



Cahiers en ligne du GEMCA

Tome 1 - 2010

http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010.pdf

Vues balzaciennes du « Grand Siècle » dans les *Scènes de la vie privée*

Maxime PERRET (Aspirant du F.R.S-FNRS,
Université catholique de Louvain,
Université Sorbonne nouvelle Paris 3)

Quel regard Honoré de Balzac porte-t-il sur le « Grand Siècle » ? Poser cette question revient à se demander ce que Balzac voit et donne à voir de cette deuxième moitié du XVII^e siècle que l'historiographie a souvent mythifié et embaumé dans une image figée (et parfois usurpée) de grandeur, notamment à cause du prestige de certains hommes, de certains écrivains¹. Le Grand Siècle – expression à prendre avec des guillemets – sera envisagé dans le cadre de cet article comme un édifice historiographique grâce auquel ou à cause duquel nombre d'historiens, au début du XIX^e siècle, réduisent le XVII^e siècle à cette fameuse expression de Voltaire : « le siècle de Louis XIV »². Dès lors, c'est bien la représentation que l'auteur de *La Comédie humaine*³ donne de ce Grand Siècle qui nous intéressera aujourd'hui. Balzac hérite d'une certaine image du XVII^e siècle, image qu'il restitue et transforme au besoin au sein d'une œuvre qu'il présente comme l'histoire des mœurs de son temps (*Avant-propos*, I, p. 11). Pourquoi et comment se

¹ Voir Stéphane ZÉKIAN, « Que faire du *Siècle de Louis XIV* ? D'une réception paradoxale au lendemain de la Révolution française », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2010-1, p. 19-34 ; Christian JOUHAUD, *Sauver le Grand Siècle ? Présence et transmission du passé*, Paris, Seuil, 2007, 312 p.

² Pour plus d'informations sur ce que j'entends par le terme de Grand Siècle, voir mon article « Quand Honoré de Balzac rencontre le Grand Siècle », dans *Cahiers en ligne du GEMCA*, 2009, [en ligne]. URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20090507_Perret.pdf.

³ Honoré DE BALZAC, *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol. Tous les extraits cités proviennent de cette édition. Les abréviations utilisées renvoient aux textes correspondants de Balzac : B : *Béatrix* ; BS : *Le Bal de Sceaux* ; DF : *Une Double Famille* ; DV : *Un Début dans la Vie* ; F30 : *La Femme de trente ans* ; FE : *Une Fille d'Ève* ; Fir : *Mme Firmiani* ; H : *Honorine* ; In : *L'interdiction* ; MJM : *Mémoires de deux jeunes mariées* ; MM : *Modeste Mignon* ; PG : *Le Père Goriot*.

réfère-t-il aux siècles passés pour écrire l'Histoire qu'il voit en train de se faire ? Pour essayer modestement d'apporter une réponse à ces questions et sans pouvoir aujourd'hui étendre mon corpus à l'ensemble de *La Comédie humaine*, je voudrais montrer comment, au sein des *Scènes de la vie privée*, Balzac adopte une posture d'historien et de moraliste (ce qui ne va pas de soi pour un romancier au début du XIX^e siècle, le genre romanesque manquant de légitimité pour être comparé à l'Histoire ou à la morale) tout en se référant incessamment au XVII^e siècle tant dans les domaines politique que littéraire. Je tenterai, dans un deuxième temps, d'expliquer cette présence et les effets qu'elle produit pour mieux appréhender la poétique balzacienne.

Balzac, « historien des mœurs » de son temps

En donnant à une œuvre entreprise depuis bientôt treize ans le titre de *La Comédie humaine*, il est nécessaire d'en dire la pensée, d'en raconter l'origine, d'en expliquer brièvement le plan, en essayant de parler de ces choses comme si je n'y étais pas intéressé. Ceci n'est pas aussi difficile que le public pourrait le penser. Peu d'œuvres donne beaucoup d'amour-propre, beaucoup de travail donne infiniment de modestie. Cette observation rend compte des examens que Corneille, Molière et autres grands auteurs faisaient de leurs ouvrages : s'il est impossible de les égaler dans leurs belles conceptions, on peut vouloir leur ressembler en ce sentiment. [*Avant-propos*, I, p. 7]

L'*Avant-propos* est un texte tardif : écrit en 1842, soit treize ans après la publication des *Chouans* (1829), le premier roman signé du nom de l'auteur, il n'en demeure pas moins intéressant parce qu'il constitue une sorte de synthèse *a posteriori* du travail de Balzac. Devenu le lieu ultime pour présenter et défendre son œuvre (toutes les préfaces sont supprimées dans l'édition Furne – 1842-1855), Balzac informe son lecteur sur les conditions de création de *La Comédie humaine* : l'œuvre est née d'une comparaison entre l'Homme et l'Animalité (*Avant-propos*, I, p. 7). Balzac se propose de décrire l'ensemble de la société française du début du XIX^e siècle sur le plan des mœurs et, partant, de combler une lacune de l'Histoire. Balzac écrit l'histoire qui est en train de se faire, l'histoire dont il est un témoin direct et qu'il entend éclairer en adoptant un regard de moraliste.

Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La Société française allait être l'historien, je ne devrais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. [Avant-propos, I, p. 11]

Balzac historien ?

Que Balzac ait fait œuvre d'historien, voilà qui apparaît comme une évidence. Il serait sans doute absurde de remettre celle-ci en question, mais il faut pourtant se méfier de ce qui semble aller trop facilement de soi. Si Balzac écrit l'histoire de son temps, il est d'abord romancier et l'histoire qu'il écrit est avant tout fiction. En outre, sa conception de l'Histoire ne saurait être la nôtre, même si elle nous paraît relativement « moderne » : il refuse certes l'Histoire-bataille pour privilégier une Histoire sociale, mais la discipline historique subit de telles transformations au cours du XIX^e siècle et jusqu'à nos jours qu'à nos yeux, l'auteur de *La Comédie humaine* n'a d'historien que le titre qu'il se donne. Néanmoins, Balzac a livré à la postérité un témoignage précieux sur la société de la première moitié du XIX^e siècle, ce qui lui vaut la qualité sinon d'historien, au moins, dans des recherches récentes, de sociologue⁴ ou d'anthropologue.

Le complément qui est accolé au terme d'« historien » est davantage sujet à caution : si Balzac fait l'histoire *de son temps*, comment expliquer dans son œuvre la présence, voire l'omniprésence de personnes ayant réellement existé au XVII^e siècle⁵ ? Les index de *La Comédie humaine* en dénombrent plus de quatre cents qui sont issues de tous les milieux socioprofessionnels :

⁴ L'Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III) a organisé un séminaire « Balzac présociologue » en 2009 et en 2010 ; et le Groupe International de Recherches Balzaciennes a organisé en 2009-2010 un séminaire intitulé « Balzac et l'homme social ».

⁵ Je ne parle ici que de la période que j'étudie dans le cadre de ma thèse, mais on pourrait faire une étude du même type pour le Moyen Âge, pour le XVI^e siècle (étude faite en partie par Nicole CAZAURAN dans *Catherine de Médicis et son temps dans La Comédie humaine*, 1977) et pour le XVIII^e siècle.

aristocrates, hommes politiques, peintres, sculpteurs, musiciens, écrivains, etc. Les occurrences de certaines entrées sont parfois très nombreuses et une lecture attentive suffit pour repérer des noms comme ceux de Molière ou de La Fontaine, que l'on retrouve presque partout. On conviendra que cette présence est pour le moins paradoxale. Je montrerai, dans la suite de cet exposé, que si Balzac est bien l'observateur de la société de son temps, il n'oublie jamais, dans sa tentative de l'expliquer, de la dévoiler, que les siècles passés fournissent comme une toile de référence, un horizon de repères offrant parfois l'éclairage nécessaire pour la montrer sous son vrai jour. Balzac utilise le passé comme point de référence et, jusqu'à un certain point, instrumentalise ce passé en déformant l'Histoire pour les besoins de son histoire, de la fiction, comme le fait remarquer Éric Bordas à propos de ce qu'il appelle les « digressions au passé ».

[Les] digressions au passé introduisent un mode d'énonciation qui prétend se rapprocher du récit historique pour mieux valider la fiction d'une caution référentielle précise. La fiction s'appuie sur la caution d'un passé *historicisé*. Que l'énoncé affirmé soit juste ou faux, peu importe du point de vue de l'énonciation de la narration. Celle-ci a besoin d'une caution extérieure qu'elle s'invente pour authentifier la fiction.⁶

Par ce procédé double de reprise de l'Histoire et de réécriture de l'Histoire, Balzac contribue à donner du Grand Siècle une image particulière, forgée, et partant déformant la réalité. En adoptant la posture d'historien de son temps, Balzac devient également historiographe des temps passés.

Balzac moraliste ?

Qu'est-ce qu'un moraliste ? Le *Trésor de la langue française* donne, entre autres, l'acception suivante : « Écrivain qui observe, décrit et analyse les mœurs, les passions d'une époque »⁷. Balzac, nous l'avons vu, entendait dresser « l'inventaire des vices et des vertus », décrire les « passions », « [peindre] les caractères » de la société. En 1866, Alphonse Pagès conférait à Balzac le titre de moraliste⁸, alors

⁶ Éric BORDAS, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 219.

⁷ « Moraliste », dans *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/moraliste>.

