COMÉDIE CLAUDE VOLTER
Direction : Michel de Warzée

COMÉDIE CLAUDE VOLTER

Saison 2013 - 2014

Dossier pédagogique

LE MALADE IMAGINAIRE

Molière

Représentations du 19 mars au 5 avril et du 22 avril au 3 mai 2014

Réalisé par
STEPHANIE MORIAU
Tel : 0477/50.51.71
Email : stephaniemoriau@skynet.be

Comédie Claude Volter
Av. des Frères Legrain, 98- 1150 Bruxelles
Tel : 02.762.09.63
www.comedievolter.be

DOSSIER PEDAGOGIQUE DU

MALADE IMAGINAIRE

MOLIÈRE

- Avant-propos.
- Description du projet d'animation.
- Présentation des artistes intervenant dans le spectacle.
- Note du metteur en scène.
- Biographie.
- Résumé de la pièce.
- Analyse de la pièce.
- Analyse des personnages.
- Contexte social et politique.

AVANT-PROPOS

Argan se croyant très malade veut s'assurer des soins attentifs. Il décide de marier contre son gré, sa fille Angélique à Thomas Diafoirus, fils de médecin et médecin lui-même.
Angélique, qui aime Cléante et en est aimée, est secondée par son oncle Béralde et par la servante Toinette, mais elle se heurte à la perfidie de Béline, seconde femme d'Argan.
Par ses attentions intéressées, Béline a pris sur Argan un empire absolu. Elle veut obtenir un testament en sa faveur. Toinette et Béralde combinent une ruse : ils persuadent Argan de contrefaire le mort. Celui-ci découvre la cupidité de sa femme et l'affection sincère de sa fille. Il consent au mariage d'Angélique et Cléante et se fait lui-même médecin.
Molière a réussit à maintenir tout au long de sa pièce, le ton de la plus franche bouffonnerie. Pourtant, le sujet est en soi peu comique ; il s'en prend à une crainte particulièrement angoissante qui empoisonne l'existence de l'homme : la hantise de la mort.
Seul son génie lui a permis d'en faire une comédie, perpétuellement d'actualité, en ridiculisant des travers humains toujours tenaces au XXIème siècle.

DESCRIPTION DU PROJET D'ANIMATION

Le contenu de l'animation sera adapté au niveau des élèves et au désir du professeur

1. **La Comédie Claude Volter** : Présentation du théâtre, son style, son but, …
2. **Molière, l'acteur et l'auteur** : Introduction sur la vie et l'œuvre de Molière.
3. **Molière et son temps** : Introduction au contexte historique et social de l'époque.
4. **Le Malade imaginaire** : Analyse de la pièce (construction et style) et des personnages.
5. **La mise en scène de la pièce à la Comédie Claude Volter** : Présentation de l'optique de mise en scène, des acteurs, du décor, des costumes, anecdotes de répétitions …
6. **Débat sur le théâtre** : Pourquoi aller au théâtre ? Pourquoi un classique ? Pourquoi la culture ?
7. **Réponses aux questions** sur le métier d'acteur…

PRÉSENTATION DES ARTISTES INTERVENANT DANS LE SPECTACLE

TOINETTE ET MISE EN SCÈNE

Stéphanie Moriau est sortie du Conservatoire de Bruxelles en 98 avec un premier prix d'emblée en Art Dramatique, suivit de deux prix supérieurs en Déclamation et en Art Dramatique, elle a tout de suite accumulé les premiers rôles tant au Théâtre du Parc, Théâtre Varia, Théâtre des Galeries, Atelier Théâtral Jean Vilar et Comédie Claude Volter,... Parmi plus de 40 pièces : le rôle "*Antigone*" de Jean Anouilh, "*Le Journal d'une femme de Chambre*" de Mirbeau, Géraldine dans "*La Chanson de Septembre*" de Serge Kribus, Nora dans "*Maison de Poupée*" d'Ibsen, Amélie dans "*Occupe-toi d'Amélie* " de Feydeau, Anne dans "*Si tu Mourais*" de Florian Zeller, Toinette dans "*le Malade Imaginaire*" de Molière, etc...

Elle a travaillé avec Michel de Warzée, Marcel Delval, Armand Delcampe, Michel Wright, Vincent Dujardin, Jean-Claude Idée, Claude Volter, Jean Hayet, Danièle Fire, ...
Elle a également mis en scène "l'Art d'Aimer" d'Ovide et "Le Neveu de Rameau" de Diderot.
Elle a participé à de nombreuses lectures pour le Magasin d'Ecriture Théâtrale.
Elle est professeur d'Art de la Parole à l'Académie de Woluwe Saint Lambert, Administratrice et responsable du service animation-scolaire de la Comédie Claude Volter.
Elle a également participé à quelques moyens et longs métrages et à des doublages de films et dessins animés.

ARGAN

Michel de Warzée, après une candidature en philosophie et lettre, sort diplômé de l'IAD en 1968.
En 1971, il crée avec Claude Volter la «*Comédie Claude Volter*» a.s.b.l. (Théâtre à contrat programme).
Depuis sa sortie, il a joué sur toutes les scènes bruxelloises et de la communauté française. Il a créé avec Marcel Delval, le groupe *Animation-Théâtre*, futur Varia. Il fut pensionnaire au Théâtre National de Belgique pendant 10 ans, dont il fut membre du Conseil d'Administration.
Il a été nommé Directeur de la Comédie Claude Volter en janvier 2003.
Il est administrateur du *Théâtre des Doms* en Avignon.
Il est professeur honoraire au Conservatoire Royal de Bruxelles et à l'académie de Woluwe-Saint-Pierre. Il est membre du jury de la *Vocatio* anciennement *La Fondation belge de la Vocation.*
Consultant en communication et administrateur de la société Jigas Communication.
Il a obtenu l'Ève du Théâtre en 1987 pour «*L'Empereur et l'Architecte*» d'Arrabal, le Challenge Théâtral pour *«Chapitre II»,* le prix des amis du Théâtre National pour le rôle de Brecht dans «*Hollywood-Hollywood*» et le prix sourire pour «*Chez Willy*» (plus de 400 représentations). Il a réalisé des mises en scène, entre autres, à la Comédie Claude Volter et au Rideau de Bruxelles. Il a joué dans plus d'une trentaine de films et téléfilms, dont, «*Le vélo de Ghislain Lambert*» avec Benoît Poelvoorde, et «*Palais Royal*» de et avec Valérie Lemercier et Lambert Wilson.

BÉLINE

Delphine Moriau est sortie du conservatoire dans la classe d'André Debaar en 1995. Elle a déduté à la Comédie Claude Volter dans « *Madame sans-gène* » de Victorien Sardou, « *Beaumarchais* » et « *Désiré* » de Sacha Guitry. Au Théâtre du Parc, elle a joué « *Les femmes*

savantes » et « *Le Malade Imaginaire* » de Molière et « *Le Magnolia* » de Jacques de Decker. Elle fait également du doublage et de la direction d'acteur en postsynchronisation.

ANGÉLIQUE

Céline Schmitz a obtenu un Master en Art de la parole et une Agrégation au Conservatoire Royal de Bruxelles. Elle a participé à quelques films et téléfilms. Elle a joué au théâtre de la place des Martyrs dans « Les Grecs » et « Cyrano de Bergerac » d'Edmond Rostand, mis en scène par Daniel Scahaise, à la Comédie de Liège dans « Tartuffe » de Molière mis en scène par Colette Stine, au festival Courants d'Airs au Conservatoire de Bruxelles dans « Mademoiselle Julie » de August Strindberg, mis en scène par Sophie Delcourte, au théâtre en Ile dans « Nuit d'amour » de Patrick Delperdange et Anita Van Belle, mis en scène par Nicolas Swysen,…
Elle a également été l'assistante à la mise en scène de Daniel Scahaise au théâtre de la place des Martyrs.

BÉRALDE

Gérard Duquet joue depuis de nombreuses années à la comédie Claude Volter. Après une carrière d'Avocat, il s'est lancé dans le théâtre. Notamment dans : « *Volpone* » de Ben Jonson, « *Une tendresse essentielle* » de Romain Gary, « *Désiré* » et « *La Fin du monde* » de Sacha Guitry, « *Occupe-toi d'Amélie* » de Feydeau, « *Ci-Devant Sire* » qu'il a écrit également…

CLÉANTE

Nicolas Swysen a obtenu un Master avec distinction et une Agrégation au Conservatoire Royal de Bruxelles. Il a joué dans « *l'Odyssée* », « *La poudre aux yeux* » d'Eugène Labiche, « *Tartuffe*» de Molière mis en scène par Colette Stine, au Théâtre du Gai Savoir à Liège, ainsi que dans « *Les Gagnants* » et « *la Leçon* » d'Ionesco, au festival Courants d' Airs du Conservatoire de Bruxelles… Il a également mis en scène « *Nuit d'amour* » d'Anita Van Belle et de Patrick Delperdange, au Théâtre en île à Liège.

MONSIEUR DIAFOIRUS

Michel Wright est comédien, metteur en scène, auteur, professeur à l'I.A.D. et assistant au Conservatoire Royal de Bruxelles.
Auteur de plusieurs adaptations de romans pour le théâtre, dont « *Dracula* » de Bram Stoker, « *Sherlock Holmes* » de Conan Doyle, « *Mémoires de deux Jeunes Mariées* » de Balzac.
Il a monté à la Comédie Claude Volter : «*Mémoires de deux Jeunes Mariées* » de Balzac, dans son adaptation, « *A l'école Rita* » de Willy Russel, « *Maison de Poupée* » d'Ibsen, et « *Sentiments provisoires* » de Gérald Aubert.

THOMAS DIAFOIRUS

Julien de Visscher est sorti du Conservatoire en 2009. Il a joué dans «*Le Malade Imaginaire*» de Molière dans une mise en scène de Daniel Hanssens, «*La femme silencieuse*» dans une mise en scène de Jacques Neefs, « *Crime et Châtiment* » de Dostoïevski dans une mise en scène d'Alexis Goslain
Il est également constructeur de décors pour le théâtre.

MONSIEUR FLEURANT ET MONSIEUR BONNEFOI

Serge Zanforlin a joué à la comédie Claude Volter dans « *Désiré* » et « *Faisons un rêve* » de Sacha Guitry, *« Crime et Châtiment* » de Dostoïevski…

NOTE DU METTEUR EN SCENE

Dans le prologue, Molière déclare que son projet a été conçu pour « délasser le Roi de ses glorieux travaux », malheureusement le Roi ne désira pas voir la pièce, suite à la querelle avec Lully. Grande déception pour Molière.
Atteint d'un mal incurable, il se met en scène. Il ne se moque plus seulement du corps médical mais aussi de lui-même. Il sait que personne ne pourra le guérir.
Veut-il se rassurer en pensant que ses maux ne sont qu'imaginaires ? Malheureusement, ils ne l'étaient pas…
Le 17 février, lors de la quatrième représentation, pendant la cérémonie burlesque qui la termine, il est pris de convulsions. Transporté chez lui, il crache du sang et meurt peu après dans les bras d'Armande Béjart.
C'est dans ce contexte tragique qu'est créé « Le Malade Imaginaire ».
Et pourtant, cette pièce est bel et bien une comédie ! Une de ses plus grandes comédies, une de ses plus belles comédies !
Sa dernière comédie …
Il exploite toutes les formes comiques possibles : le geste, les mots, les situations, les caractères, …
Les personnages sont drôles, émouvants, tendres, pathétiques, …
La pièce se passe au moment du carnaval : masques, musiques, drame de la vie, de l'amour…
Argan est victime de son délire qu'on guérira par un autre délire.
« Le Malade Imaginaire », c'est le triomphe de la comédie grâce à l'irrésistible Toinette, le triomphe de l'amour des jeunes amoureux et de la mascarade.
Et si le vrai malade, c'était Béralde ?
Les médecins portent des masques car ils évitent la peste qui ronge la ville.
Les splendides costumes du XVII^{ème} et la musique de Charpentier, nous entrainent dans cette ambiance de rires et d'émotions.

« Le Malade Imaginaire » c'est un hommage à notre maître à tous… Molière !

Stéphanie MORIAU

BIOGRAPHIE de Jean-Baptiste Poquelin dit Molière

Fils de Jean Poquelin, riche marchand-tapissier établi rue Saint-honoré à Paris, Jean-Baptiste Poquelin est baptisé le 15 janvier 1622 à la paroisse Saint-Eustache.
Sa mère, Marie Cressé, meurt en 1632 alors qu'il n'a que dix ans, son père se remarie avec Catherine Fleurette, autre fille de tapissier, dont il aura cinq enfants. De 1633 à 1639 il est élève au collège de Clermont (actuel lycée Louis-le-Grand), tenu par des Jésuites, l'un des établissements les plus huppés de la capitale. Jean-Baptiste y fait d'excellentes études (latin, mathématiques, physique, philosophie mais aussi escrime et danse).
Grâce à son grand-père, il a pu assister aux représentations théâtrales de l'Hôtel de Bourgogne, mais aussi à celles des improvisations sur canevas des Italiens, ou aux farces comiques de Gaultier-Garguille ou Guillot-Gorju.
Le 18 décembre 1637, il prête le serment de tapissier royal, reprenant ainsi la charge de son père auprès de Louis XIII. On ne sait si Molière exerce ou non son nouveau métier, toujours est-il qu'en 1640 il fait la connaissance d'une famille de comédiens, les Béjart et il tombe

amoureux de Madeleine, protégée du duc de Modène. La même année, il rencontre le célèbre Scaramouche, et prend peut-être des leçons auprès de lui.
En 1642, il prend ses licences de droit à l'université d'Orléans et revient à Paris où il s'inscrit au barreau pendant six mois, puis il remplace son père qui veut lui laisser sa charge et voit d'un mauvais œil sa fréquentation des Béjart, et suit la cour de Louis XIII à Narbonne.
En janvier 1643, Jean-Baptiste renonce à la charge de son père qui lui coupe les vivres.
Le 13 juin, l'acte de fondation de l'Illustre Théâtre, sous la direction de Madeleine Béjart, est signé.

