très vieilles dans leur cadre rafraîchi, parfois vraiment originales. Par un caprice cher à notre temps, les personnages prennent volontiers le masque antique. Ainsi l'*Antigone* d'**Anouilh** (1944), jouée en costumes modernes, où le débat entre l'héroïne et Créon prend une signification à laquelle Sophocle n'eût pu songer; *les Mouches* (1942) de **J.-P. Sartre** qui, en évoquant la légende des Atrides, posent le problème de la liberté; *Caligula* (1946) d'**A. Camus**; *La course des rois* (1947) de **Thierry Maulnier**, etc. Et voici que les souffances de l'occupation, les drames de la résistance, les agitations politiques font accéder au théâtre l'actualité transposée.

N'est-il pas permis de se demander si le risque indiqué plus haut ne menace pas une partie de la production contemporaine, si les spectateurs ne se lasseront pas assez vite de ces débats, surtout quand les pièces sont écrites, comme il arrive parfois, dans un style vulgaire ou platement brutal?

Le théâtre idéaliste et fantaisiste.

Les formes du théâtre dont nous venons de parler ne sont pas exemptes d'austérité. Plusieurs auteurs ont préféré nous arracher aux réalités, nuancer au moins de poésie les représentations de la vie, ou les remplacer par des jeux pour l'imagination. Nous avons pu l'observer dans le théâtre psychologique.

La réaction contre le naturalisme, à la fin du XIX^e siècle, donna un grand essor au théâtre de fantaisie et de rêve qui vient du Romantisme (Musset; *le Théâtre en liberté* de V. Hugo). L'effort pour créer un théâtre inspiré de la poésie brumeuse et suggestive du symbolisme se résume dans l'œuvre de MAURICE MAETERLINCK (1).

Cette même réaction idéaliste, poétique (et morale) produisit une renaissance de la comédie et du drame en vers. Nous rencontrons ici **Edmond Rostand** (1868-1918), dont l'œuvre et les jugements qu'elle a inspirés constituent une curiosité de notre histoire littéraire. Après *les Romanesques* (1894), très inspirés de Musset, *La Princesse Lointaine* (1895) tirée d'une légende du moyen âge, *La Samaritaine* (1897), Rostand obtint avec *Cyrano de Bergerac* (déc. 1897) un des plus prodigieux triomphes qu'ait enregistrés l'histoire du théâtre. Sa carrière se poursuivit avec *l'Aiglon* (1900), en six actes, qui met en scène le fils de Napoléon, puis, après un long silence, par *Chantecler* (1910), drame symbolique, réclamé par un public idolâtre, et qui échoua. Rostand a écrit aussi des recueils de vers, en bon disciple des Romantiques : *les Musardises*, *Un soir à Hernani*, *Le Vol de la Marseillaise*.

Nous sommes bien revenus de l'enthousiasme des premiers commentateurs. Mais faut-il ne voir en Rostand qu'un pasticheur rompu au métier? En fait le public n'a pas cessé d'applaudir *Cyrano* et *l'Aiglon*; on n'empêchera pas que le héros de la première de ces pièces soit devenu un type populaire représentatif du « don-quichottisme », de la générosité, de la bravade truculente, — ni que les vers de Rostand sonnent heureu-

(1) Voir p. 861, n. 1.

sement à des oreilles françaises. *L'Aiglon* ne doit pas être considéré comme un drame historique, mais comme une galerie d'images. La poésie en est abondante, brillante, souvent émouvante (on lira les deux sonnets que Rostand a placés à la fin de sa pièce dans le texte imprimé). Quant à *Chantecler*, peinture de l'éternelle destinée du Poète, sous forme d'une « comédie animale » jouée dans une cour de ferme, ç'aurait peut-être été un triomphe si la mort de Coquelin aîné n'avait, au dernier moment, privé Rostand de son meilleur interprète (1). On peut cataloguer les défauts de ce théâtre — certains critiques, agacés par le succès initial, s'y sont employés avec plus de hargne pour Rostand que pour d'autres, qui ne le valaient pas — : emphase, esprit facile, mièvrerie, anachronismes (nous en avons pardonné de plus étranges). On n'ôtera pas à l'auteur le mérite d'avoir écrit des œuvres supérieurement agencées, ni d'avoir été, en fin de compte, un vrai poète, un authentique héritier « de Corneille et de Victor Hugo » (P. Souday).



Cl. Nadar.

COQUELIN, dans le rôle de Cyrano.

Après Rostand, encouragés par ses succès, de jeunes auteurs

(1) Voir l'article de MARCEL RICHARDOT sur *Chantecler* dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er décembre 1927.

ont cultivé le théâtre fantaisiste en vers ou en prose, toujours goûté en France. Aucune de leurs œuvres n'a apporté beaucoup de nouveautés; mais ce sont des comédies agréables, spirituelles que les *Bouffons* (1907), *La Fleur merveilleuse* (1910), *M. Césarin, écrivain public* (1915) de **Miguel Zamacoïs** (1866); *Le Bon Roi Dagobert* (1908) d'**A. Rivoire** (1872); *Falstaff* (1904) de **Jacques** (fils de Jean) **Richepin** (1880). **François Porché** (1877) a écrit en vers libres une satire poétique de l'Allemagne de 1914 (*Les Butors et la Finette*, 1916), et de la routine administrative contemporaine (*La jeune fille aux joues roses*, 1919); une évocation transposée de la guerre (*Le Chevalier de Colomb*, 1922). — Des tentatives plus rares ont été faites pour reconstituer une sorte de tragédie ou de drame symbolique en vers : *La Gloire*, 1921, et *le Phénix*, 1923, de **Maurice**, fils d'Edmond **Rostand**. — Quelques auteurs ont ressuscité le drame historique, dont le XIX^e^ siècle avait tant abusé. **Romain Rolland** a retracé l'épopée de la Révolution découpée en tableaux dramatiques; *Danton* (1898), *Le Quatorze Juillet* (1902), *Les Loups* [La mort des Girondins] (1909), *le Jeu de l'amour et de la mort* (1925). On signalera le *Beethoven* (1909) et le *Rivoli* [en vers] (1911) de **René Fauchois**; en prose, *l'Elisabeth* (1935) d'**André Josset**; *Le Lever du Soleil* (1946) de **M^me^ Simone** et **F. Porché**; les images d'hommes illustres de **Sacha Guitry** : *Pasteur* (1917), *Debureau* (1918), *Béranger* (1919). — Et puisque tout aura été tenté à notre époque, **Saint-Georges de Bouhélier** (1875-1947) a mêlé le réalisme et la poésie dans *le Carnaval des enfants* (1910), avant de se consacrer à son tour au théâtre historique : *Danton* (1931), *Napoléon* (1933, fresque en 34 tableaux), *Le Roi Soleil* (1938). **Henri Ghéon** (1875-1944) a voulu créer un théâtre mystique.... Nous sommes ainsi conduits à Paul Claudel.

Malgré des augures défavorables, l'œuvre de **Paul Claudel**, qui associe au drame le lyrisme et l'épopée, s'est acclimatée au théâtre; elle a même fini par toucher le grand public. *Tête d'Or* (1889-1895), *L'Otage* (1911), *L'Annonce faite à Marie* (1912), *Le Père humilié* (1920), qui fait suite à l'*Otage* et met en scène le Pape Pie IX, *Le Soulier de Satin* (1923, joué en 1943 à la Comédie-Française), *Christophe Colomb*, tiré du *Livre de Christophe Colomb* (1935) et joué au Vieux Colombier en 1947, *Le*

Partage de midi (1908), joué plusieurs fois par des compagnies privées et porté à son tour sur une grande scène parisienne (1948) sont des pièces d'une grande ampleur, à la fois historiques, philosophiques et symboliques, écrites dans un langage véhément, et qui nous entraînent bien loin du réalisme. *Le Soulier de Satin*, drame de la fidélité et de l'épreuve mystique, devient une fresque épique de la pensée catholique au XVI^e^ siè-



Photo Lipnitzki.

UN DÉCOR DE *l'Annonce faite à Marie*, au théâtre de l'Athénée.

cle. Les intermèdes de comique qu'on peut juger plus discutables rappellent que Claudel n'a pas dédaigné la parodie burlesque (*Protée*, 1920). *L'annonce faite à Marie* ressuscite le moyen âge, sa foi créatrice de miracles, le temps des constructeurs de cathédrales, des misères touchées par la Grâce, de la présence constante de Dieu dans les âmes. Quant à *L'Otage*, qui se passe à l'époque des guerres de Napoléon, c'est une véritable tragédie, la tragédie du sacrifice volontaire. L'héroïne, Sygne de Coufontaine, seule héritière, avec son cousin qui l'aime, d'une famille noble décimée par la Terreur, consent, pour sauver le pape Pie VII persécuté par la police impériale, à épouser le bourreau

de sa famille, pour qui elle n'éprouve que de l'horreur. Elle mourra, frappée de la balle destinée à son mari, et jusqu'au bout fidèle à soi. Le style de cette pièce, tendu, mais sans obscurité, atteint le sublime, notamment dans la scène entre Sygne et l'abbé Badilon et dans le dénouement, dont l'auteur a proposé deux versions. *L'Otage* est, à notre sens, le chef-d'œuvre de Claudel et l'une des plus fortes créations du théâtre contemporain.

Claudel nous emporte vers les sommets. C'est par de tout autres moyens que **Jean Giraudoux** dépayse notre imagination. Il débuta au théâtre par une adaptation de son propre roman *Siegfried et le Limousin*, sous le titre : *Siegfried* (1928). Cette pièce permet une intéressante comparaison entre les exigences du genre romanesque et celles de l'art dramatique. Dans les années qui précédèrent la guerre de 1939, Giraudoux confia à la troupe de Jouvet, sur la scène de l'Athénée, une série d'ouvrages qui s'intitulent : *Amphitryon* 38 (1929), *Judith* (1931), *Intermezzo* (1933), *Tessa* (1934), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Electre* (1937), *Ondine* (1939). Depuis sa mort (1944), on a donné encore *La Folle de Chaillot* (1945), *L'Apollon de Marsac* (1947).

Giraudoux n'invente pas toujours ses sujets. En cela fidèle aux principes classiques, il ne dédaigne pas une matière déjà élaborée : *Electre* est tirée de la tragédie grecque, *Ondine* du conte allemand de La Motte-Fouqué ; *Tessa* adapte une œuvre de Margaret Kennedy ; quant à *Amphitryon* 38, le titre ironique dit assez ce qu'il doit à ses prédécesseurs. Mais sur des thèmes aussi rebattus que l'on voudra, Giraudoux a tracé d'éblouissantes variations. Les personnages deviennent les porte-paroles d'idées très modernes, sur la paix et la guerre, la personne humaine, les problèmes de l'individu et de la cité. Ils pratiquent l'anachronisme savoureux. Rien du pédantisme, de la raideur qui affectent la pièce à thèse. Giraudoux procède plutôt par suggestions, allusions et boutades. Jamais la fantaisie n'avait fondu tant d'éléments soigneusement dosés : paradoxes, mystifications, satire, vues profondes, émotion cachée sous l'ironie, poésie enfin. Ces pièces raffinées, alambiquées parfois, ont séduit infiniment le public. Giraudoux, avec un tour d'esprit qui n'appartenait qu'à lui, a créé une mode. On n'aurait pu

croire que la langue française, déjà tant travaillée, fût capable d'effets aussi imprévus, d'images aussi subtiles. Mais ce sont jeux dangereux à imiter.

Le Théâtre comique.

Beaucoup des pièces déjà citées excitent le rire : on ne redira jamais assez combien les genres sont mêlés dans le théâtre et la littérature d'aujourd'hui. Pourtant, c'est à d'autres auteurs que l'on réservera le nom d'auteurs *gais*.

Tristan Bernard (1866-1947), un des hommes les plus spirituels de notre temps, célèbre par ses « mots », a fait jouer des comédies qui valent par la drôlerie des épisodes, la gaucherie, la veulerie et la plaisante agitation des personnages : une transposition des *Ménechmes* de Plaute sous le titre *Les Jumeaux de Brighton*; *l'Anglais tel qu'on le parle* (1899); *Triplepatte* (1905); *Le Petit Café* (1911).

Robert de Flers (1872-1928) et **Georges de Caillavet** (1869-1915) sont des satiriques qui tournent en ridicule les travers de la société contemporaine. Leurs personnages sont des fantoches à travers lesquels le trait atteint les réalités. De Flers et Caillavet ont inventé en grand nombre scènes et mots impayables. Ils se sont essayés dans des comédies plus délicates et assez mièvres : *Primerose* (1911), *La Belle Aventure* (1913). Leur vraie vocation apparaît dans ces charges où le monde politique (*Le Roi*, 1908, écrit en collaboration avec E. Arène), — littéraire et administratif (*Le Bois Sacré*, 1910), — académique (*L'Habit vert*, 1913); — les transformations sociales (*Les nouveaux messieurs*, 1925) sont finement caricaturés. Robert de Flers a donné encore, en collaboration avec Francis de Croisset, une satire des milieux qui entouraient la Société des Nations (*les Précieuses de Genève*, 1928).

G. Courteline (1861-1929) a manifesté dans le comique un talent tout à fait supérieur. Il est dès maintenant classé comme un des meilleurs écrivains de notre temps. Son œuvre comprend un grand nombre de courts récits ou dialogues (il excelle dans la *saynète*, facile à transformer pour le théâtre) et des pièces

proprement dites, qui reprennent souvent les mêmes sujets que ses récits. Tous les moyens d'exciter le rire y pourraient être étudiés. Les fameuses scènes militaires, bien qu'elles dépeignent des temps révolus, restent plaisantes par la maîtrise du style et par la qualité d'un art vraiment classique. Les figures bouffonnes gardent un relief inoubliable dans *Lidoire* (1891), *le Train de 8 h. 47* (1891), *les Gaîtés de l'Escadron* (1895). Même maîtrise dans ces courts morceaux où l'auteur plaisante nos systèmes administratifs, judiciaires, et les petits ou grands tracas auxquels ils nous exposent : *Monsieur Badin* et *Un Client sérieux* (1897), *Le Gendarme est sans pitié* et *le Commissaire est bon enfant* (1899). Quels que soient les changements de mœurs, de telles pochades sont assurées de survivre, parce qu'elles saisissent, sous les formes passagères, des ridicules éternels; parce que l'outrance y est épique, et que la langue unit, dans de pittoresques et habiles contrastes, à l'argot contemporain le français le plus châtié. Courteline a traduit aussi les luttes mesquines de notre vie quotidienne; il va, dans ce genre, du burlesque énorme (*Les Boulingrin*) à la fine comédie (*La Paix chez soi*). Il renouvelle un très vieux sujet dans l'immortel *Boubouroche* (1893) : mais la pièce qu'il en a tirée est inférieure au récit. Quant à la *Conversion d'Alceste* (1905), un acte en vers pour faire suite au *Misanthrope* de Molière, nous considérons cet essai comme une erreur de l'excellent « farceur » : ce n'est pas là qu'il nous rappelle le mieux notre grand comique.

Au genre de la farce appartient l'*Ubu roi* (1896) d'**Alfred Jarry** (1873-1907). On s'était un peu trop hâté de prononcer à son propos les noms d'Aristophane et de Shakespeare! Mais le héros est devenu une manière de symbole. Le père Ubu incarne quelques-uns des aspects joyeux de la stupidité triomphante.

Dans la génération plus jeune, **Sacha Guitry** (1885), fils de l'acteur Lucien Guitry, acteur et auteur lui-même, est un pur fantaisiste. Sur des sujets presque insignifiants, à peine analysables, il écrit des scènes qui ne tiennent debout que par la vivacité, l'esprit du dialogue : *La Prise de Berg-op-Zoom* (1912), *Un beau mariage* (1912), *Mon père avait raison* (1919), *L'Amour masqué* (1923), etc.

Les amuseurs n'ont pas manqué, qui ont diverti le public en

associant la fine plaisanterie à la calembredaine, en reprenant à leur manière l'ancien vaudeville, ou en se tenant aux confins de la comédie de caractères et de la comédie de mœurs : **Georges Berr** et **Louis Verneuil** (*Maître Bolbec et son mari*, 1926); **Alfred Savoir**, ici plus fantaisiste, là plus observateur (*La huitième femme de Barbe-Bleue*, 1921; *Banco*, 1922); **Bernard Zimmer**, l'auteur du *Veau gras* (1923) et des *Zouaves* (1924), d'une verve copieuse et appuyée; **Jacques Deval**, dont le *Tovaritch* (1933) obtint un si franc succès; **Stève Passeur** (*l'Acheteuse*, 1930) dont l'ironie se fait souvent âpre et grinçante; **Jean de Létraz**, franchement comique (*Bichon*, 1934); **Henri Duvernois** et **Jacques Natanson**, plus tendres et délicats, le premier connu surtout par ses romans. **Marcel Achard** (1899) associe la poésie, le rêve et le rire dans *Voulez-vous jouer avec moi?* (1923), *Jean de la Lune* (1929). Il se plaît aux actions qui remontent le cours du temps; retournant la formule de Boileau, on pourrait dire que les personnages, barbons au premier acte, y sont marmots au dernier (*La femme en blanc*; *Auprès de ma blonde*). **Claude-André Puget** (1900) porte, comme beaucoup de nos contemporains, les adolescents à la scène (*Les jours heureux*, 1938); il renouvelle spirituellement les vieilles légendes (*Le grand Poucet*, 1935), et crée de plaisants caractères (*Le Saint-Bernard*, 1946).

Ce fut un talent très parisien que celui d'**Édouard Bourdet** (1887-1945). Ses pièces, bien construites, sont ou des vaudevilles supérieurs,très animés (*Père*, 1942) ou des comédies qui visent les ridicules, les bizarreries de la société : les mœurs littéraires (*Vient de paraître*, 1927); la vie bourgeoise telle que l'a faite notre temps d'épreuves (*Le Sexe faible*, 1930; *Les Temps difficiles*, 1934). L'auteur y mêle avec beaucoup de goût le rire à l'âpreté.

Le public s'est réjoui d'entendre bafouer dans *Topaze* (1928) de **Marcel Pagnol** (1895) les combinaisons de la politique municipale; il a applaudi à tout rompre une intrigue amusante, des tirades faciles et bien amenées sur le despotisme de l'argent. On trouve une observation plus originale dans *Marius* (1929), suivi de *Fanny* (1931) et de *César* (1937) où les types marseillais sont pris sur le vif.

Les chefs-d'œuvre du théâtre comique contemporain ont été écrits par **J. Romains**. Son sens inné de la mystification lui permet de nous faire accepter des données où l'énormité de l'invention recouvre une grande justesse d'aperçus. *Donogoo* (1930), tiré du roman : *Donogoo-Tonka*, et joué au Théâtre Pigalle avec une mise en scène luxueuse, présente sous un aspect des plus humoristiques, mais non sans vérité humaine, la fondation d'une colonie. *L'An Mil* (1946) propose une interprétation paradoxale d'un moment tragique de l'histoire. J. Romains avait réussi mieux encore avec *M. Le Trouhadec* (1924) — que suivit un *Mariage de Le Trouhadec* (1925) plus inégal —, et surtout avec *Knock* (1923). Ce charlatan d'un aplomb imperturbable, qui, en exploitant tour à tour la peur, la vanité, la naïveté, la sottise, finit par exercer sur un canton montagnard une tyrannie médicale et lucrative, est une excellente figure de comédie. Le jeu de L. Jouvet a renforcé le succès de *Knock*. Mais le public y avait reconnu d'emblée la tradition de Molière, dont la gloire n'a pas cessé de dominer notre théâtre comique : des figures caricaturales, des mots énormes, des situations bouffonnes, — le tout chargé, à la réflexion, d'une amère vérité.

VI. — L'HISTOIRE

L'histoire, de nos jours, est à peine un genre littéraire. Science du passé, elle ne vise qu'à présenter des faits authentiques et contrôlés sous forme d'un exposé clair, précis, sans intervention indiscrète de l'auteur. L'immensité des matériaux mis à la disposition des historiens par l'érudition a obligé les chercheurs à se limiter, à se spécialiser. Voltaire l'avait prévu, dans l'*Avant-propos* de l'*Essai sur les mœurs* : « Les seules annales d'un ordre monastique contiennent plus de volumes que celles de l'empire romain. » Que dirait-il, en voyant des thèses de cinq cents et mille pages consacrées à des personnages ou à des faits d'importance très secondaire?

Autre conséquence du développement de l'érudition, aidée par la découverte incessante de documents et l'apport des sciences auxiliaires (papyrologie, archéologie, etc.), les œuvres d'en-

semble ont été très souvent des œuvres *collectives* : *Histoire générale* sous la direction de **Lavisse** et **Rambaud** (1891-1900), *Histoire de France* dirigée par **Lavisse** (1905-1922), *Histoire de la nation française*, par **G. Hanotaux** (1920-1929), *Peuples et civilisations* d'**Halphen** et **Sagnac** (depuis 1929), l'*Évolution de l'Humanité*, sous la direction de **H. Berr**, à partir de 1920, etc.

On ne peut songer à présenter ici une énumération de spécialistes. Nous citerons seulement quelques historiens parmi ceux qui font autorité par l'ampleur de leur œuvre personnelle, et qui ont poursuivi la tâche de l'école historique du XIX^e^ siècle : **Ernest Lavisse** (1842-1922), pour ses études sur la Prusse, et le *Louis XIV* de la grande Histoire qu'il dirigea ; **Frédéric Masson** (1847-1923) pour ses études napoléoniennes. **Gabriel Hanotaux** (1853-1944) porta ses recherches aussi bien sur le temps de Jeanne d'Arc que sur celui de Richelieu et sur la France contemporaine. **Charles Seignobos** (1854-1942) définit la méthode de l'histoire (*Introduction aux études historiques*, 1897, en collaboration avec **Ch.-V. Langlois**) et composa des études de civilisation (*Histoire sincère de la nation française*). **A. Aulard** (1849-1928) et **A. Mathiez** († 1932) furent les historiens de la Révolution française. **Camille Jullian** (1859-1933) se consacra à l'histoire de la Gaule ; **Émile Bourgeois** (1857-1934) à l'histoire diplomatique ; **Pierre de la Gorce** (1846-1934) à l'histoire politique de la France ; **Georges Goyau** (1869-1939) à l'histoire religieuse de l'Allemagne. Après eux, **L. Febvre** a étudié l'époque de la Renaissance ; **A. Siegfried** les pays anglo-saxons et la politique intérieure française ; **Renouvin** la période contemporaine et les origines des deux grandes guerres ; **R. Grousset** les peuples de l'Asie et l'évolution de l'histoire universelle (*Bilan de l'Histoire*, 1946) etc.

A côté des ouvrages d'érudition et des compositions collectives, les ouvrages de synthèse embrassant une masse de faits sous un volume restreint ont conservé leurs partisans et conquis le grand public. Il serait impertinent et injuste de laisser entendre que l'histoire devient d'autant plus « littéraire » qu'elle s'éloigne de l'exactitude et de l'objectivité. Les œuvres auxquelles nous allons faire allusion n'ont rien d'« histoires romancées » ; elles reposent sur une documentation très sérieuse

et souvent très poussée. Mais elles cherchent davantage à grouper les faits, à dégager la signification, la philosophie des événements. Les auteurs apportent à la narration des soucis d'art et de style; ils sont plus sensibles à l'aspect pittoresque du passé, aux caractères des personnages. Ainsi **Louis Madelin** (1871) pour l'Histoire de la Révolution et celle de la guerre de 1914. **Jacques Bainville** (1879-1936), disciple de Maurras, n'en a pas moins pris pour modèles Voltaire et Michelet. Son *Histoire de France* (1925), son *Napoléon* (1931), son *Histoire de la Troisième République* (1935) sont remarquables par l'intelligence et la vie de l'exposé. On en peut dire autant des études d'**Octave Aubry** (1881-1946) : *Le Roi de Rome* (1932); *Napoléon et son temps* : *Sainte-Hélène* (1925); *Histoire de France* (1947); de celles de **Pierre Gaxotte** : *La Révolution* (1928), *Le siècle de Louis XV* (1933), *La France sous le règne de Louis XIV* (1946).

Enfin, en marge de l'histoire, notre époque a produit un grand nombre de *mémoires*. Cela n'a rien de surprenant lorsqu'on songe aux événements politiques, diplomatiques, militaires qui se sont déroulés depuis le début du XX^e^ siècle. On trouverait bien des pages à retenir dans les innombrables carnets de combattants, recueils de notes, souvenirs de témoins ou d'acteurs du drame, parmi lesquels le *G. Q. G. Secteur I* (1920) de **Jean de Pierrefeu**, rédacteur du « communiqué officiel » pendant la guerre de 1914, fit tant de bruit. Mais peut-être l'histoire consultera-t-elle surtout le témoignage des protagonistes : celui des chefs militaires dans les *Lettres* de **Lyautey**, le « Mémorial » de **Foch**, rédigé par **Raymond Recouly**; le livre de **Weygand** sur *Foch*, etc.; celui des hommes politiques et des diplomates dans les *Souvenirs* de **Paul Cambon**, ambassadeur à Londres (sur l'Europe d'avant 1914); dans *Au service de la France, neuf années de souvenirs* (1926-1933), par **Raymond Poincaré**; dans la très remarquable *Russie des tsars pendant la grande guerre* (1921-1922), souvenirs d'ambassade de **Maurice Paléologue**, qui a donné encore : *Au quai d'Orsay à la veille de la tourmente*, *Journal*, 1913-1914 (1947); plus près de nous, dans les impressions d'**André François-Poncet**, ambassadeur de France, sur l'Allemagne d'avant 1939, etc. Nos mémorialistes cherchent moins que ceux du XVII^e^ siècle à défendre une cause

personnelle ou à prendre des attitudes avantageuses devant l'avenir; ils déposent plutôt en témoins d'une histoire qu'ils ont vécue de près et contribué à créer.

VII. — L'HISTOIRE, LA CRITIQUE ET L'ESSAI LITTÉRAIRES.

L'évolution de la critique a été très marquée à l'époque contemporaine. L'*histoire littéraire*, déjà constituée au XIX^e^ siècle, s'est développée à côté de la critique proprement dite, avec ses méthodes inspirées de l'histoire elle-même. Elle s'est étendue à tous les domaines : littérature française, antique, étrangère, littératures comparées de la France et des nations modernes.

L'historien de la littérature, travaillant sur les œuvres de l'esprit, veut être aussi scrupuleux, aussi impartial, que l'historien des faits. Il constitue la *bibliographie* de son sujet, se tient au courant de tous les travaux antérieurs qui s'y rapportent, remonte aux *documents* de première main, dépouille les *manuscrits* déposés dans les bibliothèques ou les archives privées, poursuit les *inédits*, ou les imprimés « que personne n'a lus », et qui peuvent fournir un élément utile à sa recherche. Il vérifie les assertions, contrôle les faits, les textes, les dates; son attitude est celle d'un enquêteur, qui doute, fait la chasse à l'à peu près, se défie des généralisations hâtives, consigne au fur et à mesure les résultats « sur fiches », et ne se laisse conduire que par un souci de vérité, sans parti pris d'animosité ou d'admiration. Étudiant une œuvre, il s'efforcera de l'éclairer par tout ce qu'il pourra découvrir de la vie, des intentions de l'auteur. Il décelera les lectures, les *sources* où celui-ci a puisé, afin de limiter le champ où pourra s'exercer le goût personnel du lecteur. La publication ininterrompue de documents inédits, journaux intimes, correspondances, etc.; les progrès de la philologie; l'établissement d'éditions critiques des œuvres des écrivains, avec les premières ébauches, les variantes du texte; les traductions d'auteurs anciens, dont certaines (comme celle de l'*Odyssée* par V. Bérard, ou du *Théâtre d'Eschyle* par P. Mazon) sont aussi des œuvres d'art; les articles des revues savantes

(*Revue d'histoire littéraire, Revue de littérature comparée*) : tout a encouragé les recherches minutieuses.

Ces méthodes, — ou, pour mieux dire : les excès de ces méthodes — ont soulevé des objections. On leur a reproché d'oublier parfois le but final de toute critique — l'appréciation des œuvres littéraires — pour se satisfaire de pure érudition. Elles n'ont pas toujours tenu compte de la spontanéité du génie. La recherche des « sources », par exemple, a entraîné des rapprochements hasardeux ou superflus. Il est arrivé même qu'au nom d'une scrupuleuse exactitude (l'esprit humain est ainsi fait) on ait commis, en ces matières délicates d'esthétique littéraire, — faute de sens psychologique et artistique — d'aussi lourdes erreurs ou tiré des déductions aussi arbitraires qu'une critique en apparence moins « scientifique » et moins respectueuse du « fait ».

Encore une fois, ces réserves concernent plutôt les déformations de la méthode que la méthode elle-même. Celle-ci a permis de détruire des légendes, de corriger de très réelles bévues, de mieux comprendre et de goûter plus pleinement bien des ouvrages. Elle constitue d'autre part pour l'esprit une discipline austère, qui a sa valeur et même son héroïsme. Des savants ont jugé qu'ils étaient payés de leur peine si, après d'immenses recherches, ils parvenaient simplement à confirmer ce qu'une critique plus intuitive avait découvert depuis longtemps. Leur ambition s'est bornée à définir l'état actuel des problèmes, sans ignorer qu'un travail nouveau pouvait tout remettre en question. Prudence, patience, modestie sont les vertus de l'historien littéraire.

Ces laborieuses enquêtes n'ont pas abouti seulement à nous laisser en présence d'une poussière d'incertitudes ou de résultats négatifs. Des historiens de la littérature ont heureusement concilié le goût de l'exactitude avec celui de la synthèse.

Joseph Bédier (1864-1938), un grand humaniste, a donné des modèles d'analyses précises mais aussi de vastes vues d'ensemble dans ses *Études critiques* (1903) et ses travaux célèbres sur les *Légendes épiques* (1908-1913) ; quant à sa transposition en français moderne de la légende de *Tristan et Yseult*

(1900), elle est un chef-d'œuvre d'élégance et de style. **Gustave Lanson** (1857-1934) a été le maître de l'histoire littéraire ; mais il a dit à maintes reprises que l'érudition n'était pour lui qu'un moyen et un contrôle, qu'il se sentait porté bien davantage vers les idées et l'analyse esthétique des textes. Ses nombreux travaux sont aussi riches de goût et de pensée que de science et son *Histoire de la littérature française* (1894 ; remaniée pour les 11e et 12e éd., 1909-12) reste un monument remarquable par l'abondance des suggestions et la rigueur de l'exposé. On y puisera longtemps encore. G. Lanson a formé de nombreux disciples. **Paul Hazard** (1868-1944) qui fut, après J. Texte, et avec **Fernand Baldensperger,** le maître de la *littérature comparée,* a consacré, entre autres travaux, deux études au mouvement des idées en France et en Europe depuis l'époque classique jusqu'à la fin du XVIIIe siècle : *la Crise de la conscience européenne* (1689-1715) parue en 1935, et *la Pensée du XVIIIe siècle* (1946), livres prodigieusement érudits, mais pleins de vie, écrits dans un style alerte et limpide. Ce sont également de vastes ouvrages de synthèse, fondés sur une patiente analyse et une documentation très riche que les *Origines intellectuelles de la Révolution française* (1933), l'*Histoire de la littérature française classique* (1940), l'*Histoire de la clarté française* de **Daniel Mornet**, professeur à la Sorbonne, — et l'*Histoire*



Cl. Henri Manuel.
JOSEPH BÉDIER À L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

littéraire du sentiment religieux en France (1916-1936), en 12 vol., de l'**abbé Bremond** (1865-1933).

On nous permettra de ne citer que quelques noms et œuvres typiques; les bibliographies de détail tout au long de cet ouvrage, ont fait connaître les principaux historiens de la littérature qui en ont renouvelé, depuis une quarantaine d'années, à peu près tous les chapitres. Dans d'autres domaines que l'histoire de la littérature française, on doit signaler des œuvres comme l'*Histoire de la littérature grecque* d'**Alfred** (1845-1923) et **Maurice** (1846-1935) **Croiset**, de grandes études de littératures étrangères comme le *Nietzsche* de **Charles Andler** (1866-1933), les travaux sur Shakespeare d'**Abel Lefranc** (1863); les études d'histoire de l'art d'**Émile Mâle** (1863), de **Louis Gillet** (1865-1943), etc.