⁸ Alphonse PAGÈS, *Balzac moraliste. [...]*, Paris, Michel Lévy Frères, 1866, p. 2.

que l'auteur de *La Comédie humaine* avait pourtant été fréquemment accusé, durant sa carrière littéraire, d'immoralité⁹. Ces reproches – Pagès l'a bien compris – ne revêtent que peu d'importance, finalement : il s'agit là de jugements de valeur que l'on aurait tort de poser de manière péremptoire tant, chez Balzac, toute réalité a son double : chaque personnage immoral peut trouver un équivalent moral dans le système romanesque balzacien¹⁰. En outre, ce sont des critères formels et des thématiques qui procurent à un écrivain le statut de moraliste plutôt que des valeurs qu'il prétendrait défendre ou que le lecteur pourrait croire déceler chez lui.

Généralement, les critiques qui s'intéressent de près aux moralistes, que ce soit Jean Lafond, Jean Dagen ou Louis Van Delft, se refusent à donner une définition trop précise du moraliste¹¹. En revanche, ils proposent une série de traits caractéristiques que Bérangère Parmentier résume d'une manière satisfaisante pour notre propos :

Les « moralistes » se tournent vers « le monde », et le mot est riche de sens : le monde terrestre et humain ; le monde social ; l'honnêteté « mondaine ». Ils installent leur morale dans l'espace contemporain, en décrivant les mœurs qui s'offrent à leur observation, mais aussi en s'adressant directement au public de leur temps. D'autre part, leurs ouvrages témoignent d'un rapport critique non seulement aux mœurs, mais aussi aux formes du discours moral ; c'est pourquoi ils transposent et réinventent les genres traditionnels de la morale. Si les moralistes parlent de l'homme, il ne faudrait pas croire qu'ils en connaissent la nature. L'impulsion d'écrire leur vient au contraire de l'incertitude qui les hante : leurs écrits expriment cette inquiétude ; ils la manifestent aussi par leur éclatement formel : ils la transmettent, en refusant au lecteur le traité systématique qu'il pourrait attendre, en lui retirant

⁹ Il se défend encore contre ce reproche dans *l'Avant-propos* : « Le reproche d'immoralité, qui n'a jamais failli à l'écrivain courageux, est d'ailleurs le dernier qui reste à faire quand on n'a plus rien à dire à un poète. » [*Avant-propos*, I, p. 14]

¹⁰ Il s'agit d'ailleurs là de l'argument majeur de Balzac, qu'il utilise dans la préface à la deuxième édition du *Père Goriot* et dans *l'Avant-propos* ; il sera repris par Pagès et même, plus tard, par André Wurmser dans *La Comédie inhumaine*, éd. déf., Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1970, 840 p.

¹¹ Voir Louis VAN DELFT, *Les moralistes. Une apologie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2008, p. 88-107.

le confort d'une doctrine, en le soumettant à un propos morcelé, elliptique, et souvent contradictoire.¹²

Il n'y a rien dans cette définition qui ne puisse s'appliquer à Balzac. Ce dernier a intitulé son ensemble romanesque *Comédie « humaine »* : l'Homme y occupe le premier rang, est observé dans ses rapports au monde, à la société contemporaine. En outre, Balzac critique les mœurs, mais aussi les moralisateurs (je pense prioritairement ici aux directeurs de conscience des dévotés, qui déforment la morale chrétienne et font de leurs ouailles de vraies « inadaptées sociales » à l'instar de la comtesse de Granville [DF]). Il fouille le cœur des hommes sans parvenir à épuiser les possibilités de la nature : sa *Comédie* est inachevée – si Balzac avait eu le temps d'écrire tous les ouvrages qu'il avait en projet, il y a fort à parier que d'autres textes seraient apparus au fil du temps, venant grossir le catalogue qui nous est parvenu. Par ailleurs, il arrive que Balzac explore dans ses romans des lieux encore inconnus (et prétendus tels) des discours moralistes qui le précèdent. Ainsi, *Béatrix* est un roman qui développe un discours moral extrêmement riche et varié, où l'auteur se permet à deux reprises de parler des « moralistes » en soulignant ce qu'il peut apporter lui-même à leurs analyses :

Ainsi, cette explication ne rendrait pas compte de l'étrange passion de Calyste. Peut-être en trouverait-on la raison dans une vanité si profondément enterrée que les moralistes n'ont pas encore découvert ce côté du vice. Il est des hommes pleins de noblesse comme Calyste, beaux comme Calyste, riches et distingués, bien élevés, qui se fatiguent à leur insu peut-être d'un mariage avec une nature semblable à la leur, des êtres dont la noblesse ne s'étonne pas de la noblesse, que la grandeur et la délicatesse toujours consonnant à la leur laissent dans le calme et qui vont chercher auprès des natures inférieures ou tombées la sanction de leur supériorité, si toutefois ils ne vont pas leur mendier des éloges. Le contraste de la décadence morale et du sublime divertit leurs regards. Le pur brille tant dans le voisinage de l'impur ! Cette contradiction amuse. [B, II, p. 867, je souligne]

Enfin, la morale balzacienne est loin d'être homogène : elle est fragmentée, disséminée dans le récit, et sa présence introduit d'ailleurs un effet de rupture qu'a récemment étudié Christèle

¹² Bérangère PARMENTIER, *Le Siècle des Moralistes : de Montaigne à La Bruyère*, Paris, Le Seuil, « Points essais ; série Lettres », 2000, p. 21.