Des débuts difficiles

En 1644, la troupe joue en province. En juillet, ils sont de retour à Paris et Jean-Baptiste est devenu « Molière » et directeur de la troupe. La troupe joue au Jeu de Paume des Métayers et essuie un échec cuisant.
La troupe fait faillite en 1645 et Molière est emprisonné au Châtelet pendant quelques jours, puis son père paie les dettes de la troupe pour le faire sortir et, sitôt libéré, la troupe part en province pour en rejoindre une autre dirigée par le comédien Dufresne, au service du duc d'Épernon, gouverneur de Guyenne. Entre janvier 1646 et mars 1657, la troupe joue dans toute la France.
En 1653, la troupe passe au service du prince de Conti, frère du grand Condé et nouveau gouverneur de la Guyenne. Mais celui-ci finit par céder aux pressions religieuses du moment et effectue une conversion. Le théâtre devient alors pour lui synonyme de perdition et il chasse de sa maison la troupe qui passe alors au service du gouverneur de Normandie.
Molière renonce à ses prétentions tragiques : il est une grande vedette comique et redevient chef de troupe en 1650. Il compose des farces sur le modèle italien, avec un seul canevas. Il crée le personnage de Mascarille dans ses premières vraies pièces : *L'Étourdi* (Lyon, 1655), *Le Dépit amoureux* (Béziers, 1656). En 1658 il fait la connaissance de Corneille vieillissant et joue à Rouen.

Le début de la gloire

Molière retourne à Paris en 1658, il joue au jeu de paume du Marais. Protégé par Monsieur, frère du roi, il joue alors devant Louis XIV une tragédie de Corneille, *Nicomède*, qui ennuie, et une farce, qui est un triomphe, *Le Docteur amoureux*. Molière dispose d'un grand talent comique : sa voix et ses mimiques déclenchent l'hilarité. La troupe de Molière jouit bientôt d'une réputation inégalée dans le comique, et le roi l'installe au *Petit-Bourbon*, où elle joue en alternance avec la troupe italienne de Scaramouche.
En 1659 la troupe perd Joseph Béjart et les Du Parc la quittent pour la troupe du Marais. On engage les jeunes comédiens La Grange et Du Croisy.
Le 18 novembre, c'est le succès éclatant des *Précieuses ridicules*, où Molière dans le rôle de Mascarille donne la réplique à Jodelet, fameux comédien engagé pour l'occasion, et reçoit alors la faveur du roi. Le théâtre du Petit-Bourbon est ensuite détruit pour les besoins de la construction de la colonnade du Louvre, ce qui entraîne trois mois de chômage pour la troupe. Le roi installe Molière en 1660 au Palais-Royal, où Molière donne *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*. Il est sacré par Baudeau de Somaize (auteur du *Grand Dictionnaire des Précieuses*) « premier farceur de France ». Il perd son frère cadet, ce qui fait de lui l'unique héritier de la charge de son père avec lequel il s'est réconcilié.
Molière partage, en 1661, le théâtre du Palais-Royal avec la troupe de Domenico Biancolelli, dit Arlequin. Il présente *Dom Garcie de Navarre* qui est un échec et *L'École des maris* qui triomphe. La même année, Molière emménage en face du Palais-Royal. Le 17 août il crée *Les*

Fâcheux, sa première comédie-ballet, au château de Vaux-le-Vicomte, pour Fouquet qui reçoit le roi.

En 1662, Molière épouse Armande Béjart, de vingt ans sa cadette, avec qui il aura un fils Louis dont le roi est parrain, baptisé le 24 février 1664 et mort à huit mois et demi, une fille Esprit-Madeleine, baptisée le 4 août 1665, et un autre fils Pierre, baptisé le 1er octobre 1672 et mort le mois suivant. L'année de son mariage, il s'attaque à un sujet peu courant à l'époque : la condition féminine. *L'École des femmes* est un triomphe où Armande Béjart tient le rôle d'Agnès. En 1663, à cause des dévots qui considèrent Molière comme un libertin et *L'École des femmes* comme une pièce obscène et irréligieuse, mais également parce que Molière est le premier comédien à avoir reçu une pension directe du roi, il est attaqué dans sa vie privée : on insinue qu'il a épousé sa propre fille. Le 1er juin il réplique par *La Critique de l'école des femmes* et, le 18 octobre, il joue devant le roi *L'Impromptu de Versailles*, qui donne également d'éclairantes précisions sur le fonctionnement d'une troupe de théâtre au XVIIe siècle.

Le 29 janvier 1664, Molière présente au Louvre *Le Mariage forcé*, où le roi danse, costumé en Égyptien. Il est ensuite nommé responsable des divertissements de la cour et, du 8 au 13 mai, il préside les *Plaisirs de l'Île enchantée*, divertissement présenté à Versailles en l'honneur de la nouvelle maîtresse du roi, Mlle de La Vallière. Il y donne *La Princesse d'Élide* qui mêle texte, musique et danse, et recourt à des machines sophistiquées et une première version en trois actes du *Tartuffe* que, sous la pression des dévots, Louis XIV se voit dans l'obligation d'interdire pendant cinq ans. Cet épisode est demeuré célèbre sous le nom de « cabale des dévots ». Cette même année, la troupe de Molière joue *La Thébaïde*, première pièce de Racine.
En 1665, on joue seulement quinze représentations du désormais célèbre *Dom Juan*. La troupe, soutenue par le roi, devient la *Troupe du Roy* et reçoit une pension de 6 000 livres par ans, ce qui ne fait pas grand-chose lorsqu'on sait que la recette d'une représentation réussie est d'environ 1 800 livres.
Le 15 septembre 1665, Molière donne *L'Amour médecin* et le 27 novembre, malade d'un "fluxion" qui était probablement la tuberculose, Molière est écarté de la scène pour deux mois. Le 4 décembre, la troupe joue *Alexandre le Grand* de Racine qui, déçu par l'interprétation, trahit Molière et confie sa pièce à l'Hôtel de Bourgogne.

Les dernières œuvres

En 1666, Molière et Armande se séparent. Le 4 juin, Molière donne *Le Misanthrope* et le 6 août, *Le Médecin malgré lui*. Le 27 novembre, il fait une grave rechute qui ne lui permet de remonter sur les planches qu'en juin 1667. Pendant cette année, il forme le jeune Baron, âgé de quatorze ans, à l'art du comédien. Il tente alors de jouer à nouveau *Tartuffe,* sous un titre différent, *L'Imposteur*, mais la pièce est interdite le lendemain. Il donne également *Mélicerte*, deux actes de comédie qui constituent la troisième entrée du *Ballet des Muses* commandé par Louis XIV au poète Benserade. Le roi y danse avec Henriette d'Angleterre, fille de Charles Ier d'Angleterre et d'Henriette de France.
Mlle Du Parc quitte une deuxième fois Molière pour l'Hôtel de Bourgogne et y crée le 22 novembre *Andromaque*, premier triomphe de Racine.
En 1668 sont représentées successivement *Amphitryon* le 13 janvier, *George Dandin* en juillet et *L'Avare* en septembre. La santé de Molière est très mauvaise et le bruit de sa mort court déjà dans Paris.
L'interdiction de représenter le *Tartuffe* est levée en 1669. La pièce remporte le 25 février un succès considérable avec une recette de 2 860 livres. La même année, il perd son père et

crée avec la collaboration de Lully des comédies-ballets : *Les Amants magnifiques*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*.
En 1670 paraît *Elomire hypocondre*, pièce insultante écrite par Le Boulanger de Chalussay, dans laquelle Molière (dont Elomire est l'anagramme) est tourné en ridicule de façon particulièrement acide.
En 1671 Molière donne *Psyché*, *Les Fourberies de Scapin*, *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Les Femmes savantes*.
En 1672 meurt Madeleine Béjart qui n'avait jamais cessé d'être d'une grande importance pour Molière. Il se réconcilie avec Armande et Lully intrigue auprès du roi pour obtenir l'exclusivité de la création des ballets.
En 1673 Molière a bel et bien perdu la faveur de Louis XIV et son *Malade imaginaire* n'est pas joué à la cour.

La mort de Molière

Pris de convulsions au cours de la quatrième représentation du *Malade imaginaire*, Molière expire quelques heures plus tard d'une congestion pulmonaire, le 17 février 1673, chez lui et non pas en jouant cette pièce — comme le veut la tradition —, sans avoir abjuré la profession de comédien, considérée comme immorale par l'Église.

Dans le registre qu'il tient scrupuleusement, La Grange écrit ce jour :
« 17 février 1673.
Ce même jour, après la comédie, sur les dix heures du soir, M. de Molière mourut dans sa maison rue de Richelieu, ayant joué le rôle du dit Malade imaginaire, fort incommodé d'un rhume et fluxion sur la poitrine qui lui causait une grande toux, de sorte que dans les grands efforts qu'il fit pour cracher, il se rompit une veine dans le corps et ne vécut pas demi heure ou trois quarts d'heure après ladite veine rompue. Et son corps est enterré à Saint-Joseph, aide de la paroisse Saint-Eustache. Il y a une tombe élevée d'un pied hors de terre.
LA GRANGE, *Registre*. »

Le clergé de Sainte Eustache ayant refusé de lui donner une sépulture chrétienne en raison de l'excommunication de tous les comédiens, Armande alla trouver Louis XIV en personne, par qui Molière avait été disgracié, afin qu'il intervienne auprès de l'archevêque de Paris. Suite à cette intervention, Monseigneur du Harlay prononça l'ordonnance suivante :
« *Nous avons permis au sieur curé de Saint Eustache de donner le sépulture au corps du défunt Molière dans le cimetière de la paroisse, à condition néanmoins que ce soit sans grande pompe et avec deux prêtres seulement* ».

Il fut inhumé de nuit, de façon quasi-clandestine, le 21 février 1673. Mais le cortège fut plus important que prévu, une grande foule de gens du peuple accompagnant le corps au cimetière Saint-Joseph, au pied de la croix.
En 1817, la dépouille a été transférée au cimetière du Père-Lachaise en même temps que celle de La Fontaine.
La Grange et Armande, chassés du Palais-Royal par Lully qui y installe l'Académie royale de musique, transportent leur troupe rue Guénégaud où elle fusionne avec celle du Marais. En 1680, sur décret du roi, elle doit fusionner avec la troupe de l'Hôtel de Bourgogne : c'est la naissance de la future Comédie-Française.

Molière, « baladin de cour » : Créateur de formes dramatiques nouvelles

« Plaire », c'est avant tout plaire aux grands qui soutiennent et font vivre les gens du spectacle. Les goûts de la Cour en matière de divertissements sont sensiblement les mêmes, en cette seconde moitié du XVIIe s., que pendant les premières décennies de l'unification du territoire national sous la domination progressive de la monarchie absolue : on cherche essentiellement à se distraire. Le roi et les courtisans apprécient par-dessus tout la musique et la danse. Molière suivra leur penchant en répondant aux commandes que lui faisaient les grands tout en ajoutant sa touche personnelle aux représentations qu'il dirigeait. A toutes ces pièces, dont l'éclat spectaculaire devait flatter le goût du monde, pièces « mêlées de musique et de danse » ou « d'entrées de ballets », Molière a voulu donner un statut particulier : il a créé ainsi le genre nouveau de la « comédie-ballet », né et mort avec lui.

Plaire, pour Molière, c'est non seulement fournir la Cour en divertissements élégants, mais aussi, plus généralement, « faire rire les honnêtes gens ».

Molière, dans sa dédicace au roi, se définissait pourtant de la façon la plus claire : « Ceux qui sont nés en un rang élevé peuvent se proposer l'honneur de servir Votre Majesté dans les grands emplois ; mais pour moi, toute la gloire où je puis aspirer, c'est de la réjouir. Je borne là l'ambition de mes souhaits et je crois qu'en quelque façon ce n'est pas inutile à la France que de contribuer quelque chose au divertissement de son roi. »

Molière aura été plus qu'un amuseur royal : un royal amuseur.

RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Acte I

Comptes d'apothicaire et testament

L'action se déroule dans une chambre de la demeure d'Argan, riche bourgeois qui se croit malade et s'est livré aveuglément aux médecins. Seul dans sa chambre, il revoit le mémoire mensuel de son apothicaire, M. Fleurant : en homme pratique et conscient de ses intérets, il en modifie les chiffres et les totaux, mais en « malade imaginaire » constate avec inquiétude qu'il a pris, ce mois-ci, moins de médecines et de lavements que l'autre. D'un premier mariage, Argan avait deux enfants, Angélique et Louison. Angélique paraît et s'entretient avec Toinette de ses tendres sentiments pour Cléante ; Argan informe sa fille de son projet de la marier. Naîvement Angélique croit qu'il s'agit de Cléante et accepte avec bonheur. Mais il s'agit d'un malentendu : Argan parle en fait d'un médecin, fils de médecin, Thomas Diafoirus, neveu de M. Purgon, médecin personnel d'Argan. Toinette prend la défense d'Angélique. Mais Argan veut un gendre qui soit médecin, et se met en colère. Elles sortent. Paraît alors Béline, seconde femme d'Argan, qui apaise son mari, semble l'entourer de soins, et lui annonce la venue du notaire, qu'il a fait chercher pour rédiger son testament. Monsieur de Bonnefoi, le notaire, est un fripon dévoué aux intérets de Béline, qui n'a épousé Argan que pour hériter et qui voudrait voir Angélique et Louison dans un couvent. Mais Toinette a surpris la conversation et promet à Angélique son appui.

Acte II

Réceptions et querelles de famille

Cléante s'introduit dans la maison comme envoyé du maître de musique d'Angélique. Accueilli avec une surprise mal dissimulée par celle-ci, il est présenté par Toinette à Argan, qui le convie aimablement au prochain mariage de sa fille. Mais Voici Cléante contraint d'assister à la réception du prétendant, Thomas Diafoirus, et de son père. Après les

compliments d'usage et l'éloge de Thomas, ridicule et hébété, par son père, Argan en l'absence de Béline, prie Cléante de faire chanter Angélique. Les deux amants, sous le couvert d'un prétendu « opéra », se disent leur amour et leur inquiétude ; mais Argan découvre la supercherie et chasse Cléante. Argan acceuille Béline et ordonne à Angélique de donner la main à Thomas. Elle refuse, Béline l'attaque et Angélique dit nettement son fait à sa belle mère. Argan dit à sa fille de choisir entre Thomas et le couvent. Après une consultation, les Diafoirus prennent congé. Beline informe Argan de la présence de Cléante dans la chambre d'Angélique. Argan interroge Louison. (Béralde fait venir un divertissement pour distraire son frère, Argan.)

Acte III

La médecine se fâche et pardonne

Béralde tente de raisonner son frère sur sa prétendue maladie et le met en garde contre les médecins. Argan ne veut rien entendre mais renvoie pourtant le lavement qu'apportait M. Fleurant, et aussitôt s'entend maudire par M.Purgon, qui déchire la donation faite en faveur de son neveu. Béralde réconforte Argan, effondré, lorsque s'annonce un Médecin. C'est Toinette, déguisée, qui tent de le dégoûter de la médecine. Pour détacher Argan de l'influence de Béline et le réconcilier avec sa fille, Toinette et Béralde le poussent à contrefaire le mort. Il apprend la duplicité et la noirceur de sa femme (qu'il chasse), l'affection et la tendresse d'Angélique et la noblesse de caractère de Cléante. Il consent au mariage des amoureux et, sur le conseil de Béralde et Toinette, accepte de recevoir la robe et le bonnet de docteur, c'est la fameuse « cérémonie » finale en latin « macaronique ».

ANALYSE DE LA PIÈCE

Circonstances de la composition et de la représentation

Alternant avec ce qu'on appelle généralement les « farces » et « grandes comédies », les comédies-ballets occupent une place importante dans l'œuvre de Molière (« Les Fâcheux », « George Dandin », « Le Bourgeois gentil-homme », « Le Malade Imaginaire »…).

Après 10 ans d'amitié et de collaboration entre Molière et Lully, l'année 1672 avait apporté au directeur de troupe une sérieuse inquiétude : la collaboration s'est changée en rivalité. Intriguant avec adresse, Lully, qui est aux yeux du roi le véritable magicien des divertissements de la Cour, va obtenir coup sur coup en 1672 quatre ordonnances. La première instituant à son seul profit l'Académie Royale de musique et de danse, la deuxième interdisant à toute troupe de comédien jouant à Paris d'utiliser plus de 6 musiciens et de disposer des instrumentistes « arrêtés » par Lully ou des danseurs pensionnés par le roi, la troisième interdisant de « faire chanter aucune pièce entière sans la permission par écrit dudit sieur Lully » et enfin le privilège à Lully de faire imprimer par Lully non seulement les airs qu'il avait composé ou qu'il composerait, mais encore « les vers, paroles, sujets, desseins et ouvrages sur lesquels lesdits airs de musique auront été composés, sans rien en excepter ». Lully triomphe et Molière comprend que pour lui, la faveur et la protection royale va s'affaiblir. C'est au musicien français Charpentier que Molière s'adressera pour la composition de la musique du « Malade Imaginaire ». L'œuvre sera donc le seule comédie-ballet de Molière qui n'ait pas été commandée par le roi. Ce sera un grand succès.
Nous trouvons également les raisons de cette création dans la vie de Molière.

Depuis près de 10 ans la santé de Molière s'est altérée. Le surmenage que lui impose son triple rôle d'acteur, de directeur de troupe et d'auteur, les agitations et les chagrins de sa vie privée, sa lutte acharnée pour défendre « Tartuffe », les deuils enfin, et plus particulièrement la mort à l'age de 11 mois, en 1665, de son premier enfant, Louis, sont autant de causes qui ont contribué à aggraver sa faiblesse pulmonaire.

En février 1672, Molière voit mourir Madeleine Béjart, sa plus ancienne et sa plus fidèle amie, celle qui l'a aimé, guidé et à qui lui-même et sa troupe doivent tant.

Quelques mois plus tard, le 15 septembre un nouvel enfant est né dans la famille de Molière. Pour lui, Armande et leur petite fille agée de 8 ans, il a quitté son logis et emménage dans une spacieuse demeure de la rue de Richelieu. Mais le 11 octobre son enfant meurt emportant ses derniers éspoir de conserver un héritier qui portât son nom.

Abandonné et combattu par un collaborateur qui fut son ami, atteint une fois encore au point le plus sensible et le plus noble de ses affections, vieilli et usé, il poursuit son œuvre, car il sait maintenant qu'il n'y a pas de remèdes et qu'il en est de la médecine « comme de ces beaux songes qui ne vous laissent au réveil que le déplaisir de les avoir crus ».

Mais cette comédie, Molière la veut divertissante : elle plaira au peuple et à la ville, elle divertira aussi le roi. Mais la musique n'étant pas signée de Lully, la pièce ne peut être représentée à la Cour. Alors Molière s'acharne. On jouera « Le Malade imaginaire » pour le carnaval, et Beralde pourra dire de la cérémonie : « Le carnaval autorise cela ». La pièce connaît un immense succès. Molière meurt au soir de la quatrième représentation, le 17 février.

<u>La satire des médecins</u>

Soumise à l'opinion de nos anciens, la médecine du XVIIème repose sur un petit nombre de principes définis par la physiologie des « tempéraments » et des « humeurs », et la médication se limite à la saignée, les purges et les clystères. Médecins et apothicaires ne possèdent aucun diplôme. L'impuissance des médecins à guérir, leurs diagnostics contradictoires, leur habileté à exploiter la crédulité de leurs patients et à en tirer bénéfice constituent des sujets de plaisanterie depuis toujours. Le thème comique n'est pas nouveau, Molière sait qu'il trouvera un écho favorable dans l'esprit de son public.

Ce n'est pas que Molière ait des préjugés défavorables à l'égard de la personne des médecins (d'ailleurs, il en compte parmi ses amis), pour lui c'est la crédulité humaine qui est cause de tout le mal. Ce dont il est sûr, c'est de l'impuissance où stagne la médecine de son temps ; ce qui l'indigne c'est la prétention de tant de médecins, ratés, arrivistes ou hypocrites. Et ce sont sans doute les Argans qui font les Purgons et les Diafoirus. Mais face à l'aveugle confiance de leurs patients, les médecins dignes de ce nom devraient avoir l'honnêteté intellectuelle de reconnaître leurs insuffisances et posséder les qualités du cœur qui établissent entre leurs malades et eux des liens de compréhension humaine. Toinette, déguisée en médecin, représente les charlatans et les guérisseurs. Mais comment Argan distinguerait-il le faux médecin du vrai, puisque l'un et l'autre usent du même jargon pour masquer leur ignorance et écraser leur client de leur supériorité ?

Voilà la leçon profonde du « Malade imaginaire », et malheureusement elle n'a pas perdu de son actualité, car malgré les énormes progrès de la médecine depuis trois siècles, certains

médecins exploitent toujours leurs malades. Le « Docteur Knock » de Jules Romain est le Mr. Purgon du XXème siècle.

Le comique

Malgré ses questions graves et profondes, Molière a voulu en faire une franche comédie où toute la gamme des effets comiques soit utilisée.

La farce y est représentée par :

Le **comique de gestes** : Argan poursuit Toinette et on assiste à une véritable bataille d'oreillers. La servante se déguise en médecin et la « cérémonie » elle-même est une mascarade.

Le **comique de mots** : c'est évidemment le langage professionnel qui domine, celui des médecins. Molière tire un effet comique du rapprochement de mots se terminant par « ie » dans la scène de Mr. Purgon. On parle en latin.

Le **comique de répétition** se fait dans la scène du poumon…

Le **comique de situation** : avec des quiproquos (Cléante en maître de musique), rencontres inattendues, oppositions cocasses de personnages, supercherie (Louison contrefait la morte, puis Argan en fait de même).

Le **comique de mœurs** de Purgon et des Diafoirus, avec la peinture des médecins par leur langage et leur prétention.

Le **comique de caractère** domine avec Argan, tenaillé par son égoïsme et sa hantise de la maladie, ce qui en fait un jouet entre les mains des médecins, naïf jusqu'à l'aveuglement, devant ceux qui abusent de lui (notamment Béline et son notaire).

Le génie de Molière unit toutes ces sources de comique, les dose, met l'accent tour à tour sur l'une ou l'autre, et d'un rien fait un petit chef d'œuvre.

A ces sources éternelles du rire s'ajoutent les « agréments » et les divertissements que peut procurer l'union de la poésie, de la musique et de la danse, c'est-à-dire le genre de la « comédie-ballet ».

Si le « Malade imaginaire » est la synthèse des opinions de Molière sur les médecins, la médecine et la faiblesse humaine, elle est aussi une anthologie, la plus complète et la plus parfaite de l'art comique de Molière.

La musique dans la pièce

Comme dit ci-dessus, en 1672, Molière se brouille avec Lully, après avoir collaboré ensemble à de grands succès de plusieurs comédies-ballet.

La comédie « Le Malade imaginaire » était donnée initialement avec des intermèdes musicaux à la fin de chaque acte, y compris l'intronisation finale d'Argan médecin. Cléante et Angélique y chantent par ailleurs une courte pièce au début du second acte.

Il proposa donc à Marc-Antoine Charpentier de remplacer Lully pour la musique de ses comédies-ballets au Théâtre-Français. C'est ainsi que Charpentier composa de la musique pour des scènes chantées dans ce « Malade imaginaire ». La partition, que l'on croyait perdue, fut retrouvée dans les archives de la Comédie-Française par William Christie qui la joua en intégralité avec Les Arts Florissants au cours d'une représentation au Théâtre du Châtelet, le 16 mars 1990.

Ce compositeur a également écrit des œuvres sacrées telles que des oratorios, des messes, des psaumes, un magnificat. Il a également composé plusieurs opéras, des sonates, préludes pour orchestre, des noëls instrumentaux.

Marc-Antoine Charpentier fut presque complètement oublié jusqu'en 1953, lorsqu'il fut révélé par son Te Deum, dont l'ouverture orchestrale sert d'indicatif à l'Eurovision. C'est à Carl de Nys que l'on doit la redécouverte de ce Te Deum, qui devint également l'hymne du Tournoi des six nations.

ANALYSE DES PERSONNAGES

Argan se situe au centre d'un triangle, dont les sommets seraient occupés par trois tendances opposées : un homme remarié aveuglé – un malade imaginaire égoïste – un bon père. Il a sans doute été, lors de sa première union, un bon père et un bon mari. Il ne veut pas mettre ses filles dans un couvent, est très tendre avec Louison et devant sa fille et son futur gendre au désespoir de le voir mort, il dit : « N'aie point de peur, je ne suis pas mort. Va, tu es mon vrai sang, ma véritable fille, et je suis ravi d'avoir vu ton bon naturel ». Cet hypocondriaque, coléreux et plaintif, n'est pas méchant. Il est même « bon naturellement », il n'a qu'un tort, c'est de se croire malade. Il est sincèrement angoissé, une peur panique qu'il éprouve à l'idée d'être privé de médecin et de médicaments. Peut-être, plus profondément, est-ce une terreur de l'abandon. Les maux dont il se plaint ne sont au fond qu'un moyen, devenu inconscient, pour forcer l'attention affectueuse d'autrui.