La *critique* proprement dite ne se sépare pas absolument de l'histoire littéraire. Elle a cependant ses caractères individuels : moins objective en général, quelquefois partiale, elle laisse plus de place aux goûts, aux réactions personnelles de l'auteur; tout en expliquant, elle ne se prive pas de juger. Elle voile davantage l'érudition et accuse les préoccupations esthétiques. — Beaucoup de nos contemporains passent d'un genre à l'autre ou les concilient, surtout les universitaires. **René Doumic** (1860-1937), qui a continué la tradition de Brunetière, ne cache pas ses convictions morales et religieuses; **Victor Giraud** (1868), à qui nous devons d'excellentes études sur *le Christianisme de Chateaubriand*, *Pascal*, *Sainte-Beuve*, etc., admire ou discute en même temps qu'il décrit les œuvres. **A. Bellessort** (1866-1942), voyageur, professeur, conférencier; **A. Chevrillon** (1864), voyageur lui aussi à travers le monde, sont des initiateurs pleins d'allant et d'esprit. **Pierre Moreau** associe aux études d'histoire littéraire (*Le Classicisme des Romantiques*) des jugements personnels et vivants sur le *Victorieux vingtième siècle*, sur *Barrès* (1946); **René Lalou**, angliciste et juge très indépendant de la littérature contemporaine, décrit l'évolution de la poésie *Vers une alchimie lyrique* et donne un vigoureux essai sur l'humanisme (*Défense de l'homme*),

Des critiques comme **Henry Bidou** (1869-1925), **André Beaunier** (1869-1925), **André Hallays** (1859-1930), **Camille**

Mauclair (1872), bien d'autres avec eux, très éclectiques, ont apporté dans leurs ouvrages, avec un grand souci de sérieux et de solidité, beaucoup de fantaisie, de poésie même. Ils ressuscitent âmes, idées, figures du passé.

Pierre Lasserre, dont nous avons déjà parlé, et **Albert Thibaudet** (1874-1936) sont parmi les plus fortes personnalités de la critique contemporaine. Thibaudet apparaît comme un esprit immensément cultivé, très intelligent et très original; sa compétence historique, philosophique, littéraire, lui permet de multiplier avec aisance les rapprochements, les suggestions ou les paradoxes ingénieux (*La poésie de Mallarmé*, 1912; *La Campagne avec Thucydide*, 1922; *Trente ans de vie française : les idées de Ch. Maurras; la vie de M. Barrès; le Bergsonisme*, 1920-23; *Valéry*, 1923). Il a laissé une *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, parue après sa mort, où abondent les aperçus primesautiers, les jugements étincelants et hardis; des *Réflexions sur la littérature, sur le roman*, etc.

Ce genre de critique vise moins à nous instruire qu'à nous faire penser et réagir à notre tour. Elle a eu de nombreux représentants à notre époque : **Jean Schlumberger**, qui est aussi romancier, **Charles du Bos** (*Approximations*), **Ramon Fernandez**, **Robert Brasillach**, **Thierry Maulnier**, dont le *Racine* (1936), discutable à certains égards, est si riche de vues pénétrantes, **J. P.-Sartre** (*Situations*, 1948).

On ne fera que deux reproches à la jeune critique : abus des digressions philosophiques; complaisance pour une subtilité de pensée et d'expression qui aboutit parfois à un jeu gratuit de formules.

Une place doit être réservée à la critique des journaux, hebdomadaires, revues, qui tient le public au courant des nouveautés et sert de témoin à la vie littéraire. C'est là évidemment que sévissent la réclame, la polémique, les jugements hâtifs ou incompétents. Mais plusieurs journalistes littéraires, par leur culture, leur indépendance, leur talent, ont joué et continuent à jouer un rôle important; leurs articles réunis en volumes restent de vivants documents. **Paul Souday** (1869-1929) écrivit dans *le Temps*; partial et véhément, intellectualiste et rationaliste à

outrance, Souday se faisait une haute idée de la critique, « conscience de la littérature ». Il mena des campagnes pour Valéry, contre la littérature facile, et s'est élevé souvent au-dessus de la simple chronique quotidienne ou hebdomadaire. Ses *Livres du temps* en trois séries (1913-1929-30), sa *Société des Grands Esprits* (1929) méritent toujours la lecture.

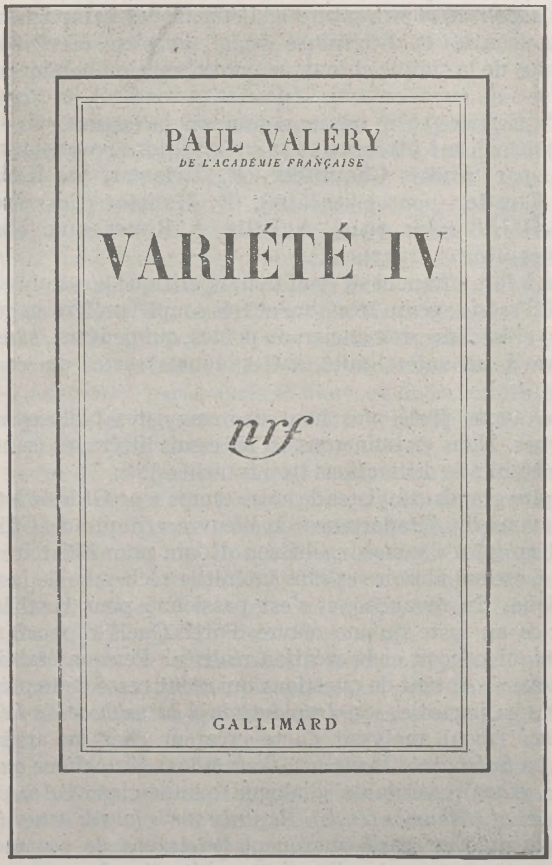
Le journalisme littéraire et la critique des revues sont représentés par **André Chaumeix, P. Brisson, R. Kemp** et **J.-J. Gautier** (pour le théâtre), **E. Henriot** (*Courrier littéraire, XVIII^e siècle*, 1945), **A. Billy**, **A. Rousseaux** (*Portraits littéraires choisis*, 1947), etc.

Tout à fait affranchie d'érudition, la critique n'est plus qu'un recueil d'*essais* : genre très libre et très souple, préféré en général par les « créateurs », romanciers ou poètes, qui peuvent, sans s'astreindre à un sujet limité, mêler toutes sortes de considérations.

Nous avons parlé plus haut des essayistes philosophes ou politiques. Nous examinerons ici les essais littéraires (sans prétendre établir de distinctions trop tranchées).

Les plus grands essayistes de notre temps sont **Gide** et **Valéry**. Nous avons dit l'importance de l'œuvre critique de Gide (1). P. Valéry (2) n'a jamais caché son dédain pour l'histoire littéraire : il estime illusoire et sans intérêt la recherche de la vérité historique. En revanche, il s'est passionné pour l'esthétique. Qu'est-ce au juste qu'une œuvre d'art? Quels rapports entre l'esprit qui conçoit et la création réalisée? Peut-on établir une « poétique »? Autant de questions qui n'ont cessé de le préoccuper. Dès sa jeunesse, son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) analysait l'acte créateur chez un artiste de génie. La *Soirée avec Monsieur Teste* (1895), *Eupalinos ou l'Architecte* (1923), véritable dialogue platonicien, *l'Ame et la Danse* (1923), *Rhumbs* (1926), *Regards sur le monde actuel* (1931, éd. augmentée en 1945) marquent les étapes de ses méditations sur l'art et sur les directions spirituelles de notre temps. Il faut y ajouter un nombre important de fragments, préfaces,

(1) Cf. p. 1038.
(2) Cf. p. 1051.



Cl. Hutter.

FAC-SIMILÉ DE LA COUVERTURE.

conférences, partiellement groupés dans ces recueils souvent remaniés et enrichis : *Littérature* (1929), *Aphorismes* (1930), *Tel quel* (1941-43), *Mélange* (1941), etc., qui renferment une foule d'aperçus sur les artistes, écrivains ou peintres, sur la technique et la Beauté. Enfin, les cinq séries de *Variété* (1924-29-36-38-44), son ouvrage capital, rassemblent toutes sortes de jugements (sur Baudelaire, Stendhal, sur la crise de l'esprit, etc.). Valéry s'est montré dans tous ces livres éveilleur d'esprits de premier ordre en même temps que grand prosateur. Ses réflexions sur la nécessité des règles, sur l'impossibilité du *vrai* absolu en littérature ont été partout citées, commentées, et sont presque devenues d'usage scolaire! Ceux mêmes qui résistent à la poésie de Valéry s'accordent pour admirer la concision, la pureté de sa prose. L'essai tel que l'a conçu Valéry représente peut-être le plus haut degré de la critique.

Nombreux sont les contemporains qui ont traité, sous des titres et des formes très variés — recueils de propos ou de réflexions, monographies, souvenirs, « positions et propositions » comme l'indique le titre d'un recueil de **P. Claudel** (1928) — les sujets les plus divers, mêlant impressions, aperçus, jugements. Des collections entières, comme celle des *Cahiers Verts*, que dirigea l'essayiste **Daniel Halévy** (1872), ont accueilli quantité d'essais, dont certains obtinrent un vif succès.

Jacques Rivière († 1925) a laissé des *Études* (1924) sensibles et fines. Ce sont les impressions de voyage et d'art qui dominent chez **Gabriel Faure** (1877) : dans ses *Heures d'Italie, Paysages littéraires, Pèlerinages passionnés*, G. Faure a décrit avec délicatesse les sensations éprouvées en présence des villes, des paysages ennoblis par le séjour ou le passage des grands artistes. **J.-L. Vaudoyer** (1883) a chanté en poète les *Beautés de la Provence* (1926) ; **L.-P. Fargue** († 1947) fut l'inlassable *Piéton de Paris* (1939). D'autres évoquent le passé qu'ils ont connu : ainsi **Lucien Descaves** (1861) dans ses pittoresques souvenirs.

Enfin, à la suite d'Amiel, plusieurs écrivains ont composé des *journaux* intimes, où sont consignées choses vues et notations sur les hommes et les livres. Après le *Journal* de **J. Renard**, publié après sa mort, et le *Journal* déjà cité d'**A. Gide**, on

doit nommer ceux de **Julien Green** (1938-39), de **Mauriac** (1934-40, 3 vol.), de **du Bos** (1946), de **Romain Rolland** (publié en 1947), d'**André Maurois** (1947), etc.

Les événements des années 1939-1945, les longues heures de captivité ont développé ce goût du journal chez bon nombre de Français, qui préférèrent à l'affabulation romanesque la transcription directe de leurs sensations (**Louis Francis**, *Jusqu'à Bergen*, 1947) et de leurs pensées, en y mêlant parfois des aperçus critiques : ainsi dans l'essai d'**A. Hoog**, *Littérature en Silésie* (1944). Mais plus d'une œuvre de valeur, née dans ces conditions, restera inconnue ou réservée à un auditoire restreint, quand son auteur n'était pas écrivain de profession. Tout ce qui mériterait d'être lu n'émerge pas toujours à la lumière de l'histoire littéraire.

CONCLUSION

Une histoire de la littérature, pas plus qu'une histoire tout court, ne peut conclure. Au moment même où l'on écrit, des œuvres vont naître qui modifieront les perspectives, qui apporteront au moins un élément nouveau. Il faut tenter seulement, là où l'on est parvenu, de faire le point.

On s'est montré sévère pour la littérature du XX^e^ siècle. On lui a reproché, contradictoirement, sa vulgarité et ses prétentions, ses obscurités et son laisser-aller. On s'est étonné qu'elle n'ait pas réussi encore à trouver, pour traduire les tumultes de notre époque, « une forme, un style » (F. Mauriac).

Pour la juger équitablement, on ne devrait jamais oublier qu'elle prend la suite de quatre siècles d'activité littéraire intense, et notamment d'un siècle très fécond, le XIX^e^ siècle. Certes, on peut toujours renouveler les sujets par la manière de les traiter. Mais avouons qu'il devient plus difficile de paraître original, après tant d'admirables réussites ; cela explique en partie, dans des genres comme la poésie, le théâtre ou le roman, les tentatives parfois déconcertantes dont nous sommes témoins.

Ce que l'on doit exiger, c'est que ces tentatives n'aillent pas contre le génie de la langue. Les négligences, les incohérences

par trop accusées, les incorrections, les brutalités grossières, sont des défauts que l'on peut légitimement condamner. Ils justifient les campagnes que des esprits comme André Gide mènent pour la défense du français.

Ceci dit, il convient de garder une attitude accueillante et libérale. La production littéraire se ressent de la confusion de notre temps ; elle donne l'impression d'aller en tous sens. Mais ce sont les tempéraments d'artistes qui font la substance d'une littérature. Or, pour ne citer que les écrivains disparus de la génération de 1870-1880, niera-t-on que Péguy, Proust, Giraudoux, R. Rolland, Valéry, s'inscrivent dignement dans la suite des écrivains français?

La richesse et l'incomparable éclat de l'histoire littéraire de la France ne doivent donc pas décourager les jeunes, qui se sentent le désir et la vocation d'écrire, mais les inciter à mesurer leurs forces ; leur donner, au contact des œuvres vraiment belles, le dégoût de la « littérature inutile » qui ne ferait qu'aggraver la surproduction ; les engager à manier d'abord, comme l'ont fait les maîtres, le langage, et à se créer un style, instruments sans lesquels rien de solide ne peut se bâtir.

Ainsi, par un apport constant de talents nouveaux, s'enrichira la littérature de notre siècle, à laquelle on ne peut, en tous cas, dénier deux mérites : la diversité et la vie.

BIBLIOGRAPHIE

Pour les faits historiques et l'histoire de la civilisation contemporaine : L. Genet, *Précis d'histoire contemporaine*, 1919-1939 (Coll. Victor-L. Tapié), Hatier, 1946.

Ch. Le Goffic, *La littérature française aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Larousse, 9^e^ mille, 1923, 2 vol.

G. Lanson, *Réflexions d'un vieux critique sur la jeune littérature*, *Revue des Deux Mondes*, 1^er^ déc. 1921.

D. Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée contemporaines* (1870-1927), Larousse, 1927 (nouvelle éd. aug. 1934).

A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936.

M. Braunschvig, *La littérature française contemporaine étudiée dans les textes* (de 1850 à nos jours), 8e éd. Colin, 1942.
R. Lalou, *Histoire de la littérature contemporaine de 1870 à nos jours*, nlle éd., Presses Universitaires, 1946, 2 vol.
F. Baldensperger, *L'avant-guerre dans la littérature française*, 1900-1914, Payot, 1919; *La littérature française entre les deux guerres*, 1919-1939, Sagittaire, 1943.
A. Rousseaux, *Ames et visages du XXe siècle*, Grasset, 1936; *La littérature du XXe siècle*, A. Michel, 1938-39, 2 vol.
H. Clouard, *Littérature française contemporaine*, I. De 1885 à 1914, A. Michel, 1947.
H. Peyre, *Hommes et œuvres du XXe siècle*, Corréa, 1938.
R. de Santy, *Anthologie des littératures contemporaines du XXe siècle*, Paris, 1941.
Encyclopédie française (sous la direction de L. Febvre), t. XVII, ch. III (*Tendances actuelles des littératures*), Paris, 1936.
P. Moreau, *Le Victorieux vingtième siècle*, Plon, 1925; *Maurice Barrès*, Sagittaire, 1946.
J. et J. Tharaud, *Notre cher Péguy*, Plon, 1926, 2 vol.
R. Rolland, *Péguy*, A. Michel, 1944, 2 vol.
R. Lalou, *Les étapes de la poésie française*, Presses Universitaires, 1942; *Le roman français depuis 1900*, id., 1943.
L. Beck, *Anthologie des poètes du XXe siècle : Poètes symbolistes e poètes d'aujourd'hui*, Delagrave, 1938.
A. Thibaudet, *Paul Valéry*, Grasset, 1923; *Réflexions sur la critique*, Gallimard, 1938; *sur le roman*, id., 1938; *sur la littérature*, id., 1938-41.
M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, éd. du Seuil, 1945.
P. Souday, *Proust, Gide, Valéry*, Kra, 1927.
L.-P. Quint, *Marcel Proust* (nlle éd. augm.), Sagittaire, 1936.
R. Lalou, *Roger Martin du Gard*, Gallimard, 1938.
G. Lanson, *Méthode de l'histoire littéraire*; P. Van Tieghem, *Tendances nouvelles en histoire littéraire* (*Études françaises*, nos I et XXII), Les Belles Lettres.
V. Giraud, *La critique littéraire*, Aubier, 1946.

TABLEAUX SYNOPTIQUES

Dates	Épopée et Romans	Lyrisme	Théâtre	Autres genres de poésie
—	—	—	—	—
IX^e SIÈCLE.				
X^e SIÈCLE.				*Vie de St Léger. Cantilène de Ste Eulalie.*
XI^e SIÈCLE.	*Pèlerinage de Charlemagne* (1060). *Chanson de Roland* (1080?). *Chanson d'Antioche* (1098).			*Vie de Saint Alexis.*
XII^e SIÈCLE. 1100.	*Tristan*, de **Béroul**. *Couronnement de Louis, Charroi de Nîmes.* *Roman d'Énée.*		*Les Vierges folles.*	
1150	*Roman de Brut*, de **Robert Wace** (1155). *Roman de Troie*, de **B. de Sainte-More.** *Lais de* **Marie de France** (1160). *Roman de Rou*, de **Robert Wace** (1161-1174). *Aliscans.* *Roman d'Alexandre.* *Tristan*, de **Thomas** (1180). *Lancelot*, le *Chevalier au Lion, Perceval*, de **Chrétien de Troyes** (1180-90). † **Chrétien de Troyes** (1195).	**Conon de Béthune** († 1224).	*Le Jeu de Saint-Nicolas*, de **Jean Bodel** (1170). *Drame d'Adam.*	*Richeut* (fabliau). *Fables* de **Marie de France.**
XIII^e SIÈCLE. 1200.	*Girard de Vienne.* *Aimeri de Narbonne.* *Quête du Graal.*	**Jean Bodel.** **Thibaut de Champagne** († 1240).		*Roman de Renart.* Les *Fabliaux.* *Roman de la Rose* (1^re partie), par **Guillaume de Lorris** († 1237).
1250.	*Raoul de Cambrai* (1270).	† **Rutebeuf** (1287).	*Jeu de la Feuillée*, d'**Adam de la Halle** (1262). *Robin et Marion* d'**Adam de la Halle** (1283). *Miracle de Théophile, de* **Rutebeuf** (1284). † **Adam de la Halle** (1288).	*Roman de la Rose* (2^e partie). par **Jean de Meun** (1277).

Théologie et Philosophie	Histoire	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
	Serment de Strasbourg (842).	† **Alcuin** (840).		Traité de Verdun (842). Conquête de l'Angleterre par les Normands (1066). Première Croisade (1095).
† **Abélard** (1142)				Deuxième Croisade (1147). Frédéric Barberousse (1152-1190).
† **St Bernard** (1153).		Notre-Dame de Paris (1160).	*Poème du Cid* (Espagne) (1140).	
Sermons de **Maurice de Sully** († 1196).				Philippe-Auguste (1180-1223). Troisième Croisade (1189-1192). Innocent III (1198).
Traduction des *Sermons* de **St Bernard** (1210).	† **Villehardouin** (1213).	Fondation de l'Université de Paris (1200).	*Les Nibelungen* (Allemagne).	Quatrième Croisade (1204). Guerre des Albigeois (1209). Bouvines (1214). La Grande-Charte (1215). 1re Croisade de St Louis (1248).
La *Somme théologique* de **St Thomas d'Aquin.** † **St Thomas** (1274).	Rédaction française des *Grandes Chroniques de Saint-Denis* (**Mathieu de Vendôme**) (1275).			† St Louis, à Tunis (1270). Les Vêpres Siciliennes (1282).
† **Roger Bacon** (1294).				

Dates	Théâtre sérieux	Théâtre comique	Divers genres de poésie	Histoire
—	—	—	—	—
XIV[e] SIÈCLE.			† **Jean de Meun** (1305).	*Vie de saint Louis* par **Joinville** (1309).
1300.				† **Joinville** (1319).
			Les Jeux floraux de Toulouse (1325).	
	Miracles de Notre-Dame (1340).			
			Renard le Contrefait (1340).	
1350.				Chronique de **Jean Le Bel** (1350).
	Les Confrères de la Passion (1398).		† **Guillaume de Machaut** (1377).	**Froissart** commence ses *Chroniques* (1370).
XV[e] SIÈCLE.	Le Roi donne des lettres patentes aux Confrères (1402).		† **Eustache Deschamps** (1410). **Charles d'Orléans** est fait prisonnier à Azincourt (1415). **Charles d'Orléans** à Blois (1441).	**Froissart** (1410).
1400.			† **Alain Chartier** (1449).	
1450.	*La Passion* **d'Arnould Gréban** (1452).	Les Clercs de la Basoche.		
	Mystère de Troie, par **Jacques Millet** (1452).	Les Enfants sans souci.	*Petit Testament* de **Villon** (1461).	
		Maître Pathelin (1470).	*Grand Testament* de **Villon** (1461). † **Charles d'Orléans** (1465).	
	La Passion de **Jean Michel** (1486).			**Commines**, disgracié, commence ses *Mémoires*.
			† **Villon** (1480?).	
	Saint Martin, par **A. de la Vigne** (1496).			

XIVe ET XVe SIÈCLES.

Prose didactique et traductions	Théologie et Philosophie	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
	† **Duns Scot** (1304).	La boussole (1302).	*La Divine Comédie* de **Dante** (1300).	Les Papes à Avignon (1309-78).
		† **Marco Polo** (1323).	† **Dante** (1321).	
			Pétrarque est couronné au Capitole (1341).	Avènement des Valois (1327). Commencement de la guerre de Cent Ans (1337). Crécy (1346).
.....	.....	.....	.....	.....
			Boccace : le *Décaméron* (1354).	Poitiers (1356). † Etienne Marcel (1358).
Traduction de *Tite-Live*, par **Bercheure** (1362).			† **Pétrarque** (1374).	Charles V (1364-1380).
Traduction d'*Aristote*, par **Oresme** (1370-77).		La Bastille (1370).	† **Boccace** (1375).	Du Guesclin.
			Traduction de la Bible en anglais, par **Wiclef** (1380). *Contes de Cantorbery* de **Chaucer** (1390?).	
				Azincourt (1415).
	Imitation de Jésus-Christ (1420?).			Traité de Troyes (1420).
	† **Gerson** (1429).	Découverte de l'imprimerie (1436).		Charles VII (1422). Siège d'Orléans (1428). Mort de Jeanne d'Arc (1431).
.....	.....	.....	.....	.....
				Prise de Constantinople par Mahomet II (1453).
		La Bible, imprimée par **Gutenberg** (1455). La première imprimerie à Paris (1470).		Fin de la guerre de Cent Ans (1453).
				† Charles le Téméraire (1471). † Louis XI (1483).
		Découverte de l'Amérique par **Christophe Colomb.** (1492).		Charles VIII en Italie (1494). Louis XII (1498).

Dates	Poésie lyrique et didactique	Poésie dramatique	Théologie, Philosophie et Morale	Éloquence politique et Pamphlets	Histoire
1500.		Jusqu'en 1548 : *Mystères*. — Jusque vers 1520 : *Soties*. — Pendant tout le siècle : *Farces* et *Moralités*. **Gringoire** *Sotie du Prince des Sots* (1512).			† Commines (1511).
	Clément Marot : *Temple de Cupido* (1515).				
	† **Jean Marot** (1523).				*Le Loyal Serviteur* (1524).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1525.	† **Jean Lemaire** (1525).				
	Clément Marot : *Adolescence Clémentine* (1532).				
	Clément Marot : *Psaumes* (1539).	**Buchanan** : *Jephté*, tragédie latine (1540).	**Calvin** : *Institution chrétienne*, texte latin (1536).		
	† **Cl. Marot** (1544).				
	Maurice Scève : *Délie* (1544). **Marguerite de Navarre** : *Poésies* (1547).	Le Parlement interdit les *Mystères* (1548).	**Calvin** : *Institution chrétienne*, texte français (1541).	**La Boétie** : *Servitude volontaire* (1548).	
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1550.	**Ronsard** : *Odes* (1550).	**Th. de Bèze** : *Abraham* (1551).			

Romans et Contes	Traductions, Critique et Erudition	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
			Sannazar : *Arcadia* (1502).	**Jules II** pape (1503-13).
J Lemaire : *Illustrations des Gaules* (1509-1513).		**Copernic** découvre le système de la Terre (1507).	**Erasme** : *Eloge de la Folie* (1509).	Ligue de Cambrai (1508). **Henri VIII** d'Angleterre (1509).
		Magellan et le premier voyage autour du monde (1519).	**Arioste** : *Roland furieux* (1515).	**Léon X** pape (1513-21).
		† **Léonard de Vinci** (1519).	**Machiavel** : *Le Prince* (1518).	**François Ier** (1515-47). Marignan (1515). **Luther** excommunié (1520).
	Le Fèvre d'Étaples : *Evangiles* (1524).	† **Raphaël** (1520).		**Charles-Quint** empereur (1519). **Luther** à Worms (1521).
.....	.....	.....	.....	.....
				Pavie (1525).
Rabelais : *Chronique gargantuine* (1532).	**Cl. de Seyssel** : *Thucydide* (1527).	**Le Primatice** (Château de Chambord) (1526).	† **Machiavel** (1527).	Conquête de Naples par les Français (1528).
Rabelais : *Pantagruel* (1533).		**Michel-Ange** : *Le jugement dernier* (1533).	† **Arioste** (1533).	Confession d'Augsbourg (1530).
Rabelais : *Gargantua* (1535).	**Lazare de Baïf** : *Electre* (1537).	**Benvenuto Cellini** à Paris (1541).	Traduction de la Bible en allemand par **Luther** (1534).	Rupture d'Henri VIII et du Pape (1531).
Des Essarts : *Amadis* (1540).	**H. Salel** : *Homère* (1545).	**Pierre Lescot** (Le Louvre) (1541).		Cérisoles (1544).
Rabelais : *Le Tiers livre* (1546).	**J. du Bellay** : *Defense et Illustration* (1549).	† **Copernic.**		Ouverture du *Concile de Trente* (1545). † **Luther** (1546). **Henri II** (1547-59).
.....	.....	.....	.....	.....
	La Boétie : *Economique* de Xénophon (1550).			

Dates	Poésie lyrique et didactique	Poésie dramatique	Théologie, Philosophie et Morale	Éloquence politique et Pamphlets	Histoire
1550.	**J. du Bellay :** *L'Olive* (1550).	**Jodelle :** *Cléopâtre* (1552). **Jodelle :** *Eugène* (1552). **M. de St-Gelais :** *Sophonisbe* (1554).			
	Ronsard : *Hymnes* (1555). **Ronsard :** *Amours d'Hélène* (1555).	**Grévin :** *Mort de César* (1560).		**L'Hospital :** *Harangues et Mercuriales* (1560-70).	**Ét. Pasquier :** *Recherches de la France* (1560).
	J. du Bellay : *Regrets* (1558). † **J. du Bellay** (1560). **Ronsard :** *Discours* (1560-64).	**Baïf :** *Antigone* (1565). Tragédies de **Garnier** (1568-1580).	† **Calvin** (1564).	**Ét. Pasquier :** *Plaidoyer pour l'Université* (1565).	
	Ronsard : *Franciade* (1572). **R. Belleau :** *Bergeries* (1572).			**H. Estienne :** *Apologie pour Hérodote* (1566).	
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1575.	**A. d'Aubigné** commence *les Tragiques* (1577).	Comédies de **Larivey** (1579-1600).		**Bodin :** *De la République* (1576).	**Montluc :** *Commentaires* (1577) (éd. 1592).
	Du Bartas : *La Semaine* (1578).	**Turnèbe :** *Les Contents* (1584).	**Montaigne :** *Essais*, livres I et II (1580). **Montaigne :** *Essais*, livre III (1588).	**G. du Vair :** *Discours et Œuvres morales* (1596-1600).	**Brantôme :** *Vies des grands capitaines* (éd. 1665).
	† **Ronsard** (1585).		† **Montaigne** (1592).	**Du Perron :** *Or. fun. de Ronsard* (1585).	
	Malherbe : *Les Larmes de St Pierre* (1587).	Tragédies de **Montchrestien** (1596-1605).	**Montaigne :** Edition de Mlle de Gournay (1595).	*Satyre Ménippée* (1594).	**La Noue :** *Discours* (1587).
	† **A. de Baïf** (1590).				
1600.	† **Du Bartas** (1590).				

Romans et Contes	Traductions, Critique et Erudition	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
Rabelais : *Le Quart livre* (1552).		**A. Paré** nommé chirurgien du roi (1552).		**Marie Tudor** (1553-1558).
† **Rabelais** (1553). **M. de Navarre** : *Heptaméron* (1558).	**R. Belleau** : *Anacréon* (1557).	**B. Palissy** : L'émail (1555).		**Élisabeth** reine d'Angleterre (1558).
Bonaventure Despériers : *Joyeux devis* (1558).	**Amyot** : *Vies* de Plutarque (1559).	**Ph. Delorme** (Les Tuileries) (1563).		**Charles IX** (1560-74).
Rabelais : *Ve livre* (1562).	**Scaliger** : *Poétique* (1561). **Amyot** : *Œuvres morales* de Plutarque (1570). **H. Estienne** : *Thesaurus linguæ graecæ* (1572).	† **Michel-Ange** (1564). **Jean Goujon** (Le Louvre) (1570).	**Le Tasse** : *L'Aminta* (1571). **Camoens** : *Lusiades* (1572).	Conjuration d'Amboise (1560). Fin du *Concile de Trente* (1563). La Saint-Barthélemy (1572). **Henri III** (1574).
			Le Tasse : *Jérusalem délivrée* (1575).	États de Blois (1576).
	H. Estienne : *La Précellence du langage français* (1579). **Cl. Fauchet** : *Antiquités* (1579). † **Amyot** (1593).	Le Pont-Neuf (1578). **B. Palissy** : *Discours admirables* (1580). Le Calendrier grégorien (1582).	† **Camoens** (1579). **Lyly** : *Euphuès* (1580). † **Le Tasse** (1595). **Shakespeare** : *Roméo et Juliette* (1595).	Exécution de **Marie Stuart** (1587). Assassinat de **Henri III** (1589). **Henri IV** (1589-1610). Entrée de **Henri IV** à Paris (1594). Édit de Nantes (1598).

Dates	Théâtre	Divers genr de poésie	Critique	Histoire, Mémoires et Lettres	Théologie, Philosophie et Morale
1601	**Montchrestien** : *Aman* (1601).				**Charron** : *De la Sagesse* (1601).
	A. Hardy : *Didon* (1603).	**Desportes** : *Psaumes* (1603).		**De Thou** : *Historia mei temporis* (1604).	
	Montchrestien : *L'Ecossaise* (1605).	**Malherbe** : *Prière pour le roi allant en Limousin* (1605).	**Vauquelin de La Fresnaye** : *Art Poétique* (1605).		Réforme de Port - Royal par **Angélique Arnauld** (1608).
	A. Hardy : *Ariane* (1606).			Fondation du *Mercure français* (1605).	
	J. de Schelandre : *Tyr et Sidon* (1608).				**S^t François de Sales** : *Introduction à la vie dévote* (1608).
		Malherbe : *Ode à Marie de Médicis* (1610).		**Et. Pasquier** : *Recherches de la France* (Livre VII) (1611).	**S^t François de Sales** : *Traité de l'Amour de Dieu* (1610).
	Th. de Viau : *Pyrame et Thisbé* (1617).	**D'Aubigné** : *Les Tragiques* (1616).	Ouverture de l'*Hôtel de Rambouillet* (1615).	**D'Aubigné** : *Histoire Universelle* (1616-1620).	
		Racan : *Bergeries* (1618).		**Balzac** : 1^er recueil de Lettres (1624)	Fondation de l'*Oratoire* par **Bérulle** (1611).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1625.	**Mairet** : *Silvanire* (1625).				
		Théophile de Viau (1626).			Fondation de Port - Royal de Paris (1625).
	Corneille : *Mélite* (1629).	**Malherbe** : *Ode à Louis XIII* (1627).		Fondation de la *Gazette de France* (1631).	
	Corneille : *Clitandre* (1632).				
	Rotrou : *Hercule mourant* (1632).	† **Malherbe** (1628).	**F. Ogier** : Préface pour *Tyr et Sidon* (1628).	**Balzac** : *Le Prince* (1631).	
	Mairet : *Sophonisbe* (1634).				**Saint-Cyran** à Port- Royal (1633-43).
	Corneille : *La Place Royale. Les Tuileries. Médée* (1635).				
	Tristan : *Marianne* (1636).				**Descartes** : *Discours de la Méthode* (1637).
	Corneille : *L'Illusion Comique.* (1636) *Le Cid* (1637).		Lettres patentes de l'**Académie française** (1635).		
	Desmarets : *Les Visionnaires* (1637).				Publication de l'*Augustinus* de **Jansénius** (1640).
	Scudéry : *L'Amour tyrannique* (1638).			**M^me de Motteville** auprès d'Anne d'Autriche (1643-1666).	**Arnauld** : *De la Fréquente Communion* (1643).
	Corneille : *Horace. Cinna* (1640).	*La Guirlande de Julie* (1641).	*Sentiments de l'Académie sur le Cid* (1637).	(*Mémoires* publiés en 1723).	
	Corneille : *Polyeucte* (1643).				