Couleau-Maixent¹³. Aisément repérables, les sentences et maximes balzaciennes se contredisent aussi d'un roman à l'autre, voire au sein d'un même roman, formant un écheveau difficile à démêler. En effet, comme le remarque très justement É. Bordas, le texte génère lui-même ses propres énoncés sentencieux, ses propres maximes, pour les besoins de la fiction :

Le ton catégorique de ces affirmations, obtenu par le présent gnomique, l'anecdote historique, la détermination définie et certaines tournures radicales, ne doit pas nous abuser : l'affirmation est gratuite dans une perspective de morale ; elle est indispensable selon la pragmatique du récit. Que le narrateur développe parfois des idées pertinentes ne change rien à leur nature de justification romanesque. Si elles restent lisibles en dehors de leur contexte, tant mieux pour l'écrivain qui peut se croire aussi grand moraliste, mais ce n'est qu'un hasard en termes de narration. Né du récit, pour le récit, un énoncé doxologique détaché de son contexte romanesque n'a plus de raison d'être. Il n'est plus que la trace d'une possibilité, l'énonciation d'une condition de lecture. L'énoncé doxologique balzacien est d'abord et toujours motivé et fondé par une énonciation proprement romanesque¹⁴.

É. Bordas oublie néanmoins de considérer qu'une part importante des maximes insérées dans le texte balzacien provient d'un intertexte foisonnant : les citations des auteurs classiques sont légion dans *La Comédie humaine*. À en croire Pierre Barrière¹⁵ et, plus récemment, Anne-Marie Meininger, la nette influence des auteurs classiques du XVII^e siècle a été contemporaine des débuts de la *Comédie* comme ensemble romanesque (vers 1834). A.-M. Meininger l'affirme sans ambages : Balzac est mauvais moraliste dans les premières *Scènes de la vie privée* de 1830¹⁶ parce qu'il entend moraliser les jeunes filles et les mettre en garde contre les dangers de la société. En outre, il est un fait que l'intertexte est moins riche dans ces œuvres qui précèdent la première « intuition » de *La Comédie*

¹³ Christèle COULEAU-MAIXENT, *Balzac. Le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2007, 855 p. Voir en particulier les p. 428-440.

¹⁴ Éric BORDAS, *op. cit.*, p. 220.

¹⁵ Voir Pierre BARRIÈRE, *Honoré de Balzac et la tradition littéraire classique*, Paris, Hachette, 1928, p. 79.

¹⁶ Voir Anne-Marie MEININGER, « Introduction au *Bal de Sceaux* », Pl. I, p. 97.

humaine, celles qui sont donc écrites avant l'adoption du retour systématique des personnages.

D'après P. Barrière, 1836 serait une date charnière : après celle-ci, la reprise des auteurs classiques deviendrait chez Balzac consciente et volontaire¹⁷. Ma connaissance actuelle de l'œuvre balzacienne ne me permet pas de prendre réellement position à l'égard de cette date – seule une lecture approfondie de l'ensemble de *La Comédie humaine* permettra de trancher cette question –, mais elle me paraît arbitraire et tardive (Balzac connaissait parfaitement Molière et La Fontaine pour les avoir édités au milieu des années 1820). Au fond, ce qui importe davantage qu'une date, c'est la présence, au sein du texte balzacien, de personnes ayant vécu durant le Grand Siècle, la reprise d'œuvres classiques et les modalités de cette reprise : fidélité, ou transposition, adaptation, voire transformation, déformation et mensonge. L'étude de ces modalités doit nous permettre, en effet, de mieux appréhender les vues balzaciennes du Grand Siècle dans les domaines politique et littéraire, et l'effet que ces vues produisent dans l'économie du récit.