Angélique, sage et jolie, fraiche et ardente, honnête et fière, plus affectueuse avec son père que les enfants des autres comédies de Molière, plus capable aussi de défendre son bonheur. C'est la première victime de la folie de son père et de l'hypocrisie de sa belle-mère. Sa tendresse tempère l'exubérance et la cruauté de la pièce. A la fois passionnée, lucide et courageuse, elle affronte l'égoïsme de ceux qui l'entourent avec une fermeté et une finesse naturelle.

Louison, 8 ans, l'âge d'Esprit Madeleine, la fille de Molière, gaie et souriante, n'abandonne sa poupée que pour grimper sur les genoux de son père. Il y a dans l'étude du comportement de cette petite fille, une justesse d'observation merveilleuse.

Béralde, l'excellent frère, l'homme de bon sens, est un personnage rassurant et sympatique. Sans illusions sur les hommes, mais qui croit en la jeunesse et qui prêche l'obéissance aux lois de la nature. En dénonçant les abus de la faculté et les dangers du charlatanisme, il semble être le porte-parole de Molière.

Cléante est l'amant d'Angélique. Il est généreux, sincère et ardant. C'est le type même de l'amoureux chez Molière.

Toinette est entièrement dévouée à Argan, elle le soigne et tente de le protéger. Inquiète du remariage d'Argan, elle a flatté Béline pour sauver le bonheur des deux enfants et de son maître. En elle, la tendresse et la gaieté s'allient au courage, la générosité et la malice à la résolution. C'est la plus endiablée des soubrettes du théâtre moliéresque. Son exubérance, son goût pour les batailles, ses lazzi et ses déguisements sont d'un personnage de la comédie italienne. Son rire éclate entre les répliques. Elle met au service de ceux qu'elle aime, les ressources de son esprit inventif, ce qui lui donne une bonne occasion de se gausser de ceux qui lui déplaisent. Volontiers sentencieuse, toujours ironique même dans ses emportements, elle donne à la pièce son mouvement et sa gaieté.
Ces cinq personnages représentent la sincérité, l'affection et le bon sens.

Contre cet aspect d'Argan et ce clan sympathique vont se dresser les deux clans de l'hypocrisie et de l'intérêt. Argan est aveuglé par l'égoïsme de son corps, il est entièrement soumis et abandonné aux prescriptions des médecins.

Mr. Diafoirus est infatué de lui-même et de son art. Le nom de Diafoirus est formé de la plus savante manière : un préfixe grec, un radical français à consonance rabelaisienne et d'une désinence latine. Il est médecin et en même temps le père de Thomas et son amour paternel se confond curieusement avec l'amour de la médecine. La médecine l'émerveille à travers son fils, elle est pour lui une religion dont il a pour mission de conserver les rites. Ce personnage est une caricature poussée des médecins imbéciles du temps de Molière, dont l'unique préoccupation était une fidélité de plus en plus aveugle et de plus en plus étroite à une science morte.

Thomas Diafoirus est le plus fin portrait de l'imbécile qu'on puisse imaginer, innocente victime d'une certaine pédagogie. Il est l'auteur d'une thèse contre les « circulateurs », c'est-à-dire qu'il refuse d'admettre la découverte capitale de son temps, la circulation du sang.

Mr. Purgon est cupide et hypocrite. Il devine qu'il va perdre son meilleur client, sa colère ne connaît plus de bornes et il déverse sur Argan le torrent de ses sinistres prophéties. Béralde le décrit merveilleusement : « C'est un homme qui croit à ses règles plus qu'à toutes les démonstrations des mathématiques (…) Il ne lui faut point vouloir mal de tout ce qu'il pourra vous faire : c'est de la meilleure foi du monde qu'il vous expédiera, et il ne fera en vous tuant, que ce qu'il a fait à sa femme et à ses enfants, et ce qu'en un besoin il ferait à lui-même. » C'est bien ainsi que Molière, usé par la maladie et parvenu au terme de sa vie, voyait toute la corporation des médecins.

Mr. Fleurant, cet apothicaire, la seringue à la main est le fidèle exécuteur des ordonnances de Mr. Purgon.
Au Danger que représente ce clan il y a un remède : qu'Argan se fasse médecin ! Car bien nourri par Toinette, bien conseillé par Béralde, choyé et aimé de ses filles et de son gendre, il mènera une vie paisible et heureuse.

Béline par contre est plus dangereuse, elle représente l'hypocrisie du cœur. Elle apparaît trois fois : Inquiétante tout d'abord, aux petits soins pour son mari dont elle entoure littéralement le fauteuil de son agitation faussement dévouée, tout en guettant la porte du petit cabinet où son notaire attend l'instant propice ; puis la voici toisant le ridicule prétendant, et, soudain, dressée, toutes griffes dehors, face à la clairvoyance d'Angélique, dont elle jure de se venger et qu'elle vient dénoncer quelques instants plus tard ; la voici enfin devant son mari prétendu mort. Alors, sans perdre un instant et sans s'attendrir, elle ne songe qu'à profiter de la situation et à obtenir tout ce qu'elle guette depuis des mois. C'est la seule femme mariée, des pièces de Molière, qui soit aussi odieuse, avec une âme aussi noire et aussi inquiétante.

Mr. Bonnefoi, le notaire, est un escroc professionnel.

LE CONTEXTE SOCIAL ET POLITIQUE

LE XVII^{e} SIECLE

Figé trop souvent dans une unité factice, le « Grand Siècle » doit en réalité sa grandeur à la profusion de ses écrivains, à leur diversité. Rarement époque a connu pareil chatoiement.

Survie de l'aristotélisme et essor fulgurant des sciences, embrasement catholique et progrès de la libre pensée, culte de l'Antiquité et ironie sur les Anciens, triomphe du théâtre et condamnation des comédiens, développement du genre le plus souple, le roman, en un temps d'adoration croissante des règles, rudesse des mœurs et préciosité, goût du « bon sens » et passion pour le merveilleux, triomphe apparent de l'ordre au moment même où couve «la crise de la conscience européenne » (titre d'un ouvrage de Paul Hazard) … voilà quelques-uns des contrastes dont ces décennies sont riches.
Quel siècle a autant rêvé sur l'amour? Alors naissent *Don Juan, Phèdre, La princesse de Clèves...* dans un univers miné par l'ambition et par la religion la plus hostile à l'empire de ces passions.

Siècle fascinant pour le sociologue de la littérature, en ce que l'aristocratie décline rapidement devant les bourgeois conquérants : c'est pourquoi le roman de chevalerie après un règne d'un demi-millénaire se meurt avec les derniers romans de la préciosité et, cède progressivement la place aux thèmes du réalisme bourgeois : situation sociale, métier, famille.
Si divers et changeant que paraisse ce temps (1598-1715), on peut sans trop d'artifice voir se succéder deux « siècles », au sens où l'on parle de « siècle de Périclès » ou de « siècle d'Auguste » :
-Le « siècle de Louis XIII » (1598-1660), caractérisé par le foisonnement, les expériences, la mobilité;
-Le « siècle de Louis XIV » (1661-1715), où l'ordre préconisé par les théoriciens des années 1630-1660 paraît près de s'établir, mais se lézarde bientôt.

LE SIÈCLE DE LOUIS XIII

UNE ÉPOQUE BIGARRÉE

En France, les années 1598-1661, entre l'Édit de Nantes et le début du règne personnel de Louis XIV, présentent en commun tant d'aspects originaux que se justifie aisément le titre de « siècle de Louis XIII ». Après les troubles politiques et religieux du XVIe siècle s'amorce, non sans régressions, un redressement facilité par une tendance favorable de l'économie (jusque vers 1640). Si les distances et l'ambition des grands favorisent les particularismes locaux, le pouvoir royal ne cesse de s'affirmer : caractéristique de l'époque Louis XIII est le régime du ministériat, où les régentes et le monarque gouvernent en accord avec un ministre puissant. L'État doit faire face à la turbulence des nobles, plus sensibles aux rêves chevaleresques de gloire et à la volonté de dominer qu'à la notion abstraite d'unité nationale. En 1604, Sully lève toute entrave à l'hérédité des charges: alors commence l'ascension des « officiers », la formation d'une classe et

d'un corps politique dont les cadres supérieurs (bientôt anoblis) constituent la noblesse de robe, d'abord au service de la monarchie, puis soucieuse d'en limiter les pouvoirs.
Au cours de ce demi-siècle s'affirme un extraordinaire renouveau catholique : les églises se multiplient, des ordres nouveaux fleurissent (Carmélites, Ursulines, Oratoriens, Visitandines, etc). Ce réveil ne va pas sans esprit de croisade. Les protestants ne sont que tolérés; de nombreux catholiques supportent mal les alliances de la France avec des États réformés et favorisent les menées espagnoles. C'est un miracle, dans ces conditions, que la puissante Espagne n'ait pu imposer sa volonté. La lutte contre les Espagnols dure jusqu'en 1659, ponctuée de menaces d'invasion : 1636 (Corbie), 1643 (Rocroi), 1648 (Lens), 1650 (Rethel), 1654 (Arras), 1656 (Valenciennes), 1658 (les Dunes). Ainsi la politique obéit de moins en moins à des motifs religieux, se laïcise, en même temps qu'elle se modernise par l'utilisation systématique de l'espionnage et de la propagande: Richelieu dispose de pamphlétaires stipendiés.

Dans les idées, les sciences, les lettres et les arts règne un rare foisonnement. C'est le siècle de la diversité. La littérature se développe surtout sous le signe du romanesque.

CHRISTIANISME ET BAROQUE

Comme celui des siècles précédents, le christianisme du XVIIe siècle est foncièrement augustinien. Il insiste sur la faiblesse de l'homme déchu, livré à l'ignorance, aux convoitises et à la mort. Tout l'univers gît dans une corruption dont seule la grâce divine peut retirer ceux qu'elle choisit. Ces « vrais chrétiens » ne doivent vivre que pour Dieu : d'où la condamnation des divertissements (le théâtre, les romans), la dénonciation de la folie des passions (l'amour et l'ambition, notamment), la satire de la duperie de l'héroïsme (par Pascal, La Rochefoucauld). Aux épuisantes agitations du monde s'oppose la radieuse stabilité divine à laquelle aspirent les croyants.

Ce caractère augustinien, qui rend les chrétiens du XVIIe siècle en partie différents de ceux d'aujourd'hui, est une composante importante de la mentalit « baroque » apparue dès la seconde moitié du XVIe siècle sous diverses influences (ébranlement causé par les grandes découvertes, la Réforme, les guerres continuelles). L'essor des études sur saint Augustin, constamment réédité, l'influence de Montaigne et le progrès des sciences, qui disloque les idées reçues, vont accentuer dans les esprits, l'obsession de l'inconstance et de l'inconsistance de tous et de tout. La littérature, par ses thèmes et ses formes, traduit cette vision tourbillonnante du monde : c'est la naissance de Don Juan, l'homme aux mille femmes; la faveur de l'ostentation (le héros cornélien) et de la métamorphose (magie des pièces à machines); le règne du mouvement, de l'inattendu, des jeux de miroirs. Certains écrivains ressentent ces vertiges comme un bonheur, se jouent à la surface des choses, développent une joyeuse poésie des éléments (eaux, neige, grêle, glace, nuages) ou des bêtes (papillons, oiseaux). Mais d'autres perçoivent ce chatoiement comme une instabilité menaçante, et sont « déçus par l'inconstance des apparences » (Pascal) : ils se font les célébrants du tragique de l'existence et de la contemplation de la mort (Bossuet).

ÉPICURISME ET NÉO-STOÏCISME

La redécouverte des sagesses antiques par les hommes de la Renaissance continue à marquer les esprits éclairés. A la lecture directe des oeuvres grecques et latines s'ajoute l'influence de Montaigne (extrêmement lu), de Guillaume du Vair, de Charron et de bien d'autres modernes. La philosophie sceptique contribue à l'essor de la libre pensée. Mais les deux doctrines les plus importantes sont le stoïcisme et l'épicurisme.

Dès le XVIe siècle, les maîtres stoïciens, Sénèque et Épictète, sont constamment réédités. Sénèque est étudié dans les collèges réorganisés par Henri IV; les générations de la première moitié du siècle s'enchantent de la grandeur et des vertus romaines, rêvent d'un héroïsme souvent lié à l'idéal stoïcien : maîtrise de soi, souveraineté à l'égard du monde extérieur, primauté d'un ensemble de valeurs morales réunies dans la notion de « générosité », la supériorité de l'homme bien né (Corneille, puis Descartes dans son traité *Des passions de l'âme).* La faveur d'une telle morale peut s'expliquer par la dureté de l'époque (guerres, misère, mortalité...), par l'importance sociale de nobles encore féodaux, mais aussi par la vigueur du renouveau catholique. L'élévation des idéaux stoïciens séduit bien des chrétiens, qui tentent d'élaborer un « humanisme dévot », malgré l'opposition farouche des augustiniens à un art de vivre dont ils dénoncent l'orgueil dérisoire.

Longtemps suspects, malgré l'autorité de Montaigne, à cause des débauches imputées à certains « libertins », l'épicurisme progresse en même temps que le XVIIe siècle. Pierre Gassendi s'efforce de concilier Épicure et l'Évangile. En 1674, *l'Abrégé de la philosophie de Gassendi,* dû à Bernier, mettra l'épicurisme à la mode dans les salons. Le poète latin Lucrèce est des plus lus. On se désintéresse des spéculations sur l'au-delà ou sur l'âme pour se tourner avec curiosité vers ce bas monde livré au hasard et à la nécessité, et tenter d'y élaborer un bonheur modeste et fragile, mais réel : l'amitié, la nature, les amours, les plaisirs... A partir de 1660 une progression continue va conduire l'épicurisme à un rôle dominant et faire de lui l'une des tendances profondes du XVIIIe siècle.

LES INFLUENCES ITALIENNES ET ESPAGNOLES

Comme au XVIe siècle, l'Italie fascine les créateurs, artistes ou écrivains. L'italien est compris de beaucoup. Marie de Médicis, Mazarin n'ont cessé d'attirer à Paris des compatriotes. Le théâtre s'inspire des théoriciens, des trouvailles scéniques et des comédiens de la Péninsule. On n'en finirait pas d'inventorier cet apport : Machiavel et la réflexion politique, l'École de Padoue (Pomponnazi) et la libre pensée, Castiglione et la théorie de la vie mondaine, Le Tasse et la pastorale, Marini (qui vit en France de 1615 à 1623) et la préciosité... sans parler du succès des grandes oeuvres de chevalerie : le *Roland amoureux* (1486-1506), de Boiardo; le *Roland furieux* (1502-1532), de l'Arioste, et *La Jérusalem délivrée* (1580), du Tasse.

Bien que les écrivains espagnols paraissent parfois bizarres à leurs émules d'outre-Pyrénées, l'âge d'or de la littérature ibérique force l'admiration. Les grands mystiques (Louis de Grenade, Thérèse d'Avila, Jean de la Croix) marquent le catholicisme français. Les pièces espagnoles sont mises au pillage. Les romans passionnent la France, *d'Amadis de Gaule* (1508) aux romans picaresques ou hispano-mauresques. Le *Don Quichotte* (1605-1615) de Cervantès devient rapidement célèbre. La *Diane* (1559) de Montemayor a marqué *l'Astrée.* Mais les poètes Gracian et Gongora, s'ils sont appréciés, sont encore trop profonds pour séduire les précieux français.

LE COURANT PRECIEUX

Au sens étroit, la préciosité désigne une mode qui se manifeste avec intensité au cours des années 1650-1660. Mais avec elle s'épanouit un mouvement déjà ancien, où la femme exerçait une sorte de royauté.

La fin du XIIe siècle avait vu briller en France, grâce à l'importance nouvelle du rôle des femmes dans la haute société aristocratique, la « courtoisie », avec sa passion pour les questions d'amour, pour l'élégance et le raffinement. Passé de Provence en Italie,

où il marqua Dante et Pétrarque, ce courant revint en France au XVIIe siècle par Lyon, où il s'enrichit de platonisme (Maurice Scève). La chevalerie s'est métamorphosée en galanterie. Cette longue tradition aboutit à Desportes, qui la transmet au XVIIe siècle commençant. Au même moment, toute la frange occidentale de l'Europe produit des oeuvres subtiles et recherchées : entre autres *l'Euphues* (1579-1581) de l'Anglais Lily, *l'Ode sur la prise de Larache* (1610) de l'Espagnol Gongora, *l'Adone* (1623) de l'Italien Marini, qui vit à la cour de Louis XIII. Si ces poètes italiens et espagnols sont connus en France, ils y sont diversement appréciés. En fait, ce sont Desportes et ses imitateurs qui semblent avoir nourri le mouvement précieux : avec l'avènement d'Henri IV, les guerres venaient de cesser, les esprits les plus fins déploraient la grossièreté de la noblesse et regrettaient le raffinement des derniers Valois (Henri II, Henri III). Plusieurs phénomènes naquirent de ces aspirations et les renforcèrent : la publication de *l'Astrée,* le grand roman sentimental d'Honoré d'Urfé (1607-1625), la multiplication des salons, les *Lettres* de Guez de Balzac, les *Poésies* de Voiture, Malleville et Sarasin. L'importance considérable des salons explique que la préciosité française, et elle seule, apparaisse comme un fait social, un fait de civilisation, et non pas seulement une tendance littéraire.

Les salons

La cour de Louis XIII demeure sensible à la « naissance » et à la gloire militaire plus qu'aux arts et à l'élégance de la conversation. Le roi ne se passionne guère que pour le ballet. Mais une intense vie de société se développe rapidement dans un certain nombre d'hôtels aristocratiques, dont le plus célèbre est de loin celui de la marquise de Rambouillet (1588-1665), fille d'un ambassadeur français et d'une princesse romaine. Cultivée et spirituelle, parlant l'italien et l'espagnol, « l'incomparable Arthénice » (anagramme du prénom de la marquise : Catherine) reçoit dans la célèbre « chambre bleue » à partir de 1606. D'abord très aristocratique, son salon s'ouvre peu à peu à des écrivains bourgeois. Voiture, de 1626 à sa mort, en 1648, contribue par sa fantaisie à l'attrait du cercle, dont cette période constitue l'apogée. La société de l'hôtel de Rambouillet est fort gaie, hostile à tout pédantisme. Les jeux et les bals s'y mêlent aux divertissements littéraires : on y cultive évidemment les petits genres, qui font appel à l'esprit, à l'ingéniosité (épigrammes, madrigaux, sonnets, lettres, blasons, rondeaux, énigmes, bouts-rimés...). Ainsi, en 1641, le duc de Montausier, amoureux depuis dix ou douze ans de Julie d'Angennes, fille de Mme de Rambouillet, lui offre *La guirlande de Julie,* recueil de soixante-deux poèmes floraux dus à de multiples auteurs. Des camps se forment pour arbitrer entre deux écrivains : Voiture et Malleville (sur le thème de « la Belle matineuse »; Voiture (sonnet d'Uranie) et Benserade (sonnet de Job)... La marquise exige la simplicité élégante du langage et des manières, rejette également la pruderie et les gaillardises : le badinage marotique est en honneur, mais non la truculence rabelaisienne. Indubitablement, la qualité de cette vie mondaine a marqué l'aristocratie parisienne et intéressé de nombreux esprits à la littérature.

Dès les années de la Fronde, l'hôtel de Rambouillet commence à décliner. Mais d'autres salons attirent l'élite : ceux de Mme de Sablé, de Mlle de Montpensier, de Mme de la Suze... Le plus important, celui de Mlle de Scudéry, moins aristocratique et plus littéraire, organise des tournois poétiques, contribue au succès de la maxime et du portrait.

La polémique

C'est au cours des années 1650-1663 que, tout à coup, les critiques se multiplient. Les plus connues sont *La précieuse* (1656-1658) de l'abbé de Pure, le *Dictionnaire des précieuses* (1660) de Somaize, et surtout *Les précieuses ridicules* (1659) de Molière. Malheureusement, il s'agit là, du moins pour les deux derniers, d'ouvrages qui nous renseignent peu sur la grande préciosité. Molière ne s'attaque qu'aux excès et peint des bourgeoises provinciales qui singent l'aristocratie parisienne. Beaucoup considèrent comme une curiosité le féminisme des précieuses et leur théorie de l'amour. C'est sur l'affectation de leurs manières et plus encore sur leur langage que pleuvent leurs sarcasmes. Mais le mouvement était d'une qualité dont ces attaques ne donnent aucune idée.

Le goût de la distinction

La préciosité suppose une supériorité naturelle, qui n'est pas forcément liée à une haute naissance. Mais elle exige que ces dons soient cultivés : de là, l'importance des lectures, de la conversation, de l'expérience de l'amour. Toutefois, les acquisitions livresques sont jugées bien inférieures à l'enrichissement que procurent les échanges mondains. Pas d'érudition, ni de pédantisme! La critique esthétique des salons est spontanée, elle ne s'embarrasse pas de théories littéraires, mais procède du « goût » : elle contrebalance heureusement les dogmes des doctes. D'ailleurs, les précieuses optent résolument pour tout ce qui est moderne, préfèrent l'italien et l'espagnol au latin ou au grec, s'intéressent plus aux oeuvres récentes qu'aux modèles antiques.

La théorie de l'amour

Au XVIIe siècle, il existe entre les sexes, une facilité de rapports qui est particulière à la France. La jalousie des Espagnols et des Italiens, qui cloîtrent leurs femmes, est déjà un thème littéraire. Ces conditions sociales ont évidemment favorisé le développement de la galanterie française. Les exigences du développement harmonieux de la vie mondaine, l'attrait du sentiment amoureux et de ses délicatesses contribuent à expliquer que la préciosité se soit opposée à la débauche, à la sensualité. Sans tomber dans la pruderie, les précieuses ont voulu dégager l'amour de la hantise de la jouissance physique. Elles ont fait l'éloge de la « tendre amitié » et lancé un débat encore moderne sur les frontières entre l'amitié et l'amour, sur l'amitié entre un homme et une femme.

Si l'amour apparaît aux précieuses comme dangereux, il est pour la plupart, le plus agréable des dangers. Assurément, cette passion, à laquelle il est impossible de résister (c'est déjà le fatalisme de Racine et de Mme de Lafayette), apporte bien des souffrances. Mais aimer, c'est véritablement vivre. L'expérience sentimentale est d'autant plus merveilleuse que la durée lui permet de se nuancer et de s'affirmer. La précieuse pressent que le plus beau moment de l'amour, c'est le parcours des émois du cœur (un temps dont Stendhal manifestera la richesse), et elle souhaite le prolonger. Ainsi se développent ces analyses minutieuses du voyage sentimental, ces explorations du royaume de l'amour, dont, en 1654, Mlle de Scudéry publie dans la *Clélie,* le croquis géographique : la « Carte du Tendre ». La précieuse condamne l'ambition et la recherche de l'argent, elle rêve à l'innocence pastorale des premiers âges.

Cette conception de l'amour procède aussi d'aspirations à l'émancipation de la femme. Dans la société du XVIIe siècle, le mariage était souvent lié à l'ambition, à l'argent. Son

caractère d'institution paraissait contraire à la spontanéité, à la mobilité des sentiments. Il plaçait la femme dans une situation de dépendance. Dans ces conditions, la méfiance des précieuses à l'égard de la sexualité tendait à se muer en hostilité. Elles redoutaient des maternités qui, à l'époque, étaient souvent rapprochées, épuisantes, dangereuses. Elles étaient donc sans illusions sur leurs chances de bonheur dans la vie conjugale. Certaines ont préconisé des expériences hardies : le mariage à l'essai (un an), la dissolution du couple après la naissance du premier enfant (confié alors au père)... Elles réclamaient l'égalité des droits, l'indépendance.

L'affinement de la conversation

La volonté d'élégance dans la conversation, qui devient un art, pouvait aisément conduire à des abus. Somaize a donné plusieurs listes de périphrases destinées à éluder l'emploi de termes réputés bas ou seulement trop ordinaires : *le supplément du soleil (la* chandelle), *le conseiller des grâces* (le miroir), *les trônes de la pudeur* (les joues), *les commodités de la conversation* (le fauteuil), *les écluses du cerveau* (le nez), *subir le contrecoup des plaisirs légitimes* (accoucher). Mais on ne trouve rien de tel dans les documents du temps.

Et, en ce qui concerne l'usage éventuel de ces tours dans la langue parlée, qui dira ce qu'il pouvait s'y cacher d'humour? Il importe donc de ne pas imaginer la préciosité d'après les seuls ouvrages de ses adversaires. Les précieuses ont sans cesse recherché la pureté du vocabulaire, *« l'extirpation des mauvais mots » :* elles ont donc proscrit les jargons, les termes trop techniques, les archaïsmes (malgré une mode du vieux français vers 1640), le langage populaire, les termes dont les syllabes ou le sens sont désagréables *(lavement, cracher, vomit, cadavre) ;* les mots qui offensent la pudeur : *conil* remplacé par *lapin;* ces proscriptions n'ont été que partiellement compensées par l'invention de termes nouveaux *(bravoure, anonyme, incontestable, enthousiasmer...).*

Mais elles ont abusé des superlatifs *(furieusement, horriblement, effroyable, ravissant, du dernier galant, non pareil)* et souvent subtilisé à l'excès. Dans son désir de conjurer les laideurs de la vie, la préciosité s'est ingéniée à constituer une langue qui ne renvoie qu'à un univers plus pur que le monde réel.

Préciosité et littérature

Pendant toute la période où la préciosité fut vivante (après 1660, elle s'appauvrit et se limite au bel esprit, elle a entretenu avec la littérature des rapports étroits. Astrée, Alcidiane (dans le *Polexandre* de Gomberville) présentent des traits précieux. Sans parler des romans à clés de Mlle de Scudéry. Pourtant, le mouvement n'a suscité aucun grand poète. Les habitués des salons ne pratiquent la poésie que comme un divertissement; désireux de plaire, ils sont portés à l'ingéniosité, aux traits piquants, à l'inattendu, aux pointes, aux hyperboles et aux antithèses. Ils recourent aux petits genres et aux petits sujets.

En revanche, plusieurs des créateurs du siècle sont redevables au courant précieux pour l'analyse de l'amour, la pureté de la langue, l'élégance (Corneille, Racine, La Fontaine). La vogue des maximes conduit à La Rochefoucauld, celle des portraits à La Bruyère. Mme de Sévigné n'a cessé de fréquenter l'hôtel de Rambouillet qu'à la mort de la marquise. Enfin, la préciosité, qui raffolait tant des romans, préside à la naissance de l'œuvre romanesque de Mme de Lafayette.

LE COURANT LIBERTIN

Tout au long d'un XVIIe siècle, dominé en France par la réforme catholique, se développe un courant de libre pensée, appelé alors « libertinage », bien que ses tenants ne soient pas nécessairement débauchés. Ce courant, tantôt visible, tantôt dissimulé, assure la transition entre l'humanisme de la Renaissance et la philosophie des Lumières.
La découverte du Nouveau Monde, l'ébranlement des Réformes, le pullulement des sectes, les guerres de religion, une meilleure lecture d'Aristote (qui ne croit pas à l'immortalité de l'âme) et de son commentateur arabe Averroès, les influences de Machiavel et de Montaigne, tout cela explique que certains esprits se détachent de la religion traditionnelle. Venues surtout d'Italie, les idées nouvelles se répandent en France sous la régence de Marie de Médicis. Une « cabale» de libre pensée se forme, qui compte Théophile de Viau, Boisrobert... Épicuriens, ces sceptiques raillent le christianisme officiel, les pratiques religieuses et mènent une vie dissolue. Ils nient qu'une Providence conduise les destinées des hommes : l'univers est un jeu de forces aveugles, et la sagesse est de «jouir de nous».

***Le « libertinage érudit » (*R. Pintard)**
A partir de 1628, se constitue autour des frères Dupuy un cercle érudit, l'Académie *putéane (*du latin *puteus,* puits*),* où fréquentent des hommes divers par leurs positions religieuses, mais tous attachés à l'indépendance de pensée : le sceptique La Mothe Le Vayer, Chapelain, le philosophe Gassendi (1592-1655), le médecin Guy Patin, le machiavélien Naudé... Hostiles à la métaphysique cartésienne et à la scolastique, les gassendistes ont entendu la leçon relativiste de Montaigne et sont sensibles surtout à la variété des hommes, à la connaissance positive des mœurs (enquêtes livresques, voyages...). Le gassendisme est la philosophie marquante du milieu du siècle, avant la victoire du cartésianisme. Il est souvent difficile d'apprécier jusqu'où vont les hardiesses de ces érudits, car le régime interdit d'imprimer des thèses trop hétérodoxes, et il ne nous reste rien des «conversations». Au cours des années 1650-1655, ce foyer intellectuel disparaît. Le libertinage se diffuse alors chez certains Grands (Condé, la Princesse palatine, Retz) ou dans des salons comme celui de Ninon de Lenclos. Mais la prudence reste de rigueur.

LA PHILOPSOPHIE CARTESIENNE

René Descartes (1596-1650) publie en 1637, le *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences :* c'est la première grande oeuvre philosophique en langue française. Passionné par les mathématiques « à cause de la certitude et de l'évidence de leurs raisons », cet esprit enclin au dogmatisme avait découvert en 1619 (lors d'une campagne militaire en Bavière) l'idée d'une méthode universelle pour accéder au vrai. Retiré en Hollande à partir de 1629, il s'adonne à des recherches philosophiques et scientifiques.
Le *Discours de la méthode* affirme la présence en chaque homme de la même raison; les erreurs viennent seulement d'une mauvaise application de cette faculté. Descartes propose donc des « règles » à son activité: faire table rase de tout ce que nous avons appris, pratiquer le doute méthodique, ne recevoir que les idées qui nous apparaissent clairement comme évidentes (« Je pense, donc je suis »). Ainsi se dégageront les fondements inébranlables sur lesquels s'édifiera toute la construction philosophique : existence du moi pensant, existence de Dieu, existence du monde extérieur. Ce système sépare nettement l'âme pensante de la matière régie par des lois purement mécaniques (dualisme radical) : les animaux sont de simples machines. Descartes développe sa pensée dans ses

Méditationes (1641) en latin, bientôt traduites par le duc de Luynes, puis dans le traité *Des passions de l'âme* (1649) et dans sa correspondance.
Catholique convaincu, Descartes pensait ouvrir la voie à une théologie rénovée, et de grands esprits religieux (Arnauld, Malebranche...) ont jugé son apport décisif. En revanche, Pascal a dénoncé les limites de ce rationalisme extrêmement fécond dans la recherche scientifique, mais incapable de rendre compte des virtualités multiples de l'âme humaine et compris avec quelle facilité le système cartésien se retournerait contre la foi qu'il prétendait défendre. L'influence du cartésianisme grandit rapidement à partir de 1650 : sur lui vont s'appuyer beaucoup des entreprises critiques du XVIIIe siècle et l'essor scientifique du XIXe.

L'IDEAL DE L'HONNETE HOMME

« Honnête homme, honnêtes gens » : au XVII^{e} siècle, ces formules renvoient à une image idéale de la vie en société. Une foule de théoriciens accumulent les traités sur la conversation, l'art de vivre... Ils s'inspirent de certains auteurs antiques (Sénèque), de l'Italien Castiglione *(Le courtisan,* 1528), de l'Espagnol Guazzo *(La conversation civile,* 1574), de Montaigne *(De l'art de conférer,* III, vin). Les uns sont des bourgeois aisés, comme Nicolas Faret *(L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour,* 1630); les autres sont des nobles, comme le chevalier de Méré *(Conversations,* 1668).
L'honnête homme possède l'art de converser (détail d'une gravure d'A. Bosse).

L'honnête homme a un train de vie honorable. Ses qualités sont celles qui plaisent au monde danser, converser, être élégant, spirituel, courtois. Il doit avoir des clartés de tout, mais ne se piquer de rien (sauf d'honneur). Il représente l'aisance, le tact, la facilité, le naturel, fût-ce au prix d'un long travail. Son expérience de l'amour l'a rendu propre à faire une cour discrète. Sa sagesse a pour précepte essentiel la mesure, le juste milieu. Entre les revendications tumultueuses des grands féodaux du début du siècle et l'apparition de la contestation à la fin du siècle, «l'honnêteté» fait figure d'acceptation des ordres : politique, social, religieux. Elle a pourtant ses exigences. Il faut parfois un peu d'héroïsme pour se contraindre ainsi constamment à plaire aux autres, pour empêcher le «moi» de se faire envahissant.
L'honnête homme est-il un homme honnête? Pour les théoriciens bourgeois, sans aucun doute. Pour les nobles, il semble que soit exigée surtout une probité mondaine, qui n'exclut pas, ailleurs, quelques libertés.

Cette longue méditation sur l'idéal de l'homme en société habite de nombreuses oeuvres littéraires : le roman héroïque et précieux, une part du théâtre (dont *Le misanthrope),* la littérature de salon, Pascal, La Rochefoucauld... Elle appelle à mesurer l'écart qui nous sépare d'un tel modèle, aujourd'hui.

L'AGE D'OR DU THEATRE

Les désordres qui suivirent la mort d'Henri IV ont porté un coup à la vie théâtrale. Mais à partir de 1628-1630, le raffermissement politique permet l'établissement à Paris de deux troupes permanentes. Le nombre des dramaturges et la production annuelle des pièces s'élèvent. On voit apparaître un public cultivé, affiné par les salons. Des patronages aristocratiques (rois, reines, ministres, princes...) protègent les comédiens, encore excommuniés, contre les attaques de l'Église. En 1630, la France s'inspirait encore

étroitement de l'Espagne et de l'Italie. En 1680, son théâtre est répandu dans toute l'Europe.
Dans le foisonnement créateur qui caractérise les années 1630-1677, l'époque la plus féconde du théâtre français, domine la figure de Corneille : une carrière dramatique qui couvre un demi-siècle (on pense à Hugo!); trente-cinq pièces de la plus étonnante variété; une imagination d'une rare puissance, de plain-pied dans l'héroïsme; une technique sans cesse renouvelée; l'art de travailler des vers métalliques et pleins de rumeurs; les textes de critique dramatique les plus originaux du siècle. Tant de qualités font de Corneille, l'homme de théâtre le plus complet qu'ait produit la France.

TRETEAUX, JEUX DE PAUME ET THEATRES

Jusque dans les petites villes du royaume, la vie théâtrale est intense. Dans leurs collèges, les Jésuites multiplient les représentations, auxquelles ils invitent aristocrates et notables. Dès la fin du XVIe siècle, des troupes ambulantes parcourent les provinces (Scarron a peint l'une d'elles dans *Le roman comique,* Callot a gravé leur misère).

A Paris, des bateleurs comme Montdor et Tabarin jouent la farce sur les tréteaux des foires et remportent un vif succès. Des représentations sont données dans les salles de jeu de paume. Car la capitale ne possède pendant longtemps qu'une seule salle, l'Hôtel de Bourgogne, que ses propriétaires, les Confrères de la Passion, louent aux troupes de passage. Mais, au cours du XVIIe siècle vont se multiplier les théâtres réguliers :

- *L'Hôtel de Bourgogne* (1548-1680) : à partir de 1599, le public parisien applaudit surtout la troupe de Valleran-Lecomte, qui porte le titre honorifique de « Comédiens du Roi ». Bien qu'ambulante, elle joue de longs mois à l'Hôtel de Bourgogne. Le spectacle comprend en général une tragédie ou une tragi-comédie, suivie d'une farce, où excelle le célèbre trio composé de Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille et Turlupin. La troupe est populaire, les entrées sont bon marché. Les représentations (deux ou trois par semaine) commencent en début d'après-midi. En 1627-1629, diverses fusions assurent à la troupe, désormais attachée à l'Hôtel de Bourgogne, une suprématie qui va durer jusqu'en 1680. Les acteurs les plus célèbres sont Bellerose, Montfleury, la Champmeslé, la Du Parc. Ils semblent avoir pratiqué une diction noble et soutenue, à l'opposé de celle que préconisait Molière, plus variée et plus simple.

- *Le Marais (1634-1673) :* arrivée à Paris en 1629, la troupe du tragédien Montdory se fixe de 1634 à 1673 dans un jeu de paume du quartier du Marais, où elle fait longtemps concurrence à la troupe royale, notamment grâce au comédien Jodelet.

- *La troupe de Molière* (1658-1673) : après treize ans de pérégrinations (1645-1658), la troupe de Molière s'établit à Paris, d'abord au Petit Bourbon (1658-1660), puis au Palais-Royal (1661-1673). En 1673, par ordonnance royale, les comédiens du Marais et ceux de Molière, qui vient de mourir, fusionnent et se transportent au tout nouveau théâtre Guénégaud, rue Mazarine.

- *La Comédie-Francaise (1680) :* les deux troupes rivales de l'Hôtel de Bourgogne et du théâtre Guénégaud ayant formé le vœu de fusionner, une décision royale attribue aux « comédiens-français », nés de cette fusion, le monopole de « représenter des comédies dans

Paris ». Ainsi naît la Comédie-Française, qui s'installe en *1687* au numéro 14 de l'actuelle rue de l'Ancienne-Comédie. Aux luttes et aux grandes créations succède le service du « répertoire ».

- *Les comédiens-italiens :* amenés en France et choyés par Marie de Médicis, ils sont appréciés pour leur virtuosité technique et leur maîtrise de la *commedia dell'arte,* où des personnages très typés (Arlequin, Polichinelle, Scaramouche…) improvisent sur un simple canevas dramatique. Après avoir joué, en alternance, dans les mêmes salles que Molière, ils s'installent en *1680* à l'Hôtel de Bourgogne.

- *L'opéra :* spectacle fastueux où se mêlent poésie, musique et danse, l'opéra a connu en Italie une vogue grandissante tout au long du XVIIe siècle. Après quelques essais isolés, il ne s'acclimate en France qu'en *1669,* où Pierre Perrin reçoit le privilège d'établir « des Académies d'opéras ou représentations en musique, en vers français ». A partir de *1673,* les représentations sont données dans la peu spacieuse salle du Palais-Royal, trois fois par semaine, à cinq heures et quart. A Perrin succède Lully *(1632-1687).*

LE SPECTACLE

Généralement assez longues et étroites, les salles comprennent des galeries ou loges, réservées aux hautes classes, et le parterre, où un public exclusivement masculin, bruyant, en grande partie populaire, reste debout. A partir de *1636* (et jusqu'en *1759)* des sièges sont installés sur la scène, à droite et à gauche, pour des nobles qui souhaitent être vus ou faire la cour aux actrices. La scène est petite, elle est éclairée par des chandelles ou par des lustres et séparée du parterre par une grille.

Les décors simultanés, hérités du Moyen Age (sur la scène sont figurés ensemble plusieurs lieux, devant lesquels viennent jouer les acteurs), font place peu à peu au décor unique, correspondant à l'unité de lieu : «un palais à volonté» (tragédie), «une place de ville» ou un intérieur (comédie). Mais ce dépouillement est compensé par le luxe croissant des décors et surtout des costumes; ces derniers, de teintes vives et brodés d'argent ou d'or, ne visent pas à l'exactitude historique; ils situent conventionnellement les personnages. Ainsi se distinguent les costumes « à la romaine » (chapeau à plume, ou casque à panache, cuirasse, gants, brodequins), «à la turque» (turban)..., «à l'espagnole». De 1640 à 1670, avant son remplacement par l'opéra, se développe le théâtre à machines, qui multiplie les effets lumineux, les métamorphoses, les modifications de décor : Corneille et Molière ont excellé dans la création de ces fastueux divertissements poétiques et musicaux dont raffolait un siècle épris de romanesque et de féerie.

PREDECESSEURS ET CONTEMPORAINS DE CORNEILLE

Quatre grands types d'œuvres coexistent ou se mêlent au cours des premières décennies du siècle :

- *la comédie.*

- *la tragédie,* qui conserve les caractères lyriques et statiques d'une longue élégie dramatique (comme au XVIe siècle) et traverse une crise sérieuse vers 1620-1630. Les meilleurs auteurs tragiques sont Montchrétien (1575-1621), Jean de Schélandre (1584-1635) et Hardy (1570-1631).

- *la tragi-comédie,* drame romanesque et mouvementé, insoucieux des règles et qui finit bien. Sa vogue vers 1630-1640 est inouïe.

- *la pastorale,* idylle de bergers et de bergères, dans un décor champêtre, à fin heureuse. L'influence de l'Italie, de l'Espagne, puis de *l'Astrée* dans l'essor de la pastorale a été déterminante.

Avant 1630, le grand initiateur est Alexandre Hardy, notre premier dramaturge professionnel, auteur de tragédies, tragi-comédies, pastorales. Hardy est doué d'un sens étonnant du rythme dramatique, mais il écrit trop vite, et mal. Entre 1630 et 1660 s'affrontent deux tendances : le goût baroque de la liberté, du mouvement et de la profusion face à l'emprise croissante des règles.
Des esprits de plus en plus nombreux réclament :

- le respect des « trois unités » : une seule intrigue, sobre, se déroulant en un seul jour et en un seul lieu (antichambre, place...). Que les évocations du passé ou les batailles fassent simplement l'objet de « récits »!

- la séparation des genres : que la tragédie soit d'une dignité soutenue, sans personnages ni traits bouffons! Chaque genre a lui-même ses règles particulières (sujet, personnages, style, technique dramatique).

- le respect de la vraisemblance : pas de surnaturel, pas de caractères forcenés, pas de situations incroyables !

- le respect des bienséances : pas de violences ni d'indécences sur la scène, pas de dialogues licencieux ou orduriers.

Si Chapelain est le théoricien le plus influent, à Mairet (1604-1686) revient le mérite d'avoir appliqué ces préceptes avec un bonheur qui a frappé les contemporains et influencé les autres dramaturges : s'affranchissant du baroque de ses débuts, il fait jouer en 1631, *Silvanire,* tragi-comédie pastorale dans les règles, et en 1634 *Sophonisbe,* tragédie régulière. Tristan L'Hermite lui emboîte le pas avec deux belles tragédies, *Marianne* (1636) et *La mort de Sénèque* (1645).
Nombreux sont alors les écrivains de théâtre, mais trois d'entre eux ont été particulièrement célèbres :

- Rotrou (1609-1650), auteur de comédies, de tragi-comédies, mais dont les meilleurs réussites sont deux tragédies inspirées d'auteurs espagnols : *Saint-Genest* (1647) et *Venceslas* (1648).

- Thomas Corneille (1625-1709), plus habile qu'original, et pourtant aussi célèbre que son frère au XVIIe siècle.

- Philippe Quinault (1635-1688), auteur de pièces d'une galanterie mièvre qui marquera le jeune Racine. A partir de 1672, il compose pour Lully d'élégants livrets d'opéras qui resteront longtemps appréciés.

LE SIECLE DE LOUIS XIV

LE TRIOMPHE APPARENT DE L'ORDRE

Le 9 mars 1661, Louis XIV assume personnellement la direction d'une nation puissante, aux 19 millions de sujets. Il abolit le régime du ministériat et décide seul, conseillé par un état-major essentiellement bourgeois. Il confère à la monarchie « un caractère quasi solaire et pharaonique », emprunte à l'Espagne les rites d'un cérémonial minutieux, s'efforce de limiter les particularismes en étendant sur le pays un réseau administratif qui durera jusqu'en 1789. Au point de vue social, si l'immense monde rural reste pauvre et menacé par les famines (notamment celle du terrible hiver de 1709) et par les guerres, le fait marquant est l'ascension de la bourgeoisie, qui se rue vers les terres, les « offices » et l'anoblissement. Beaucoup de nobles ne réussissent à échapper à la pauvreté que grâce à de riches mariages bourgeois ou aux faveurs royales. La cour, qui s'installe définitivement à Versailles en 1682, compte 7 000 à 8 000 personnes : gaie au début du règne, l'atmosphère s'y assombrit peu à peu, à mesure que le roi vieillit et devient dévot.

Les débuts du règne sont heureux : redressement économique, victoires militaires, éclat des lettres et des arts, succès de la réforme catholique... Mais au cours des années 80 s'amorce le déclin : revers militaires, effets désastreux de l'intolérance religieuse (lutte contre les jansénistes et les protestants), crise économique et sociale, naissance d'une opposition intellectuelle. Un moment imposant, la façade « louis-quatorzienne » ne tarde pas à se lézarder.

L'ESTHETIQUE CLASSIQUE

La mythologie « louis-quatorzienne » propose l'image d'un « roi-mécène », inspirant une pléiade d'écrivains et d'artistes «classiques». Il est hors de doute que la protection royale et l'éclat du début du règne ont contribué à stimuler les créateurs, à leur donner le sentiment qu'ils participaient à une grande œuvre collective. Mais la réalité diffère notablement de la légende.

Le corps de préceptes, qui constitue au sens le plus précis l'esthétique classique, s'est élaboré en France au cours des années 1630-1660. Il est essentiellement l'œuvre de théoriciens influents. Les véritables créateurs, s'ils partagent le goût de leur temps pour les Anciens et les modèles italiens ou espagnols, le souci de l'utilité morale des œuvres, la tendance à la simplicité, à la clarté, à la retenue, à l'ordre..., ne se sont pas inféodés aux préceptes des «doctes». Ils ne constituent guère ce chœur classique que la critique bien pensante a inventé. Corneille est plein d'ironie pour les inconditionnels d'Aristote et cultive une merveilleuse invraisemblance, Bossuet est un baroque, Mme de Lafayette une précieuse, La Fontaine un indépendant. Qui soutiendrait que l'auteur des *Pensées* ou celui de *Don Juan* ont eu un culte pour les « règles »? Il ne s'agit pas d'objecter que Mme de Lafayette est classique sous prétexte que son style est retenu, qu'elle analyse les passions humaines... car Stendhal (théoricien romantique) serait alors plus classique qu'elle et que Racine.

De même, on trouve moins d'ordre et de rigueur chez les écrivains du siècle de Louis XIV que chez Baudelaire. Il s'impose donc (si l'on veut introduire quelque précision dans un domaine mouvant) de ne considérer comme classiques que les créateurs qui adoptent *toutes* les lignes principales de l'esthétique élaborée par les « doctes ». En définitive, l'esthétique classique n'a inspiré, avec quelque pureté, que les œuvres

mineures de Boileau et (non sans nuances) de La Bruyère ainsi que la prodigieuse création racinienne.

Lucidité et raison

La philosophie de Descartes ne semble pas avoir marqué les grands écrivains français du XVII^{e} siècle. La plupart d'entre eux ne croyaient pas que la vie humaine fût gouvernée par la raison. Ils ont un sens aigu de la puissance des passions, du mystère des sentiments, du « je ne sais quoi ». Aucun siècle n'a donné tant de place aux variétés de l'amour dans la littérature. Imprégnés d'augustinisme, bien des artistes sont persuadés de la faiblesse irrémédiable de la raison philosophique et morale (Pascal, La Rochefoucauld, Bossuet, Racine, Mme de Lafayette...). Mais au sein des orages du désir, la plupart cherchent à y voir clair, à analyser ce qui leur arrive. Cette volonté de lucidité, gratuite (car on ne croit pas que cette analyse puisse influer beaucoup sur le tumulte de la vie), est inhérente au classicisme. Elle suppose la même sorte de distance, de recul que la réserve et la pureté aristocratique de l'expression.
En revanche, dans l'activité créatrice et dans le jugement critique, le classicisme exige la suprématie de la « raison ».

Le mot « raison » revient chez tous les théoriciens et chez les écrivains. Sa signification oscille entre le sentiment esthétique et la réflexion, le bon sens, le calcul. La « raison » du classicisme, c'est le sentiment esthétique innervé par la réflexion. La mention de cette faculté est en elle-même banale. L'art suppose évidemment un certain contrôle : le surréalisme a combattu simultanément ce contrôle et la notion d'art. Mais le classicisme se caractérise par son insistance sur la suprématie de la raison, par sa défiance de l'imagination et de la fougue, par l'importance qu'il attribue à des recettes fondées à la fois sur l'autorité d'Aristote (jusque vers 1680) et sur de discutables raisonnements a-t-on le droit de resserrer dans le temps d'une représentation une action qui a duré plusieurs années, objecte-on au *Cid* de Corneille? Et de faire passer de Bohême en Silésie des spectateurs immobiles? Cette oscillation de sens du mot «raison» explique tout ensemble son emploi par les artistes les plus authentiques et son glissement vers un rationalisme étriqué, décelable chez Boileau, et funeste à la poésie jusqu'au romantisme.

La raison apparaît alors comme aussi éternelle et invariable que la beauté et les «règles» dont elle constitue le fondement. Sa fragilité semble pourtant singulière, et son obscurcissement aisé. Non seulement des peuples entiers l'ignorent : ainsi l'Espagne n'a aucune «idée de la raison» (Chapelain), mais le peuple en est privé. En définitive, le « bon goût » n'appartient qu'à quelques cercles de la haute société, avec lesquels les écrivains vivent en symbiose intellectuelle et qui sont présents au cœur de la création littéraire, car jamais peut-être le créateur n'a autant travaillé pour un public précis. L'art médiéval était en grande partie populaire. L'art classique est aristocratique.

Nature et naturel

« Imiter la nature » est un principe aussi ancien que vague. Quelle imitation? Quelle nature? « On ne sait ce que c'est que ce modèle naturel qu'il faut imiter » (Pascal). Certains textes théoriques laisseraient supposer qu'il s'agit d'un appel au réalisme : ne pas peindre les hommes plus beaux ni plus laids qu'ils ne sont... Mais en réalité toute l'époque préconise une transposition artistique du réel. D'Aubignac a bien compris qu'au théâtre, l'expression naturelle de la grande douleur serait

l'onomatopée ou le silence : il demande donc des discours pathétiques, mais pas trop artificieusement ordonnés. Autre liberté prise avec la nature, l'artiste peut fort bien exclure de son univers, toute une partie du réel, notamment la laideur physique ou morale.

La « nature », selon les doctes, n'est guère que la nature humaine. Le classicisme a ignoré la poésie descriptive (paysages...); il répugne à peindre le laid, le bizarre, le fantastique; chez lui, le réalisme social est des plus faibles. Dans le domaine étroit qui est le sien (les passions humaines, essentiellement), l'esthétique classique préconise à la fois une observation aiguë de la réalité vivante et une transposition, une stylisation telle qu'on doit en définitive parler d'idéalisme artistique.

Dans l'ordre de l'expression, la nature devient le naturel. Il faut proscrire
« Les phrases trop étudiées, un style trop fleuri, les manières trop compassées, les beaux mots, les termes trop recherchés et toutes les expressions extraordinaires » (Rapin). L'idéal est un style coulant, apparemment facile, dont chacun trouve qu'il exprime bien sa propre pensée.

Vraisemblance, bienséances et utilité morale

Le vraisemblable n'est ni le réel, ni le possible; c'est ce qu'un public donné croit pouvoir s'être passé. On conçoit qu'une telle notion soit d'une portée extrêmement incertaine : le XVIIe siècle jugeait vraisemblables les horreurs de la mythologie grecque, parce que l'éducation les lui avait rendues familières. En revanche, certains désirs que la psychanalyse nous a habitués à considérer comme courants, lui eussent paru révoltants et incroyables. La règle de la vraisemblance n'a triomphé qu'assez tard. Corneille la rejetait au nom de la fidélité au réel : l'histoire n'est-elle pas une extraordinaire collection de crimes grandioses et confondants? Les partisans de la vraisemblance la jugeaient nécessaire à la réalisation d'un autre précepte fondamental : l'utilité morale des œuvres. Le spectateur ou le lecteur ne peuvent s'identifier aux héros et ainsi se « purger » de leurs passions (la *catharsis)* que si ces héros sont assez proches d'eux.
La règle des bienséances, aussi capitale que vague, s'est imposée en France à partir de 1630. La bienséance inclut des préceptes moraux (bannir ce qui choque la pudeur, ou même la sensibilité, ne pas se mettre en avant dans une œuvre), des préceptes techniques (tenir compte du temps, des mœurs, du rang des personnages; préparer les événements futurs de l'intrigue; maintenir les héros dans leur caractère), des préceptes esthétiques (ne pas mêler le sérieux et le plaisant, ne pas s'abandonner à l'anarchie créatrice). Aucune exigence, peut-être, ne traduit mieux les aspects moralisateur et rationaliste de l'esprit classique.

Faut-il souligner que ces règles heurtaient de front le précepte de fidélité à la nature et accentuaient le caractère idéaliste des représentations artistiques du classicisme?

Concentration et convergence

Le classique rêve d'une œuvre organique, ni trop grande, ni trop petite, et où tout se tienne dans l'harmonie. Il répugne au foisonnement, à la verve, au jeu débridé : tous les détails doivent converger vers un unique but. Ce qui est inutile à l'action doit être retranché. L'œuvre idéale implique ordre, travail, concision, rapidité, concentration des effets. La règle des trois unités n'est qu'un affleurement particulier de cette exigence

profonde. De là l'impression (parfois trompeusement) lumineuse que l'on retire de la première lecture des œuvres classiques.

Réserve et perfection

Le classicisme n'aime guère l'étalage du moi. Au XVIIe siècle, plusieurs explications de ce fait se proposent : l'hostilité religieuse à l'amour-propre (ou amour exclusif de soi), le caractère peu individualiste des œuvres gréco-latines, le souci du public et de la postérité, le goût d'universaliser l'expérience personnelle, le culte du vraisemblable (défini comme ce qui peut arriver à tous). Sans doute autant que les romantiques, le XVIIe siècle est sensible à l'appel de l'infini. Mais l'art classique vit d'un idéal de pudeur et de perfection. Les éditeurs de Pascal sont gênés de l'inachèvement des *Pensées, les* romantiques s'en enchanteront.

Le style préfère à l'éclat, la discrétion. Les vers raciniens abondent en « effets de sourdine ».

On a appelé « art de la litote » ce pouvoir magique d'exprimer l'intensité des passions au moyen de l'expression la plus retenue, d'allusions pudiques, de termes apparemment sans force. Le lecteur moderne, habitué à l'inflation verbale des moyens de communication de masse, a besoin d'une sérieuse accommodation pour pénétrer dans ces œuvres voilées.

Une esthétique normative

Sans contester l'importance du génie, à leurs yeux indéfinissable, les théoriciens classiques insistent sur la nécessité, pour lui, de se plier à un corpus de préceptes, de règles du beau éternel. Tout d'abord règne l'idée que la beauté, la vérité et le bien sont convertibles : « Rien n'est beau que le vrai » (Boileau). Une belle œuvre est nécessairement vraie, nécessairement profitable à la morale.

Outre ce postulat platonicien s'imposent des normes plus précises : l'imitation des Anciens, qui les premiers ont découvert les règles du beau; l'imitation de la nature; la soumission aux « règles », générales ou particulières à chaque genre, à la fois par admiration pour les belles œuvres antiques et par réflexion sur l'esthétique.

Rien de commun, donc, avec le splendide isolement auquel prétend souvent l'écrivain romantique. Mais le sens d'un beau éternel, de lois pour l'atteindre, de modèles à imiter librement, d'un travail acharné pour parvenir au naturel, de la suprématie de l'intelligence, d'une dure victoire à remporter sur le chaos des impressions et des pulsions. Au terme : une œuvre-diamant.

Classicisme et patrimoine

Ce corpus esthétique a été accepté et célébré par les thuriféraires du siècle de Louis XIV, entre 1730 et 1750, notamment Voltaire, lui-même profondément « classique » dans ses créations comme dans ses jugements *(Le siècle de Louis XIV). Au XIXe* siècle, le classicisme devient la valeur suprême dans les prises de position scolaires et universitaires (en réaction contre les nouveautés romantiques) et la pièce maîtresse d'une reconstitution globale du passé national et des héritages. Dans une culture conçue désormais comme « patrimoine » et « conservation des monuments », la plupart des grands créateurs du XVIIe siècle sont placés dans des niches « classiques et françaises », au prix de distorsions aujourd'hui évidentes.

L'esthétique classique a sa grandeur. Persistante est sa fascination : Valéry, Gide, T. S. Eliot, Camus, le peintre Braque... Son discrédit actuel, dans une époque marquée par le romantisme et le surréalisme, ne présente probablement aucun caractère définitif. Les idéaux de lumière, de travail rigoureux, d'ordre impeccable, de concentration, de retenue... trouveront sans doute toujours des adeptes.

LA CRISE DE LA CONSCIENCE EUROPEENNE (1680-1715)

Dans une étude justement célèbre, Paul Hazard a mis en évidence les grands changements qui s'annoncent en Europe, et notamment en France, dès la seconde partie du règne de Louis XIV.

L'évolution des mentalités

A l'idéal de stabilité et d'ordre qui caractérise l'esprit classique succède peu à peu le mouvement : les voyages, les explorations révèlent de plus en plus la relativité des coutumes et des croyances. Le Bon Sauvage, ou le Mahométan, ou l'Oriental... sont présentés comme plus sages, plus vertueux que les Occidentaux chrétiens. On perd confiance dans le passé. La puissance politique se déplace des pays latins vers les puissances du Nord (Angleterre, Hollande, Prusse), ce qui confère un poids nouveau à l'hétérodoxie et à l'anticonformisme. Les croyances traditionnelles sont partout assaillies : la raison devient essentiellement une faculté vouée à la destruction des croyances. On raille les miracles, les devins, les sorciers. L'athéisme et le déisme grandissent, malgré les combats incessants de Bossuet ou de ses émules contre la philosophie antichrétienne de Spinoza (1632-1677), les hardiesses de la critique biblique de l'oratorien Richard Simon (1638-1712) ou le rationalisme d'un autre oratorien, le grand Malebranche (1638-1715).
Dans son traité « La recherche de la vérité » (1674), ce disciple de Descartes et de Saint Augustin avait élaboré une théorie de l'erreur qui exerça immédiatement une immense influence. Parmi les causes de l'erreur, le philosophe rangeait l'habitude, le conformisme humain. Il montrait que l'esprit tend spontanément à élaborer des synthèses qui valent ce que valent les connaissances dont il dispose. Dix ans plus tard, Fontenelle appliquait déjà cette théorie à l'origine des religions.

Les nouvelles perspectives

A la suite du philosophe anglais Locke, la plupart des penseurs se défient de la métaphysique, des abstractions, et se proposent (conscients des limites de l'entendement) de le tourner vers ce qui est à sa portée : les sensations, d'où procèdent les idées. Cet empirisme va exercer une action profonde. Dans l'ordre sociopolitique, au droit divin se substitue peu à peu le droit naturel; la morale se laïcise, se sépare du dogme. On recherche l'obtention d'un bonheur immédiat, dès cette terre. Les sciences progressent, la méthode expérimentale se répand, et l'on se persuade que le bonheur va suivre le progrès. Un nouveau modèle d'humanité se substitue à l'honnête homme : le «philosophe», à la fois savante, sage, indépendant d'esprit et de mœurs, ardent et sociable.

Imagination et sensibilité

Si la poésie demeure en plein crépuscule, si une certaine sécheresse critique gagne, les valeurs imaginatives se maintiennent dans le roman, le conte de fées, les contes

orientaux, les relations de voyage, les récits picaresques. La sensibilité et même la sensiblerie se font jour : au théâtre, dans le roman. Aux progrès du rationalisme répond une immense fermentation mystique (quiétisme fénelonien, piétisme...).
Ces années du déclin de Louis XIV voient donc naître « une crise si rapide et si brusque qu'elle surprend : alors que, longuement préparée par une tradition séculaire, elle n'est en réalité qu'une reprise, une continuation.
Totale, impérieuse et profonde, elle prépare à son tour, dès avant que le XVIIe siècle soit achevé, à peu près tout le XVIIIe siècle. La grande bataille d'idées a lieu avant 1715, et même avant 1700 » (P. Hazard).

LA CRISE DE LA CONSCIENCE FRANÇAISE (1680-1715)

En quelques décennies, un profond changement se produit dans les esprits. Après une existence souterraine, reparaissent des attitudes déjà en honneur au siècle précédent : liberté des idées, indépendance à l'égard des Anciens, recherche ardente dans tous les domaines... Enrichi par l'essor des sciences, la réflexion libertine, les progrès du cartésianisme, l'influence des théoriciens anglais, le XVII^{e} va renouer avec tout un aspect de la Renaissance.
Dans cette crise s'opposent Anciens et Modernes, traditionalistes et novateurs (en esthétique, en politique, en sciences, en religion). Si la Bruyère, avec tout le groupe de Bossuet, incarne l'hostilité aux courants nouveaux, d'autres croyants avancent avec leur temps et constituent une sorte de résistance de l'intérieur ; le plus illustre est Fénelon. Quant à Bayle et Saint-Évremond, c'est à l'extérieur des frontières qu'ils mènent la lutte.

LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

La Renaissance avait placé l'Antiquité sur un piédestal. Tout au long du XVIIe siècle s'est poursuivi un débat sur la valeur de l'imitation, sur la prééminence des Anciens. Dans la première moitié du siècle, de nombreux créateurs se révèlent fort indépendants à l'égard des chefs-d'œuvre grecs et latins (Malherbe, Corneille, Théophile). Mais, sous l'influence des théoriciens, les conflits deviennent de plus en plus âpres ; les tentatives (1650-1670) d'épopées modernes, nationales et chrétiennes sont durement condamnées par Boileau en 1674. En 1675, en 1680, des escarmouches opposent les partisans du latin à ceux du français pour les « inscriptions » des tableaux et monuments.

Du côté des Anciens : Boileau, Racine, Arnauld et les Augustiniens, Bossuet et son « groupe » (La Bruyère, Fleury). Du côté des Modernes : Saint-Évremond, Benserade, Perrault, Quinault, Fontenelle, Houdar de la Motte, *Le Mercure galant,* la plupart des femmes... Derrière la lutte sur un principe esthétique (les œuvres antiques fournissent-elles les modèles définitifs du Beau?) apparaît clairement une opposition générale entre la tradition et la modernité. Les Modernes affirment un progrès continuel de l'intelligence et de la délicatesse morale. Beaucoup s'appuient sur l'essor des sciences et sur la philosophie de Malebranche, qui, dans *La recherche de la vérité* (1674), évoque le culte des Anciens parmi les causes d'erreur.

Perrault contre Boileau (1687-1694)

La polémique la plus célèbre oppose Charles Perrault à Boileau. Le 27 janvier 1697, Perrault lit à l'Académie un poème que Boileau juge injurieux pour les Anciens, *Le siècle*

de Louis le Grand, où la littérature contemporaine est placée au-dessus de celle du « siècle d'Auguste ». Boileau riposte par des épigrammes, tandis que La Fontaine, admirateur des anciens, adopte une position nuancée *(Épître à Huet,* 1687). En 1688, Fontenelle publie sa *Digression sur les Anciens et les Modernes,* et Perrault ses premiers *Parallèles des Anciens et des Modernes.* Les élections à l'Académie voient le triomphe des Modernes (Fontenelle, 1691), puis leur échec (La Bruyère, 1693). En 1694, les polémiques s'achèvent par une réconciliation entre Boileau et Perrault, œuvre du grand Arnauld.

La querelle d'Homère (1713-1715)

Le désaccord des deux groupes était trop profond pour ne pas susciter de nouveaux conflits.

En 1699, une helléniste, Mme Dacier, avait publié une traduction en prose de *l'Iliade.* La jugeant ennuyeuse et pleine de défauts, un disciple de Fontenelle, Houdar de La Motte, qui ignorait le grec, réduit les 24 chants à 12. La traductrice proteste par un pamphlet, *Des causes de la corruption du goût* (1714), auquel La Motte ne répond qu'avec une relative modération. Mais le débat menace de reprendre avec violence. C'est Fénelon qui calme les adversaires par sa *Lettre à l'Académie* (1714-1716) et suscite un rapprochement en réunissant dans son admiration, les maîtres antiques et les grands écrivains modernes.

L'issue du débat

Malgré leurs ignorances et leurs excès, les Modernes ne pouvaient pas ne pas l'emporter. Ils percevaient le caractère daté des œuvres grecques et latines, refusaient de s'aveugler sur les imperfections d'Homère ou de Pindare. L'univers avait grandi, les sciences et les idées avançaient, l'expérience humaine s'était considérablement enrichie.

Leur succès marque l'aube du XVIIIe siècle. Il a facilité le développement de genres et de thèmes nouveaux (dictionnaires, contes philosophiques, drames). Mais, paradoxalement, en rejetant l' « imitation originale » des œuvres antiques, les Modernes n'ont pas marqué assez d'indépendance à l'égard des chefs-d'œuvre du siècle de Louis XIV. Ils ont été serviles à l'égard de Racine, alors que celui-ci avait usé assez librement du théâtre antique. De là, un pseudo-classicisme dramatique, l'éclipse de la poésie (jugée dépassée) et la constitution d'un panthéon littéraire parfois étouffant.