Éloquence sacrée et profane	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
—	—	—	—	—
S[t] **François de Sales** prêche à Paris (1602)			**Shakespeare** : *Jules César* (1601). **Shakespeare** : *Hamlet* (1602).	
	H. d'Urfé : *L'Astrée* (I[re] et 2[e] parties) (1610).			
		Lunette de **Galilée** (1609).	**Cervantès** : I[re] partie de *Don Quichotte* (1605).	† **Henri IV** (1610). **Louis XIII** (1610-43).
			Cervantès : *Nouvelles* (1612).	États généraux (1614).
			Cervantès : 2[e] partie de *Don Quichotte* (1615).	
	H. d'Urfé : *L'Astrée* (3[e] partie) (1619).		† **Cervantès.** † **Shakespeare** (1616).	† **Concini** (1617). Commencement de la *Guerre de Trente Ans* (1618).
	Sorel : *Francion* (1622).	Versailles, premier château (1624).	**Bacon** : *Novum Organum* (1620).	**Richelieu** au ministère (1624-1642).
.....	.....	.....	.....	.....
	4[e] partie de l'*Astrée* publiée par **Baro** (1627).			
	Sorel : *Le Berger extravagant* (1628).	**Harvey** : *Circulation du sang* (1628).	† **Bacon** (1626).	
	Gomberville : *Polexandre* (1632).	† **Képler** (1631).		Exécution de **Montmorency** (1627).
Antoine Lemaître, avocat, entre à Port-Royal (1637).		**Galilée** : *Système du monde* (1632).		Prise de la Rochelle (1628).
			† **Lope de Vega** (1635).	*Journée des Dupes* (1630).
		Pascal : *Traité des Sections coniques* (1640).		† **Gustave-Adolphe** (1632).
	Mlle de Scudéry : *Ibrahim* (1641).	† **Rubens** (1640). † **Van Dyck** (1641).		Naissance de **Louis XIV** (1638).
	La Calprenède : *Cassandre* (1642).	† **Galilée** (1642).		Révolution anglaise. **Cromwell** (1641)

Dates	Théâtre	Divers genres de poésie	Critique	Histoire, Mémoires et Lettres	Théologie, Philosophie et Morale
	Corneille : *Le Menteur* ; *Rodogune* (1644).			**Mézeray** : *Histoire de France* (1643-1651).	**Gassendi** : *Philosophie d'Epicure* (1643).
	Molière fonde l'*Illustre Théâtre* (1643).			1^res Lettres de **M^me de Sévigné** (1644).	
	Molière : Départ pour la province (1646).			**Mézeray** : *Hist. de France* (1643-51).	
	Du Ryer : *Scaevola* (1646).			Publication des *Lettres* de **Voiture** (1649).	
	Rotrou : *S^t-Genest* (1646).		**Vaugelas** : *Remarques sur la langue française* (1647).		**Descartes** : *Traité des Passions* (1649).
	Rotrou : *Venceslas* (1647).	† **Voiture** (1648).			
1650.	† **Rotrou** (1650).				† **Descartes** (1650).
	Corneille : *Don Sanche* (1650).				**Balzac** : *Le Socrate chrétien* (1652).
	Corneille : *Nicomède* (1651).	**Racan** : *Psaumes* (1651).		**Pellisson** : *Histoire de l'Académie Française* (1652).	† **Balzac** (1654).
	Corneille : *Pertharite* (1652). — Retraite à Rouen (1652-1659).				**Pascal** à Port-Royal (1654).
	Scarron : *Don Japhet* (1653).	**S^t-Amant** : *Moïse sauvé* (1653).			**Bossuet** : *Réfutation du Catéchisme de P. Ferry* (1655).
	Cyrano : *Le Pédant joué* (1654).	**Scudéry** : *Alaric* (1654).			**Arnauld** exclu de la Sorbonne (1656).
	Molière : *L'Etourdi* (1655).				
	Molière : *Le Dépit amoureux* (1656).	**Chapelain** : *La Pucelle* (1656).	**Abbé de Pure** : *La Précieuse* (1656).		**Pascal** : *Provinciales* (1656-57).
	Thomas Corneille : *Timocrate* (1656).	**Desmarets** : *Clovis* (1657).	**D'Aubignac** : *Pratique du théâtre* (1657).		Le miracle de la S^te Epine à Port-Royal (1656).
	Molière revient à Paris (1658).	**Segrais** : *Églogues* (1658).			
	Corneille : *Œdipe* (1659).	**Racine** : *La Promenade de Port-Royal* (vers 1658).			
	Molière : *Les Précieuses* (1659).				
	Corneille : *La Toison d'or* (1660).		**Corneille** : *Examens*; trois *Discours sur la tragédie* (1660).		
1660.	**Molière** : *Sganarelle* (1660).	**Boileau** : *Sat.* I et VI (1660).	**Somaize** : *Grand Dictionnaire des Précieuses* (1660).		
		Racine : *La Nymphe de la Seine* (1660).			

Éloquence sacrée et profane	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
		Expériences de **Torricelli** sur le baromètre (1643).		† **Richelieu** (1642).
				† **Louis XIII** (1643).
	Mlle de Scudéry : *Cyrus* (1643). **La Calprenède** : *Cléopâtre* (1647).			**Rocroy** (1643). Régence d'**Anne d'Autriche** ; **Mazarin** (1643-1660). *Traités de Westphalie* (1648). **La Fronde** (1648-52). † **Charles Ier** (1649).
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .
Bossuet, archidiacre de Metz (1652-59).	**Scarron** : *Roman comique* (1651). **Cyrano** : *Voyage dans la Lune* (1655).	† **Lesueur** (1655).		
Bossuet : *Sermon sur la Loi de Dieu* (1653).	**Mlle de Scudéry** : *Clélie* (*Carte du Tendre*) (1656).			*Paix des Pyrénées* (1659).
Bossuet : *Panégyrique de St Bernard* (1655).		Découvertes astronomiques de **Huyghens** (1656-59).		
Bossuet : 1er *Sermon sur la Providence* (1656). **Bossuet** : *Panégyrique de St Paul* (1657).				Louis XIV épouse Marie-Thérèse (1660).
Bossuet : *Carême des Minimes de la Place-Royale* (1660).				
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .

Dates	Théatre	Divers genres de Poésie	Critique	Histoire, Mémoires, Lettres	Théologie, Philosophie et Morale
1661.	**Molière** : *École des Maris* (1662).	**La Fontaine** : *Elégie aux Nymphes de Vaux* (1661).		**La Rochefoucauld** rédige ses *Mémoires* (vers 1662).	
	Molière : *École des Femmes* (1662).				
	Corneille : *Sertorius* (1662).				† **Pascal** : (1662).
	Quinault : *Astrate* (1663).	**Boileau** : *Sat.* VII (1663). **Racine** : *Ode sur la convalescence du Roi* (1663).			
	Racine : *Thébaïde* (1664).	**Racine** : *La Renommée aux Muses* (1663).		**Saint-Évremond** : *Génie du peuple romain* (1664).	
	Molière : *Tartuffe* (3 actes) (1664).		**Boileau** : *Dialogues sur les héros de romans* (1664).		
	Molière : *Don juan* (1665). **Racine** : *Alexandre* (1665).	**Boileau** : *Sat.* II (1664). **Boileau** : *Sat.* IV (1664).	Fondation du *Journal des Savants* (1665).	**Fléchier** : *Les Grands Jours d'Auvergne* (1665).	**La Rochefoucauld** : *Maximes* (1665).
	Molière : *Misanthrope* (1666). **Corneille** : *Agésilas* (1666).	**Boileau** : *Sat.* III et V (1665). **La Fontaine** : *Contes* (1665). **Boileau** : 1re édit. des *Satires* I-VII (1666).			**Racine** : *Lettres à l'auteur des hérésies* (1666).
	Racine : *Andromaque* (1667). **Racine** : *Les Plaideurs* (1668). **Molière** : *L'Avare* (1668).	**Boileau** : *Sat.* VIII et IX (1667). **La Fontaine** : *Fables* I à VI (1668).			
	Racine : *Britannicus* (1669). **Molière** : *Tartuffe* (1669).	**Boileau** : *Ép.* I et II (1669). **Boursault** : *Sat. des Satires* (1669).			
1670.	**Corneille** : *Tite et Bérénice* (1670).			**Mme de Sévigné** commence sa correspondance avec Mme de Grignan (1671).	**Pascal** : *Pensées* (éd. de Port-Royal post., 1670).

Éloquence sacrée et profane	Roman	Sciences et Arts	Littératures Etrangères	Synchronismes historiques
Bossuet : *Carême des Carmélites* (1661).		**Colbert** fonde l'Académie des Inscriptions (1663).		**Colbert** premier commis (1661).
Bossuet : *Carême du Louvre* (1662).				
Bossuet : *Avent du Louvre* (1665).				Procès de Fouquet (1664).
Bossuet : *Carême de St-Thomas du Louvre* (1665).	**Furetière** : *Roman bourgeois* (1666).	**Colbert** fonde l'Académie de Peinture (1664).		
		Newton : *Traité des fluxions* (1665).		
		† **Poussin** (1665).		
Mascaron : *Orais. funèbre d'Anne d'Autriche* (1666).		Fondation de l'Académie des Sciences (1666).		
Bossuet : *Carême de Saint-Germain* (1666).		Les Gobelins (1667). L'Observatoire (1667).	**Milton** : *Paradis perdu* (1667).	
Bossuet : *Avent de Saint-Germain* (1669).			**Dryden** : *Essai sur la poésie dramatique* (1668).	Traité d'Aix-la-Chapelle (1668).
Bossuet : *Or. funèbre d'Henriette de France* (1669).		† **Mignard** (1668). Fondation de l'Académie de Musique (*Opéra*) (1669). † **Rembrandt** (1669).		
Bossuet : *Or. funèbre d'Henriette d'Angleterre* (1670).	**Mme de La Fayette** : *Zayde* (1670).	La colonnade du Louvre, par **Cl. Perrault** (1670).	**Spinoza** : *Traité théologico-politique* (1670).	Traité de Douvres (1670).

Dates	Théâtre	Divers genres de Poésie	Critique	Histoire, Mémoires, Lettres	Théologie, Philosophie et Morale
1670.	**Racine** : *Bérénice* (1670).	**Boileau** : *Ép.* III et IV (1672).		**Retz** rédige ses *Mémoires* (vers 1672).	**Nicole** : *Essais de morale* (1671).
	Molière : *Bourgeois gentilhomme* (1670). **Molière** : *Femmes savantes* (1672).	**La Fontaine** : *Captivité de St-Malc* (1673).			
	Racine : *Bajazet* (1672).		**Ménage** : *Observations sur la langue française* (1672).		**Bossuet** : *Exposition de la foi catholique* (1671).
	Th. Corneille : *Ariane* (1672).				
	Racine : *Mithridate* (1673).	**Boileau** : *Ép.* V, VIII, IX (1674).	**Boileau** : *Traité du Sublime*, de Longin (1674).		**Malebranche** : *Recherche de la vérité* (1674).
	Molière : *Malade imaginaire* (1673).	**Boileau** : *Lutrin*, I-IV (1674).			
	† **Molière** (1673). **Corneille** : *Suréna* (1674).	**Boileau** : *Art poétique* (1674).			
	Racine : *Iphigénie* (1674).	**Boileau** : *Ep.* VI et VII (1677).			
	Racine : *Phèdre* (1677).			**Boileau** et **Racine** nommés historiographes du Roi (1677).	
	Th. Corneille : *Cte d'Essex* (1678).	**La Fontaine** : *Fables* VII-XI (1679).			
	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .
1680	**Boursault** : *Mercure galant* (1683).	**La Fontaine** : *Le Quinquina* (1682).	**Fénelon** : *Dialogues sur l'éloquence* (vers 1680).	**Bossuet** : *Discours sur l'histoire universelle* (1681).	† **La Rochefoucauld** (1680).
	† **Corneille** (1684).	**Boileau** : *Lutrin*, V, VI (1683).	**Bayle** : *Nouvelles de la république des lettres* (1684-87).	† **Mézeray** (1683).	**Malebranche** : *Morale* (1684).
	Campistron : *Andronic* (1685).	**Boileau** : *Ode sur la prise de Namur* (1692).	**Perrault** : *Siècle de Louis le Grand* (1687).	**M^me de La Fayette** : *Mémoires* (1688-1689).	**Fontenelle** : *Dialogues des morts* (1685).
	Quinault : *Armide* (1686).	**Boileau** : *Sat.* X (1693).	**Perrault** : Commencement de la querelle des Anciens et des Modernes (1687).	† **Bussy Rabutin** (1690). **Fleury** : *Histoire ecclésiastique* (1691).	**Fontenelle** : *Pluralité des mondes* (1686).
	Racine : *Esther* (1689).				**Fénelon** : *Education des filles* (1687).

Éloquence sacrée et profane	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
—	—	—	—	—
Bourdaloue : 1er *Carême à la cour* (1670).				Guerre de Hollande (1672).
		† **Philippe de Champaigne** (1674).		
				† **Turenne** (1675).
Mascaron : *Or. funèbre de Turenne* (1675).				
Bossuet : *Sermon pour la profession de Mlle de la Vallière* (1675).			Spinoza : *Éthique* (1677).	*Traité de Nimègue* (1678).
Fléchier : *Or. funèbre de Turenne* (1676).	Mme **de la Fayette** : *La Princesse de Clèves* (1678).	Publication posthume des œuvres de **Fermat** (1679).		
.....	.....	.....	.....	.....
Patru : *Plaidoyer* (1681).		† **Claude Lorrain** (1682).	† **Calderon** (1681).	† **Colbert** (1683).
				† **Marie-Thérèse** (1683).
Bossuet : *Sermon sur l'Unité de l'Église* (1681). — Nommé évêque de Meaux.				
Bossuet : *Or. fun. de Marie-Thérèse* (1683).		**Lulli** : *Armide* (1686).		Louis XIV épouse Mme *de Maintenon* (1684).
Bossuet : *Or. funèbre d'Anne de Gonzague* (1685).		† **Lulli** (1687). Achèvement du palais de Versailles (1688).		Révocation de l'édit de Nantes (1685).
Bossuet : *Or. funèbre de Condé* (1687).				† **Condé** (1686).

Dates	Théâtre	Divers genres de Poésie	Critique	Histoire, Mémoires, Lettres	Théologie, Philosophie et Morale
1689.	**Boursault** : *Esope à la ville* (1689). **Racine** : *Athalie* (1691).		**Furetière** : *Dictionnaire* (1690). **Perrault** : *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697). **La Bruyère** : *Disc. à l'Académie française* (1693).		**Bossuet** : *Histoire des Variations* (1688). **La Bruyère** : *Caractères* (1688). **R. Simon** : *Histoire critique du Nouv. Test.* (1692).
	Campistron : *Tiridate* (1691).				
	Regnard : *Le Joueur* (1696).	**Boileau** : *Ép.* X, XI, XII (1695).	**Boileau** : *Réflexions sur Longin* (1694).	**Racine** : *Histoire de Port-Royal* (1694).	**Bossuet** : *Maximes sur la comédie* (1694).
	La Fosse : *Manlius* (1698)	**La Fontaine** : *Fables* (l. XII) (1694).	1^re^ éd. du *Dictionnaire de l'Acad. française* (1694).	† **M^me^ de Sévigné** (1696).	† **A. Arnauld** (1694). † **Nicole** (1695).
	† **Racine** (1699) **Regnard** : *Le Retour imprévu* (1700).	† **La Fontaine** (1695).	**Bayle** : *Dictionnaire critique* (1695-1697).		† **La Bruyère** (1696). **Fénelon** : *Maximes des Saints* (1697).
	Dancourt : *Les Bourgeoises de qualité* (1700).	**Boileau** : *Sat.* XI (1698).	**M^me^ Dacier** : *Homère* (1699)		**Bossuet** : *Etats d'oraison* (1697).

Éloquence sacrée et profane	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
Fénelon : *Sermon pour l'Epiphanie* (1685).			**Locke** : *Essai sur l'Entendement humain* (1690).	Deuxième Révolution d'Angleterre (1688).
Fénelon : Archevêque de Cambrai (1695).		**Tournefort** : *Botanique* (1694).		
	Perrault : *Contes* (1697).			† **Louvois** (1691).
				Prise de Namur (1692).
				Traité de Ryswick (1697).
Massillon : *Avent à la cour* (1699).	**Fénelon** : *Télémaque* (1699).			Philippe V, roi d'Espagne (1700).

Dates	Théâtre	Divers genres de Poésie	Théologie, Philosophie, Politique et Morale	Histoire, Mémoires, Lettres, Salons	Critique
—	—	—	—	—	—
1701.	**Lagrange-Chancel** : *Amasis* (1701). **Boursault** : *Esope à la Cour* (1701). **Dufresny** : *Le Double veuvage* (1702). **Regnard** : *Folies amoureuses* (1704).		**Dufresny** : *Lettres siamoises* (1703). **Bossuet** : *Défense de la tradition* (1704). **Vauban** : *La Dîme royale* (1707).	Le **P. Daniel** : *Hist. de France* (1713).	Lettre de **Boileau à Perrault** (1701). Correspondance de *Fénelon* et de *La Motte* (1714).
	Crébillon : *Atrée* (1707). **Regnard** : *Légataire universel* (1708). † **Regnard** (1709).	**Boileau** : *Satire* XII (1705).	**Bossuet** : *Politique tirée de l'Ecr. Sainte* (1709) (post.).	**Hamilton** : *Le chevalier de Grammont* (1713). Premières lettres de **Voltaire** (1713).	**Fénelon** : *Lettre à l'Académie* (1714). (éd. 1716).
	Le Sage : *Turcaret* (1709).	† **Boileau** (1711).	**Abbé de St-Pierre** : *Projet de paix perpetuelle* (1713).	**St-Simon** membre du Conseil de régence (1715).	
	Crébillon : *Rhadamiste* (1711).		**Fénelon** : *Traité de l'existence de Dieu* (1712).	**M^me de Lambert** (1710-33).	**M^me Dacier** : Préface à la trad. de l'*Odyssée*.
1715.	**Crébillon** : *Sémiramis* (1717).		**Fénelon** : *Dialogues des morts* (1718) post.).	Ed. des *Mémoires de* **Retz** (1717).	**Dubos** : *Réflexions sur la poésie et la peinture* (1719).
	Voltaire : *Œdipe* (1718).		**Montesquieu** : *Lettres persanes* (1721).	† **M^me de Maintenon** (1719).	**Voltaire** : Lettre sur *Œdipe* (1719).
	Marivaux : *Arlequin poli par l'amour* (1720).	**L. Racine** : *La Grâce* (1720).	**Rollin** : *Traité des Etudes* (1726).	**Vertot** : *Rév. romaines* (1719).	**Marivaux** *Le Spectateur français* (1722-23).
	Marivaux : *La Surprise de l'amour* (1722).	**Voltaire** : *La Henriade* (1723 (éd. déf. 1728).		Retraite de **St-Simon** (1723).	**L'abbé Prévost** : *Le Pour et le Contre* (1723-40).
	La Motte : *Inès de Castro* (1723). **Destouches** : *Le Philosophe marié* (1726). **Marivaux** : *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730).		**Bossuet** : *Élévations sur les mystères* (1727) (post.).	1^re éd. de **M^me de Sévigné** (1725-26). **M^me de Tencin** (1726-49). † **M^me de Caylus** (1729). **De Brosses** : *Lettres sur l'Italie* (1729-40).	
1730.	**Voltaire** : *Brutus* (1730).			**Rollin** : *Hist. ancienne* (1730-35).	**Desfontaines** : *Le Nouvelliste du Parnasse* (1730-32).

Éloquence sacrée et profane	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
Massillon : *Carême à la Cour* (1704).				
† **Bossuet** (1704).	**Le Sage** : *Le Diable boiteux* (1707).		**Leibnitz** : *Théodicée* (1710).	**Charles XII** à Pultawa (1709).
† **Bourdaloue** (1704).				Victoire de *Villars* à Denain (1712).
			Addison : *Le Spectateur* (1711).	Traité d'Utrecht (1713). Traité de Rastadt (1714).
† **Fénelon** (1715).				
Massillon : *Or. fun. de Louis XIV* (1715).	**Le Sage** : *Gil Blas* (1715) (vol. 1 et 2).		**Addison** : *Caton* (1713).	† **Louis XIV** (1715).
Massillon : *Petit-Carême* (1718).			† **Leibnitz** (1716).	Système de **Law** (1716-20).
Fénelon : *Dialogues sur l'éloquence* (1718) post.).	**Montesquieu** : *Temple de Gnide* (1724).	† **Watteau** (1721).	**D. de Foë** : *Robinson Crusoé* (1719). † **Addison** (1719).	Conspiration de Cellamare (1718).
	Le Sage : *Gil Blas* (1724) (vol. 3).	† **Newton** (1727).	**Leibnitz** : *La Monadologie* (1720) (post.).	**Dubois** au ministère (1718-23).
			Swift : *Gulliver* (1726).	Mariage de **Louis XV** et de Marie Leczinska (1725).
			Pope : *Dunciade* (1728).	**Fleury**, 1er ministre (1726-43).
	Marivaux : *Marianne* (1731-41).		† **D. de Foë** (1731).	

Dates	Théâtre	Divers genres de Poésie	Théologie, Philosophie, Politique et Morale	Histoire, Mémoires, Lettres, Salons	Critique
1732.	**Voltaire** : *Zaire* (1732).		**Bossuet** : *Méd. sur l'Evangile.* — *Traité de la concupiscence* (1731) (post.).		Voltaire : Préface de *Brutus* (1730).
	Destouches : *Le Glorieux* (1732).	**Gresset** : *Vert-Vert* (1734).	**Voltaire** : *Lettres anglaises* (1734).	**Voltaire** : *Charles XII* (1731).	**Voltaire** : *Temple du goût* (1733).
	Marivaux : *Les Fausses Confidences* 1733).			**Montesquieu** : *Grandeur et décadence des Romains* (1734).	
	La Chaussée : *Le Préjugé à la mode* (1735).	**Gresset** : *La Chartreuse* (1735).		**Mme de Sévigné** : éd. du chevalier *de Perrin* (1734-36).	**Desfontaines** : *Observations sur les Ecrits modernes* (1735-43).
	Voltaire : *La Mort de César* (1735).	**Voltaire** : *Le Mondain* (1736).			
	Voltaire : *Alzire* (1736).	**Voltaire** : *La défense du Mondain* (1737).		**Voltaire** : Premières lettres à *Frédéric II* (1736).	
	Voltaire : *L'Enfant prodigue* (1736).	**Voltaire** : *Discours sur l'homme* (1738-40).			
	Marivaux : *Le Legs* (1736)				
	Piron : *La Métromanie* (1738).				
1740.	**Marivaux** : *L'Epreuve* (1740).		**Montesquieu** : *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* (1745).	**St-Simon** rédige ses *Mémoires* à partir de 1740.	**L'abbé Leblanc** : *Lettres d'un français à Londres* (1745).
	Voltaire : *Mahomet* (1741).	† **J.-B. Rousseau** (1741).	**Diderot** : *Essai sur le mérite et la vertu* (1745).	**Mme du Deffand** (1740-80).	**Fréron** : *Lettres de Mme la Csse de **** (1745-46).
	La Chaussée *Mélanide* (1741).	**L. Racine** : *La Religion* (1742).	**Diderot** : *Pensées philosophiques* (1746).	† **Rollin** (1741).	
	Voltaire : *Mérope* (1743).	**Voltaire** : *Poème de Fontenoy* (1745).	**Vauvenargues** : *Réflexions et Maximes* (1746).	**Hénault** : *Abrégé chronologique* (1744).	
	La Chaussée : *L'Ecole des Mères* (1744).		† **Vauvenargues** (1747).		
	Gresset : *Le Méchant* (1747).		**La Mettrie** : *L'homme machine* (1748).		
	Voltaire : *Sémiramis* (1748).		**Montesquieu** : *Esprit des Lois* (1748).		**Clément** : *Les Nouvelles littéraires* (*Les cinq années littéraires*) (1748-52).
	Voltaire : *Nanine* (1749).		**Diderot** : *Lettre sur les Aveugles* (1749).	**Mme Geoffrin** (1749-77).	
	Crébillon : *Catilina* (1748).		**Buffon** : *Hist. naturelle*, t. I (1749).		**Fréron** : *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (1749-54).
1750.			**Rousseau** : *Discours sur les sciences et les arts* (1750).		

Éloquence sacrée et profane	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
	Le Sage : *Don Guzman* (1731).	**Réaumur** (thermomètre) (1731).	**Pope** : *Essai sur l'homme* (1732).	Guerre de la Succession de Pologne (1733).
	L'abbé Prévost : *Manon Lescaut* (1732).	**Linné** : *Systema naturae* (1735).		
	Le Sage : *Gil Blas* (1735) (vol. 4).			
	Marivaux : *Le Paysan parvenu* (1735-36).			
	L'abbé Prévost : *Le Doyen de Killerine* (1735).			Traité de Vienne. (1738).
	Trad. de *Pamela* de **Richardson**, par **l'abbé Prévost** (1742).	**Cassini** : *Eléments d'Astronomie* (1740).	**Richardson** : *Pamela* (1740).	Guerre de la Succession d'Autriche (1740).
† **Massillon** (1742).		**D'Alembert** : *Traité de Dynamique* (1743).		**Frédéric II** en Silésie (1740).
			† **Pope** (1744).	Retraite de Bohême (1742).
	† **Le Sage** (1747).	**Abbé Nollet** : *Leçons de physique expérimentale* (1743).	† **Swift** (1745).	† **Fleury** (1743).
	Voltaire : *Zadig* (1747).		**Richardson** : *Clarisse Harlowe* (1748).	Victoire de Fontenoy (1745).
			Klopstock : *La Messiade* (ch. I-III) (1748).	Paix d'Aix-la-Chapelle (1748).
	Voltaire : *Memnon* (1750).			

Dates	Théâtre	Divers genres de Poésie	Théologie, Philosophie, Politique et Morale	Histoire, Mémoires, Lettres, Salons	Critique
1751.	**Voltaire** : *Rome sauvée* (1751).		**d'Alembert** : *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751).	**Voltaire** : *Siècle de Louis XIV* (1751).	
	Rousseau : *Le Devin du village* (1751).		1er vol. de l'*Encyclopédie* (1751).	**Voltaire** : *Essai sur les mœurs* (1753-58).	**Grimm** : *Corr. littéraire* (1753-73).
			Duclos : *Considérations sur les mœurs* (1751).		
			Buffon : *Hist. naturelle* (IV-XII) (1753).	**Voltaire** : *Annales de l'Empire* (1753).	
	Voltaire : *L'Orphelin de la Chine* (1755).		**Condillac** : *Traité des Sensations* (1754).		**Fréron** : *Année littéraire* (1755-76).
			Diderot : *Pensées sur la nature* (1754).		Journal étranger (1754-62).
		Voltaire : *Loi naturelle* (1756).	† **Montesquieu** (1755).		**Diderot** : *Entretiens* (1757).
	Diderot : *Le Fils naturel* (1757).	**Voltaire** : *Désastre de Lisbonne* (1756).	**Rousseau** : *Discours sur l'inégalité* (1755).		**Diderot** : *Du poème dramatique* (1759).
	Diderot : *Le Père de famille* (1758).	**Voltaire** : *Le Pauvre diable* (1758).	**Rousseau** : *Lettre à d'Alembert* (1758).	**Voltaire** : *Hist. de Russie* (1759).	
	G. de la Touche : *Iphigénie* (1757).		† **Fontenelle** (1757).		**La Porte** : *Observateur littéraire* (1758-61).
			Helvétius : *De l'Esprit* (1758).		
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1760.					
	Voltaire : *Tancrède. L'Ecossaise* (1760).		**Rousseau** : *Emile* (1762).		
	Saurin : *Spartacus* (1760).		**Rousseau** : *Contrat social* (1762).		**Voltaire** : *Comm. sur Corneille* (1764).
	Palissot : *Les Philosophes* (1760).		**Voltaire** : *Sermon des 50* (1762).		
			Voltaire : *Traité sur la Tolérance* (1763).	Mlle de Lespinasse (1764-76).	**Diderot** : *Salons* (1765-67).
	Favart : *Les Trois Sultanes* (1761).		**Voltaire** : *Dict. philosophique* (1764).		**Diderot** : *Paradoxe sur le Comédien* (publ. XIXe siècle).
	† **Crébillon** (1762).	† **L. Racine** (1763).	**Rousseau** : *Lettre à Ch. de Beaumont* (1763).		
	† **Marivaux** (1763).				
	Sedaine : *Le Philosophe sans le savoir* (1765).		**Rousseau** : *Lettres de la montagne* (1764).		

Éloquence sacrée et profane	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
	Trad. de *Clarisse Harlowe*, de **Richardson** par **l'abbé Prévost** (1751).			
	Voltaire : *Candide* (1759).			
Buffon : *Discours sur le style* (1753).			**Gessner** : *Idylles* (1756).	Guerre de Sept Ans (1756-63).
		† **Cassini** (1756).		
		† **A. de Jussieu** (1758).		Défaite de Rosbach (1757).
			A. Smith : *Sentiment moral* (1759).	Ministère de **Choiseul** (1758-70).
.....	.....	.....	.....	.....
		Clairaut : *Les Comètes* (1760).	**Goldoni** à Paris (1760).	
	Rousseau : *La Nouvelle Héloïse* (1761).	**Franklin** : *Le paratonnerre* (1760).	**Macpherson** : *Ossian* (1760).	
		† **Rameau** (1764).	**Reid** : *L'Entendement humain* (1763).	Traité de Paris (1763).
	Marmontel : *Contes moraux* (1761).	**Greuze** : *L'Accordée de village* (1766).	**Beccaria** : *Délits et peines* (1764).	Expulsion des Jésuites (1764).
	Voltaire : *Jeannot et Colin* (1764).	† **Nattier** (1766).	**Lessing** : *Laocoon* (1765).	
	Marmontel : *Bélisaire* (1767).			
	Voltaire : *L'Ingénu* (1767).	Voyages de *Bougainville* (1768).	**Goldsmith** : *Vicaire de Wakefield* (1766).	
	Voltaire : *L'Homme aux 40 écus* (1768).		**Lessing** : *Dramaturgie de Hambourg* (1767).	