Vues politiques, vues littéraires

Références historiques

Dans certains cas relativement simples, le XVII^e siècle offre un terme de comparaison, un point de départ qui permet de situer le récit de mœurs, de le mettre en perspective et de donner au lecteur des points de repère. Ainsi, le narrateur du *Père Goriot* met sur le même pied les déboires sentimentaux de la vicomtesse de Beauséant et de la Grande Mademoiselle :

Depuis le moment où toute la cour se rua chez la Grande Mademoiselle à qui Louis XIV arrachait son amant, nul désastre de cœur ne fut plus éclatant que ne l'était celui de Mme de Beauséant.
[PG, III, p. 263]

Le récit offre une parenté de situations avec l'Histoire : le soir de son abandon, Mme de Beauséant donne un bal et doit souffrir chez elle ce tout-Paris sur lequel elle régnait pour soumettre le monde aux

¹⁷ Voir Pierre BARRIÈRE, *op. cit.*, p. 79.

caprices de sa passion¹⁸. L'utilisation de l'Histoire permet de légitimer le récit en accréditant sa vraisemblance (cela s'est déjà produit dans le passé, cela peut donc encore arriver), mais elle produit un effet en retour : le lecteur du *Père Goriot* pourra projeter sur l'Histoire les détails du récit balzacien (la Grande Mademoiselle a dû souffrir également de ne pouvoir se retirer du monde alors qu'elle avait d'abord connu le bonheur et pensé pouvoir épouser Lauzun). Utilisant l'Histoire, Balzac est bien, aussi, historiographe.

Le Grand Siècle charrie dans son sillage l'image d'une vie de cour fabuleuse, mythique, et certains personnages balzaciens s'autorisent d'actions passées pour légitimer une conduite tenue au XIX^e siècle. Lorsque Modeste Mignon (dans le roman éponyme) fait discrètement savoir à La Brière qu'elle sait qu'il est l'auteur du cadeau de la cravache qu'elle porte et qu'elle souhaite l'épouser, elle prend aussi Mme de Chaulieu et Mme de Maufrigneuse à témoin pour juger de la singularité du présent qui lui a été fait par un prétendant qui devient « futur » :

– Avouez, madame la duchesse, répondit Mlle de La Bastie en jetant à La Brière un tendre et malicieux regard où l'amant pouvait lire un aveu, que, de la main d'un futur, c'est un bien singulier présent...

– Mais, dit Mme de Maufrigneuse, je le prendrais comme une déclaration de mes droits en souvenir de Louis XIV. [MM, I, p. 712]

Le cadeau paraît légitime aux yeux de la duchesse. Il devient en outre le symbole des « droits » de Modeste sur le cœur de son amant, du moins si l'on se souvient de Louis XIV et de cette anecdote particulièrement célèbre mais qui relève du fantasme d'historiens : le roi, en avril 1655, a quitté une partie de chasse à Vincennes pour se rendre au Parlement et lui interdire de discuter les édits, avant de s'en retourner chasser (c'est là que la légende lui fait prononcer ces mots : « L'État, c'est moi »¹⁹). Le costume

¹⁸ Voir PG, III, pp. 263-264 : « En cette circonstance, la dernière fille de la quasi royale maison de Bourgogne se montra supérieure à son mal, et domina jusqu'à son dernier moment le monde dont elle n'avait accepté les vanités que pour les faire servir au triomphe de sa passion. »

¹⁹ À ce sujet, voir Louis MARIN, *Le Portrait du Roi*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, pp. 19-20, coll. « Le sens commun » ; « Note VI. Louis XIV au Parlement, en 1655 », dans SAINT-SIMON, *Mémoires* [en ligne]. URL : http://rouvroy.medusis.com/docs/1128.html?qid=sdx_q5. Ce n'est pas le seul lieu de *La Comédie humaine* où il soit fait

inhabituel du roi a été remarqué par les contemporains (dont le marquis de Montglat), mais les premiers témoignages racontent que le roi a désigné les membres du parlement avec son doigt et non avec sa cravache. On trouve, en revanche, la mention d'une « houssine » chez Saint-Simon²⁰ et l'on sait que Balzac connaissait au moins les pages les plus célèbres de ses *Mémoires*, dont il se sert pour écrire *L'Interdiction* (1836)²¹. Balzac fait ici allusion à une anecdote – fautive au demeurant, mais communément admise et participant de cette légende du Grand Siècle en ce qu'elle construit le « portrait du Roi »²² – qui cautionne une attitude et qui autorise un comportement léonin en amour : le cadeau de La Brière à Modeste est l'équivalent de la cravache de Louis XIV, c'est-à-dire qu'il devient le sceptre qui autorise Mlle de La Bastie à régner sur son cœur en monarque absolu. On voit ici qu'il y a beaucoup à tirer, tant pour le narrateur que pour les personnages, de la seule mention de Louis XIV.

La cour du Roi-Soleil est magnifique, prodigieuse, mais elle n'est pas pour autant toujours valorisée. *La Comédie humaine* est un système qui repose, comme tout système, sur des oppositions. La duchesse de Maufrigneuse appartient au cercle très fermé et très aristocratique du faubourg Saint-Germain où ses avis ont force de loi aussitôt qu'ils sont promulgués. En revanche, le baron du Guénic, du fond de sa Bretagne et du haut de ses principes issus en droite ligne d'une noblesse féodale, juge la cour de Louis XIV avec davantage de circonspection.

– Elle écrit des pièces, des livres, dit encore la baronne.

– Des livres ? dit le vieillard en regardant sa femme d'un air aussi surpris que si on lui eût parlé d'un miracle. J'ai ouï dire que Mlle de Scudéry et Mme de Sévigné avaient écrit, ce n'est pas ce qu'elles ont fait de mieux ; mais il a fallu, pour de tels prodiges, Louis XIV et sa cour. [B, II, p. 684]

allusion à cette phrase légendaire : Raoul Nathan, dans *Une Fille d'Ève*, est « personnel comme si l'État était lui » (FE, II, 303, Balzac souligne).

²⁰ SAINT-SIMON, *Mémoires (1714-1716)*, éd. Yves Coirault, t. V, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 42.

²¹ *Modeste Mignon* fait partie des romans tardifs et a été publié pour la première fois en 1844.

²² Voir Louis MARIN, *op. cit.*, p. 19-20.

Félicité des Touches, écrivain fictive du XIX^e siècle connue sous le pseudonyme androgyne de Camille Maupin, est condamnée par cet arrêt du baron : si certaines femmes ont pu écrire, c'est grâce aux circonstances particulières d'un temps révolu qui fut exceptionnel ; hors de ce milieu, les « prodiges » de ce genre doivent être condamnés parce qu'ils menacent de bouleverser l'ordre social.

Balzac, à travers les différentes « voix » de *La Comédie humaine*, ne donne pas seulement une vision magnifiée du Grand Siècle et la critique de la politique royale peut aller jusqu'à la dénonciation de l'injustice du souverain ; injustice que le marquis d'Espard s'efforce de réparer au XIX^e siècle – mais dans le plus grand secret – pour laver de cette tache l'honneur de son nom. Le secret de cette entreprise n'est dévoilé que dans *l'Interdiction*, où le marquis est auréolé d'une noblesse bien plus grande que celle de ses aïeux qui ont accepté pour des raisons peu avouables des biens confisqués aux Huguenots (*In.*, III, pp. 482-483). Or, la révocation de l'édit de Nantes est la décision politique qui permet tous les débordements et toutes les usurpations de biens :

« La révocation de l'édit de Nantes eut lieu, reprit-il. Peut-être ignorez-vous, monsieur, que, pour beaucoup de favoris, ce fut une occasion de fortune. Louis XIV donna aux grands de sa cour les terres confisquées sur les familles protestantes qui ne se mirent pas en règle pour la vente de leurs biens. Quelques personnes en faveur allèrent, comme on disait alors, à la chasse aux protestants. J'ai acquis la certitude que la fortune actuelle de deux familles ducales se compose de terres confisquées sur de malheureux négociants. Je ne vous expliquerai point, à vous, homme de justice, les manœuvres employées pour tendre des pièges aux réfugiés qui avaient de grandes fortunes à emporter : qu'il vous suffise de savoir que la terre de Nègrepelisse, composée de vingt-deux clochers et de droits sur la ville ; que celle de Gravenges, qui jadis nous avait appartenu, se trouvaient entre les mains d'une famille protestante. *Mon grand-père y rentra par la donation que lui en fit Louis XIV. Cette donation reposait sur des actes marqués au coin d'une épouvantable iniquité. [...]* » [*In.*, III, p. 483-484, je souligne.]

Balzac, on le voit, utilise l'Histoire dans toutes les possibilités qu'elle lui offre et se garde de tenir un discours monolithique sur le Grand Siècle. Il varie les points de vue, mais le XVII^e siècle est toujours présent comme une trame, comme un repère stable par rapport auquel les personnages peuvent se situer. En croisant les

voix, on aboutit à une vision nuancée du Grand Siècle, entre apologie et mise à distance critique, entre nostalgie et volonté de progresser pour ne pas reproduire les erreurs du passé. Balzac opère donc un double mouvement : il se sert et s'appuie sur un Grand Siècle mythifié, mais il sape également les fondements d'une légende qui n'est pas sans failles. Malgré ses prétentions, Balzac est davantage romancier qu'historien.

Intertexte littéraire

Il faut encore étudier la présence de l'intertexte littéraire dans *La Comédie humaine*. Je ne peux évidemment pas me contenter de relever toutes les occurrences où se marque la présence des auteurs du XVII^e siècle : je risquerais d'aboutir à un catalogue assez indigeste et, finalement, peu utile. En outre, le seul cadre de cet article n'y suffirait pas : l'ampleur de la tâche m'oblige à faire des choix pour illustrer et expliquer – malheureusement trop rapidement encore – les modalités de reprises par Balzac de Molière, La Fontaine et Perrault et les effets de ces reprises citationnelles dont l'un des principaux serait la légitimation du genre romanesque. À l'instar des références historiques en effet, l'intertexte littéraire est loin d'être lisse. L'attitude de Balzac n'est pas celle d'un conservateur du Panthéon littéraire classique : il puise à pleines mains dans un réservoir de phrases, de situations, de personnages, de caractères, etc., tout en se réservant la liberté d'adapter, de transformer ou même d'inventer pour les besoins de la fiction. Pour étudier tous les effets de ce procédé rhétorique, il importe, comme le fait remarquer Charlotte Schapira, de reprendre la citation dans son contexte originel pour observer ensuite toute la distance prise par le texte citant et saisir les éventuels effets d'ironie²³.

Molière : vie et personnages

Molière a exercé une réelle fascination sur Balzac et c'est presque naturellement que le nom du dramaturge apparaît dans le premier paragraphe de *l'Avant-propos* (cf. *supra*) : la légitimité de l'auteur classique doit produire un effet de contamination et autoriser l'entreprise romanesque balzacienne. Le génie de Molière

²³ Charlotte SCHAPIRA, *La maxime et le discours d'autorité*, Paris, SEDES, « Les livres et les hommes », 1997, 176 p. Voir particulièrement chap. 5 : « Le statut citationnel de la maxime ».

est salué positivement dans le discours balzacien, au détour même d'un roman comme *Modeste Mignon* :

Le poète a sa mission. Il est destiné par nature à voir la poésie des questions, de même qu'il exprime celle de toute chose ; aussi, là où vous le croyez en opposition avec lui-même, est-il fidèle à sa vocation. C'est le peintre, faisant également bien une madone et une courtisane. Molière a raison dans ses personnages de vieillard et dans ceux de ses jeunes gens, et *Molière avait certes le jugement sain*. Ces jeux de l'esprit, corrupteurs chez les hommes secondaires, n'ont aucune influence sur le caractère chez les vrais grands hommes. [MM, I, p. 652, je souligne]

Molière a su bien peindre ses personnages parce qu'il a su adopter l'esprit des jeunes gens comme celui des vieillards et il a pu conserver « le jugement sain » parce qu'il est un grand homme. Grand homme sans doute, mais Molière est avant tout un dramaturge dont le comique est reconnu. Or, sa vie — ou plutôt la connaissance de sa vie et donc la connaissance du XVII^e siècle — devient sous la plume de Balzac l'occasion de plaisanteries au sein du récit. Dans *Un Début dans la vie*, Joseph Bridau et Mistigris sont deux peintres engagés par M. de Sérisy pour embellir sa résidence de Presles. Les artistes sont confrontés à la sottise et aux prétentions bourgeoises des régisseurs : Mme Moreau est pleine de vanité et prétend faire oublier son précédent état de servante en montrant à tout propos qu'elle possède un profond sentiment des arts.

« Vous aimez les arts, peut-être les cultivez-vous avec succès, madame ? dit Joseph Bridau.

— Non. Sans être négligée, mon éducation a été purement commerciale ; mais j'ai un si profond et si délicat sentiment des arts, que M. Schinner me priaît toujours de venir, quand il avait fini un morceau, pour lui donner mon avis.

— Comme Molière consultait Laforêt », dit Mistigris.

Sans savoir que Laforêt fut une servante, Mme Moreau répondit par une attitude penchée qui montrait que, dans son ignorance, elle acceptait ce mot comme un compliment. [DV, I, p. 815]

L'échange prouve au moins que l'éducation de Mme Moreau est mal dégrossie : elle accepte comme un compliment ce qui n'est qu'une attaque déguisée. Pour s'assurer que le lecteur comprenne bien et la finesse de Mistigris et l'imbécillité de Mme Moreau, le narrateur explique au narrataire qui est Laforêt et il souligne cette « attitude penchée » qui ne parvient pas à masquer une ignorance crasse. La

connaissance d'éléments biographiques d'un dramaturge du Grand Siècle offre à Balzac le moyen de ridiculiser un personnage romanesque.

L'œuvre moliéresque fournit également des types à Balzac qui se sent libre de les réutiliser en citant ses sources. Célimène est devenue le type de la duchesse et permet à Balzac de caractériser ses propres personnages à peu de frais tout en leur donnant des modèles légitimes dans le champ de la littérature. Les aristocrates fières et nobles du faubourg Saint-Germain trouvent donc en Célimène une illustre devancière et le narrateur ne se prive pas de faire remarquer leur parenté. Ainsi d'Émilie de Fontaine dans *Le Bal de Sceaux* (1830) :

Plus vive, plus charmante, plus gaie que jamais après avoir rejeté deux ou trois prétendus, elle s'élançait dans les fêtes de l'hiver et courait aux bals où ses yeux perçants examinaient les célébrités du jour, où elle se plaisait à exciter des demandes qu'elle rejetait toujours. La nature lui avait donné en profusion les avantages nécessaires à ce rôle de Célimène. [BS, I, p. 120]

Ici, Célimène est un « rôle », un type qui n'est pas situé par rapport à une période spécifique. Louise de Chaulieu, en revanche, cite le personnage dans un ancrage historique précis lorsqu'elle écrit à Renée de l'Estorade dans *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842) que la création de Célimène est un chef-d'œuvre que le temps n'altère pas :

Quel étonnant chef-d'œuvre que cette création de Célimène dans *Le Misanthrope* de Molière ! C'est la femme du monde du temps de Louis XIV comme celle de notre temps, enfin la femme du monde de toutes les époques. [M/M, I, p. 324]

La marquise de Rochefide, quant à elle, possède la faculté de « convers[er] avec une aisance de Célimène » [B, II, p. 931]. Balzac confère également les qualités de conversation de Célimène – indissociables, il faut le remarquer, de ses qualités morales – à Mme Firmiani [Fir, II, p. 153] et à Mme Évangélista qui, dans *Le Contrat de mariage*, « prit sa revanche [avec Mme de Gyas] à peu près comme Célimène avec Arsinoé » [CM, III, p. 592]. C'est bien la qualité d'universalité des « caractères » qui intéresse Balzac. Mais il ne se contente pas de reprendre des personnages à Molière : il lui emprunte également des situations. À chaque fois, le procédé de reprise est d'économie : Balzac se dispense ainsi de décrire

moralement un personnage ou de créer une scène ; citer les personnages de Molière et faire allusion à une situation prise dans une pièce connue confère en outre une légitimité et une vraisemblance à l'action qui se déroule sous les yeux du lecteur de *La Comédie humaine*. La dynamique est comparable à celle que je signalais pour les références historiques : la connaissance de situations antérieures accrédite la vraisemblance de celles qui sont racontées dans un roman au début du XIX^e siècle.

La Fontaine et Les deux pigeons

Molière n'est pas le seul écrivain du Grand Siècle que Balzac réutilise dans *La Comédie humaine* ; il connaissait aussi parfaitement *La Fontaine*, et *Béatrix* (1845) offre à ce propos un cas d'étude intertextuelle intéressant. Le roman peut se résumer ainsi : Calyste du Guénic, d'abord épris de Mlle des Touches, tombe amoureux de Béatrix de Rochefide qui se révèle incapable d'aimer quelqu'un d'autre qu'elle-même. Bien qu'il soit abandonné par la marquise, Calyste continue de l'aimer ; pour la lui faire oublier, Félicité des Touches organise son mariage avec Sabine de Grandlieu avant de se retirer dans un couvent. Le mariage est malheureux : Calyste retrouve Béatrix à Paris et délaisse peu à peu Sabine. Le jeune homme redevient l'esclave de la froide marquise et seule une machination orchestrée par la dévote duchesse de Grandlieu et par le diabolique Maxime de Trailles permettra de ramener Calyste au foyer. La conclusion du texte est particulièrement intéressante :

« Eh bien, que vous arrive-t-il donc, mes enfants, demanda la bonne duchesse.

– Rien que de bon, ma chère maman, répondit Sabine qui leva sur sa mère des yeux rayonnant de bonheur, nous avons joué la fable des deux pigeons ! voilà tout. »

Calyste tendit la main à sa femme et la lui serra tendrement. [B, II, p. 941]

Sabine résume pour sa mère la dernière partie du roman à la fable des *Deux Pigeons*. Cet aveu final oblige le lecteur à relire (au moins mentalement) toutes les aventures du jeune couple à la lumière d'une intertextualité affirmée. Or, une lecture attentive des cent dernières pages du roman nous fait constater qu'une structure similaire est utilisée dans la troisième partie de *Béatrix* et dans *Les Deux Pigeons*. Calyste serait ce pigeon qui souhaite voyager, voir du pays pour se « désennuyer » : en s'éloignant du domicile conjugal et

en se rapprochant de Béatrix, Calyste croit connaître l'amour. Mais il lui arrive tant de malheurs (Béatrix a juré de le séparer de sa femme et se conduit en tyran, La Palférine menace sa position de favori et Calyste tombe de son piédestal aux yeux de la marquise) qu'il retourne « droit au logis », pour reprendre les termes du fabuliste.

En outre, en récupérant le titre de la fable de La Fontaine, Balzac invite le lecteur à appliquer la morale de la fable à son propre récit et se dispense d'élaborer davantage une morale personnelle. Le texte de La Fontaine, convoqué au finale du récit, présente une morale qui s'applique parfaitement à la dernière partie de *Béatrix* :

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?
 Que ce soit aux rives prochaines.
 Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
 Toujours divers, toujours nouveau ;
 Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste²⁴.

Mais en ne citant que le titre de la fable sans en rappeler directement la morale, