

Kyloušek, Petr

Généralités

In: Kyloušek, Petr. *Classicisme et Âge des lumières : textes choisis*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2014, pp. 6-11

ISBN 978-80-210-7003-5; ISBN 978-80-210-7006-6 (online : Mobipocket)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/131022>

Access Date: 24. 03. 2025

Version: 20220831

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

Classicisme (1660–1685)

Généralités

Le terme de *classicisme* est entré dans le vocabulaire français en 1825 seulement pour qualifier l'esthétique à laquelle s'est opposé le romantisme naissant. Le mot est dérivé de l'adjectif *classique* qui avait désigné, dès la Renaissance, ce qui « mérite d'être imité », qui « fait autorité », qu'on « enseigne dans les classes ». Le mot se référait notamment aux auteurs de l'antiquité, érigés en modèle.

On fait coïncider le classicisme avec une esthétique doctrinaire, respectueuse des règles déduites à partir de l'héritage esthétique de l'antiquité, tel que la Renaissance l'avait façonné et refondu en théorie. Or, le classicisme ne se réduit pas à la simple observation des règles. Même si, par rapport à la période baroque, **la norme littéraire, plus contraignante**, non plus ouverte, mais **fermée**, permet de mieux mesurer les œuvres et les auteurs à l'aune d'une poétique cohérente, la compréhension du classicisme ne peut pas ignorer le fait que nous avons affaire à une sensibilité, un état d'esprit qu'à elle seule la doctrine esthétique n'explique pas. Il faut donc, comme dans le cas du baroque, prendre en considération les faits situés en amont des œuvres: évolution de la société, évolution de la langue, évolution de l'échelle des valeurs et de la sensibilité.

La langue

Depuis la Pléiade (*Défense et Illustration de la Langue Française*, 1549), la langue est envisagée comme le point névralgique de la création poétique. L'époque baroque, en voie vers le classicisme, inclut la problématique linguistique dans ses considérations esthétiques et sociales. Hérité de la Renaissance, le débat porte notamment sur le style à adopter: faut-il suivre le modèle cicéronien de la phrase ornée ou bien la syntaxe dépouillée des atticistes ou de Sénèque? En poésie, une réponse de poids est apportée par le poète **François de Malherbe** (1555 Caen – 16. 10. 1628 Paris): ses idées sur la langue et la poésie se sont formées lors de son séjour à Aix-en-Provence, à la cour d'Henri, duc d'Angoulême, au contact, notamment, de **Guillaume du Vair** qui était partisan de la simplicité. Installé à Paris, dès 1605, Malherbe annote les poèmes de Philippe Desportes. Ces annotations (1606), tout en étant un des aspects du purisme baroque, formulent un certain nombre de principes du classicisme: élimination des archaïsmes, termes techniques, néologismes ou provincialismes, élimination des mots « inutiles » au nom de la doctrine du mot « juste » (à chaque objet, un seul mot); syntaxe claire; versification soignée, harmonieuse (aucune licence poétique n'est admise, rime exacte pour l'oreille et pour l'œil, pas de rimes faciles, interdiction de la rime intérieure, du hiatus et de l'enjambement, interdiction des séries de monosyllabes, coïncidence de la césure avec le sens). La poésie est envisagée comme une **discipline intellectuelle et**

technique. Cet abandon de la conception du *furor poëticus* comme principe de l'inspiration de la poésie et l'abandon du rôle de *pœta vates* sont non seulement une négation de la Renaissance. Il s'agit également de l'affirmation du **rationalisme** (« *Un bon poète n'est pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles.* » « *Toute la gloire que nous pouvons espérer est qu'on dira de nous que nous avons été [Malherbe et Racan] deux excellents arrangeurs de syllabes.* »). Malherbe trouvera ses disciples en **François Maynard** (21. 11. 1582 Toulouse – 28. 12. 1646 Aurillac) et **Honorat de Bueil, seigneur de Racan** (5. 2. 1589 château d'Aubigné-Racan – 21. 1. 1670 Paris), il sera un des habitués du salon de Mme de Rambouillet où son influence rayonnera. Une influence analogue, dans le domaine du style prosaïque, est exercée par les *Lettres* de **Jean Guez de Balzac** (mai ou juin 1597 Angoulême – 18. 2. 1654 Angoulême) qui caractérisera son style comme « atticisme » dans *Le Socrate chrétien* (1652).

Cette évolution de la langue mérite un regard général. Au tournant des 16^e et 17^e siècles, les élites culturelles françaises se trouvent encore en régime de **diglossie**, le latin restant toujours la langue de la communication savante, européenne. La période baroque entame le **processus de « francisation »**. La création de l'**Académie Française** par le cardinal de Richelieu (1635) représente sur ce point la démarche décisive. Le noyau de l'Académie, à l'origine un groupe d'érudits réunis, en simples particuliers, autour de Valentin Conrart, se voit confier la mission de « *travailler avec tout le soin et toute la diligence possible à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, élégante et capable de traiter les arts et les sciences* ». La langue mise au service de l'unité du royaume et la mise sous contrôle des érudits comptent à la longue moins que le lien que les académiciens, en hommes de science et hommes des salons mondains, ont su nouer entre les élites sociales et les élites de la science et de la culture. La langue – son bon usage – devient une des préoccupations de la (bonne) société, sujet de débats, de discussions et partant d'œuvres théoriques et de dictionnaires: **Claude Vaugelas**, *Remarques sur la langue française* (1647), **Père Bouhours**, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), **Gilles Ménage**, *Observations sur la langue française* (1672, 1675); **Pierre Richelet**, *Dictionnaire français* (1680), **Antoine Furetière**, *Essai d'un dictionnaire universel* (1690). *Le Dictionnaire de l'Académie française paraît, enfin, en 1694.*

La pensée rationaliste, étayée par les œuvres de **René Descartes**, permet de jeter un nouveau regard sur la langue même. Dans leur *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal* (1660), **Antoine Arnauld** et **Claude Lancelot** découvrent derrière les formes variables du langage (français, italien, latin, etc.) la **raison universelle** qui en justifie l'emploi. Si, à l'époque de la Renaissance, la langue et la parole poétique – don divin et sacré – constituaient la clé pour accéder à la connaissance de la réalité supérieure, si le baroque les considérait comme des instruments ambigus et multiformes pouvant créer l'illusion ou l'émotion aussi bien que servir une vérité supérieure, l'âge du classicisme adopte, face à la langue, une attitude de détachement rationnel, instrumental: à chaque règle son effet.

La société

La société française du 17^e siècle est marquée par l'affermissement de l'autorité de l'État représentée par le roi. Dans une situation où la marche ascendante de la bourgeoisie n'arrive pas encore à éliminer la force déclinante de la noblesse, le pouvoir royal constitue le facteur décisif. L'absolutisme royal qui culmine avec le règne personnel de Louis XIV, à partir de 1661, représente une **période d'équilibre social** où le roi s'appuie sur la bourgeoisie pour dominer la noblesse et sur la noblesse pour asseoir son autorité sur une **société nettement hiérarchisée**: le roi devient le centre de sa cour, sa cour le centre de la vie publique.

Le principe d'un **État fort**, au-dessus de la noblesse et de la bourgeoisie, s'impose déjà sous Henri IV et sous le ministère du cardinal de Richelieu, dès 1624, qui punit comme crime d'État toute désobéissance soit des provinces, soit des nobles contestataires. Ce n'est pas un hasard si ces deux moments historiques coïncident avec la formulation des idées esthétiques, signes avant-coureurs du classicisme (Malherbe; débats sur le théâtre régulier).

L'autorité de l'État **calme la situation** intérieure, élimine les désordres, diminue les tensions, émousse les facteurs de la sensibilité baroque. Paradoxalement, bien qu'assis sur l'autorité religieuse, le pouvoir royal impose, en même temps que celle de **grandeur**, les notions d'**ordre**, de **mesure**, d'**équilibre**, d'**autolimitation** qui repoussent ou occultent les aspirations transcendantes du baroque. Le pouvoir fort qui même en matière religieuse tient tête à l'autorité du pape (**gallicanisme**) conduit à une **laïcisation** relative.

Cette négation de la transcendance théologique baroque n'est pas toutefois l'équivalent de « Dieu mis entre les parenthèses » de la Renaissance. Il s'agit plutôt de l'absence du pathétique de la foi baroque. L'élan optimiste des jésuites cède à l'idéal de la foi modérée de **François de Sales** (*Introduction à la vie dévote*, 1609; canonisation 1665) et à la spiritualité pessimiste de l'**augustinisme** (cardinal **Pierre de Bérulle**, fondateur de la Congrégation de l'Oratoire, 1611) et à celle du **jansénisme**. Le **néostoïcisme**, hérité de la Renaissance, sur le modèle de Sénèque, est secondé par le rationalisme moral cartésien (Descartes, *Traité des Passions de l'âme*, 1649). En effet, l'homme du classicisme garde vis-à-vis de la foi un détachement tout cartésien: on n'adhère pas sous le coup d'une émotion, on veut garder ses distances pour juger, pour apprécier, goûter. La laïcisation prend surtout la forme de la séparation de la morale et de la religion: dans les *Maximes* de La Rochefoucauld toute référence métaphysique ou théologique est exclue. En outre, l'autorité royale impose une sorte de « paix religieuse » grâce à laquelle le protestantisme reste relativement toléré. La période culminante du classicisme (1660–1685) se termine au moment de la révocation de l'Édit de Nantes.

Les notions d'ordre, de mesure, de modération investissent le nouvel idéal social. L'honnête homme et la précieuse des salons mondains qui représentent le modèle de la politesse mondaine de l'âge baroque trouvent leur accomplissement, désormais, dans la recherche de la bienséance du **juste milieu**, du **naturel**, de l'**harmonie**.

La doctrine classique

Le point focal de l'esthétique du classicisme est sans aucun doute sa doctrine qui est l'aboutissement du processus de théorisation, à partir de la Renaissance, des règles formulées sur le modèle de l'esthétique antique ou plutôt sur l'image qu'on s'en faisait, dérivée ou déduite des principes de la rhétorique et de la pensée d'Aristote, d'Horace ou de Cicéron avec, comme noyau théorique, la triple problématique de la *mimésis*, de la *poiésis* et de l'axiologie (régularité, mesure). Que l'attention ait été portée principalement sur le théâtre résulte du fait qu'il représente un des rares points de continuité entre l'antiquité et les 16^e et 17^e siècles.

Pour suivre la constitution de la doctrine du classicisme, il faut remonter aux théoriciens de la Renaissance et de la période baroque: **Giulio Cesare Scaligero** (1484 Riva del Garda – 1558 Agen), médecin humaniste, adversaire du cicéronianisme d'Érasme de Rotterdam, et **Lodovico Castelvetro** (1505 Modène – 1571 Chiavani) formulent dans leurs *Poetica* respectives (1561 – Scaligero; 1574 – Castelvetro) les principes aristotéliens de la dramaturgie, repris par **Jean de la Taille** (*L'Art de la tragédie*, 1572), par **Vauquelin de la Fresnaye** (*L'Art poétique*, 1574) et par **Daniel Heinsius** (*De tragœdiae constitutione*, 1611).¹

La formulation des règles est soutenue par les débats et polémiques qui animent la société lettrée qu'il s'agisse des **salons littéraires** ou des institutions officielles comme l'**Académie Française**: *Lettres* (à partir de 1624; *Lettre à M. de Scudéry sur Le Cid*, 1637) de **Jean Guez de Balzac**; *Observations sur Le Cid* (1637) de **Georges de Scudéry**; *Sentiments de l'Académie sur Le Cid* (1637), *Discours et Examens* (1660) de **Pierre Corneille**.

Les résultats des débats et des discussions surgies au sujet des œuvres et de la pratique du théâtre sont résumés dans plusieurs ouvrages théoriques: *Discours sur la tragédie* (1639) de **Jean François Sarasin**; *Poétique* (1640) de **La Ménardière**; *Pratique du théâtre* (1657) de l'abbé **d'Aubignac**. En 1674, **Nicolas Boileau** popularise les principes acquis du classicisme dans son *Art poétique*, étayé par la traduction française de la *Poétique* d'Aristote (1692) – par **André Dacier**.

Comme la poétique de la Renaissance, la doctrine du classicisme est fondée sur l'**imitation** – principe dérivé de la *mimésis* d'Aristote. Le but de l'art est donc l'imitation de la nature: or les modèles offerts par la nature n'étant jamais parfaits, il faut opérer un choix et composer – à l'exemple des auteurs anciens qui avaient déjà effectué la sélection et atteint la perfection. Ce sont eux qu'il s'agit donc d'imiter: de préférence les auteurs latins (Virgile, Horace, Sénèque), moins les grecs (Homère, Sophocle).

À la différence de la Renaissance (la Pléiade), la doctrine classique n'est pas élaborée par des artistes érudits (*poeta doctus*): elle porte la marque du décalage entre les spécialistes théoriciens d'un côté et les créateurs de l'autre, décalage entre le côté « raison » et le côté « cœur ».

L'art doit être dirigé par la **raison**, le **choix** doit rechercher la beauté idéale dans la **nature**. N'est pas considéré comme naturel ce qui est évident: l'artiste doit dégager de la nature

1 Voir Kyloušek, Petr. *Renaissance et baroque. Textes choisis*. Brno: Masarykova univerzita, 2013, pp. 166–173.

confuse l'essence des choses, les **qualités universelles** et les principes. Le naturel ne se réduit pas non plus au réel, notamment le réel bas, monstrueux, informe. Le naturel n'est pas non plus ce qui pourrait se produire (le possible), mais ce que l'on croit et accepte de croire qu'il pourrait ou aurait pu se produire, c'est-à-dire le **vraisemblable**. La recherche du vraisemblable (une catégorie esthétique historiquement assez variable) va dans le sens des **bienséances**: l'horrible, le pathétique sont soumis au critère de l'équilibre, de la mesure, de la modération. La bienséance a d'une part un aspect interne – l'harmonie intrinsèque à l'œuvre, d'autre part elle constitue un critère externe, celui de la conformité aux conventions morales ou sociales. Le **jugement juste** et le **bon sens** font partie des exigences esthétiques. Par ailleurs, le principe d'universalité est explicable en partie par les usages de l'époque: les acteurs représentant les personnages des tragédies et des comédies dont l'action devait se dérouler dans une cité antique jouaient en habits de ville, légèrement modifiés.

L'universalité n'exclut pas le **génie**. Mais seul, le génie ne suffit pas. Il faut encore la maîtrise des techniques et des règles, il faut aussi l'érudition. Cette dernière, si elle concerne – avant 1660 – de vastes domaines du savoir (histoire, mythologie), s'infléchit vers les connaissances générales, à la portée du savoir commun de l'élite sociale. Les plus grands auteurs de la période classique sont ceux chez qui le respect des règles est occulté et dépassé par l'art. La doctrine, intériorisée, devient naturelle. Le but ultime de l'art et de **plaire** et d'**instruire**.

Théâtre – les règles dramatiques

La doctrine du classicisme a cristallisé autour des débats sur le théâtre et les **trois unités**:

- **l'unité de temps** – cette unité était généralement observée; selon les théoriciens l'action ne devait pas dépasser la durée soit de 12, 24 ou 36 heures;
- **l'unité de lieu** – selon la conception rigoureuse, le lieu devait se circonscrire à un seul endroit – une salle, une cour; selon la conception de Corneille, il pouvait s'agir des lieux où les personnages étaient censés se rendre en 24 heures; l'unité de lieu s'est imposée pleinement vers 1650 seulement;
- **l'unité d'action** correspond au principe un héros – une action, elle exige l'élimination d'intrigues parallèles; en pratique elle s'impose tard, vers 1650, sans être unanimement respectée, car le parallélisme, notamment entre les protagonistes d'un côté et leurs confidents de l'autre, offre des potentialités dramatiques;
- **l'unité de ton** – elle se réclame d'Horace (*Ad Pisones*) pour refuser le mélange des genres.

En ce qui concerne la **tragédie**, le sujet (passion ou intrigue politique) devait être généralement tiré de l'histoire romaine ou de la mythologie grecque. Les sujets modernes sont exclus. Des deux passions cathartiques d'Aristote (terreur et pitié), la pitié est préférée comme bienséante.

Entre le baroque et le classicisme, le changement concerne moins l'observation des règles dramatiques que l'esprit et la sensibilité: le héros, grandiloquent, pathétique, et

l'action dynamique évoluent vers l'intériorisation psychologique et vers l'analyse lucide des sentiments; l'aventure exceptionnelle cède à l'universel.

La **comédie** se transforme sous l'influence de la comédie de mœurs et d'intrigue espagnole. Elle s'affine grâce à Molière qui met l'accent sur la **peinture des mœurs et des caractères**. Le grand mérite de Molière consiste également à avoir exploité les ressources de la **farce** qu'il rend conforme à l'esprit classique: l'intrigue gagne en cohérence, elle se simplifie, la langue et les mœurs s'épurent.

Les éléments baroques toutefois restent présents au sein de la période classique grâce à la mode des comédies-ballets, des ballets de cour et des divertissements royaux, grâce aussi au nouveau genre synthétique qu'est l'opéra (Giovanni Battista Lulli). Molière donne avec *Dom Juan* l'exemple même d'une thématique baroque traitée à la manière baroque du mélange des genres: farce autour de Sganarelle, parodie de la pastorale autour des paysans, comédie de mœurs, ton soutenu de la tragédie, emploi des machines destinées à créer le merveilleux chrétien.

La rigueur appliquée au domaine dramatique est la source des exigences esthétiques pour les autres genres littéraires.

Poésie

La hiérarchie des genres est chapeauté par l'**épopée** qui, conformément à la tradition antique, devait combiner les qualités épiques et lyriques avec de vastes connaissances mythologiques et historiques. Le sujet ne devait pas être inventé, mais tiré de l'histoire, les personnages devaient être illustres, le lieu et le temps éloignés, l'action guerrière (l'amour étant relégué dans les épisodes seulement). La composition obéissait à la présence obligée de quatre parties: proposition, invocation (aux dieux, ou à Dieu), narration, dénouement.

L'**ode** exigeait la noblesse de ton tout en étant ouverte à la diversité thématique. La même ouverture, jointe à l'élégance, caractérise l'**épître**. La thématique par contre est déterminante pour l'**idylle**, l'**élégie**, la **satire**. La préciosité lègue à la période classique la mode des genres mineurs: rondeau, madrigal, ballade, épigramme.

La doctrine classique n'a pas été propice à la poésie. Le plus grand poète de la période – **La Fontaine** – échappe à son carcan.

Prose

L'exemple du modèle de l'épopée devait s'appliquer au **roman**, avec certaines différences cependant: le roman doit être écrit en prose, sans l'invocation aux dieux, la thématique guerrière doit céder à l'amour. En pratique, plus que l'épopée, c'est le modèle de la tragédie qui force les auteurs des romans à simplifier l'action (unité d'action) et à se concentrer à l'analyse psychologique en évitant le pittoresque (unité de ton), à réduire l'espace et le temps de l'action. L'exemple typique de l'aboutissement du processus est l'œuvre de **Mme de La Fayette** et dans le domaine de la **nouvelle** celle de **Jean Regnault de Segrais**.