Dates	Théâtre	Divers genres de Poésie	Théologie, Philosophie, Politique et Morale	Histoire, Mémoires, Lettres, Salons	Critique
1760.	**De Belloy** : *Le Siège de Calais* (1765). **Beaumarchais** : *Eugénie* (1767). **Sedaine** : *La Gageure imprévue* (1768). **Ducis** : *Hamlet* (1769). **Voltaire** : *Les Guèbres* (1769).	**St-Lambert** : *Les Saisons* (1764). **Delille** : *Géorgiques* (1769). **Voltaire** : *Ép. à Boileau* (1769).	**Turgot** : *Essai sur les richesses* (1766). **Voltaire** : *Examen de milord Bolingbroke* (1769). **Condillac** : *Cours d'etudes* (1769).	**Voltaire** : *Siècle de Louis XIV* (éd défin. 1768) **Voltaire** : *Hist. du Parlement* (1769).	
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1770.	**Poinsinet** : *Le Cercle* (1771). **Ducis** : *Roméo et Juliette* (1772). **Beaumarchais** : *Le Barbier de Séville* (1775). **Letourneur** : Trad. de *Shakespeare* (1776-80). **Voltaire** : *Irène* (1778). **Ducis** : *Œdipe chez Admète* (1778).	**Voltaire** : *Ép. à Horace* (1772). **Gilbert** : *Le XVIII^e siècle* (1775). † **Gresset** (1777). **Gilbert** : *Mon Apologie* (1778). **Roucher** : *Les Mois* (1779).	**D'Holbach** : *Système de la nature* (1770). † **Helvétius** (1771). **Buffon** : *Suite de l'Histoire Naturelle* (1771-86). *L'Encyclopédie achevée* (1771). **Voltaire** : *La Bible expliquée* (1776). **Condorcet** : éd. des *Pensées de Pascal*, avec commentaires de *Voltaire* (1776). **Buffon** : *Epoques de la Nature* (1778). † **Voltaire** (1778). † **Rousseau** (1778).	† **L'abbé Galiani.** **M^me d'Épinay.** † **M^me Geoffrin** (1777)	**Meister** continue *la Correspondance de Grimm* (1773-90). **Voltaire** : *Lettre à l'Académie* sur *Shakespeare* (1776).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1780.	**Ducis** : *Le Roi Lear* (1783). **Beaumarchais** : *Le Mariage de Figaro* (1784). **Collin d'Harleville** : *L'Optimiste* (1788). **M.-J. Chénier** : *Charles IX* (1789).	† **Gilbert** (1780). **Delille** : *Les Jardins* (1782). **A. Chénier** écrit ses *Idylles*, ses *Elégies* et ses *Eglogues*, de 1785 à 1791.	**Rousseau** : *Confessions* (1782) (post.). † **D'Alembert** (1783). **B. de St-Pierre**: *Etudes de la nature* (1784). †**Diderot**(1784).	† **M^me du Deffand** (1780). **Mirabeau.**	**La Harpe** : *Cours au Lycée* (1786-98). **Marmontel** : *Él. de littérature* (1787). **M^me de Staël**: *Lettres sur Rousseau* (1788).

Éloquence sacrée et profane	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
	Diderot : *Jacques le fataliste, le Neveu de Rameau* (publiés au XIX^e siècle).			Pacte de famine (1768).
		† **Boucher** (1770).	**Klopstock** : *Fin de la Messiade* (1773).	
Beaumarchais : *Mémoires* (1773).		**Pigalle** : *Statue de Voltaire* (1770).	**Gœthe** : *Gœtz de Berlichingen* (1773).	† **Louis XV** (1774).
		Glück : *Orphée* (1774).		
		Glück : *Iphigénie* (1774).		
	Trad. de *Werther* de **Gœthe** (1776).	**Lavoisier** : *Théorie de la combustion* (1775).	**Gœthe** : *Werther* (1774).	Avènement de **Louis XVI** (1774).
	Marmontel : *Les Incas* (1777).			1^er min. de **Necker** (1776-81).
		Houdon : *Statue de Voltaire* (1776).		Guerre d'Amérique (1776-83).
		Glück : *Armide* (1777).	**Lessing** : *Nathan le Sage* (1779).	
		Querelle des glückistes et des piccinistes.	**Schiller** : *Les Brigands* (1780).	
		† **Linné** (1778).		
		† **Chardin** (1779)		
			Kant : *Critique de la Raison pure* (1781).	
		Grétry : *Richard Cœur-de-lion* (1784).		
		† **Pigalle** (1775).	† **Métastase** (1782).	Traité de Versailles (1783).
	B. de St-Pierre : *Paul et Virginie* (1787).	**Mozart** : *Noces de Figaro* (1786).	**Herder** : *Philosophie de l'histoire* (1784).	† **Frédéric II** (1786).
		Voyages de **La Pérouse** (1787).		Rappel de **Necker** (1788).

Dates	Théâtre	Divers genres de poésie	Théologie, Philosophie, Politique et Morale	Histoire, Mémoires, Lettres, Salons	Critique
1780.			† **Buffon** (1788). † **D'Holbach** (1789).	**Mme Roland.**	**Barthélemy** : *Voyages du jeune Anacharsis* (1788).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1790.	**Fabre d'Eglantine** : *Le Philinte de Molière* (1790). **Beaumarchais** : *La Mère coupable* (1791). **Collin d'Harleville** : *Le vieux célibataire* (1792). **Ducis** : *Othello* (1792). **Ducis** : *Abufar* (1795). **Laya** : *L'Ami des lois* (1793). **Maillot** : *Madame Angot* (1796). **Lemercier** : *Agamemnon* (1797). **Pixérécourt** : *Victor* ou *l'Enfant de la forêt* (1798).	**Florian** : *Fables* (1792). **A. Chénier** : *Iambes* (1794). † **A. Chénier** (1794). † **Roucher** (1794). † **Florian** (1794).	**Volney** : *Les Ruines* (1791). † **Condorcet** (1794). **Condorcet** : *Progrès de l'esprit humain* (1795) (post.). **J. de Maistre** : *Considérations sur la France* (1706). **Mme de Staël** : *Des Passions* (1796). **Chateaubriand** : *Essai sur les Révolutions* (1797).	† **Mme Necker** (1794).	**La Harpe** : *Lycée* (1799).
1800.	† **Beaumarchais** (1799).	**Delille** : *L'Homme des champs* (1800).			**Mme de Staël.** *De la Littérature* (1800).

Éloquence sacrée et profane	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
Ass. Constituante (1789) **Mirabeau, Maury, Barnave.**			**Gœthe :** *Iphigénie* (1789).	États généraux. Prise de la Bastille (1789).
	B. de St-Pierre *La Chaumière indienne* (1791).	† **Falconet** (1791).	**Schiller :** *Guerre de Trente Ans* (1791).	† **Mirabeau:** (1791).
Ass. Législative (1791). *Les Girondins.*		† **Mozart** (1791).		Proclamation de la République (1792).
Convention (1792). *Les Girondins*			† **Goldoni** (1793).	Valmy (1792). La Convention (1792).
Vergniaud, Danton, Robespierre, de Sèze.	**X. de Maistre :** *Voyage autour de ma chambre* (1791).	† **Lavoisier** (1794).	† **Beccaria** (1794).	Exécution de **Louis XVI** (1793). La Terreur (1793-94).
			Gœthe : *Faust* (1798).	Le Direction (1795).
			Gœthe : *Hermann et Dorothée* (1798).	1re Camp. d'Italie (1796).
		Laplace : *Mécanique céleste* (1799).		Traité de Campo-Formio (1797).
			Schiller : *Wallenstein* (1799).	Le 18 brumaire (1799).
				Le Consulat (1800).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1801.	**Pixérécourt :** *Cœlina* (1801). **Picard :** *La Petite ville* (1801). **N. Lemercier :** *Pinto* (1801). **C. d'Harleville :** *Les Châteaux en Espagne* (1803). **Raynouard:** *Les Templiers* (1805). **Alex. Duval :** *La jeunesse de Henri V* (1806). **Picard :** *Les Ricochets*(1807). **L. de Lancival :** *Hector* (1809). **Étienne :** *Les Deux Gendres* (1810). **Jouy :** *Tippo-Scib* (1813).	**Delille :** *La Pitié* (1803). **Delille :** *L'Imagination* (1806). **Delille :** *Les 3 règnes* (1808). **Fontanes.** **Chênedollé.** **Millevoye.** † **Delille** (1813).	**Chateaubriand :** *Génie du christianisme* (1802). **De Bonald:** *Législation primitive* (1802). **Lamarck :** *Philosophie zoologique* (1809).	**Fr. Cuyssinous :** *Conférences* (1804-1809).	**Geoffroy** au *Journal des Débats* (1800-14). **Féletz** aux *Débats.* † **La Harpe** (1803). **M^me de Staël :** *L'Allemagne* (1810). **Sismondi :** *Litt. du Midi de l'Europe* (1813).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1815.	**Caigniez :** *La Pie Voleuse* (1815). **C. Delavigne :** *Les Vêpres Siciliennes* (1819). **C. Delavigne :** *Le Paria* (1821). **Scribe :** *La Demoiselle à marier* (1821). **Scribe :** *Valérie* (1822). **C. Delavigne :** *L'Ecole des Vieillards* (1823).	**Béranger :** 1^res *chansons* (1815). **C. Delavigne :** *Messéniennes* (1818). **Lemercier :** *Panhypocriade* (1819). **Edit. d'André Chénier** (1819). **Lamartine:** *Méditations* (1820). **Vigny :** *Poèmes* (1822). **Hugo :** *Odes* (1822). **Lamartine :** *Nouvelles Méditations.* — *Mort de Socrate* (1823).	**Cousin :** Cours à la Sorbonne (1815-21). **Lamennais:** *De l'indifférence en matière de religion.* 1^er vol. (1817). **J. de Maistre :** *Du Pape* (1819). **J. de Maistre :** *Soirées de St-Petersbourg* (1821). † **J. de Maistre** (1821). **Cousin :** *Fragments philosophiques* (1821).	**Royer-Collard.** **B. Constant.** **Gal Foy.** **Manuel.** **Villèle.** **De Serre.**	**P.-L. Courier:** *Pamphlets* (1816-24). † **M^me de Staël** (1817). **Villemain :** Cours à la Sorbonne (1819-30). **Stendhal :** *Racine et Shakespeare* (1824).
1825.	**Mérimée :** *Th. de Clara Gazul* (1825).	**Hugo :** *Nouvelles Odes* (1824).		**Martignac.** **De Broglie.**	

Histoire, Mémoires, Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
				Le Concordat (1801).
	Chateaubriand : *Atala* (1801).			
	Mme de Staël : *Delphine* (1802).		**Schiller** : *Guillaume Tell* (1804).	Paix d'Amiens (1802).
	Chateaubriand : *René* (1804).		† **Schiller** (1805).	**Bonaparte** est nommé consul à vie (1802).
	Mme de Staël : *Corinne* (1807).		**Byron** : *Heures de loisir* (1807).	L'*Empire* (1804-14).
Chateaubriand : *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811).	**Chateaubriand** : *Les Martyrs* (1809).			Austerlitz (1805).
Guizot : Cours à la Sorbonne (1812-1814).	**X. de Maistre** : *Le Lépreux de la cité d'Aoste* (1821).	**Cuvier** : *Recherches sur les ossements fossiles* (1812-22).	**Niebuhr** : *Hist. romaine* (1811).	Iéna (1806). Traité de Tilsitt (1807). Wagram (1809).
Chateaubriand : *De Buonaparte et des Bourbons* (1814).			**Byron** : *Childe-Harold* (ch. I et II, 1812).	Retraite de Russie. (1812). Traité de Paris (1814).
			W. Scott : *Waverley* (1814).	Première Restauration (1814).
.....	.....	.....	.....	.....
A. Thierry au *Censeur européen* (1817-20).	**B. Constant** : *Adolphe* (1816).	**Géricault** : *Le Radeau de la Méduse* (1819).		Les Cent Jours (1815).
A. Thierry au *Courrier français* (1820). (*Lettres sur l'hist. de France*).	**Nodier** : *Jean Sbogar* (1818). **Nodier** : *Trilby* (1822).	**Champollion** découvre le sens des hiéroglyphes (1821).	**Byron** : *Manfred* (1816).	Waterloo (1815). Traité de Vienne (1815). Deuxième Restauration (1815-30).
Guizot : Cours (1820-22).		**Cuvier** : *Discours sur les révolutions du globe* (1821).	**Shopenhauer** : *Le Monde comme représentation et volonté* (1819).	**Louis XVIII** (1815-24).
Mme de Staël : *Dix ans d'exil* (1821) post.	**Hugo** : *Han d'Islande* (1823).	† **Berthollet** (1824). **Delacroix** : *Massacres de Chio* (1824).	**Manzoni** : *Carmagnola* (1820).	Ass. du duc de Berry (1820). † **Napoléon** (1821).
Guizot : *Gouvernement représentatif* (1821).		† **Louis David** (1825).	**W. Scott** : *Ivanhoe* (1820).	Guerre d'Espagne (1823).
Thiers : *Hist. de la Révolution* (1823-27).	**Hugo** : *Bug Jargal* (1825). **Vigny** : *Cinq-Mars* (1826).	**Boïeldieu** : *La Dame blanche* (1825).	**Gœthe** : *Wilhelm Meister* (1821). **H. Heine** : *Poésies* (1822).	**Charles X** (1824-30). Navarin (1827).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
1827.	**Scribe** : *Le Mariage d'argent* (1827). **Scribe** : *Les Trois Quartiers* (1827). **Hugo** : *Cromwell* (1827) Représentations de Shakespeare à Paris, par une troupe anglaise (1828). **C. Delavigne** : *Marino Faliero* (1829). **A. Dumas père** : *Henri III* (1829). **A. de Vigny** : *Othello* (1829).	**Lamartine** : *Chant du Sacre.* **Lamartine** : *Pèlerinage d'Harold* (1825). **Hugo** : *Odes et Ballades* (1826). **Vigny** : *Poèmes antiques et modernes* (1826). **Em. Deschamps** : *Poésies* (1828). **Ste-Beuve** : *Joseph Delorme* (1829). **Hugo** : *Orientales* (1829). **Musset** : *Premières poésies* (1829).	**B. Constant** : *La Religion* (1824). **Destutt de Tracy** : *Idéologie* (1824). **Ballanche** : *Palingénésie* (1827). **Cousin** : Cours (1828-30).		**Le Globe** (1824-30). **Hugo** : *Préf. de Cromwell* (1827), **Villemain** : *Litt. au Moyen âge* — *Litt. au 18e siècle* (1828). **Ste-Beuve** : *Poésie au 16e s.* (1828). Fondation de la *Revue des Deux Mondes* (1829).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1830.	**Hugo** : *Hernani* (1830). **Hugo** : *Marion Delorme* (1831). **A. Dumas père** : *Antony* (1831). **Vigny** : *La Maréchale d'Ancre* (1831). **Hugo** : *Le Roi s'amuse* (1832). **C. Delavigne** : *Louis XI* (1832). **Dumas père** : *La Tour de Nesle* (1832). **Hugo** : *Lucrèce Borgia* (1833). **Hugo** : *Marie Tudor* (1833). **Scribe** : *Bertrand et Raton* (1833). **Musset** : *Lorenzaccio* (1834).	**Lamartine** : *Harmonies* (1830). **Musset** : *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830). **Ste-Beuve** : *Les Consolations* (1830). **Barbier** : *Iambes* (1831). **Hugo** : *Feuilles d'automne* (1831). **Th. Gautier** : *Albertus* (1832). **Brizeux** : *Marie* (1832). **Musset** : *Rolla* (1833). **Béranger** : *Chansons* (1833).	**Lamennais** : *L'Avenir* (1830). **Jouffroy** : *Mélanges philosophiques* (1833). **Lamennais** : *Paroles d'un croyant* (1834).	**Casimir-Perier.** **Guizot.** **Berryer.** **Montalembert.** **Thiers.** **Lamartine.**	**A. Carrel** fonde le *National* (1830). **Ste-Beuve** à *la Revue des D. Mondes* et à la *Revue de Paris.* **Fauriel** : Cours de litt. étr. à la Sorbonne (1830-40). **Émile de Girardin** fonde la *Presse* (1836).

Histoire, Mémoires, Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
—	—	—	—	—
Guizot : *Essais sur l'hist. de France* (1823).			† **Byron** (1824).	Procl. de l'indépendance de la Grèce (1828).
			Manzoni : *Les Fiancés* (1827).	Prise d'Alger (1830).
De Barante : *Hist. des Ducs de Bourgogne* (1825)		† **Beethoven** (1827).		Les ordonnances.
				Révolution de 1830.
A. Thierry : *Conquête de l'Angleterre par les Normands* (1825).	**Mérimée** : *Nouvelles* (1829-40).	**Rossini** : *Guillaume Tell* (1829).		**Louis-Philippe** (1830-48).
Guizot : *Rév. d'Angleterre* (1826).				
Guizot : *Civilisation en Europe* (1828),	**Mérimée** : *Chronique de Ch. IX* (1829).			
Guizot : Cours (1828-30).				
Ed. des *Mémoires de St-Simon* (1829).				
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .
	Hugo : *N.-D. de Paris* (1831).	**Meyerbeer** : *Robert le Diable* (1831).	† **Gœthe** (1832).	**Casimir-Perier** au ministère (1831-32).
	Stendhal : *Le Rouge et le Noir* (1831).		† **W. Scott.** (1832).	
		† **Cuvier** (1832).	**S. Pellico** : *Mes Prisons* (1833).	Attentat de Fieschi (1835).
Michelet : *Hist. de France* (moyen âge) (1833-43).	**G. Sand** : *Indiana* (1832).	**Ampère** : *Essai sur la philosophie des Sciences* (1834-44).		
	Vigny : *Stello* (1832).			
Thierry : *Dix ans d'Etudes historiques* (1834).	**Balzac** : *Eugénie Grandet* (1833).			
Tocqueville : *La Démocratie en Amérique* (1835).	**Balzac** : *Le Père Goriot* (1834).		**Dickens** : *Pickwick* (1836).	Ministère **Guizot** (1836).
	Vigny : *Serv. et grandeur militaires* (1835).			

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1835	**Hugo** : *Angelo* (1835).	**Hugo** : *Chants du crépuscule* (1835).	**Jouffroy** : *Droit naturel* (1835).	**Lacordaire** : *Conférences de Notre-Dame* (1835-51).	† **A. Carrel** (1836).
	Vigny : *Chatterton* (1835).	**Musset** : *Les Nuits* (1835-37)	**Lamennais** : *Affaires de Rome* (1836).		**J. Janin** *aux Débats* (1836-74).
	C. Delavigne : *Don Juan d'Autriche* (1835).	**Lamartine** : *Jocelyn* (1836).			**Ste-Beuve** : *Port-Royal* (1840-60).
	Musset : *Comédies et Proverbes* (1836-56).	**Hugo** : *Voix intérieures* (1837).		**Ravignan** : *Conf. de N.-D.* (1837-57).	**Ozanam** : Cours de litt. étr. à la Sorbonne (1840-53).
	Hugo : *Ruy-Blas* (1838).	**Ste-Beuve** : *Pensées d'août* (1837).			**Joubert** : *Œuvres* (1842) post.
	Dumas père : *Mlle de Belle-Isle* (1839).	**Lamartine** : *La Chute d'un ange* (1838).		**Lamartine.**	**St-Marc Girardin** : *Cours de litt. dramatique* (1843).
	Scribe : *Le Verre d'eau* (1840).	**Th. Gautier** : *La Comédie de la mort* (1838).	**Proudhon** : *De la propriété* (1840).		**Cousin** : rapport sur les *Pensées de Pascal* (1843).
	Scribe : *Une chaine* (1841).	**Lamartine** : *Recueillements* (1839).	**Lamennais** : *Esquisse d'une philosophie* (1841-46).		**Veuillot** à l'*Univers* (1843-63).
	Hugo : *Les Burgraves* (1843).	**Hugo** : *Les Rayons et les Ombres* (1840).			**Nisard** : *Litt. française* (1844).
	Ponsard : *Lucrèce* (1843).		**A. Comte** : *Philosophie positive* (1842).		**Ste-Beuve** : *Portraits littéraires* (1844).
	† **C. Delavigne** (1843).				
	Augier : *La Ciguë* (1844).				**Ste-Beuve** : *Portraits de femmes* (1844).
	Ponsard : *Agnès de Méranie* (1846).	**Th. Gautier** : *España* (1845).			
	Augier : *L'Aventurière* (1848).		**Cousin** : *Du vrai, du beau et du bien* (1846).	**Lacordaire** : *Or. fun. du général Drouot* (1847).	**Ste-Beuve** *Portraits contemporains* (1846).
	Augier : *Gabrielle* (1849).		**Littré** : *Phil. positive* (1846).		**Villemain** : *Tableau de l'éloq. chrét. au IV^e s.* (1849).
	Ponsard : *Charlotte Corday* (1850).		**L. Veuillot** : *Les Libres-Penseurs* (1848).		
1850.			† **Chateaubriand** (1848).		

Histoire, Mémoires, Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes historiques
H. Martin : *Histoire de France* (1837-54).	**Balzac** : *Le Lys dans la vallée* (1835).	† **Ampère** (1836)	**Dickens** : *Nicolas Nickleby* (1839).	Ministère **Molé** (1837).
Thierry : *Récits des temps mérovingiens* (1840).	**Musset** : *Confession d'un enfant du siècle* (1836).	**Meyerbeer** : *Les Huguenots* (1836).		
	G. Sand : *Mauprat* (1837).			
Louis Blanc : *Hist. de Dix ans* (1841-46)				
Duruy : *Hist. des Romains* (1843-85).		**P. Delaroche** : Hémicycle des Beaux-Arts (1837-41).		Ministère **Thiers** (1840).
	Stendhal : *La Chartreuse de Parme* (1839).			
Thiers : *Consulat et Empire* (1845-62).			**Gogol** : *Les âmes mortes* (1842).	† **Duc d'Orléans** (1842).
	Mérimée : *Colomba* (1840).	Louis-Philippe transforme en Musée le Palais de Versailles (1837).		
Mignet : *Antonio Pérez et Philippe II* (1845).	**E. Sue** : *Les Mystères de Paris* (1844).		**Macaulay** : *Essais* (1843).	
	A. Dumas père : *Les Mousquetaires* (1844).			
Michelet : *Hist. de la Révolution* (1847-53).	**A. Dumas père** : *Vingt ans après* (1845).	**Wagner** : *Tannhauser* (1845).	**Tourgueniev** : *Récits d'un chasseur* (1847).	
	G. Sand : *François le Champi* (1844).			
Lamartine : *Hist. des Girondins* (1847).	**G. Sand** : *Le Meunier d'Angibaut* (1845).	**Le Verrier** découvre la planète Neptune (1846).	**Macaulay** : *Histoire d'Angleterre* (1848-55).	
	Mérimée : *Carmen* (1847).			Révolution de 1848.
Quinet : *Rév. d'Italie* (1848).	**J. Sandeau** : M^lle^ *de la Seiglière* (1848).			**Lamartine** chef du gouvernement provisoire.
Chateaubriand : *Mém. d'Outre-Tombe* (1848) post.	**G. Sand** : *La Mare au diable. La Petite Fadette* (1848).	**Meyerbeer** : *Le Prophète* (1849).		**Louis-Napoléon** élu président. (1848).
Tocqueville : *L'Ancien régime et la Révolution* (1850).		**Wagner** : *Lohengrin* (1850).		
	† **Balzac** (1850).			

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1851.	**Labiche** : *Le Chapeau de paille d'Italie* (1851).	**Laprade** : *Poèmes évangéliques* (1852).	**M^gr Dupanloup** : *De l'Education* (1851).		**S^te-Beuve** : *Lundis* (1850-69).
	A. Dumas fils : *La Dame aux Camélias* (1852).	**Th. Gautier** : *Emaux et Camées* (1852).	**Renan** : *Averroès* (1852).		**Taine** : *La Fontaine* (1853).
	Ponsard : *L'Honneur et l'argent* (1853).	**Hugo** : *Les Châtiments* (1853).	**Renouvier** : *Essais de critique générale* (1854).		**Cousin** : *M^me de Sablé* (1854).
	Augier et Sandeau : *Le Gendre de M. Poirier* (1854).	**Lec. de Lisle** : *Poèmes antiques* (1853).	**J. Simon** : *Le Devoir* (1854).		**C. Martha** : *Les Moralistes sous l'empire romain* (1854).
	A. Dumas fils : *Le Demi-Monde* (1855).		† **Lamennais** (1854).		
	Augier : *Le Mariage d'Olympe* (1855).	**Hugo** : *Les Contemplations* (1856).	**Taine** : *Les Philosophes du XIX^e siècle* (1856).		**Taine** : *Essais de critique* (1857).
		† **Musset** (1857).	† **A. Comte** (1857).		
	Augier : *Les Lionnes pauvres* (1858).	**Banville** : *Odes funambulesques* (1857).			
		G. de Nerval († 1855) : *Poésies complètes* (1857).			
1860.	**V. Sardou** : *Les Pattes de Mouche* (1860).	**Baudelaire** : *Les Fleurs du mal* (1857).		† **Lacordaire** (1861).	**Cousin** : *M^me de Longueville* (1859).
	Labiche : *Le Voyage de M. Perrichon* (1860).	**Hugo** : *Légende des siècles* (1^re série) (1859).			
	V. Sardou : *Nos Intimes* (1861).			**M^gr Dupanloup.**	**S^te-Beuve** : *Chateaubriand* (1860).
	† **E. Scribe** (1861).				
	Augier : *Le Fils de Giboyer* (1862).	**Lec. de Lisle** : *Poèmes barbares* (1862).		**J. Favre.**	**Taine** : *Litt. anglaise* (1863).
	Augier : *Maître Guérin* (1864).		**Cousin** : *Hist. de la philosophie* (1863).		**Taine** : *Philosophie de l'art* (1865-69).
	Labiche : *La Cagnotte* (1864).	† **Vigny** (1863).	**P. Gratry** : *Les Sophistes et la critique* (1864).	**Le P. Hyacinthe.**	**Prévost-Paradol** : *Les Moralistes français* (1865).
	V. Sardou : *La Famille Benoiton* (1865).	**Vigny** : *Les Destinées* (1864) (post.).			
1865.	**Meilhac et Halévy** : *La Belle Hélène* (1865).	Le Parnasse (1866-1876).	**Cl. Bernard** : *Philosophie expérimentale* (1865).	**Thiers.**	**G. Paris** : *Hist. poétique de Charlemagne* (1865).

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
	G. Sand : *Les Maîtres Sonneurs* (1852).	**Courbet** : *L'Enterrement à Ornans* (1851).	† **Gogol** (1852). **Tourgueniev** : *Journal d'un Chasseur* (1852).	Coup d'État (2 déc. 1851).
A. Thierry : *Essai sur le Tiers Etat* (1853). **Mignet** : *Charles-Quint* (1854).	**Gérard de Nerval** : *Sylvie* (1854) (dans *Les Filles du feu*).	† **Arago** (1853).	**Mommsen** : *Histoire romaine* (1854-56).	**Napoléon III** (1852-70).
Michelet : *Hist. de France* (de François Ier à 1789). (1855-67).				Guerre de Crimée (1854-55).
	Flaubert : *Mme Bovary* (1857).	**Verdi** : *Le Trouvère* (1857).	† **H. Heine** (1856).	Traité de Paris (1856).
About : *La Grèce contemporaine* (1855).	**O. Feuillet** : *Le Roman d'un jeune homme pauvre* (1858).			Attentat d'Orsini (1858).
† **A. Thierry** (1856).		**Gounod** : *Faust* (1859).		Magenta (1859).
Guizot : *Mémoires* (1858-68).		**Wagner** : *Tristan et Iseult* (1859).	**Tourgueniev** : *Un Nid de Seigneurs* (1859).	Solférino (1859).
Montalembert : *Les Moines d'Occident* (1860-67).	**Th. Gautier** : *Le Capitaine Fracasse* (1861).		**Darwin** : *Origine des espèces* (1859).	Paix de Villafranca (1859).
C. Rousset : *Louvois* (1863). **Renan** : *Hist. des origines du Christianisme* (1863-85).	**G. Sand** : *le Marquis de Villemer* (1861).		**G. Eliot** : *Adam Bede* (1859). **G. Eliot** : *Silas Marner* (1861).	Annexion de la Savoie et de Nice à la France (1860).
	Hugo : *Les Misérables* (1862).			
	Flaubert : *Salammbô* (1862)			Prise de Pékin (1861).
F. de Coulanges : *La Cité antique* (1864).	**Fromentin** : *Dominique* (1863). **Cherbuliez** : *le Comte Kostia* (1863).			Formation du royaume d'Italie (1861).
	Hugo : *Les Travailleurs de la mer* (1866). **O. Feuillet** : *M. de Camors* (1867).	**Manet** : *Olympia* (1865).	**Dostoïevsky** : *Crime et châtiment* (1865).	Expéd. du Mexique (1861-64).
	Daudet : *Le Petit Chose* (1868).	**Millet** : *L'Angelus* (1867).		Sadowa (1866).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1865.		**Hugo** : *Chansons des rues et des bois* (1865).		**A. Coquerel.**	**F. Sarcey** : feuilleton du *Temps* (1867-99.)
	Ponsard : *Le Lion amoureux* (1866).	**Sully Prudhomme** : *Stances et poèmes* (1865).	† **Cousin** (1867).	**Rouher.**	† **Villemain** (1867).
	A. Dumas fils : *Les Idées de Mme Aubray* (1867).	**Coppée** : *Le Reliquaire* (1866).	**Ravaisson** : *La philosophie en France au XIXe siècle* (1868).		**H. Rochefort** : *La Lanterne* (1869).
	† **Ponsard** (1867).	**Verlaine** : *Poèmes saturniens* (1866). *Fêtes galantes* (1869).	**Taine** : *De l'Intelligence* (1870).	**Ém. Ollivier.**	† **Ste-Beuve** (1869).
	V. Sardou : *Patrie* (1869).	† **Lamartine** (1869).		**Dufaure.**	**Fromentin** : *Les Maîtres d'autrefois* (1870).
	Coppée : *Le Passant* (1869).	**Verlaine** : *La Bonne Chanson* (1870).			
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1871.		**Coppée** : *Les Humbles* (1872).			
		† **Th. Gautier** (1872).		**Gambetta.**	† **St-Marc Girardin** (1873).
	A. Dumas fils : *La Femme de Claude* (1873).	**Sully Prud-homme** : *Les Vaines Tendresses* (1872).	**Littré** : *La Science au point de vue philosophique* (1873).	**Buffet.**	**G. Boissier** : *Cicéron et ses amis* (1875).
	Bornier : *La Fille de Roland* (1875).	**A. Rimbaud** : *Une saison en enfer* (1873).			**St-Marc Girardin** : *J.-J. Rousseau* (1875).
	A. Dumas fils : *L'Etrangère* (1876).	**Richepin** : *La Chanson des Gueux* (1876).		**J. Ferry.**	**L. Gautier** : *Les Epopées françaises* (1878-94).
	Augier : *Les Fourchambault* (1878).	**Sully Prudhomme** : *La Justice* (1878).	† **Cl. Bernard** (1878).		**É. Faguet** : *Notes sur le théâtre* (1880-83).
		Sully Prudhomme : *Le Zénith* (1878).			**F. Brunetière** : *Le Roman naturaliste* (1880).
	V. Sardou : *Daniel Rochat* (1880).				
	Pailleron : *Le Monde où l'on s'ennuie* (1881).	**Verlaine** *Sagesse* (1881).	† **Littré** (1881).	**A. de Mun.**	**F. Brunetière** : *Etudes critiques* (1881-1906).
1882.	**H. Becque** : *Les Corbeaux* (1882).		**Th. Ribot** : *Les Maladies de la mémoire* (1881).		

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
	Hugo : *L'homme qui rit* (1869).	**Wagner :** *Les Maîtres chanteurs* (1868).		Expos. universelle (1867).
	Flaubert : *L'Éducation sentimentale* (1869).	† **Berlioz** (1869).	**Ibsen :** *Peer Gynt* (1867).	
			Tolstoï : *La Guerre et la Paix* (1869).	Inauguration du canal de Suez (1869).
	† **A. Dumas père** (1870).			Concile du Vatican (1869).
	† **Mérimée** (1870).		† **Dickens** (1870).	Cabinet Ollivier (1870). Plébiscite (1870). Guerre de 1870-71. Révolution du 4 sept. 1870. La République (1870).
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .
† **Michelet** (1874).	**Zola :** *Les Rougon-Macquart* (1871-1893).			
† **Guizot** (1874).	**A. Daudet :** *Tartarin* (1872). **F. Fabre :** *L'abbé Tigrane* (1873).	† **Carpeaux** (1875).		
Taine : *Les Origines de la France contemporaine* (1875-93).	† **G. Sand** (1876).	**Bell :** Le téléphone (1876).		Traité de Francfort (1871).
	Daudet : *Le Nabab* (1877).	† **Le Verrier** (1876). **Edison :** Le phonographe (1877) † **Courbet** (1877)	**Tolstoï :** *Anna Karénine* (1877).	La Commune (1871).
Doudan : *Mélanges et lettres* (1876).			**Ibsen :** *Maison de Poupée* (1879).	**Thiers,** président de la Rép. (1871).
† **Thiers** (1877).	† **Flaubert** (1880).		†**G. Eliot** (1880).	**Mac-Mahon,** président (1873).
Lavisse : *Etudes sur l'histoire de Prusse* (1879).	**Loti :** *Le mariage de Loti* (1880). **A. France :** *Le Crime de S. Bonnard* (1881).		**Ibsen :** *Les Revenants* (1881). † **Dostoïevsky** (1881).	† **Napoléon III** (1873). Vote de la Constitution (1875). **Alphonse XII** (1874-85). † Thiers (1877).
A. Sorel : *l'Europe et la Révolution* (1885-92).	**Daudet :** *Sapho* (1884). **J. K. Huysmans :** *A rebours* (1884).	**Wagner :** *Parsifal* (1882).		**J. Grévy,** président (1878). *La Triple Alliance* (1879).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
1883.	**Coppée** : *Severo Torelli* (1883).			**Le P. Monsabré.**	**P. Bourget** : *Essais de psychologie* (1883-85).
	V. Sardou : *Divorçons* (1883).	**Lec. de Lisle** : *Poèmes tragiques* (1884).	**Guyau.**		
	Bornier : *L'Apôtre* (1883).	†**V. Hugo** (1885).		**Le P. Didon.**	**J. Lemaître** : *Les Contemporains* (1886-1900).
	Richepin : *Nana-Sahib* (1883).	**J. Moréas** : *Les Syrtes* (1884). *Les cantilènes* (1886).			
	H. Becque : *La Parisienne* (1885).	**Richepin** : *La Mer* (1886).			**O. Gréard** : *L'éducation des femmes* (1886).
	A. Dumas fils : *Denise* (1885).	**A. Rimbaud** : *les Illuminations* (1886).			**De Vogüé** : *Le Roman russe* (1886).
	Le Théâtre libre (1887-95).	**Sully Prudhomme** : *Le Bonheur* (1888).			**J. Lemaître** : *Impressions de théâtre* (1888-1898).
	J. Lemaître : *Révoltée* (1889).		**Caro.**		† **Nisard** (1888).
1890.	**J. Lemaître** : *Le Député Leveau* (1891).				**E. Faguet** : *XVIIIe siècle* (1890).
	Porto-Riche : *Amoureuse* (1891).				
	V. Sardou : *Thermidor* (1891).	**H. de Régnier** : *Episodes* (1888).			**Brunetière** : *Les Epoques du théâtre français* (1892).
	Richepin : *Par le Glaive* (1892).	**Coppée** : *Paroles sincères* (1890).	**P. Janet.**		**Brunetière** : *Evolution de la poésie lyrique* (1893).
	V. Sardou : *Mme Sans-Gêne* (1893).	**Heredia** : *Les Trophées* (1893).	**Brochard.**		
	Lavedan : *Le Prince d'Aurec* (1894).		**Boutroux.**		**G. Lanson** : *Histoire de la littérature française* (1894).
	Rostand : *Les Romanesques* (1894).	**S. Mallarmé** : *Vers et prose* (1893).	**Liard.**		
	Rostand : *La Princesse lointaine* (1895).	† **Verlaine** (1896).	† **Renan** (1892).		**E. Faguet** : *Politiques et moralistes* (1884-1900).
	Hervieu : *Les Tenailles* (1895).	† **Mallarmé** (1898).			
	Rostand : *La Samaritaine* (1897).	**J. Moréas** : *Stances* (1899).	† **Taine** (1893).		
	Rostand : *Cyrano de Bergerac* (1897).				**J. Bédier** : *Les Fabliaux* (1895).
	De Curel : *Le Repas du lion* (1897).		**Bergson.**		† **F. Sarcey** (1899).

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
A. Sorel : *L'Europe et la Révolution* (1885-92).	**Zola** : *Germinal* (1885).	† **R. Wagner** (1883).	† **Tourgueniev** (1883).	Conquête de la Tunisie (1881-85).
				Lois scolaires (1882-86).
Duruy : *Hist. des Grecs* (1887).	**Bourget** : *Cruelle énigme* (1885).		**Ibsen** : *Le Canard sauvage* (1884).	† **Gambetta** (1882).
	Loti : *Pêcheur d'Islande* (1886).			Conquête du Tonkin (1882-89).
				Le boulangisme (1887-88).
Renan : *Hist. du peuple d'Israël* (1887-91).	**Maupassant** : *Fort comme la mort* (1889).		**Sudermann** : *L'Honneur* (1888).	**Guillaume II** (1888).
	Barrès : *Le Jardin de Bérénice* (1889).			**Sadi Carnot** (1887-94).
F. de Coulanges : *Institutions politiques de l'ancienne France* (1888).	**Bourget** : *Le Disciple* (1889).			
		† **Meissonnier** (1891).		Guerre sino-japonaise (1894-95).
† **F. de Coulanges** (1889).			**Hauptmann** : *Les Tisserands* (1892).	
		† **Gounod** (1893).	† **Tennyson** (1892).	
Marbot : *Mémoires* (1891) post.		† **Pasteur** (1895).		**Nicolas II** (1894).
				Conquête de Madagascar (1895-99).
	A. France : *Le Lys rouge* (1894).	**P. Curie** : Le radium (1898).		
A. Vandal : *Napoléon et Alexandre* (1891-93).		**Branly** et **Marconi** : La télégraphie sans fil.		
Lavisse.	**J. K. Huysmans** : *En route* (1895) ; *la Cathédrale* (1898).			
			†**Curtius** (1896).	
Hanotaux.		† **Puvis de Chavannes** (1898).	† **Swinburne** (1898).	
				Affaire Dreyfus (1894-1902).
Chuquet.	† **A. Daudet** (1897).			
				Guerre des Boers (1899-1902).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1900.	**F. Brieux :** *La robe rouge* (1900). **J. Renard :** *Poil de carotte* (1900). **E. Rostand :** *L'Aiglon* (1900).	**F. Jammes :** *Existences* (1900). **H. de Régnier :** *Les médailles d'argile* (1900). **A. Samain :** *Le chariot d'or* (1900). † **A. Samain** (1900).		† **P. Didon** (1900). **RR. PP. Olivier, Janvier.**	Les « Cahiers de la Quinzaine » (1900). Ch. Péguy. **F. Brunetière :** *Discours de combat* (1900, 1903, 1907). **J. Lemaître :** *Opinions à répandre* (1900). **F. Sarcey :** *Quarante ans de théâtre* (1900-1902).
	E. Brieux : *Les remplaçantes* (1901). **A. Capus :** *La veine* (1901). **P. Hervieu :** *La course du flambeau* (1901).	**Ch. Guérin :** *Le semeur de cendres* (1901). **C^tesse de Noailles :** *Le cœur innombrable* (1901). Fondation de l'« Ecole Française », par Ch. Morice (1901).	**G. Tarde :** *L'opinion et la foule* (1901).		
	A. Capus : *Les deux écoles* (1902). **F. de Curel** *La fille sauvage* (1902). **M. Donnay :** *L'autre danger* (1902). **L. Fabre :** *La vie publique* (1902).	**C^tesse de Noailles :** *L'ombre des jours* (1902). **H. de Régnier :** *La cité des eaux* (1902). **E. Verhaeren :** *Les forces tumultueuses* (1902).			**E. Faguet :** *Propos littéraires* (1902, 1905). **G. Geffroy :** *Les musées d'Europe* (1902, 1913).
1902.	**H. Lavedan :** *Le marquis de Priola* (1902).				

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
—	—	—	—	—
E. Lavisse et **Rambaud** : *L'Histoire générale du IV^e s. à nos jours* (1891-1900).	**M. Barrès** : *L'appel au soldat* (1900). **P. Loti** : *La mort de Philae* (1900).	Le Grand Palais. (1900).	**G. d'Annunzio** : *Le feu* (tr. 1900). **Rudyard Kipling** : *La lumière qui s'éteint* (tr. 1900). **F. Nietzsche** : *Généalogie de la morale* (1900). **M. Sienkiewicz** : *Quo vadis* (1900). **Tolstoï** : *Résurrection* (1900). † **Ruskin** (1900). † **Nietzsche** (1900).	**E. Loubet** (1899-1906). Exposition universelle (1900).
A. Aulard : *Histoire politique de la Révolution française* (1901). **E. Boutmy** : *Essai d'une psychologie politique du peuple anglais au XIX^e siècle* (1901).	**R. Bazin** : *Les Oberlé* (1901). **R. Boylesve** : *La becquée* (1901). **A. France** : *M. Bergeret à Paris* (1901). **A. Hermant** : *Souvenirs du vicomte de Courpière* (1901). **P. Louys** : *Les aventures du roi Pausole* (1901). **P. et V. Margueritte** : *Les tronçons du glaive, Les Braves gens* (1901). **Ch.-L. Philippe** : *Bubu de Montparnasse* (1901). **E. Zola** : *Travail* (1901).		**Pérez Galdos** : *Electra* (1901). **M. Gorki** : *Les vagabonds.* — *Thomas Gordeie* (tr. 1901). **G. Hauptmann** : *Le voiturier Henschel* (1901). **R. Kipling** : *Kim* (tr. 1901). **H. J. Wells** : *L'homme invisible* (tr. 1901). **S. Lagerlöf** : *Jérusalem en Dalécarlie* (1901-1902).	
E. Boutmy : *Eléments d'une psychologie politique du peuple américain* (1902). **E. Lavisse** : *Histoire de France* (1902-1921). **A. Vandal** : *L'avènement de Bonaparte* (1902-1907).	**M. Barrès** : *Leurs figures* (1902). **M. Maindron** : *Saint-Cendre* (1902). **M. Prévost** : *Lettres à Françoise jeune fille* (1902). **M. Tinayre** : *La maison du péché* (1902). † **E. Zola** (1902).	**Monet** : *Vues de Vetheuil* (1902). **Bourdelle** : Monument des combattants (Montauban) (1902). **H. Poincaré** : *La science et l'hypothèse* (1902). † **Dalou** (1902). **Massenet** : *Le jongleur de Notre-Dame* (1902). **Debussy** : *Pelléas et Mélisande* (1902).	**Sudermann** : *L'Honneur*; — *Magda* (1902). **Blasco Ibañez** : *Terres maudites* (1902). **M. Gorki** : *Les petits bourgeois* (tr. 1902).	

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1903	**H. Bataille :** *Maman Colibri* (1903). **P. Hervieu :** *Le dédale* (1903).		**L. Lévy-Brühl :** *La morale et la science des mœurs* (1903). † **Ch. Renouvier** (1903).		**E. Faguet :** *Propos de théâtre* (1903, 1907). **R. de Gourmont :** *Epilogues* (1903-1910).
	O. Mirbeau : *Les affaires sont les affaires* (1903).				**J. Lemaître :** *Théories et impressions* (1903). **C. Mauclair :** *Histoire de l'impressionnisme* (1903). **E. Herriot :** *Mme Récamier et ses amis* (1904).
	E. Fabre : *La rabouilleuse* (1904). **A. Samain :** *Polyphème* (1904).	**F. Gregh :** *Clartés humaines* (1904). **A. Rivoire :** *Le chemin de l'oubli* (1904). **E. Verhaeren :** *Toute la Flandre* (1904-1911).	**C. Bouglé :** *La démocratie devant la science* (1904).	† **Waldeck-Rousseau :** (1904).	**F. Brunetière :** *Histoire de la littérature française classique* (1904-1907). **E. Faguet :** *En lisant Nietzsche* (1904). **R. de Gourmont :** *Promenades littéraires* (1904-1927).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1905.	**H. Bataille :** *La marche nuptiale* (1905). **T. Bernard :** *Triplepatte* (1905). **H. Bernstein :** *La rafale* (1905). **E. Fabre :** *Les ventres dorés* (1905). **P. Hervieu :** *Le réveil* (1905). **H. Lavedan :** *Le duel* (1905). **J. Lemaître :** *La massière* (1905). **J. Richepin :** *Miarka* (1905).	**A. Angellier :** *Dans la lumière antique* (1905-1911). **Ch. Guérin :** *L'homme intérieur* (1903). † **J.-M. de Heredia** (1905).			**Alain :** *Propos d'Alain* (depuis 1905). **F. Brunot :** *Histoire de la langue française* (depuis 1905). **A. Gide :** *Prétextes* (1905). **J. Lemaître :** *En marge des vieux livres* (1905-1907). **Ch. Maurras :** *L'avenir de l'intelligence* (1905). **A. Michel :** *Histoire de l'art* (1905-1925).

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
G. Hanotaux : *Histoire de la France contemporaine* (1903-1908).	**M. Barrès :** *Amori et dolori sacrum* (1903). **H. Bordeaux :** *La peur de vivre* (1903). **P. Bourget :** *L'étape* (1903).	**F. Le Dantec :** *Les limites du connaissable* (1903). **Metchnikoff :** *Etudes sur la nature humaine* (1903). † **Gauguin** (1903).	**M. Gorki :** *Dans les bas-fonds* (tr. 1903). **R. Kipling :** *Stalky et Cie* (tr. 1903).	
Ch. V. Langlois : *La société française au XIII^e siècle* (1903). **G. Paris :** *Légendes du Moyen âge* (1903). **A. Baudrillart :** *L'Eglise catholique, la Renaissance et le Protestantisme* (1904). **A. Sorel :** *L'Europe et la Révolution française* (1885-1904).	**R. Boylesve :** *L'enfant à la balustrade* (1903). **G. d'Houville :** *L'inconstante* (1903). **J.-K. Huysmans :** *L'oblat* (1903). **P. Bourget :** *Un divorce* (1904). **Cl. Farrère :** *Fumées d'opium* (1904). **L. Frapié :** *La Maternelle* (1904). **G. Geffroy :** *L'apprentie* (1904). **P. Loti :** *Vers Ispahan* (1904) **R. Rolland :** *Jean Christophe* (1904-1912).	**Monet :** *Vues de Londres* (1904). **Rodin :** *le Penseur* (1904). † **Bartholdi** (1904). Création d'une chaire de radiologie à la Sorbonne (1904). † **Marey** (1904).	**H. J. Wells :** *Anticipations* (tr. 1904).	Guerre russo-japonaise (1904-1905). Accord franco-anglais (1904).
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .
G. Goyau : *L'Allemagne religieuse* (1905-1908). **G. Hanotaux :** *Louis XIV* (1905). **E. Ollivier :** *Histoire du second Empire* (1894-1905). **E. Reclus :** *L'homme et la terre.* (1905-1910).	**M. Barrès :** *Au service de l'Allemagne* (1905). **Cl. Farrère :** *Les civilisés* (1905). **A. France :** *Sur la pierre blanche* (1905).	**H. Poincaré :** *La valeur de la science* (1905). **Detaille :** *La chevauchée vers la gloire* (1905). † **Henner** (1905). **Saint-Saëns :** *Hélène* (1905).	**Blasco Ibañez :** *Boue et roseaux* (1905).	Séparation de l'Église et de l'État (1905). Loi du service militaire de deux ans (1905).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1905.	**F. de Curel** : *Le coup d'aile* (1906). **M. Donnay** : *Paraître* (1906) Fondation du « Théâtre des Arts » (1906).	**M. Magre** : *Les lèvres et le secret* (1906). **L. Mercier** : *Poème de la maison* (1906). **E. Verhaeren** : *La multiple splendeur* (1906). Fondation de l'« Abbaye » (1906).		† **P. Monsabré** (1906).	**A. Brisson** : *Le théâtre* (1906-1918). **F. Brunetière** : *Questions actuelles* (1906). † **Brunetière** (1906).
	G. A. de Caillavet et R. de Flers : *L'amour veille* (1907). **M. Zamacoïs** : *Les bouffons* (1907).	C^tesse de Noailles : *Les Eblouissements* (1907). **H. de Régnier** : *La sandale ailée* (1907). † **Sully Prudhomme** (1907).	**H. Bergson** : *L'Evolution créatrice* (1907).		**F. Brunetière** : *La science et la religion* (1907). **P. Lasserre** : *Le Romantisme français* (1907).
	A. Rivoire : *Le bon roi Dagobert* (1908).	**L. Pergaud** : *L'herbe d'avril* (1908). † **F. Coppée** (1908).	**E. Boutroux** : *Science et Religion dans la philosophie contemporaine* (1908).		*La « Revue Critique des idées et des livres »* (1908). **R. Rolland** : *Musiciens d'autrefois* (1908).
1909.	**P. Hervieu** : *Connais-toi* (1909). **M. Maeterlinck** : *L'oiseau bleu* (1909).	**L. Gasquet** : *Le printemps* (1909). Fondation de l'« Unanimisme », par J. Romains (1909).			**Ch. Maurras** : *Enquête sur la monarchie* (1908). La « *Nouvelle Revue française* » (1909).

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
G. Paris : *Esquisse d'une histoire de la littérature française au moyen âge* (1906).	**M. Barrès** : *Le voyage de Sparte* (1906). **H. Bordeaux** : *Les Roquevillard* (1906). **G. Chérau** : *Champi-Tortu* (1906). **J.-K. Huysmans** : *Les foules de Lourdes* (1906). **P. Loti** : *Les Désenchantées* (1906).	† **Carrière** (1906). † **Cézanne** (1906). † **P. Curie** (1906).	† **Ibsen** (1906). **Dostoïevsky** : *Les frères Karamazov* (tr. 1906). **Fogazzaro** : *Le saint* (1906).	**A. Fallières** (1906-1913).
J. Huret : *En Allemagne* (1907-1911).	**J.-J. Tharaud** : *Dingley, l'illustre écrivain* (1906).			
E. Boutmy : *Etudes politiques* (1907). **Mgr. Duchesne** : *Histoire ancienne de l'Eglise* (1907-1911). **C. Jullian** : *Histoire de la Gaule* (1907-1920).	**J. Aicard** : *Maurin des Maures* (1907). **R. Bazin** : *Le blé qui lève* (1907). **P. Bourget** : *L'émigré* (1907). **Cl. Farrère** : *L'homme qui assassina* (1907).	† **Berthelot** (1907).	**B. Ibañez** : *Dans l'ombre de la cathédrale* (tr. 1907). † **Carducci** (1907).	Seconde conférence de La Haye (1907). Accord anglo-russe (1907).
Ch.-V. Langlois : *La vie en France au moyen âge* (1908). **A. Luchaire** : *La société française au temps de Ph.-Auguste* (1908). **E. Mâle** : *L'art religieux de la fin du moyen âge en France* (1908). † **Achille Luchaire** (1908).	**H. Bordeaux** : *Les yeux qui s'ouvrent* (1908). **Colette** : *Les vrilles de la vigne* (1908). **E. Estaunié** : *La vie secrète* (1908). **A. France** : *L'île des pingouins* (1908).	**H. Poincaré** : *Science et méthode* (1908). **Monet** : *Vues de Venise* (1908).		Révolution turque (1908-1909).
	Barrès : *Colette Baudoche* (1909). **A. France** : *Les sept femmes de la Barbe-Bleue* (1909).	Traversée de la Manche par Blériot (1909).	† **Meredith** (1909). † **Swinburne** (1909).	

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1909.					
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1910.	**E. Rostand** : *Chantecler* (1910). **H. Bataille** : *La vierge folle* (1910). **G.-A. de Caillavet** et **R. de Flers** : *Le bois sacré* (1910). **P. Claudel** : *La jeune fille Violaine* (1910). **Saint-Georges de Bouhelier** : *Le carnaval des enfants* (1910). **P. Wolff** : *Les marionnettes* (1910).	**H. de Régnier** : *Le miroir des heures* (1910). **E. Verhaeren** : *Les rythmes souverains* (1910).	**L. Lévy-Brühl** : *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910).		
	P. Claudel : *L'Otage* (1911). **A. Jarry** : *Ubu enchaîné* (1911). **G. de Porto-Riche** : *Le vieil homme* (1911).	**P. Claudel** : *Cinq grandes odes suivies d'un processionnal pour saluer le siècle nouveau* (1911). **F. Jammes** : *Les Géorgiques chrétiennes* (1911-1912). **S. Ch. Leconte** : *Le masque de fer* (1911).			
	P. Claudel : *L'annonce faite à Marie* (1912). **G. de Porto-Riche** : *Zubiri* (1912).	**St-Georges de Bouhelier** : *La romance de l'homme* (1912). **P. Fort** : prince des poètes (1912).	† **A. Fouillée** : (1912). **E. Durkheim** : *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912). **E. Durkheim** : *Le système totémique en Australie* (1912). **L. Brunschvicg** : *Les étapes de la philosophie mathématique* (1912).		**P. Souday** : *Les livres du temps* (1912-1914).

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
	A. Gide : *La porte étroite* (1909).			
J. Brunhes : *La géographie humaine* (1910).		**Saint-Saëns** : *Déjanire* (1910). Le cubisme (1910).	†**Tolstoï** (1910). **Fogazzaro** : *Leïla* (1910). **B. Ibañez** : *Arènes sanglantes* (1910).	
Ch.-V. Langlois : *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge* (1911). **G. Maspero** : *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes* (1893-1911).	**H. Bordeaux** : *La neige sur les pas* (1911). **A. de Chateaubriant** : *Monsieur des Lourdines* (1911). **Colette** : *La vagabonde* (1911). **Cl. Farrère** : *La bataille* (1911).	†**Frémiet** (1911).		
	M. Barrès : *Greco ou le secret de Tolède* (1912). **R. Boylesve** : *La jeune fille bien élevée.* — *Madeleine, jeune femme* (1914). **A. France** : *Les dieux ont soif* (1912). **A. Gide** : *Le retour de l'enfant prodigue* (1912). **M. Prévost** : *Lettres à Françoise mariée* (1912). **J. et J. Tharaud** : *La fête arabe* (1912). **A. Fournier** : *Le grand Meaulnes* (1912).	† **Massenet** (1912). † **H. Poincaré** (1912). **Detaille** : *Le général Lassalle à Wagram* (1912). † **Detaille** (1912).		Protectorat du Maroc (1912). Guerres balkaniques (1912-1913).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1913.	G.-A. de Caillavet et R. de Flers : *L'habit vert* (1913). H. Lavedan : *Servir* (1913). Fondation du « Vieux Colombier » (1913).	G. Apollinaire : *Alcools* (1913). C^tesse de Noailles : *Les vivants et les morts* (1913).			A. France : *Le génie latin* (1913). Ch. Maurras : *L'Action française et la religion catholique* (1913). † J. Claretie (1913).
	H. Bataille : *Le phalène* (1914). F. de Curel : *La danse devant le miroir* (1914).	P. Claudel : *Deux poèmes d'été. La Cantate à trois voix* (1914). † Mistral (1914).	† Théodule Ribot (1914).	† J. Jaurès (1914). † A. de Mun (1914).	† J. Lemaître (1914). † Ch. Péguy (1914).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1915.		P. Claudel : *Corona benignitatis anni Dei* (1915). † E. Verhaeren (1916).			H. Bremond : *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (1916-1933). La « nouvelle Revue critique » (1916). † E. Faguet (1916).
	H. Bernstein : *Le secret* (1917). G. de Porto-Riche : *Le marchand d'estampes* (1917). F. Porché : *Les butors et la finette* (1917).	G. Apollinaire : *Vitam impendere amori* (1917). P. Valéry : *La jeune Parque* (1917).	† E. Durkheim (1917).	R. Poincaré. A. Briand. L. Barthou.	
1918.	F. de Curel : *La comédie du génie* (1918). † E. Rostand (1918).	G. Apollinaire : *Calligrammes* (1918).	† Jules Lachelier (1918).	A. Tardieu. E. Herriot.	

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
	M. Barrès : *La colline inspirée* (1913). **R. Martin du Gard :** *Jean Barois* (1913). **M. Prévost :** *Les anges gardiens* (1913). **M. Proust :** *A la recherche du temps perdu* (1913-27). **E. Psichari :** *L'appel des armes* (1913).	**Gabriel Fauré :** *Pénélope* (1913).	**B. Shaw :** *Pièces plaisantes et déplaisantes* (tr. 1913).	**R. Poincaré** (1913-1920).
G. Perrot : *Histoire de l'art dans l'antiquité* (1881-1914)	**P. Bourget :** *Le démon de midi* (1914). **A. France :** *La révolte des anges* (1914).	**Massenet :** *Cléopâtre* (1914).		Guerre mondiale (1914-1918). Mobilisation générale (1er août 1914). Victoire de la Marne (sept. 1914).
.....	.....	.....	.....	.....
	P. Bourget : *Le sens de la mort* (1915).	† **J.-H. Fabre** (1915).		Guerre des tranchées (1915).
	H. Barbusse : *Le feu, journal d'une escouade* (1916). **A. France :** *Sur la voie glorieuse* (1916). **L. Hémon :** *Maria Chapdelaine* (1916). **M. Genevoix :** *Sous Verdun ... les Eparges* (1916-1923).	† **E. Metchnikoff** (1916). **Debussy :** *Sonates* (1916-1917).		Verdun (février-juin 1916). La Somme (juil.-sept. 1916).
	G. Duhamel : *Vie des martyrs* (1914-1916-1917). **J.et J.Tharaud :** *L'ombre de la croix* (1917).	**Flammarion :** *L'inconnu et les problèmes psychiques* (1917). † **Rodin** (1917). † **Degas** (1917). **Bourdelle :** *Le monument du général Alvear* (1917). *L'épopée polonaise* (1917).		Révolution russe (mars 1917). Intervention américaine (1917). Chemin des Dames (avril 1917). Le bolchevisme (avec Lénine et Trotsky) maître de la Russie (oct. 1917)
† **P. Vidal de la Blache** (1918).	**P. Bourget :** *Némesis* (1918). **A. France :** *Le petit Pierre* (1918).	† **Debussy** (1918).		Bataille de France (août-oct. 1918). Armistice (11 nov. 1918). Révolution allemande (nov. 1918).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1918.	**F. Porché :** *La jeune fille aux joues roses* (1919). **Ch. Vildrac :** *Le paquebot Tenacity* (1919).	**P. Claudel :** *La messe là-bas* (1919). **J. Royère :** *Par la lumière peinte* (1919).	**Bergson :** *L'énergie spirituelle* (1919).		**J. Benda :** *Belphégor* (1919).
.....	.....	.....	.....	.....	.....
1920.	**F. de Curel :** *L'âme en folie* (1920). Réouverture du « Vieux-Colombier » (1920). **H.-R. Lenormand :** *Le Simoun* (1920).	**P. Géraldy :** *Toi et moi* (1920). **M. Magre :** *La montée aux enfers* (1920). **C^tesse de Noailles :** *Les forces éternelles* (1920). **P. Valéry :** *Album de vers anciens* (1920). **Francis Jammes :** *Œuvres* (1921-1938).			**F. Vanderem :** *Le miroir des Lettres* (1920-1929). La « Revue Universelle » (1920).
	P. Géraldy : *Aimer* (1921). **M. Rostand :** *La gloire* (1921). **J. Sarment :** *Le pêcheur d'ombres* (1921).	**T. Klingsor :** *Humoresques* (1921).	† **E. Boutroux** (1921).		**P. Lasserre :** *Les chapelles littéraires* (1921). La « Revue de France » (1921).
1921.	Création de « La Compagnie de l'Atelier » (1921). **J.-J. Bernard :** *Le feu qui reprend mal* (1921).				Les « Nouvelles Littéraires » (1921).

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
F. Masson : *Napoléon et sa famille* (1886-1919).	**R. Dorgelès** : *Les croix de bois* (1919). **E. Estaunié** : *L'ascension de M. Baslèvre* (1919). **A. Hermant** : *Chronique du cadet de Coutras. Coutras soldat; — Coutras voyage; — D'une guerre à l'autre* (1919-1921). **P. Hamp** : *Les metiers blessés* (1919).	**Bartholomé** : *La Victoire* (1919).		Traité de Versailles (28 juin 1919).
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .
G. Hanotaux : *Histoire de la Nation française* (1920-1929).	**Léon Bloy** : *La porte des humbles* (1920). **L. Chadourne** : *L'inquiète adolescence* (1920). **G. Duhamel** : *La confession de minuit* (1920). **E. Pérochon** : *Néne* (1920). **J. et J. Tharaud** : *Un royaume de Dieu. Marrakech ou les Seigneurs de l'Atlas* (1920).	**Flammarion** : *La mort et son mystère* (1920-21). † **Renoir** (1920).	**R. Tagore. Pirandello.**	Société des Nations (1920). † **Wilson** (1920). **P. Deschanel** (1920). **A. Millerand** (1920-1924).
A. Aulard : *Etudes et leçons sur la Révolution française* (1893-1921). **Maurice Paléologue** : *La Russie des tsars pendant la grande guerre* (1921-1922).	**P. Benoit** : *L'Atlantide* (1921). **P. Mac-Orlan** : *La cavalière Elsa* (1921). **R. Maran** : *Batouala* (1921). **P. Morand** : *Ouvert la nuit. Fermé la nuit* (1921).	† **J.-P. Laurens** (1921). † **E. Perrier** (1921). † **Saint-Saëns** (1921).	**M. Gorki** : *Ma vie d'enfant* (tr. 1921).	Congrès international de Washington (1921).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
1922.	**H. Bernstein :** *Judith* (1922). **F. de Curel :** *L'ivresse du sage. — Terre inhumaine* (1922). † **H. Bataille** (1922).	**P. Claudel :** *Poèmes de guerre* (1922). **T. Derême :** *La verdure dorée* (1922). **P. Fort :** *Ballades françaises* (1922-1925). **J. Gasquet :** *Le chant de la forêt* (1922). **T. Klingsor :** *L'escarbille d'or* (1922). **M. Magre :** *La porte du mystère* (1922). **H. de Régnier :** *Vestigia flammæ* (1922). **P. Valéry :** *Charmes* (1922).		† **P. Deschanel** (1922).	† **G. Sorel** (1922). **Henri Massis :** *Jugements* (1922).
	E. Brieux : *L'enfant* (1923). **J. Romains :** *Knock* (1923).	**F. Porché :** *Sonates* (1923). **Max Jacob :** *Le Cornet à dés* (1923).			La « Revue européenne » (1923). « Candide » (1923).
	H. Bernstein : *La galerie des glaces* (1924). **P. Raynal :** *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* (1924). **J. Sarment :** *Je suis trop grand pour moi* (1924).	**J. Cocteau :** *Poésies* (1924).			**J. Rivière :** *Etudes* (1924).
1924.	Fermeture du « Vieux Colombier » (1924).				

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
E. Mâle : *L'art religieux du XIII^e siècle en France* (1922). † **E. Lavisse** (1922).	**M. Barrès** : *Un jardin sur l'Oronte* (1922). **Colette** : *La maison de Claudine* (1922). **A. France** : *La vie en fleur* (1922). **J. Giraudoux** : *Siegfried et le Limousin* (1922). **R. Martin du Gard** : *Les Thibault* (1922-1940). **E. Pérochon** : *La parcelle 32* (1922). **J. et J. Tharaud** : *Quand Israël est roi* (1922). † **M. Proust** (1922).	**Bourdelle** : *La Vierge et l'enfant* (1922). **Massenet** : *Amadis* (1922).	**Freud** : *Introduction à la psychanalyse* (1922). **J. Joyce** : *Ulysses* (1922). **Bernard Shaw**: *Sainte Jeanne* (1923).	Victoire du fascisme (avec Mussolini) en Italie (oct. 1922).
G. Goyau : *Catholicisme et politique* (1923). † **Alf. Croiset** (1923). † **Fr. Masson** (1923).	**P. Bourget** : *La geôle* (1923). **F. Carco** : *L'homme traqué* (1923). **E. Estaunié** : *L'appel de la route* (1923). **A. Maurois** : *Ariel ou la vie de Shelley* (1923). **J. et J. Tharaud** : *Le chemin de Damas* (1923). † **M. Barrès** (1923). † **P. Loti** (1923).		**M. Gorki**: *Souvenirs de ma vie littéraire* (1923).	Occupation de la Ruhr (1923). † **Lénine** (1924) **Staline** au pouvoir en Russie.
Ch. Seignobos : *Histoire politique de l'Europe contemporaine*, 1814-1914 (1924-1926). 7^e éd.	**P. Morand** : *Lewis et Irène* (1924). † **A. France** (1924). **H. de Montherlant** : *Le Paradis à l'ombre des épées* (1924).			**G. Doumergue** (1924-1931).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
1925.	**J. Sarment** : *Les plus beaux yeux du monde* (1925).	**P. Claudel** : *Feuilles de saints* (1925).		† **Léon Bourgeois** (1925). † **René Viviani** (1925).	
	H. Bernstein : *Félix* (1926).	**L. Payen** : *La coupe d'ombre* (1926).		**RR. PP. Sertillanges. Sanson.**	
		Aragon : *Le mouvement perpétuel* (1926).			
	H. Bernstein : *Le venin* (1927).	**J. Cocteau** : *Opéra* (1927).			
	E. Bourdet : *Vient de paraître* (1927).	**T. Derême** : *Le zodiaque* (1927).			**J. Guéhenno** : *L'Evangile éternel* (1927).
	J. Giraudoux : *Siegfried* (1928).			**M^e Henri Robert.**	« Gringoire » (1928).
	M. Achard : *Jean de la Lune* (1929).				† **P. Souday** (1929).
	H. Bernstein : *Mélo* (1929).	**T. Derême** : *Poème des colombes* (1929).			
	J. Giraudoux : *Amphitryon 38* (1929).	**A. Rivoire** : *Le désir et l'amour* (1929).			**E. Herriot** : *Vie de Beethoven* (1929).
1930.	† **Courteline** (1930).				
	M. Pagnol : *Marius, Topaze* (1930).			† **G. Clemenceau** (1930).	† **P. Lasserre** (1930).
	E. Bourdet : *Le sexe faible* (1930).				

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
—	—	—	—	—
	M. Genevoix : *Raboliot* (1925).			
J. Bainville : *Histoire de France* (1925).	**J. Delteil** : *Jeanne d'Arc* (1925).	Exposition des arts décoratifs (1925).	**E.-O. Neill. Sinclair Lewis.**	Accord de Locarno (1925).
	F. Mauriac : *Genitrix.* — *Le désert de l'amour* (1925).	† **C. Flammarion** (1925).	**Maria Rilke. B. Croce.**	
	G. Bernanos : *Sous le soleil de Satan* (1926).	† **C. Monet** (1926).		
R. Poincaré : *Au service de la France; neuf années de souvenirs* (1926-1937).	**R. Dorgelès** : *Partir* (1926).			
	A. Gide : *Les faux-monnayeurs* (1926).			
	J. Giraudoux : *Bella* (1926).			
	A. de Montherlant : *Les bestiaires* (1926).	La Télévision (1926-1933).		
	M. Bedel : *Jérôme 60° latitude nord* (1927).			
	P. Mac Orlan : *Sous la lumière froide* (1927).		† **Thomas Hardy** (1928).	
	M. Proust : *Le temps retrouvé* (1927).			
† **Aulard** (1928).	**J. et J. Tharaud** : *La rose de Sâron* (1927).			
P. Gaxotte : *La Révolution* (1928). † **Ch.-V. Langlois** (1929).	**Mauriac** : *Thérèse Desqueyroux* (1927).	† **Bartholomé** (1928).	† **Blasco Ibañez** (1928).	
Halphen et Sagnac : *Peuples et civilisations* (depuis 1929)	**A. Gide** : *L'Ecole des femmes* (1929).	† **Bourdelle** (1929).	**M. Remarque** : *A l'Ouest rien de nouveau* (tr. 1929).	Loi des Assurances sociales (1929).
	G. Duhamel : *Journal de Salavin* (1929).	Traversée de l'Atlantique par Lindberg (1927). Coste et Bellonte (1930).		† **Foch** (1929).
† **Jean Brunhes** (1930).	**E. Dabit** : *L'Hôtel du Nord* (1930).		**Thomas Mann** : *Die Forderung des Tages* (1930).	
	A. Bellessort : *Les voyages de Fr de Xavier* (1930).			
				† **Joffre** (1931).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et Journaux
—	—	—	—	—	—
1930.	**Ch. Vildrac :** *La Brouille* (1930).	**P. Valéry :** *Poésies* (1930).			**Abbé Brémond :** *Racine et Valéry* (1930).
	J. Romains : *Donogoo* (1930).				
	† **G. de Porto-Riche** (1930).		**Alain.**		† **P. Lasserre** (1930).
	M. Pagnol : *Fanny* (1931).	**P. Valéry :** *Œuvres complètes* (1931-1939).			« Esprit » (1931).
		† **Ch. Le Goffic** (1932).	**H. Bergson :** *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932).	† **A. Briand** (1932).	
	Giraudoux : *Intermezzo* (1933).	† **Comtesse de Noailles** (1933).			† **Ch. Andler** (1933).
					† **Abbé Brémond** (1933)
	Giraudoux : *Tessa* (1934).				† **L. Barthou** (1934).
					† **Lanson** (1934).
1935.	**Denys Amiel :** *La femme en fleur* (1935).				**P. Hazard :** *La crise de la conscience européenne* (1935).
				Léon Blum.	† **M. Croiset.** (1935).
	P. Raynal : *Napoléon unique* (1936).	† **Gustave Kahn** (1936). † **H. de Régnier** (1936).			† **A. Thibaudet** (1936).
	F. Mauriac : *Asmodée* (1937).	**Ph. Soupault :** *Poésies complètes* (1937).		**R. P. Pinard de la Boullaye.**	† **René Doumic** (1937).
	Giraudoux : *Electre* (1937).	† **Vielé Griffin** (1937).			
	J. Anouilh : *Le Voyageur sans bagage* (1937).				

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
	A. Maurois : *Byron* (1930).			
	E. Baumann : *Saint-Paul* (1930).		† **Conan Doyle** (1930).	
J. Bainville : *Napoléon* (1931)	**Saint-Exupéry :** *Vol de Nuit* (1931).	† **Vincent d'Indy** (1931).		
O. Aubry : *Le Roi de Rome* (1932).	**J. Romains :** *Les hommes de bonne volonté* (1932-1947).	Exposition coloniale 1931. Musée des colonies.	**M. Gorki :** *Klim l'enfant* (1932).	**Paul Doumer** (1931-1932). Conférence du désarmement (1932). **Albert Lebrun** (1932-1939).
† **Albert Mathiez** (1932).	**J. de Lacretelle :** *Les Hauts Ponts* (1932-1935).			**Roosevelt,** président des U. S. A. (1932-1945).
† **Camille Jullian** (1933).	† **René Bazin** (1932).			Victoire du national-socialisme en Allemagne. Hitler chancelier (1933).
	Duhamel : *Chronique des Pasquier* (1933-1946).	† **Paul Painlevé** (1933).	**Kipling :** *Souvenirs de France* (trad. Louis Gillet) (1933).	6 fév. 1934 : troubles à Paris. **Hitler** dictateur (1934).
† **Lyautey** (1934).		† **Albert Besnard** (1934).		† **Hindenburg** (1934). Assassinat d'Alexandre de Yougoslavie (1934). † **Raymond Poincaré** (1934). Assassinat du chancelier Dolfuss (1934).
J. Bainville : *Histoire de la Troisième République* (1935).	† **P. Bourget** (1935).	† **Signac** (1935).		Conférence de Stresa (1935). Guerre d'Ethiopie (1935-1936).
			† **Pirandello** (1936).	Guerre civile espagnole (1936-1939).
† **J. Bainville** (1936).	**F. Mauriac :** *Ce qui était perdu* (1936).		† **Kipling** (1936).	Remilitarisation de la Rhénanie (1936).
			† **Gorki** (1936).	
		† **A. Roussel** (1937).	† **Unamuño** (1936).	Victoire du Front populaire aux élections françaises.
		Exposition universelle à Paris (1937). Palais de Tokio et de Chaillot. Musée de l'homme. Palais de la découverte.	† **R. del Valle Inclan** (1936). † **Gabriele d'Annunzio** (1937).	Crise sociale (1936). Guerre sino-japonaise (1937).
A. Maurois : *Histoire d'Angleterre* (1937).				

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et journaux
—	—	—	—	—	—
1938.	**Salacrou** : *La Terre est ronde* (1938). **J. Cocteau** : *Les Parents terribles* (1938).	**P. Valéry** : *Introduction à la Poétique* (1938) † **Francis Jammes** (1938).			† **J. Bédier** (1938). **J. Giraudoux** : *Les cinq tentations de La Fontaine* (1938). **A. Gide** : *Journal* (1939-1946).
	Giraudoux : *Ondine* (1939). **Bernstein** : *Espoir* (1939).			M^e **Maurice Garçon.**	
1940	† **H. Lavedan** (1940).		**E. Gilson. Gabriel Marcel. Louis Lavelle.**		**D. Mornet** : *Histoire de la littérature française classique* (1940).
	E. Bourdet : *Père* (1942).	**P. Eluard** : *Choix de Poèmes* (1941).	† **Bergson** (1942).		**P. Valéry** : *Mélanges* (1941). **P. Valéry** : *Tel quel* (1941-1943). † **Bellessort** (1942). † **Léon Daudet** (1942).
	P. Claudel : *Le Soulier de Satin* (1943). **H. de Montherlant** : *La Reine Morte* (1943) et *Fils de Personne* (1943).	† **Max Jacob** (1943).	**J. P. Sartre** : *L'être et le néant* (1943).	† **A. Millerand** (1943).	† **L. Gillet** (1943).
	J. Anouilh : *Antigone* (1944). **A. Salacrou** : *Les Fiancés du Havre* (1944). † **Giraudoux** (1944).				† **P. Hazard** (1944). « La Nef » (1944).

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
	M. Genevoix : *La dernière harde* (1938).	Recherches sur la constitution de l'atome.	**A. Huxley. Bromfield.**	Annexion de l'Autriche par l'Allemagne (1938).
	A. Malraux : *Espoir* (1938).	**Jolliot-Curie, Irène Jolliot-Curie, Louis de Broglie, Maurice de Broglie, J. Perrin, Langevin.**	**Faulkner. Dos Passos. Hemingway. Steinbeck. Pearl Buck.**	Conflit germano-tchèque. Conférence de Munich (1938). **Albert Lebrun** (1939-1940).
† **G. Goyau** (1939).			**M. Mitchell.**	Occupation de la Tchécoslovaquie par l'Allemagne (1939).
	F. Mauriac : *Le Nœud de Vipères* (1939).	† **M. Ravel** (1938)	† **Yeats** (1939). † **Freud** (1939).	† **Pie XI** (1939). Pontificat de **Pie XII.** Pacte germano-soviétique (1939). Guerre mondiale (1939-1945). Campagne de Pologne (1939).
		† **d'Arsonval** (1940) † **Branly** (1940).	† **Tagore** (1941).	Campagne de Norvège (1940). Invasion de la Belgique, de la Hollande et de la France (10 mai-22 juin 1940). Proclamation du général de Gaulle (18 juin 1940).
† **Seignobos** (1942).				Armistice (22 juin 1940). Pétain, chef de l'Etat français (1940-1944).
	† **L. Bertrand** (1941).			Campagnes d'Afrique (1940-1943). Guerre russo-allemande (22 juin 1941).
	† **Marcel Prévost** (1941).			Entrée en guerre des U. S. A. contre le Japon et l'Allemagne (déc. 1941).
		† **J.-E. Blanche** (1942).		Batailles de Stalingrad et d'El Alamein (1942).
A. Siegfried.	† **Estaunié** (1942).	† **Raoul Laparra** (1942).		Débarquement des Alliés en Afrique du Nord (nov. 1942).
R. Grousset.				
L. Febvre. Renouvin.		† **Emile Picard** (1942).		Débarquement en Sicile et capitulation de l'Italie (1943). Campagne d'Italie (1943-1945).
		† **Maurice Denis** (1943).		Débarquement des Alliés en Normandie (6 juin 1944). Libération de Paris (25 août 1944), et de la France.
† **G. Hanotaux** (1944)	† **R. Rolland** (1944).	† **Maillol** (1944).		Invasion de l'Allemagne (1944-1945). Gouvernement du Gal de Gaulle (1944-1946). Procès Pétain (1945).

Dates	Théâtre	Poésie	Philosophie	Éloquence	Critique et journaux
—	—	—	—	—	—
1945.	**F. Mauriac :** *Les Mal aimés* (1945). † **M. Donnay** (1945). **P. Valéry :** *Mon Faust* (1945). **J. Anouilh :** *Les Nuits de la Colère* (1946). **A. Salacrou :** *Les Nuits de la Colère* (1946). **J. Cocteau :** *L'aigle à deux têtes* (1947). † **Tristan Bernard** (1947) † **Saint-Georges de Bouhélier** (1947)	† **P. Valéry** (1945). **Aragon :** *La Diane française* (1945). **Max Jacob :** *Derniers poèmes en vers et en prose*, post. (1945).	**J.-P. Sartre :** *L'existentialisme est un humanisme* (1946).	† **Tardieu** (1945). **R. P. Riquet.** † **R. P. Sertillanges** (1948).	« Les temps modernes » (1945). « Hommes et mondes » (1946). **P. Hazard :** *La Pensée du XVIII^e siècle*, post. (1946). † **A. Suarès** (1948).

Histoire, Mémoires et Lettres	Romans	Sciences et Arts	Littératures étrangères	Synchronismes politiques
—	—	—	—	—
				Conférence de Yalta (fév. 1945).
	Bernanos : *M. Ouine* (1945). **Aragon** : *Aurélien* (1945).	La bombe atomique (7 août 1945)		† **Roosevelt** (avril 1945). Capitulation de l'Allemagne (8 mai 1945).
				† **Mussolini** (avril 1945). Disparition de Hitler. Capitulation du Japon (août 1945).
			† **Wells** (1946).	
Grousset : *Bilan de l'Histoire* (1946).		† **Despiau** (1946) † **Montézin** (1946).		Vote de la Constitution française (Nov. 1946).
P. Gaxotte : *La France sous le règne de Louis XIV* (1946). † **O. Aubry** (1946).	**J. de Lacretelle** : *Le Pour et le Contre* (1947).	† **S. Lazzari** (1946).		**Vincent Auriol** (1947).
O. Aubry : *Histoire de France*, post. (1947).		† **Langevin** (1947).	† **Ramuz** (1947).	Conférences de Moscou et de Londres (1947).
Maurois : *Histoire des Etats-Unis* (1947).		† **Reynaldo Hahn** (1947).		Traité de paix avec l'Italie (1947).
		† **Marquet** (1947).		† Le Mahatma **Gandhi** (1948).
	† **Bernanos** (1948).			Création de l'Etat d'Israël (mai 1948).

INDEX ALPHABÉTIQUE

Cet *Index* donne tous les noms d'auteurs étudiés ou cités. Comme titres, il ne contient que ceux des ouvrages collectifs ou anonymes. Quand les auteurs sont traités dans plusieurs chapitres différents, les chiffres imprimés en caractères gras renvoient aux pages où se trouvent leur biographie et l'étude de leurs principales œuvres.

Abélard, 36.
About (Edmond), 944.
Académie française, 341.
Achard (M.), 1108.
Adam (Paul), 967, 993.
Adam de la Halle, 106, **137**.
Addison, 607.
Adenet le Roi, 51, 52.
Aélis de Blois, 105.
Ailly (Pierre d'), 39.
Alain, 1041.
Aimeri de Narbonne, 54.
Alain Chartier, **108**, 193.
Alain-Fournier, 1061.
Alarcon, 320.
Albert le Grand, 39.
Albigeois, 41.
Alembert (d'), 674.
Alexis (Paul), 985.
Alfieri, 609, 786.
Aliénor de Guienne, 34, 72.
Aliscans, 53.
Alix de Champagne, 105.
Allégorique (Littérature) au moyen âge, 81.
Allemande (Littérature) au moyen âge, 41.
— au xvi^e siècle, 190.
— au xviii^e siècle, 608.
— au xix^e siècle, 784.
— au xx^e siècle, 1017.
Amadis de Gaule, 76, 190, 358.
Ambrière, 1076.
Américaine (Littérature) au xix^e siècle, 784.
— au xx^e siècle, 1015.
Ami et Amile, 55.
Amiel (Denys), 1092.
Amiel (H. F.) 909.
Aminta (*l'*), 190.
Amour courtois, 104.
Ampère, 914.
Amyot, 252.
Amyraut (Moïse), 442.
Ancelot, 831, 868, 949.
Ancey (G.), 955.
Anciens et Modernes (Querelle des), 577.
Ancien Testament (*Cycle de l'*), 131.
Andersen, 788.
Andler (Ch.), 1115.
André de la Vigne, 147, 149.
Ange (*l'*) *et l'Ermite*, 98.
Angellier (Auguste), 855.
Angennes (Julie d'), 348.
Anglaise (Littérature) au moyen âge, 42.
— au xvi^e siècle, 190.
— au xvii^e siècle, 321.
— au xviii^e siècle, 607.
— au xix^e siècle, 782.
— au xx^e siècle, 1013.
Année littéraire, 722.
Annunzio (Gabriele d'), 1019.
Anouilh (J.), 1094, 1100.
Anselme (Saint), 36.
Antoine, 954.
Apollinaire (G.), 1056.
Arabes (Invasions), 40.
Arago, 914.
Aragon (L.), 1057, 1076.
Argens (marquis d'), 616.
Argonne (Bonaventure d'), 449

Arioste (L'), 64, 190, 289.
Aristocratie au moyen âge, 32.
Aristote (Poétique d'), 286, 375.
Arlington Robinson (Edwin), 1015.
Arnauld (Angélique), 387.
Arnaud (Antoine), 387.
Arnauld d'Andilly, 388.
Arnauld de Luzancy, 388.
Arnauld (le Grand), 388.
Arnault (A.), 790.
Arndt, 785.
Arnim, 785.
Arnoux (A.), 1080.
Arthur, 68.
Arts au Moyen âge, 38.
— au XVI^e siècle, 188.
— au XVII^e siècle, 318.
— au XVIII^e siècle, 604.
— au XIX^e siècle, 778.
— au XX^e siècle, 1008.
Arts d'Amour, 68, 78.
Arts libéraux (les sept), 37.
Assonance, 49.
Aube, 103.
Aubignac (Abbé d') 376, 577.
Aubigné (Agrippa d') **229**, 302.
Aubigné (Constant d'), 471.
Aubry (O.), 1111.
Aucassin et Nicolette, 76.
Audin, 551.
Augier (Em.), 949.
Augustinus, 390.
Aulard (A.), 938, 1110.
Aveugles (les Trois) de Compiègne, 98.
Avianus, 89.
Aymé (M.), 1080.

Bacon (François), 189, 321.
Bacon (Roger), 39.
Baif (A. de), **227**, 289.
Baif (Lazare dé), 280.
Bainville (J.), 1080, 1111.
Balette, 103.
Ballade, 104.
Ballanché, 889.
Balzac (Guez de), 342, **351**.
Balzac (Honoré de), 949, 972.
Banquet (Condamnation de), 147.
Banville (Théodore de), 850, 955.
Baour-Lormian, 794.
Barante (de), 924.
Barbey d'Aurévilly, 908.
Barbier, 846.
Barbusse (H.), 1075.
Barnave, 758.
Baron, 548.
Barrès (Maurice), 1030.
Barrett-Browning (E.), 783.
Barrot (Odilon), 943.
Bartas (du), 228.
Barthélemy, 846.
Barthou (L.), 1043.
Basoche (Clercs de la), 139.
Bataille (Henri), 1089.
Baudelaire, 848.
Baudoin (Histoire de), 155.
Baudrillart (Mgr), 893.
Baumann (E.), 1066.
Bayle (Pierre), 596, 614.
Bazin (René), 1059.
Beaumarchais, 736.
Beaunier (A.), 1115.
Beccaria, 609.
Becker, 785.
Becque, 954.
Bedel (M.), 1080.
Bédier (J.), 913, 1113.
Beecher-Stowe, 784.
Bellay (Guillaume du), 225.
Bellay (Jean du), 225.
Bellay (Joachim du), 225.
Belleau (Rémi), **227**, 290.
Belle Doette, 103.
Bellessort (A.), 1115.
Belloy (de), 731.
Benda (J.), 1040.
Benoit (P.), 1080.
Benoit de Sainte-More, 80.
Benserade, 348, 563.
Béranger, 845.
Bérard (L.), 1044.
Béraud (H.), 1075.
Bergson, 898, 1004.
Bernanos (G.), 1066.
Bernard (Claude), 915.
Bernard (J.-J.), 1092.
Bernard de Ventadour, 105.
Bernard (Saint), 172.
Bernard (Tristan), 1106.
Bernardin de Saint-Pierre, 710.
Bernstein (Henri), 1091.
Berr (G.), 1108.
Berr (H.), 1110.
Béroul, 70.
Berryer, 941.
Bert (Paul), 943.
Bertaut, 330.

Berte aux grands pieds, 51.
Berte, femme du roi Pépin, 125.
Berthelot, 915.
Bertrand (L.), 1077.
Bertrand de Born, 105.
Bestiaires, 86.
Bexon (Abbé), 687.
Bèze (Théodore de), 297.
Bible Mazarine, 179.
Bibliothèque bleue, 50.
Bibliothèque des romans, 50.
Bidou (H.), 1115.
Bien Avisé et Mal Avisé, 146.
Billy (A.), 1117.
Björnson, 788.
Blanc (Louis), 933.
Blasco Ibañez, 1021.
Bloch (J.-R.), 1100.
Blondel (M.), 1008.
Blondel de Nesle, 106.
Bloy (Léon), 1039.
Blum (Léon), 1044.
Boccace, 42, 125, 190.
Bodel (Jean), 52, 79, 106, **121.**
Boegner, 1008.
Bodin (Jean), 304.
Boileau, **567.**
Boisrobert, 342, 521.
Boissat, 551.
Boissier (Gaston), 908.
Boissonade, 795.
Bojardo, 64.
Bojer (Johan), 1016.
Bolingbroke, 638.
Bonald (de), 889.
Bonaventure des Périers, 248.
Bonjour (Casimir), 949.
Bordeaux (Henry), 1059.
Bory, 1076.
Bornier (Henri de), 883.
Bos (Ch. du), 1116, 1120.
Bossuet, **412.**
Bouglé (C.), 1004.
Bouhours (Père), 577.
Bouillon (duchesse de), 504.
Bourrine (Ivan), 1021.
Bourdaloue, 433.
Bourdet (Ed.), 1108.
Bourgeois (E.), 1110.
Bourgeoisie au moyen âge, 34.
— au XVI^e siècle, 188.
— au XVII^e siècle, 318.
Bourges (Elémir), 966.
Bourget (P.), 988, 1059.
Boursault, 516, 547.
Boutroux, 898.
Boylesve (René), 1060.
Brach (Pierre de), 264.
Brantôme, 249, 303.
Brasillach (R.), 1116.
Bremond (Abbé), 1115.
Brentano, 785.
Breton (A.), 1057.
Bretons (Romans), 68.
Briand (A.), 1043.
Bridaine, 754.
Brieux, 1098.
Brifaut, 792.
Brisson (Henri), 943.
Brisson (P.), 1117.
Brizeux, 846.
Brochard, 898.
Broglie (duc Victor de), 941.
Bromfield, 1016.
Bronte (Ch. et E.), 783.
Browning (R.), 783.
Brunetière (F.), 910.
Brunetto Latini, 86.
Brunschvicg (L.), 1006.
Brut (*Roman de*), 69, 155.
Buchanan, 280.
Buffet, 943.
Buffon, 684.
Burlesque (Genre) au XVII^e siècle, 520.
Bussy-Rabutin, 471.
Byron, 783.

Cabanis, 894.
Caigniez, 793.
Caillavet (de), 1106.
Calderon, 320, 786.
Calvin, 182, **295.**
Cambon (Paul), 1111.
Camoens, 190.
Camp (Maxime du), 909.
Campistron, 516, 725.
Camus (A.), 1077, 1100.
Camus (Pierre), 481.
Cantilènes en latin populaire, 22, 46.
Cantilènes en roman, 46.
Capus (Alfred), 1090.
Carco (F.), 1074.
Carducci, 786, 1019.
Carlyle, 783.
Caro (E.), 896.
Carrel (Armand), 943.
Carrel (D^r), 1007.
Cendrars (B.), 1056.

Castelar, 787.
Castiglione (Balthasar), 190.
Casuistique, 391.
Catherine II, 662, 678.
Caylus (Mme de), 475.
Céard, 955, 985.
Cénacles (les deux), 830.
Cendrars (Blaise), 1056.
Cérizy, 342.
Cervantès, 320, 479.
Chadourne (L.), 1066.
Chamfort, 721.
Champeaux (Guillaume de), 36.
Chamfleury, 976.
Chanson courtoise, 104.
Chanson de croisade, 103.
Chanson de geste, 43.
Chanson de toile, 103.
Chanson d'histoire, 102.
Chapelain, 341, 348, 492, 571.
Chardonne (J.), 1066.
Charlemagne, 50.
Charles d'Orléans, 109.
Charroi de Nîmes (le), 52.
Charron (Pierre), 275.
Chartier (Alain), **108**, 193.
Chasles (Philarète), 819.
Chastelain (Georges), 168, 194.
Chastiements, 86.
Chateaubriand, **798**, 940, 959.
Chateaubriant (A. de), 1074.
Chatelet (Mme du), 639.
Chaucer, 42.
Chaumeix (A.), 1117.
Chenedollé, 794.
Chénier (André), **748**, 761.
Chénier (M.-J.), 790.
Chenu, 1044.
Chéruel, 938.
Chesterton (G.), 1014.
Chevalerie (la) Vivien, 54.
Chevalier (le) au barizel, 98.
Chevalier (le) au cygne, 56.
Chevalier (le) au lion, 73.
Chevrillon (A.), 1115.
Chevrot (Chanoine), 1045.
Choisy (l'Abbé de), 463.
Chrestien (Florent), 306.
Chrétien de Troyes, 34, 70, **72**,
Christine de Pisan, 85, **108**,
Chronique des ducs de Normandie, 155.
Chronique des quatre premiers Valois, 163.
Chronique de Saint Benoît, 154.
Chroniques de Saint-Denis, 155, 161, 163.
Chronique de Saint-Germain-des-Prés, 154.
Chuquet, 938.
Cité des Dames, 108.
Clara Gazul (Théâtre de), 787, 868.
Clari (Robert de), 158.
Classicisme, 312.
Claudel (Paul), **1049**, 1103, 1119.
Clemenceau (G.), 1042.
Clercs de la Basoche, 139.
Clergé (le) au Moyen âge, 30.
— au XVIe siècle, 187.
Clopinel (Jean), 82.
Cochin (Denys), 943.
Cocteau (J.), 1056, 1095.
Coeffeteau, 300, 442.
Coleridge, 783.
Colette (Mme), 1067.
Colin Muset, 106.
Collège de France, 184.
Collèges, 36.
Colletet, 341, 348.
Collin d'Harleville, 791.
Comédie au Moyen âge, 135.
— au XVIe siècle, 289.
— au XVIIIe siècle, 731.
— sous la Révolution, 791.
— sous l'Empire, 792.
— au XIXe siècle, 946.
— au XXe siècle, 1089.
Comédie-Française (Théâtre de la), 548.
Comédie italienne au XVIe siècle, 289.
— italienne au XVIIe siècle, 521.
Commines (Philippe de), 168.
Comte (Auguste), 897.
Conan Doyle, 1014.
Concile de Trente, 187.
Condamnation de Banquet, 147.
Condillac, 676.
Condorcet, 677.
Confrères de la Passion, **127**, 358.
Confréries dramatiques au Moyen âge, 127.
Congé d'*A.* de la Halle, 137.
— de J. Bodel, 122.
Conon de Béthune, 106.
Conquête de l'Irlande, 155.
Conrad (J.), 1014.
Conrart (Valentin), 341, 348.

Conservateur (le) littéraire, 832.
Constant (Benjamin), **940**, 959.
Conversion (la) de Clovis, 125.
Conversion (la) de saint Paul, 120.
Cooper (F.), 784.
Coppée (François), **854**, 883, 956.
Coquerel (Athanase), 893.
Coqueret (Collège de), 215.
Coquillards, 112.
Corbière (T.), 861.
Corneille (Pierre), 361.
Corneille (Thomas), **385**, 516, 521.
Corrozet (Gilles), 551.
Corthis (A.), 1067.
Cotin, 348.
Coulanges (les), 464, 471.
Cour (la) au XVI^e siècle, 185.
— au XVII^e siècle, 317.
— au XVIII^e siècle, 597.
Courier (Paul-Louis), 888.
Couronnement de Louis, 52.
Couronnement (le) de Renart, 93.
Courteline (Georges), 1106.
Cousin (Victor), 894.
Crébillon, 725.
Crétin (Guillaume), 195.
Critique au XVII^e siècle, 722.
— au XIX^e siècle, 899.
— au XX^e siècle, 1113.
Croce (B.), 1020.
Croisade (Cycle de la), 56.
Croiset (A. et M.), 1115.
Creutzer, 785.
Curé (le) qui mangea des mûres, 96.
Cureau de la Chambre, 442.
Curel (F. de), 1098.
Curtius, 786.
Cuvier, 914.
Cuvier (le), 145.
Cycles épiques, 50.
Cyrano de Bergerac, **333**, 484, 521.

Dabit (E.), 1074.
Dacier (M^me), 579.
Dancourt, 733.
Dangeau (Journal de), 477.
Daniel-Rops, 1067.
Dante, 42, 177.
Danton, 760.
Darès le Phrygien, 81.
Daubenton, 676, 687.
Daudet (Alph.), 981.
Daudet (L.), 1044.
Daunou, 795.
Daurat, 215, 228.
Davrigny, 868.
Deffand (M^me du), 632, **670**,
De La Gorce (P.), 1110.
Delarue-Mardrus (M^me Lucie), 1050, 1067.
Delaunay (M^me de Staal), 617.
Delavigne (Casimir), 845, **881**,
Delécluze, 909.
Delille, 794.
Delteil (J.), 1080.
Denisot (Nicolas), 248, 282.
Derème (Tristan), 1055.
Desbordes-Valmore (Marceline), 846.
Descartes, 336.
Descaves (L.), 1119.
Deschamps (Antony), 831.
Deschamps (Emile), 831, 846.
Deschamps (Eustache), 90, **107**, 139.
Deshouillères (M^me), 516.
Desjardins (P.), 999.
Desmarest de Saint-Sorlin, 342, 348, 481, **520**, 578.
Desmay, 563.
Desmazures, 285.
Desmoulins (Camille), 761.
Desportes, 329.
Destouches, 739.
Destutt de Tracy, 894.
Deval (J.), 1108.
Dickens, 783.
Dictionnaire de l'Académie, 344.
Dictionnaire des Précieuses, 350.
Diderot, **677**, 740.
Didon (le Père), 893.
Dierx (Léon), 853.
Diez, 786.
Disputes, 136.
Dits, 87, 136, 139.
Donnay (Maurice), 1090.
Donoso Cortès, 787.
Doon de Mayence, 54.
Dorchain (Auguste), 854.
Dorgelès (R.), 1075.
Dos Passos, 1016.
Dostoievsky, 787.
Doumic (René), 1115.
Doumer (P.), 1043.
Drame d'Adam, 120.
Drames de Victor Hugo, 871.
— liturgiques, 119.
— romantiques, 866.
Drumont 945.

Dryden, 321.
Dubois (P.), 831, 868, 900.
Duchesne (Mgr), 893.
Ducis, **731**, 791, 878.
Duclos, 721.
Dufresny, 625, 733.
Duhamel (G.), 999, 1003, **1068.**
Dumarsais, 676.
Dumas (Alex.) père, **877**, 965, 967.
Dumas (Alex). fils, 950.
Dumas, 1006.
Dupanloup (Mgr), 893.
Dupin (Mme), 694.
Duplessis-Mornay, 298.
Durand (Gilles), 306.
Durkheim (Émile), 898.
Duruy, 937.
Dussault, 795.
Deval (Alexandre), 792.
Duvernois (H.), 1108.

École lyonnaise au XVIe siècle, 205.
Écoles au Moyen âge, 35.
Écouchard-Lebrun, 747.
Ehrenbourg (Ilya), 1021.
Eliot (George), 783.
Éloquence sous la Révolution, 754.
Eluard (Paul), 1057.
Emerson, 784.
Empire (l') de Galilée, 140.
Empis, 949.
Encyclopédie (*l'*), 672.
Enfances Vivien, 54.
Enfants-sans-Souci, 140.
Épinay (Mme d'), 672, 695.
Epîtres farcies, 141.
Epoux (*l'*), 120.
Érasme, 183.
Erckmann-Chatrian, 966.
Espagnole (Littérature au Moyen âge, 42.
— au XVIe siècle, 190.
— au XVIIe siècle, 320.
— au XIXe siècle, 786.
— au XXe siècle, 1021.
Esparbès (Georges d'), 967.
Esprit (Abbé), 442.
Estaunié (Édouard), 1060.
Estienne (Henri), 222, **254.**
Estienne (Robert), 254.
Estissac (Geoffroy d'), 234.
Estoile (Pierre de l'), 303.
Estorie des Angles, 155.
Estula, 96.
Etienne, 793.

Fable (la) au Moyen âge, 89.
— au XVIe siècle, 550.
— au XVIIe siècle, 551.
Fabliaux, 94 à 98.
Fabre (Émile), 955, 1096.
Fabre (F.), 985.
Fabre (J.-H.), 915.
Fabre (L.), 1074.
Fabre d'Eglantine, 791.
Facultés, 36.
Faguet (Émile), 912.
Falloux (A. de), 943.
Farce au moyen âge, 140.
Farel (Guillaume), 297.
Faret, 342.
Fargue (L. P.), 1119.
Fabrère Claude), 1078.
Fauchet (Claude), 257.
Fauchois (R.), 1103.
Faujas de Saint-Fond, 687.
Faulkner, 1016.
Faure (G.), 1119.
Fauriel, 901.
Fabre (Jules), 942.
Febvre (L.), 1110.
Féletz (de), 795.
Femmes (*les Saintes*) *au tombeau*, 120.
Fénelob, 579, **582.**
Féodale (Littérature), 43.
Fernandez (Ramon), 1116.
Ferrero (G.), 1020.
Ferry (Jules), 943.
Fête des Fous, 136, 151.
Feuillet (O.), 988.
Feuquières (Marquis de), 463.
Féval (Paul), 967.
Feydeau, 953.
Fichte, 785.
Flaubert (G.), 976.
Fléchier, 436.
Flers (Robert de), 1106.
Floire et Blanchefleur, 75.
Floquet (Charles), 943.
Florian, 746.
Foch, 1111.
Foe (Daniel de), 607.
Fogazzaro, 786, 1019.
Fontanes, 794.
Fontenelle, 610.
Forster, 1018.
Fort (Paul), 1049.

Fouillée (A.), 898.
Fouquet, 363, 554.
Fourier, 896.
Foy (Général), 940.
Franc-archer de Bagnolet, 150.
France (Anatole), 912, **989.**
Francis (L.), 1067, 1120.
François-Poncet (A.), 1111.
Frapié (Léon), 985.
Frayssinous (Abbé de), 892.
Frazer (J.), 1014.
Frédégaire, 154.
Frédéric II, 641.
Fréron, 722.
Freud, 1006.
Freycinet (de), 943.
Froissart, 107, **163.**
Fromentin, 988.
Furetière, **485,** 563.
Fustel de Coulanges, 934.

Gage Brulé, 106.
Galsworthy (John), 1014.
Galzy (Jeanne), 1067.
Gambetta, 942.
Garat, 672.
Garcia Lorca (F.), 1022.
Garçon (M.), 1044.
Garnier (Robert), 286.
Garnier de Pont-Sainte-Maxence, 155.
Gary, 1076.
Gassendi, 340.
Gaufrey de Monmouth, 68.
Gaulois (Esprit) au Moyen âge, 89.
Gautier de Coinci, 124.
Gautier de Metz, 86.
Gautier (J. J.), 1117.
Gautier (Théophile), **847,** 966.
Gavault, 953.
Gazette ecclésiastique, 723.
Gaxotte (P.), 1111.
Genevoix (M.), 1075.
Geoffrin (Mme), 669.
Geoffroy, 795.
Geoffroy-Gaymard, 155.
George (Stéphan), 1017.
Géraldy (Paul), 1092.
Gérard (Rosemonde), 1050.
Gérard d'Houville (Mme), 1067.
Gerbert, 39.
Gerlande (Jean de), 39.
Germanique (Origine des chansons de geste), 45.
Gerson, 85, **173.**
Geste de Charlemagne, 50.
Geste de Doon de Mayence, 54.
Geste de Garin ou de Guillaume d'Orange, 52.
Gestes particulières, 55.
Ghéon (H.), 1103.
Gibbon, 608.
Gide (André), **1037,** 1061, 1117, 1119.
Gilbert, 746.
Gillet (L.), 1115.
Gillot (Jacques), 306.
Gilson (E.), 1008.
Giono (Jean), 1075.
Girard de Vienne, 53.
Girardin (Ém. de), 944.
Giraud (V.), 1115.
Giraudoux (Jean), 1064, **1105.**
Glatigny (Albert), 854.
Globe (*le*), 831, 895, 900.
Glossaires, 21.
Gobineau (Comte de), 933.
Godeau, 342, 348.
Goethe, 608, 784.
Gogol, 787.
Goldoni, 609.
Gombauld, 342, 360.
Gomberville, 442, 481.
Gomez de la Serna (R.), 1021.
Goncourt (J. et E. de), 980.
Gorce (Pierre de la), 1110.
Gorki (Maxime), 1021.
Gottsched, 608.
Gourmont (Rémy de), 913.
Gournay (de), **264,** 341.
Goyau (G.), 1110.
Graal (Saint), 69.
Gratry (le Père), 898.
Gréban (Arnould), 131, 132.
Gréban (Simon), 132.
Green (J.), 1120.
Grech (F.), 1050.
Grégoire de Tours, 154.
Gresset, 734, 745.
Grévin (Jacques), 282, 285, 290.
Grignan (Mme de), 465, 471.
Grimm, 672, 694.
Gringoire, 133, 149.
Grousset (R.), 1110.
Guarini, 286, 320, 479.
Guéhenno (J.), 1040.
Guéneau de Montbéliard, 687.
Guérin (Ch.), 862.

Guérin (Maurice de), 846.
Guéroult (Guillaume), 551.
Guiart (Guillaume), 159.
Guignebert (Ch.), 1008.
Guilhem de Castro, 320, 366.
Guillaume IX de Poitiers, 105.
Guillaume le Maréchal (*Vie de*), 155.
Guilleragues, 463.
Guimond de la Touche, 731.
Guiraud (Alex), 830.
Guirlande de Julie, 348.
Guitry (Sacha), 1103, 1107.
Guizot, **925**, 941.
Guyau, 898.
Guy Patin, 463.
Guy II, châtelain de Couci, 106.

Habert, 342.
Halévy (D.), 1119.
Hallays (A.), 1115.
Halphen, 1110.
Hamp (Pierre), 1074.
Hanotaux (G.), 1110.
Haraucourt (Edmond), 854.
Hardy (Alex.), 359.
Hardy (Thomas), 783, 1013.
Harry (Myriam), 1079.
Haudent (Guillaume), 551.
Hauptmann, 955.
Hazard (Paul), 1045, **1114**.
Hebbel, 784.
Hébert, 761.
Hegel, 784.
Heidegger, 1018.
Heine (Henri), 785.
Helvétius, 671, 676.
Hemingway, 1016.
Hemon (L.), 1078.
Hennique (L.), 985.
Henriot (E.), 1117.
Henri-Robert, 1044.
Herberay des Essarts, 76, 190.
Herder, 608, 785.
Heredia (de), 853.
Hériat (Philippe), 1067.
Hermant (Abel), 993, 1097.
Héroet, 205.
Herriot (Ed.), 1044.
Hesse (H.), 1017.
Hervieu (Paul), 1097.
Histoire au Moyen âge, 154.
— au XVI^e siècle, 300.
— au XIX^e siècle, 917.
— au XX^e siècle, 1109.
Hoffmann, 785.
Hofmannsthal (Hugo von), 1017.
Holbach (d'), 671, 676.
Hoog (A.), 1120.
Hôtel de Bourgogne (Théâtre), 128, 358, 494, 548.
Hôtel de Rambouillet, 346.
Houssaye (Henri), 938.
Housse partie (*la*), 97.
Hugo (Victor), **831**, 871, 942, 963.
Hulst (Mgr. d'), 893.
Humanisme, 182.
Hume (David), 608, 697.
Huon de Bordeaux, 51.
Husserl, 1018.
Huysmans (J. K.), 984.

Ibsen, 788.
Imprimerie, 179.
Isnard, 759.
Italienne (Littérature) au Moyen âge, 42.
— au XVI^e siècle, 190.
— au XVII^e siècle, 320.
— au XVIII^e siècle, 608.
— au XIX^e siècle, 786.
— au XX^e siècle, 1019.

Jacob (Max), 1056.
Jakemars Giélée, 90.
Jaloux (Edmond), 1060.
James (H.), 1015.
James (W.), 783.
Jammes (Francis), 1047.
Jamyn (Amadis), 231.
Janet (Paul), 896.
Janin (J.), 908.
Jansénisme, 389.
Jansénius, 390.
Jarry (A.), 1107.
Jaucourt (Chevalier de), 676.
Jaurès (J.), 1042.
Jésuites, 187, 257, 398, 407.
Jodelle (Étienne), **281**, 290.
Jofroy Monmouth, 68, 69.
Jofroy Rudel, 105.
Joinville, 159.
Jongleurs, 49, 136.
Josset (A.), 1103.
Joubert, 795.
Jouffroy, 895.
Journal de Trévoux, 723.
Journal d'un bourgeois de Paris, 168.

Joyce (J.), 1014.
Jugement de Renart (*le*), 93.
Jullian (C.), 1110.
Juvénal des Ursins, 168.

Kafka (Franz), 1022.
Kahn (G.), 861.
Kant, 608, 785.
Kemp (R.), 1117.
Kennedy (Margaret), 1014.
Kessel (Joseph), 1080.
Keyserling (H. de), 1017.
Kierkegaard, 1017.
Kipling, (R.), 1013.
Klopstock, 608.
Koestler (A.), 1022.
Kotzebue, 784.

Labé (Louise), 206.
Laberthonnière (le Père), 1008.
Labiche, 951.
La Boétie, 262, **303.**
Labori, 1044.
La Bruyère, **448**, 579.
La Calprenède, 481.
Lacépède, 685.
La Chaussée, 739.
Lacordaire, 892.
Lacretelle, 795.
Lacretelle (J. de), 1072.
La Fayette (Mme de), 463, 475, **485.**
La Fontaine, 551.
Laforgue (Jules), 861.
Lagerlof (Selma), 1016.
La Grande-Chancel, 516, 725.
La Harpe, 722, 795.
Lai (lyrique), 103.
Lais Bretons, 69.
Lalou (R.), 1115.
La Marche (Olivier de), 168.
Lamarck, 781, 894.
Lamartine, **823**, 941.
Lambert (Mme de), 618.
Lambin, 184.
Lamennais, 889.
La Motte-Houdard, 579, 616.
Lancelot, 389.
Langlois (Ch. V.), 1110.
Lanoue, 731.
La Noue (François de), 301.
Lanson (G.), 913, 1114.
La Péruse (Jean de), 282, 285.
Lapidaires, 86.
Laprade (Victor de), 846.
Larbaud (V.), 1061.
Larivey (Pierre), 290.
La Rochefoucauld, 442.
Laromiguière, 894.
Larroumet G.), 913.
Lasserre (P.), **1039**, 1116.
La Tailhède (Raymond de), 862.
La Taille (Jean et Jacques de), 285, 289, 290.
La Varende, 1075.
Lavedan (Henri), 1097.
Lavelle (L.), 1006.
Lavisse (Ernest), 1110.
Lawrence (D. H.), 1014.
Lebel (Jean), 163.
Le Cardonnel (L.), 1051.
Leconte de Lisle, 851.
Ledru-Rollin, 943.
Lefranc (A.), 1115.
Lefranc de Pompignan, 730, **747.**
Le Glichezare (Henri), 90.
Le Goffic (Charles), 855, 993.
Leibnitz, 414, 608.
Lejeune (le Père), 411.
Le Maire de Belges, 195.
Lemaitre (Antoine), 388.
Le Maitre de Sacy, 388.
Le Maitre de Séricourt, 388.
Lemaitre (Jules), 912, 1090.
Lemercier (Népomucène), 790.
Lemierre, 731.
Le Moyne (le Père), 442.
Le Noble (Eustache), 563.
Lenormand (H. R.), 1093.
Léopardi, 786.
Lerberghe (Van), 861.
Lermontoff, 787.
Leroux (P.), 896.
Le Roy (Eugène), 985.
Le Roy (Pierre), 306.
Le Sage, **714**, 733.
Lespinasse (Mlle de), 671.
Lessing, 608, 784.
L'Estoile (Pierre de), 303.
Letraz (J. de), 1108.
Lettres au XVIIe *siècle*, 462.
Levasseur (Thérèse), 694.
Lévy-Brühl, 1004.
L'Hospital (Michel de), 304.
Lichtenberger (A.), 1066.
Lingendes (le P. Claude de), 411.
Littré, 897.
Locke, 321, 608.
Lohérains (*Geste des*), 55.

London (Jack), 1015.
Longfellow, 784.
Lope de Véga, 320, 786.
Lorris (Guillaume de), 82.
Loti (Pierre), 992.
Louis XIV (Influence de), 315.
Loyal Serviteur (Le), 300.
Loyson (Ch.), 868.
Luce de Lancival, 792, 794.
Ludwig (E.), 1018.
Lulle (Raymond), 39.
Luxembourg (Maréchal de), 696.
Luther, 181, 190.
Lyautey, 1111.
Lyrique (Poésie) au Moyen âge, 100.
— au XVIII^e siècle, 746.
— au XIX^e siècle, 821.
— au XX^e siècle, 1045.

Machaut (Guillaume de), 107.
Machiavel, 190.
Mac Orlan (P.), 1080.
Macpherson, 773.
Madelin (L), 1111.
Marterlinck (Maurice), 1101.
Magnin, 868.
Magny (Olivier de), 231.
Maillard (Olivier), 173.
Maindron (Maurice), 967.
Maine de Biran, 894.
Maine (Duchesse du), 617.
Mainet, 51.
Maintenon (M^me de), 471.
Mairet, 358, **360.**
Maistre (Joseph de), 886.
Maistre (Xavier de), 960.
Male (E.), 1115.
Malesherbes, 696, 760.
Malézieu, 617.
Malherbe, **323,** 348.
Mallarmé (Stéphane), 858.
Mallet du Pan, 761.
Malleville, 342.
Malraux (A.), 1076.
Mann (Th. et H.), 1017.
Mansfield (Kath.), 1014.
Manuel, 940.
Manuscrits au moyen âge, 37.
Manzoni, 786, 869.
Marais (Théâtre du), 359.
Marat, 761.
Marcel (G.), 1006.
Marguerite d'Alençon ou de Navarre, 198, 204, **248.**
Marguerite de Navarre, 303.
Marguerite (P. et V.), 993.
Marie de Champagne, 34.
Marie de France, 70, 89.
Marin (le Cavalier), 320, 348.
Maritain (J.), 1008, **1040.**
Marivaux, 716, **734.**
Marlowe, 133.
Marmier (X.), 909.
Marmontel, 676, **717.**
Marot (Clément), 197.
Marot (Jean), 197.
Martha (Constant), 913.
Martignac (de), 939.
Martin (Henri), 932.
Martin du Gard (R.), 1072.
Marx (Karl), 785.
Mascaron, 437.
Massacre (le) des Innocents, 120.
Massillon, 437.
Massis (H.), 1040.
Masson (F.), 1110.
Mathieu (Pierre), 285.
Mathieu de Vendôme, 155.
Mathiez (A.), 1110.
Mauclair (C.), 1115.
Maucroix, 463.
Maugis (l'Enchanteur), 55.
Maulnier (Thierry), 1100, 1116.
Maupassant (G. de), 983.
Maure (M^me de), 463.
Mauriac (F.), **1065,** 1095, 1120.
Maurois (A.), 1065, 1120.
Maurras (Ch.), 1033.
Maury (Abbé), 758.
Maynard (F.), **329,** 342.
Mazères, 949.
Meilhac et Halévy, 953.
Mellin de Saint-Gelais, 205, 280.
Mélodrame, 793, 866.
Mémoires au XVII^e siècle, 474.
Ménage, 345, 464.
Ménard (Louis), 855.
Mendès (Catulle), 883.
Ménot, 173.
Mercier (Sébastien), 772.
Méré (Chevalier de), 396, 442.
Mère folle (la), 140.
Mérimée, 975.
Merlin (l'Enchanteur), 69.
Méry, 846.
Meschinot, 194.
Meslier, 551.
Métastase, 609.

Meun (Jean de), 84.
Meyerson (E.), 1006.
Michel (Jean), 132.
Michelet, 928.
Mickiewicz, 788.
Mignet, 927.
Millevoye, 794.
Milton, 321.
Mirabeau, 756.
Mirbeau (Octave), 1096.
Miracles au Moyen âge, 123.
Miracles de Notre-Dame, 124.
Mise en scène des *Mystères*, 129.
Mistral (Gabriella), 1022.
Mitchell (Margaret), 1016.
Mockel, 861.
Molière, 522.
Molinet, 168, 193, 194.
Mommsen, 786.
Moniage Guillaume, 53.
Moniage Renouart (*le*), 54.
Monod (Ad.), 893.
Monologues au moyen âge, 136, 150.
Monsabré (le Père), 893.
Monstrelet, 168.
Montaigne, 260.
Montalembert, 941.
Montausier (le Duc de), 348.
Montausier (Mme de), 463.
Montchrestien (A. de), 288.
Montégut (Em.), 908.
Montemayor, 479.
Montesquieu, 621.
Montherlant (H. de), 1074, 1095.
Monti, 786.
Montluc (Blaise de), 301.
Montreux (Nicolas de), 286.
Moralistes au xviie siècle, 440.
— au xviiie siècle, 718.
Moralités au moyen âge, 146.
Morand, 883.
Morand (Paul), 1065.
Moreau (P.), 1115.
Moréas (Jean), 861.
Morellet (Abbé), 676.
Morgan (Ch.), 1015.
Mornet (D.), 1114.
Moro-Giafféri (de), 1044.
Morus (Thomas), 190.
Motet, 103.
Motteville (Mme de), 474.
Mouskès (Philippe), 159.
Mun (Albert de), 1042.
Muret (Marc-Antoine), 280.
Mürger (H.), 976.
Murray Butler (N.), 1015.
Muse (la) française, 774, 830, 832.
Musset (A. de), 831, **843**, 880.
Mystères au Moyen âge, 125.
Mystères de la Passion, 131.
Mystères profanes, 133.

Nangis (Guillaume de), 163.
Natanson (J.), 1108.
Navarre (Collège de), 36.
Necker (Mme), 671.
Nennius (Chronique de), 69.
Nerval (Gérard de), 773, **847**.
Newton, 607.
Nicolas (*Jeu de Saint*), 122.
Nicole, **389**, 407.
Niebuhr, 785.
Nietzsche (F.), 785.
Nisard, 902.
Nivart de Gand, 90.
Noailles (Comtesse de), 1050, 1067.
Nodier (Charles), 831, 960.
Nouveau Testament (*Cycle du*), 131.
Novalis, 785.

Oger le Danois, 52.
Obey (André), 1092.
Ogier (François), 360.
Ollivier (Émile), 943.
Opinion (l') au xviiie siècle, 598.
O'Neill (E.), 1015.
Oraison funèbre, 422.
Orléans (Charles d'), 109.
Ortéga y Gasset, 1021.
Ossian, 773.
Ozanam, 902.

Pagnol (M.), 1108.
Pailleron, 953.
Paléologue (M.), 1111.
Palissy (Bernard), 258.
Papini (G.), 1020.
Paré (Ambroise), 258.
Paris (Gaston), 913.
Parnasse (le), 850.
Parny, 747.
Parténopeus de Blois, 75.
Pascal, 270, **393**, 639.
Pascal (Jacqueline), 397.
Pasquier (Étienne), 257.
Passerat (Jean), 306.
Pasteur, 915.
Pasteurs (*les*), 119.

Pastorale dramatique, 358, 359.
Pastourelle, 103.
Pâté (le) et la Tarte, 145.
Pathelin, 141.
Pathelin (le nouveau), 144.
Pathelin (le testament de), 144.
Pathelin (la vraie farce de), 144.
Patru (Ol.), 463.
Pearl Buck, 1016.
Pédagogie de Montaigne, 273.
— de Rabelais, 245.
Péguy (Ch.), 1033.
Pèlerinage de Charlemagne (le), 51.
Pelletier du Mans, 248.
Pellisson, 341, 343.
Perceval, 74.
Perdrix (les), 96.
Perez Galdos (B.), 1021.
Pergaud (L.), 1075.
Périer (Casimir), 940.
Périer (Mlle), 392.
Périer (Mme), 394, 396, 402.
Perrault (Charles), **487**, 563, 579.
Perrault (Claude), 487.
Perron (Cardinal du), 300, 323.
Pesquidoux (J. de), 1075.
Petit Jehan de Saintré, 75.
Petites Écoles de Port-Royal, 388, 389, 490.
Pétrarque, 42, 183, 190, 206.
Peuple au moyen âge, 34.
Peyrefitte, 1081.
Philippe (Ch.-L.), 985.
Philosophie au XVIIIe siècle, 599.
— de Rousseau, 707.
— de Voltaire, 662.
Picard, 792, 949.
Pierre de Saint-Cloud, 90.
Pierrefeu (J. de), 1111.
Pinard de la Boullaye (Le père), 1045.
Pirandello (Luigi), 1020.
Piron, 734.
Pisan (Christine de), **108**, 168.
Pithou (Pierre), 306.
Pixérécourt (Guilbert de), 793.
Pléiade (la), 209.
Plessis (Frédéric), 854.
Plisnier (Ch.), 1067.
Plutarque (Œuvres morales de), 252.
Plutarque (Vies de), 253.
Poe (Edgar), 784.
Poème de la Pucelle, 108.
Poincaré (H.), 1004, 1111.
Poincaré (R.), 1043.
Politiques (Écrivains) au XVIe siècle, 303.
Pomairols (Charles de), 855.
Pomponne, 471.
Ponchon (R.), 1055.
Ponsard (F.), **882**, 949.
Ponson du Terrail, 967.
Pontmartin (de), 908.
Pontus de Thyard, 228.
Pope, 607.
Porché (François), 1103.
Porto-Riche (de), 1089.
Port-Royal, 387.
Pouchkine, 787.
Pourrat (H.), 1074.
Pouvillon (Émile), 993.
Pradon, 504, 516, 571.
Préciosité, 349.
Prédicateurs au XIXe siècle, 891.
Prédication à la cour de Louis XIV, 433.
Prédication avant Bossuet, 411.
Presse au XIXe siècle, 768.
Prévost (Abbé), 716.
Prévost (M.), 993.
Prévost-Paradol, 944.
Prévot (J.), 1067.
Prise d'Orange (la), 53.
Prophètes du Christ (les), 120.
Proudhon, 896.
Proust (M.), 1061.
Provençale (Influence), 104.
Psichari (E.), 1039.
Puget (Claude-André), 1108.
Pulci, 53, 54.

Quadriloge invectif, 109.
Quadrivium, 37.
Querelle des Anciens et des Modernes, 577.
Quesnay, 676.
Quiétisme, 431, 592.
Quinault, **516**, 521.
Quinet (Edgar), 933.

Rabelais, 234.
Racan, **328**, 342, 348.
Rachel, 882.
Racine (Jean), 489.
Racine (Louis), 496, 745.
Radiguet (R.), 1081.
Raimbaud, 857.
Rambaud, 1110.

Rambouillet (Marquise de), 346.
Ramus, 184.
Ramuz (C. F.), 1017.
Raoul de Cambrai, 55.
Rapin (Nicolas), 306, 330.
Rapin (le P.), 577.
Ravaisson, 896.
Ravignan (le Père de), 893.
Raynal (Abbé), 677.
Raynal (Paul), 1092.
Reali di Francia, 64.
Réalisme, 776.
Recouly (R.), 1111.
Rédemption (drame), 121.
Réforme protestante, 181.
Regnard, 731.
Régnier (Henri de), 862.
Régnier (Mathurin), 330.
Reid (Thomas), 608.
Reine (*la*) *Sibile*, 51.
Reinhart Fuchs, 90.
Religion (la) au XVIIIe siècle, 600.
Remarque (E. M.), 1018.
Rémusat (Ch. de), 868, 900, 943.
Rémy, 1076.
Renaissance, 176.
Renan, 897, **935**, 1096, 1119.
Renard (Jules), 985.
Renart (*Couronnement de*), 93.
Renart (*Jugement de*), 93.
Renart (*Roman de*), 89.
Renart le Contrefait, 90, 94.
Renart le Nouvel, 90, 93.
Renart teinturier, 93.
Renaud de Montauban, 54.
Renaudot (Théophraste), 341.
Renée de France, 200.
Renouvier, 898.
Renouvin, 1110.
Résurrection (*la*) *de Lazare*, 120.
Retz (Cardinal de), 475.
Reval (Gabrielle), 1067.
Rhais (Élisa), 1079.
Rhétoriqueurs (Grands), 192.
Ribot (Th.), 898.
Richard de Lison, 90.
Richardson, 607, 717.
Richelieu, 341, 342, 362, 367.
Richepin (Jacques), 1103.
Richepin (Jean), 854, 883, 956.
Richter (J. P.), 785.
Rilke (Rainer Maria), 1018.
Rimbaud, 857.
Riquet (Le père), 1045.
Rivarol, 721, 761.
Rivière (J.), 1119.
Rivoire (André), 1103.
Roannez (duc de), 396.
Robert de Boron, 74.
Robert le Diable (miracle), 125.
Robert le Diable (roman), 75.
Robespierre, 760.
Rochefort (H.), 945.
Rodenbach, 861.
Roland (*Chanson de*), 47, 48, 52, **56**.
Roland (Mme), 761.
Rollin, 722.
Romain Rolland, 1035, **1060**, 1103, 1120.
Romains (Jules), 999, 1055, **1070**, 1099, 1109.
Roman au XVIIe siècle, 479.
— au XVIIIe siècle, 713.
— au XIXe siècle, 959.
— au XXe siècle, 1058.
Roman d'Alexandre, 80.
Roman d'Enéas, 80.
Roman de Renart, 89.
Roman de la Rose, 81.
Roman de Thèbes, 80.
Roman de Troie, 80.
Roman des Sept Sages, 75.
Roman feuilleton, 967.
Romans antiques au Moyen âge, 79.
Romans bretons au Moyen âge, 68.
Romans d'aventures au Moyen âge, 75.
Romans de la Table Ronde, 68.
Romantisme, 772.
Romulus, 89.
Rondeau, 103.
Ronsard, **213**, 289.
Rosny, 993.
Rostand, 956, 1101.
Rostand (M.), 1103.
Rotrou, 358, **384**, 520.
Rotruenge, 103.
Rou (*Roman de*), 155.
Roucher, 745.
Rouher, 943.
Rouget de Lisle, 792.
Rousseau (Jean-Baptiste), 746.
Rousseau (Jean-Jacques), **692**, 772.
Rousseaux (A.), 1117.
Rousset (D.), 1076.
Royer-Collard, 894, 940.
Ruckert, 785.

Ruskin, 784.
Russe (Littérature) au XIXe siècle, 787.
— au XXe siècle, 1020.
Rutebeuf, **98**, 106, 123.
Ryer (du), 384.

Sablé (Mme de), 442, 444, 463.
Sablière (Mme de la), 555.
Sachs (Hans), 190.
Saga (*Karlamagnus*, 64.
Sagnac, 1110.
Saint-Amant, 333, 342.
Saint-Cyr (Maison de), 472.
Saint-Cyran (Abbé de), 387, 390, 407.
Saints (*cycle des*) au Moyen âge, 133.
Sainte-Beuve, 902.
Saint-Evremond, 577, 615.
Saint-Exupéry, 1080.
Saint-Graal (Légende du), 69.
Saint-Georges de Bouhélier, 1103.
Saint-Lambert, 745.
Saint-Marc Girardin, 902.
Saint-Pierre (Abbé de), 616.
Saint-Simon, 476.
Saint-Simon, philosophe, 896.
Saint-Victor (Paul de), 908.
Saisnes (*Chanson des*), 122.
Salacrou (A.), 1094.
Sales (Saint François de), 298.
Saliat (Pierre), 254.
Salle (A. de la), 75.
Salmon (A.), 1056.
Salons (les) au XVIIIe siècle, 597, 617, 668.
Salut d'amour, 104.
Samain (Albert), 861.
Sand (George), 985.
Sandeau (J.), 988.
Sanson (Le Père), 1045.
Sarcey (Francisque), 908.
Sardou (V.), 883, 953, 956.
Sarment (J.), 1093.
Sarrazin, 348.
Sartre (J. P.), 1006, 1077, 1100, 1116.
Satires de Boileau, 570.
Satires de Régnier, 330.
Satirique (Littérature), au Moyen âge, 88.
Savoir (A.), 1108.
Scaliger (Jules-César), 286.
Scarron, 348, 471, 484, **520.**
Sceaux (Cour de), 617.
Scève (Maurice), 200, 206.
Schelandre (Jean de), 360.
Schelling, 785.
Schérer (Edmond), 908.
Schiller, 608, 784.
Schlegel, 786.
Schlumberger (J.), 1116.
Schomberg (Mme de), 463.
Schopenhauer, 785, 1017.
Schwob (M.), 909.
Sciences au Moyen âge, 39.
— au XVIe siècle, 189.
— au XVIIe siècle, 319.
— au XVIIIe siècle, 603.
— au XIXe siècle, 780.
— au XXe siècle, 1001.
Scolastique, 36.
Scott (Walter), 783.
Scribe, 947.
Scudéry (Georges de), 348.
Scudéry (Mlle de), 348, 442, **482.**
Scudéry (Mme de), 463.
Sébond (Raymond), 263, 266, 271.
Sedaine, 742.
Seeger (Alan), 1015.
Ségalen (V.), 1079.
Segrais, 348, 486.
Séguier, 342.
Seignobos (Ch.), 1110.
Seillière (E.), 1040.
Sénancour, 813.
Senault (le P.), 411, 442.
Sérizay, 342.
Serments de Strasbourg, 21.
Sermon au Moyen âge, 172.
Sermon joyeux au moyen âge, 151.
Sermons de Bossuet, 415.
Sermons de Bourdaloue, 433.
Serres (Olivier de), 259.
Sertillanges (Le père), 1008, 1045.
Serventois, 103.
Sévigné (Charles de), 465, 471.
Sévigné (Mme de), 349, **464.**
Seyssel (Claude de), 254.
Sèze (de), 761.
Shakespeare, 190, 282, 321, 607, 731, 783, 1087.
Shaw (B.), 1014.
Shelley, 783.
Sibilet (Thomas), 207, 281.
Siegfried (A.), 1045, 1110.
Sienkiewicz (H.), 788.

Sievès, 758.
Silvestre (A.), 883.
Silvio Pellico, 786.
Simiane (Mme de), 467.
Simon (Jules), 896, 943.
Simone (Mme), 1103.
Sinclair Lewis, 1016.
Singlin, 390, 411.
Sirvente, 104.
Sismondi, 795.
Smith (Adam), 608.
Sociétés joyeuses au Moyen âge, 139.
Soirées de Médan, 985.
Somaize, 350.
Somerset Maughan, 1014.
Sorbonne, 36.
Sorel (Albert), 937.
Sorel (Charles), 481.
Sorel (G.), 1040.
Sotie au moyen âge, 148.
Sotte chanson (la), 104.
Souday (P.), 1116.
Soulié (Frédéric), 967.
Soupault (Ph.), 1056.
Soumet (Alex), 830.
Southey, 783.
Spenser, 190.
Spitteler (Karl), 1017.
Staël (Mme de), **815**, 959.
Stendhal, 968.
Stève Passeur, 1108.
Stevenson, 783.
Strauss, 785.
Strindberg, 788, 1016.
Stuart Merrill, 861.
Suard, 795.
Suarès (A.), 1041.
Sudermann, 784.
Sue (Eugène), 967.
Sully (Maurice de), 172.
Sully Prudhomme, 853.
Suppôts (les) du seigneur de la Coquille, 140.
Swift, 607.
Swinburne, 783.
Symbolisme (le), 855.
Synge, 1014.

Table Ronde (Romans de la), 68.
Tagore (R.), 1016.
Tailhède (Raymond de la), 862.
Tarde (Gabriel), 898.
Taine, 897, **906**, 933.
Tardieu (A.), 1044.
Tasse (Le), 190, 221, 320.
Tencin (Mme de), 619.
Tençon, 104.
Tendre (Carte de), 483.
Tennyson, 783.
Testament (*Grand*), 113.
Testament (*Petit*), 113.
Thackeray, 783.
Tharaud (Jérôme et Jean), 1078.
Théâtre d'agriculture, 259.
Théâtre au XVIe siècle, 279.
— comique au Moyen âge, 136 à 152.
— libre, 954.
— religieux au Moyen âge, 118 à 136.
Théologiens au XVIe siècle, 295, 300.
Theuriet (A.), 988.
Thibaudet (A.), 1116.
Thibaut de Champagne, 106.
Thierry (Augustin), 922.
Thiers, 926, 941.
Thomas d'Aquin (Saint), 36, 39.
Thou (J.-A. de), 303.
Tieck, 785.
Tillier (Cl.), 988.
Tinayre (Marcelle), 1067.
Tiraqueau, 234.
Tirso de Molina, 320.
Tocqueville (Alexis de), 932.
Tolstoi, 787.
Tombeur (*le*) *Notre-Dame*, 97.
Toulet (J. P.), 1055.
Tour du Pin (Patrice de la), 1058.
Tourgueniev, 787.
Toussaint, 677.
Traducteurs au XVIe siècle, 251.
Tragédie au XVIIe siècle, 357, 480.
— au XVIIIe siècle, 725 à 731.
— sous la Révolution, 790.
— sous l'Empire, 792.
— italienne au XVIe siècle, 280.
— latine au XVIe siècle, 280.
Tragi-Comédie, 288, 358, 359.
Trésor (de Brunetto Latini), 86.
Treitschke, 785.
Triolet (Elsa), 1076.
Trissin (Le), 280.
Tristan et Yseult, 70.
Tristan l'Hermite, 384.
Trivium, 36.
Troie (*Roman de*), 80.
Tropes, 119.
Troubadours, 105.

Trouvères, 106.
Turgot, 676.
Turnèbe (Adrien), 184, 292.
Turnèbe (Odet de), 292.

Uhland, 785.
Unamuno (Miguel de), 1021.
Undset (Sigrid), 1016.
Unruh (Fritz von), 1018.
Urfé (Honoré d'), 479.

Vacherot, 898.
Vair (Guillaume du), 276.
Valenciennes (Henri de), 159.
Valery (Paul), 1051, 1117.
Valle Inclan (Ramon del), 1022.
Vallès (Jules), 985.
Vandal (Albert), 938.
Vatable, 184.
Vaugelas, 348, **355.**
Vaudoyer (J. L.), 1119.
Vauquelin de la Fresnaye, 329.
Vauvenargues, 718.
Vercors, 1076.
Vergniaud, 759.
Vergy (la Châtelaine de), 75.
Verhaeren, 861.
Verlaine (Paul), 855.
Verneuil (L.), 1108.
Veuillot (Louis), 944.
Vialar (P.), 1073.
Viau (Th. de), **332,** 360.
Vico, 608.
Viélé-Griffin (F.), 861.
Vie de saint Alexis, 22.
Vie de saint Léger, 22.
Vie de saint Thomas, 155.
Vieille (la) qui graissa la patte au chevalier, 96.
Vierges sages (les) et les Vierges folles, 120.
Vigny (A. de), **839,** 878, 961.
Vilain Mire (le), 97.
Vildrac (Ch.), 1092.
Villedieu (Mlle de), 563.
Villehardouin, 155.
Villèle (de), 939.
Villemain, 900.
Villiers de l'Isle-Adam, 993.
Villon, **110,** 192, 197.
Vincent de Paul (Saint), 411.
Vinet (Alex), 908.
Virelai, 103.
Viret (Pierre), 297.
Vitet (Louis), 878.
Vitry (Jacques de), 172.
Vivien (Chevalerie), 54.
Vivien (Enfances), 54.
Vogue (M. de), 819.
Voiture, 342, 348, **353.**
Voltaire, 634.
— (Tragédies de), 726
Voss, 608.

Wace (Robert), 69, 155.
Wagner (Ch.), 1008.
Wagner (R.), 785.
Waldeck-Rousseau, 1043.
Walpole, 638, 671.
Walt Whitman, 784.
Wassermann, 1017.
Wells (H. G.), 1014.
Werner, 784.
Weygand, 1111.
Wieland, 608.
Wilamovitz-Moellendorf, 786.
Wilde (Oscar), 783.
Winckelmann, 608.
Woolf (Virginia), 1015.
Wolfram d'Eschenbach, 74.
Wordsworth, 783.

Yeats, 1014.
Young, 607, 773.
Ysopets, 89.

Zamacois (M.), 1103.
Zimmer (B.), 1108.
Zola (Ém.), 982.
Zorilla, 787.
Zweig (Stéfan), 1018.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

PRÉFACE 5

BIBLIOGRAPHIE. 10

INTRODUCTION. 15
I. Origines et formation de la langue française. . . 16
II. Premiers monuments. 21

PREMIÈRE PARTIE

LE MOYEN AGE

CHAPITRE Ier. — **Tableau général du moyen âge.** 25-42

I. Grandes divisions du moyen âge, 26. — II. Principes à suivre dans l'étude des œuvres littéraires du moyen âge, 28. — III. Les classes sociales au moyen âge, 30. — IV. L'enseignement, les universités, les manuscrits, 35. — V. Les arts et les sciences, 38. — VI. Les influences extérieures, 40.

CHAPITRE II. — **La Littérature féodale. Les chansons de geste** 43-66

I. Les origines, 45. — II. Développement et décadence des chansons de geste, 48. — III. Les trois cycles épiques (*Geste de Charlemagne. Geste de Garin de Montglane ou de Guillaume d'Orange. Geste de Doon de Mayence*). Les gestes particulières, 50. — IV. *La Chanson de Roland*, 56. — V. Diffusion et influence des chansons de geste, 64.

CHAPITRE III. — **La Littérature courtoise**. 67-77

I. Les romans de la Table Ronde, 68. — II. Les romans d'aventures, 75. — III. Diffusion et influence des romans, 76.

Pages.

CHAPITRE IV. — **La Littérature savante et allégorique** 78-87

I. Les romans antiques, 79. — II. La poésie allégorique : *le Roman de la Rose*, 81. — III. La littérature didactique, 86.

CHAPITRE V. — **La Littérature bourgeoise et satirique** 88-99

I. *Les fables*, *Le Roman de Renart*, 89. — II. Les fabliaux, 94. — III. Rutebeuf, 98.

CHAPITRE VI. — **La Poésie lyrique** 100-116

I. Les trouvères et les troubadours (douzième et treizième siècles), 102. — II. Le lyrisme au quatorzième et au quinzième siècle, 107. — III. François Villon, 110.

CHAPITRE VII. — **Le Théâtre religieux au moyen âge : Miracles et Mystères**. 117-134

I. Du onzième au quatorzième siècle. Drames liturgiques et miracles, 119. — II. Le quinzième siècle : Les mystères (*Cycle de l'Ancien Testament. Cycle du Nouveau Testament. Cycle des Saints. Mystères profanes*), 125.

CHAPITRE VIII. — **La Comédie au moyen âge** . . 135-152

I. Première période : du treizième au quinzième siècle (*Jeu de la Feuillée*, *Jeu de Robin et Marion*), 136. — II. Le quinzième siècle : les Sociétés joyeuses, 139. — III. La farce (*Pathelin*), 140. — IV. La moralité, 146. — V. La sotie, 148. — VI. Le monologue et le sermon joyeux, 150.

CHAPITRE IX. — **L'Histoire au moyen âge. Le Sermon** 153-173

I. L'histoire (*Villehardouin*, *Joinville*, *Froissart*, *Commines*), 154. — II. Le sermon au moyen âge, 172.

DEUXIÈME PARTIE

LE SEIZIÈME SIÈCLE

CHAPITRE Ier. — **Tableau général du seizième siècle**. 175-191

I. Dates et définitions, 176. — II. Les causes de la Renaissance, 177. — III. Le nouvel esprit littéraire

Pages.

(*l'Humanisme*), 182. — IV. Les classes sociales, 185. — V. Les arts et les sciences, 188. — VI. Les influences extérieures, 189.

CHAPITRE II. — **Clément Marot. La Poésie de 1500 à 1549**. 192-208

I. Les grands rhétoriqueurs, 192. — II. Clément Marot, 197. — III. Contemporains de Marot, 204.

CHAPITRE III. — **La Pléiade** 209-232

I. Le manifeste de la Pléiade, 210. — II. Ronsard, 213. — III. Autour de Ronsard. — 1° La Pléiade (*Joachim du Bellay, Rémi Belleau*), 225. — 2° Autour de la Pléiade (*Du Bartas, Agrippa d'Aubigné*), 228.

CHAPITRE IV. — **Rabelais. Les Conteurs**. 233-250

I. Rabelais (*Gargantua, Pantagruel*), 234. — II. Les autres conteurs (*Bonaventure des Périers, Marguerite de Valois*), 248.

CHAPITRE V. — **Traducteurs et Érudits**. 251-259

I. Jacques Amyot (*Vies de Plutarque*), 252. — II. Les érudits, 254. — III. Les écrivains scientifiques, 258.

CHAPITRE VI. — **Montaigne et les Moralistes**. . . 260-278

I. Montaigne (*Les Essais*), 260. — II. Après Montaigne, 275.

CHAPITRE VII. — **Le Théâtre au seizième siècle** . 279-293

I. La tragédie (*Jodelle, Garnier, Montchrestien*), 280. — II. La comédie (*Larivey*), 289.

CHAPITRE VIII. — **Théologiens. Historiens. Politiques** 294-309

I. Calvin, 295. — II. Saint François de Sales, 298. — III. Historiens et auteurs de mémoires (*Montluc, Agrippa d'Aubigné*), 300. — IV. Les écrivains politiques (*La Boétie*), 303. — V. *La Satyre Ménippée*, 305.

TROISIÈME PARTIE

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Pages.

CHAPITRE Ier. — **Tableau général du dix-septième siècle**. 311-321

I. Grandes divisions du dix-septième siècle, 312. — II. Le classicisme, 312. — III. Le milieu politique, 314. — IV. Le public du dix-septième siècle, 316. — V. Les arts et les sciences, 318. — VI. Les influences extrinsèques, 320.

CHAPITRE II. — **La Poésie avant 1660** 322-334

I. Malherbe, 323. — II. Disciples de Malherbe, 328. — III. Adversaires de Malherbe (*Mathurin Régnier...*), 329.

CHAPITRE III. — **Les influences philosophiques et sociales**. 335-356

I. Descartes (*Le Discours de la méthode*), 336. — II. L'Académie française, 341. — III. L'hôtel de Rambouillet, 346. — IV. Balzac, 353. — V. Voiture, 353. — VI. Vaugelas, 355.

CHAPITRE IV. — **La formation de la tragédie classique. Corneille et son temps** 357-385

I. Avant Corneille, 358. — II. Corneille : sa biographie, 361; l'histoire de son théâtre, 365; sa poétique, 375. — III. Les contemporains de Corneille (*Rotrou...*), 383.

CHAPITRE V. — **Pascal et Port-Royal** 386-409

I. L'abbaye de Port-Royal. Principaux écrivains jansénistes (*Arnauld, Nicole*), 387. — II. Pascal (*Les Provinciales, Les Pensées*), 393. — III. Influence de Port-Royal au dix-septième siècle, 407.

CHAPITRE VI. — **Bossuet et les Prédicateurs** . . 410-439

I. La Prédication avant Bossuet, 411. — II. Bossuet (*Sermons, Oraisons funèbres, Discours sur l'Histoire universelle, Histoire des variations...*), 412 à 433. — III. Bourdaloue, 433. — IV. Autres prédicateurs (*Fléchier, Mascaron, Massillon*), 436.

CHAPITRE VII. — **Les Moralistes mondains. La Rochefoucauld. La Bruyère**. 440-458

Pages.

I. Prédécesseurs et contemporains de La Rochefoucauld, 441. — II. La Rochefoucauld (*Les Maximes*), 445. — III. La Bruyère (*Les Caractères*), 448.

CHAPITRE VIII. — **Les Lettres. Les Mémoires. Les Romans** 459-488

I. La littérature épistolaire, 460. — II. Les lettres au dix-septième siècle, 462. — III. Mme de Sévigné, 464. — IV. Mme de Maintenon, 471. — V. Les Mémoires (*Cardinal de Retz. Saint-Simon*), 474. — VI. Les Romans (*D'Urfé. La Calprenède. Mlle de Scudéry. Mme de La Fayette*), 479.

CHAPITRE IX. — **Racine et la Tragédie de 1660 à 1700** 489-517

I. Biographie de Racine, 489; histoire de son théâtre, 496; sa poétique, 505. — II. Contemporains et successeurs de Racine, 515.

CHAPITRE X. — **Molière et la Comédie au dix-septième siècle** 518-549

I. Avant Molière (*Rotrou, Desmarets de Saint-Sorlin, Scarron...*), 518. — II. La comédie italienne en France, 521. — III. Molière : sa biographie, 522; l'histoire de son théâtre, 528; sa poétique, 540. — IV. Après Molière (*Boursault, Baron...*), 547.

CHAPITRE XI. — **La Fontaine et la Fable** 550-564

I. La Fable, du moyen âge à La Fontaine, 550. — II. La Fontaine, 551. — III. La Fable après La Fontaine au dix-septième siècle, 563.

CHAPITRE XII. — **Boileau. La Querelle des Anciens et des Modernes** 565-580

I. Boileau (*Les Satires. Les Epitres. Le Lutrin. L'Art poétique*), 567. — II. Autres critiques littéraires, 577. — III. La Querelle des Anciens et des Modernes (*Causes. Histoire. Conséquences*), 577.

CHAPITRE XIII. — **Fénelon** (*Traité de l'éducation des filles. Télémaque. Dialogues sur l'éloquence. Lettre à l'Académie. Fénelon et le Quiétisme*) 581-594

QUATRIÈME PARTIE

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Pages.

CHAPITRE Ier. — **Tableau général du dix-huitième siècle** 595-609

I. Les dates du dix-huitième siècle, 596. — II. La société et l'opinion, 597. — III. La philosophie et la religion, 599. — IV. La littérature, 602. — V. Les sciences, 603. — VI. Les arts, 604. — VII. Les influences extérieures, 606.

CHAPITRE II. — **La Transition** 610-620

I. Fontenelle (*Entretiens sur la pluralité des mondes. Eloges des Académiciens*), 610. — II. Bayle (*Dictionnaire historique et philosophique*), 614. — III. Quelques précurseurs, La Motte-Houdard, l'abbé de Saint-Pierre, 615. — IV. Les premiers salons, 617.

CHAPITRE III. — **Montesquieu** (*Lettres Persanes. Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains. Esprit des lois*) 621-633

CHAPITRE IV. — **Voltaire** 634-666

I. Biographie, 634. — II. L'œuvre poétique de Voltaire (*Henriade, Epîtres, Satires...*), 646. — III. Voltaire historien (*Histoire de Charles XII, Siècle de Louis XIV...*), 650. — IV. Ouvrages philosophiques, Mélanges, 655. — V. Romans et contes, 657. — VI. La correspondance, 660. — VII. La philosophie de Voltaire, 662. — VIII. Le style de Voltaire, 665.

CHAPITRE V. — **Les Salons. L'Encyclopédie. Buffon.** 667-690

I. Les Salons (*Mme Geoffrin, Mme du Deffand, Mlle de Lespinasse*), 668. — II. L'Encyclopédie (*D'Alembert*), 672. — III. Diderot, 677. — IV. Buffon (*L'Histoire naturelle, Le Discours sur le style*), 684.

CHAPITRE VI. — **Jean-Jacques Rousseau** 691-711

I. Biographie, 692. — II. L'œuvre de Rousseau (*Discours, La Nouvelle Héloïse, Le Contrat social, L'Emile. Les Confessions*), 698. — III. Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie*), 710.

CHAPITRE VII. — **Romanciers. Moralistes. Critiques.** 713-723

Pages.

I. Le Roman (*Le Diable boiteux* et *Gil Blas*, de Le Sage; *Manon Lescaut*, de l'abbé Prévost...), 714. — II. Les Moralistes (*Vauvenargues...*), 718. — III. Les critiques (*La Harpe*), 722.

CHAPITRE VIII. — **Le Théâtre au dix-huitième siècle** 724-743

I. La tragédie (*Crébillon, Voltaire, Ducis*), 725. — II. La comédie. Les disciples de Molière (*Regnard, Dancourt, Le Sage*), 731. — III. Marivaux. — Beaumarchais (*Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro*), 734. — IV. La comédie larmoyante et le drame bourgeois (*La Chaussée, Diderot, Sedaine*), 739.

CHAPITRE IX. — **La Poésie didactique et lyrique. A. Chénier**. 744-753

I. La poésie didactique et satirique (*Louis Racine, Florian, Gresset, Gilbert,*) 744. — II. La poésie lyrique (*J.-B. Rousseau, Le Franc de Pompignan, Parny, Lebrun*), 746. — III. André Chénier, 747.

CHAPITRE X. — **L'Éloquence sous la Révolution**. 754-762

I. L'Assemblée constituante et la Législative (*Mirabeau, Maury*), 756. — II. La Convention (*Vergniaud, Danton, Robespierre*), 759. — III. Les Journalistes, 761.

CINQUIÈME PARTIE

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

CHAPITRE Ier. — **Tableau général du dix-neuvième siècle** 763-788

I. Grandes divisions, 764. — II. Le nouveau public, 765. — III. Les écrivains, 766. — IV. La presse, 768. — V. Les nouveaux sentiments, 769. — VI. Les origines et la définition du romantisme, 771. — VII. Le réalisme, 776. — VIII. La réaction idéaliste, 777. — IX. Les arts et les sciences, 778. — X. Les influences extérieures, 782.

CHAPITRE II. — **La Littérature sous la Révolution et l'Empire** 789-796

I. Sous la Révolution, 790. — II. Sous le Consulat et l'Empire, 792.

Pages.

CHAPITRE III. — **Les Initiateurs de la Nouvelle Renaissance** 797-820

I. Chateaubriand (*Atala, Le Génie du Christianisme, Les Martyrs...*), 798. — II. Mme de Staël (*De la Littérature, De l'Allemagne...*), 815.

CHAPITRE IV. — **La Poésie lyrique au dix-neuvième siècle** 821-864

I. Les romantiques (*Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de Musset...*), 823. — II. La Transition (*Th. Gautier, Baudelaire, Th. de Banville*), 847. — III. Le Parnasse (*Leconte de Lisle, J.-M. de Hérédia, Sully Prudhomme, F. Coppée, Jean Richepin...*), 850. — IV. Le symbolisme (*Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Albert Samain, Jean Moréas, Henri de Régnier*), 855.

CHAPITRE V. — **Le Drame romantique**. 865-884

I. Comment s'est formé le drame romantique, 866. — II. Les théories : *la Préface de Cromwell*, 869. — III. Les drames de Victor Hugo (*Cromwell, Hernani, Ruy Blas...*), 871. — IV. Les drames d'Alexandre Dumas père (*Henri III et sa Cour*), 877. — V. Les drames d'Alfred de Vigny (*Chatterton...*), 878. — VI. Alfred de Musset (*Lorenzaccio, Comédies et Proverbes*), 880. — VII. En marge et au-delà du Romantisme (*Casimir Delavigne. Ponsard*), *Henri de Bornier, F. Coppée, J. Richepin*), 881.

CHAPITRE VI. — **Le mouvement religieux et philosophique** 885-898

I. Les écrivains religieux (*Joseph de Maistre, Lamennais*), 886. — II. Les prédicateurs (*Lacordaire, de Ravignan...*), 891. — III. Les philosophes (*Maine de Biran, Royer-Collard, V. Cousin, Jouffroy, J. Simon, A. Comte...*), 894.

CHAPITRE VII. — **La Critique au dix-neuvième siècle** 899-915

I. Les critiques universitaires (*Villemain*), 900. — II. Sainte-Beuve, 902. — III. Taine, 906. — IV. Divers critiques et essayistes, 908. — V. Évolution de la critique à la fin du XIXe siècle, 909. — VI. Les écrivains scientifiques (*Cuvier, Ampère, Arago, Claude Bernard, Pasteur*), 914.

Pages.

CHAPITRE VIII. — **L'Histoire au dix-neuvième siècle** 917-938

I. Les influences, 918. — II. Le développement général, 920. — III. Augustin Thierry (*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands, Récits des temps mérovingiens...*), 922. — IV. Guizot (*Histoire de la civilisation, Révolution d'Angleterre...*). 925. — V. Thiers (*Histoire de la Révolution française, Histoire du Consulat et de l'Empire*). Mignet (*Marie Stuart, Charles-Quint*), 926. — VI. Michelet (*Histoire de France*), 928. — VII. Autres historiens. Taine, 933. — VIII. Fustel de Coulanges, 934. — IX. Renan, 935. — X. L'histoire à la fin du XIX^e siècle, 937.

CHAPITRE IX. — **Orateurs et écrivains politiques. Journalistes** 939-945

I. L'éloquence parlementaire sous la Restauration, 939. — II. Sous la Monarchie de Juillet, 940. — III. De 1848 à la fin du siècle, 942. — IV. Les grands journalistes (*A. Carrel, E. de Girardin, L. Veuillot*), 943.

CHAPITRE X. — **La Comédie au dix-neuvième siècle** 946-957

I. Scribe (*Bertrand et Raton, Le Verre d'eau...*), 947. — II. Émile Augier (*Le Gendre de M. Poirier, Maître Guérin...*), 949. — III. Alexandre Dumas fils (*La Dame aux Camélias, Denise...*), 950. — IV. Autres auteurs de comédies (*Labiche, Sardou, Meilhac et Halévy, E. Pailleron*), 951. — V. Le naturalisme au théâtre (*H. Becque...*). Le théâtre libre, 954. — VI. La comédie fantaisiste et romanesque, 955.

CHAPITRE XI. — **Le Roman au dix-neuvième siècle.** 958-994

I. Le roman de 1800 à 1825. Les précurseurs, 959. — II. Le roman historique (A. de Vigny : *Cinq-Mars*; V. Hugo : *Notre-Dame de Paris, Les Misérables*; A. Dumas père : *les Mousquetaires*), 961. — III. Vers le réalisme (Stendhal : *le Rouge et le Noir*; Balzac : *la Comédie humaine*; Mérimée), 968. — IV. G. Flaubert : *Salammbô*, *M^me Bovary*, 976. — V. Romanciers réalistes et naturalistes (*Jules et Edmond de Goncourt; A. Daudet, E. Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Ferdinand Fabre*), 980. — VI. Le roman idéaliste et psychologique (*G. Sand,*

Pages.

Jules Sandeau, O. Feuillet, A. Theuriet), 985. — VII. Après le naturalisme *(Paul Bourget, Anatole France, Pierre Loti, Marcel Prévost, Abel Hermant, les frères Rosny, Paul Adam, P. et V. Margueritte...*), 988.

SIXIÈME PARTIE

LE VINGTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE Ier. — **Tableau général du XXe siècle**. . 995-1026

I. Conditions de la vie littéraire, 996. — II. Les grands courants. Science. Philosophie. Religion, 1001. — III. Les arts, 1008. — IV. Les influences étrangères, 1012. — V. Les sentiments et les mœurs, 1021.

CHAPITRE II. — **La littérature contemporaine** . . 1027-1122

I. Penseurs, moralistes, écrivains politiques, 1030. II. Orateurs, journalistes, 1042. — III. La poésie, 1045. — IV. Le roman, 1058. — V. Le théâtre, 1081. — VI. L'histoire, 1109. — VII. L'histoire, la critique et l'essai littéraires, 1112.

TABLEAUX SYNOPTIQUES 1123-1185

VICTOR HUGO

ŒUVRES CHOISIES

publiées dans la collection des Auteurs français dirigée par

Ch.-M des GRANGES et J. BOUDOUT

disposées d'après l'ordre chronologique avec une bibliographie, des notes critiques, grammaticales, historiques, des notices et des illustrations documentaires

par

P. MOREAU et **J. BOUDOUT**

Professeur à la Sorbonne

Inspecteur général de l'Instruction publique

Deux volumes :

Tome I : 1802-1852.
Tome II : 1852-1885.

Ces deux volumes constituent une véritable *somme* de *nos connaissances sur Victor Hugo.*

Le lecteur y trouvera une *biographie détaillée* encadrant de *larges extraits* et des *analyses de toutes les œuvres* de l'auteur, y compris les œuvres posthumes. Chaque ouvrage, replacé à sa date, fait l'objet d'une *introduction critique :* conditions d'élaboration et de publication, caractères généraux, fortune du livre.

A la fin du second volume, on pourra lire une étude sur la survivance de Hugo jusqu'à notre temps.

Des *références bibliographiques* très précises renvoient à la plupart des ouvrages, des études de détail ou des articles, parus sur l'homme et sur l'œuvre.

Enfin, chacun des deux volumes s'achève par un important *appendice*, consacré à la *langue*, au *style* et à la *versification*, avec références aux textes cités.

COLLECTION HATIER-BOIVIN

" CONNAISSANCE DES LETTRES "

fondée par Paul HAZARD sous le nom de « LE LIVRE DE L'ÉTUDIANT »
et actuellement dirigée par René JASINSKI, professeur à la Sorbonne.

L'HOMME ET L'ŒUVRE

Abbé Prévost, *par H. Roddier.*
Balzac, *par Ph. Bertault.*
Baudelaire, *par M. A. Ruff.*
Beaumarchais, *par R. Pomeau.*
Boileau, *par R. Bray.*
Bossuet, *par J. Calvet.*
Camoëns, *par G. Le Gentil.*
Chanson de Roland (La), *par P. Le Gentil.*
Chateaubriand, *par P. Moreau.*
Chénier (André), *par J. Fabre.*
Démosthène, *par G. Mathieu.*
Descartes, *par F. Alquié.*
Diderot, *par D. Mornet.*
Du Bellay, *par V.-L. Saulnier.*
Époque romantique en France (L'), *par P. Martino.*
Études Anglaises (Les), *par A. Digeon.*
Fénelon, *par E. Carcassonne.*
Heine, *par G. Bianquis.*
V. Hugo, *par J.-B. Barrère.*
La Fontaine, *par P. Clarac.*
Lamartine, *par H. Guillemin.*
Leconte de Lisle, *par P. Flottes.*
Marot, *par P. Jourda.*
Mallarmé, *par G. Michaud.*
Montesquieu, *par J. Dedieu.*
Molière, *par D. Mornet.*
Montaigne, *par P. Moreau.*
Musset, *par Ph. Van Tieghem.*
Nerval, *par L. Cellier.*
Pascal, *par J. Mesnard.*
Poètes anglais au XVIII^e siècle (Les), *par L. Lemonnier.*
Poètes romantiques anglais (Les), *par L. Lemonnier.*
Rabelais, *par J. Plattard.*
Racine, *par P. Moreau.*
Ronsard, *par R. Lebègue.*
Roman américain au XX^e siècle (Le), *par J. Simon.*
Rousseau, *par D. Mornet.*
Sand (George), *par P. Salomon.*
Stendhal, *par A. Caraccio.*
Tacite, *par P. Wuilleumier.*
Verlaine, *par A. Adam.*
Vigny, *par P.-G. Castex.*
Virgile, *par J. Perret.*
Voltaire, *par R. Naves.*
Comment préparer et rédiger une dissertation pour la licence ès lettres, *par D. Mornet.*

NOMBREUX TITRES EN PRÉPARATION

DEMANDER LE CATALOGUE SPÉCIAL

COLLECTION DES AUTEURS FRANÇAIS

sous la direction de *Ch.-M. DES GRANGES, et J. BOUDOUT.*

Cette collection, universellement appréciée, a sa place toute indiquée dans les bibliothèques de classe.

Chaque volume relié est présenté sous jaquette blanche illustrée, format 18 × 12

BOILEAU, *par Ch.-M. DES GRANGES.* — *709 pages.*

BOSSUET, *par J. CALVET, Agrégé des Lettres.* — *725 pages.*

CHATEAUBRIAND, *par CH. FLORISOONE, professeur agrégé au Lycée Janson-de-Sailly. Nouvelle édition revue et complétée par Victor-L. TAPIÉ, professeur à la Sorbonne.* — *702 pages*

CHEFS-D'ŒUVRE POÉTIQUES DU XVI^e SIÈCLE : *Marot, du Bellay, Ronsard, d'Aubigné, Régnier, par J. VIANEY, doyen de la Faculté des Lettres de Montpellier.* — *454 pages.*

CORNEILLE, *par S. ROCHEBLAVE, professeur à l'Université de Strasbourg, et CH.-M. DES GRANGES.* — *1 035 pages.*

FÉNELON, *par Albert CHÉREL, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux.* — *688 pages.*

VICTOR HUGO, *P. MOREAU, prof. à la Sorbonne et J. BOUDOUT.*
1^er volume 1802-1852. *1 064 pages.*
2^e volume 1852-1885. *1 060 pages.*

LA BRUYÈRE, *par R. RADOUANT, professeur agrégé au Lycée Henri IV, docteur ès lettres.* — *744 pages.*

LA FONTAINE, *par G. LE BIDOIS, Docteur ès Lettres, professeur au Collège Stanislas.* — *574 pages.*

LAMARTINE, *par M. LEVAILLANT, professeur à la Sorbonne.* — *1 070 pages.*

MOLIÈRE, *Théâtre choisi, par Ch.-M. DES GRANGES.* — *1 183 pages.*

MONTAIGNE, *par R. RADOUANT.* — *464 pages.*

MONTESQUIEU, *par H. LABASTE et R. NICOLLE.* — *1 000 pages.*

A. de MUSSET, *par J. THOMAS et M. BERVEILLER, Agrégés des Lettres.* — *700 pages.*

PASCAL, *par Victor GIRAUD.* — *704 pages.*

PHILOSOPHES du XVIII^e Siècle, *par J. DEDIEU, Docteur ès Lettres.* — *600 pages.*

POÈTES FRANÇAIS DES XIX^e ET XX^e SIÈCLES, *par Ch.-M. DES GRANGES.* — *525 pages.*

PROSATEURS DU XVI^e SIÈCLE, *par J. VIANEY* — *448 pages.*

RACINE, *J. FOURCASSIÉ prof. à la Faculté des Lettres de Toulouse.* — *924 pages.*

ROMANCIERS FRANÇAIS DES XIX^e ET XX^e SIECLES, *par Ch.-M. DES GRANGES et A.-V. PIERRE.* — *576 pages.*

J.-J. ROUSSEAU, *par L. FLANDRIN, professeur de Première au Lycée Louis-le-Grand.* — *845 pages.*

SAINTE-BEUVE, *par Victor GIRAUD.* — *806 pages.*

SÉVIGNÉ (Mme de), *par M^me A. VIGNERON, Agrégée de l'Université.* — *640 pages.*

VOLTAIRE, *par L. FLANDRIN.* — *1 013 pages.*

DICTIONNAIRES HATIER

NOUVEAU DICTIONNAIRE FRANÇAIS

• *Nouvelle édition* entièrement refondue et mise à jour. Illustration renouvelée et augmentée.

Un vol. 13 × 16,5, 864 p., cart.

DICTIONNAIRE FRANÇAIS AZED

Mêmes qualités que le précédent sous un format plus petit.

Un vol. 9,5 × 14, épaisseur : 23 mm., ill. 940 p.. cart.

MÉMENTO GRAMMATICAL ET ORTHOGRAPHIQUE de la langue française

Collection Poucet *(35 × 52 m/m)*, 35 000 mots, solutions des principales difficultés grammaticales *Un vol.*

Jolie présentation sous étui rouge avec fermeture pression.

GÉMEAUX

Reliure couleur rouge, frappe or, format 82 × 135 mm, épaisseur 5 cm.

FRANÇAIS-ANGLAIS et ANGLAIS-FRANÇAIS
FRANÇAIS-ALLEMAND et ALLEMAND-FRANÇAIS
FRANÇAIS-ESPAGNOL et ESPAGNOL-FRANÇAIS
FRANÇAIS-ITALIEN et ITALIEN-FRANÇAIS

POUCET

Reliure souple, couleur rouge, format 35 × 52 m/m.

FRANÇAIS-ANGLAIS
ANGLAIS-FRANÇAIS

FRANÇAIS-ALLEMAND
ALLEMAND-FRANÇAIS

FRANÇAIS-ESPAGNOL
ESPAGNOL-FRANÇAIS

FRANÇAIS-ITALIEN
ITALIEN-FRANÇAIS

ANGLAIS-ESPAGNOL
FRANÇAIS-RUSSE

FRANÇAIS-PORTUGAIS
LATIN-FRANÇAIS

LATIN-GREC

FRANÇAIS-LATIN, format portefeuille, par E. DECAHORS
LATIN-FRANÇAIS, format portefeuille, par A. GARIEL
GREC-FRANÇAIS, format portefeuille, par Ch. GEORGIN
FRANÇAIS-GREC, (Nouveauté) format 13 X 20, 820 pages, cartonné toile, par un groupe de Professeurs, agrégés de l'Université.

L'ART DE CONJUGUER ou Dictionnaire des 8 000 verbes

par BESCHERELLE.

Très grand nombre de verbes-types entièrement conjugués.

• Guide précieux pour éviter toute faute de conjugaison. Les grammaires ne donnent que 4 ou 5 modèles de verbes. Le *Bescherelle* offre 120 verbes entièrement conjugués.

• Toutes les difficultés disparaissent. Livre à mettre entre les mains de tous les élèves des classes de grammaire.

NOUVELLE ÉDITION. Un vol. 19 × 13., 174 p.

Imprimé en France par Brodard-Taupin, Imprimeur-Relieur, Coulommiers-Paris.
55681-6-1960. Dépôt légal nº 3451.


Biblioteka

BIBLIOTEKA NAUKOWA WDP
13163/1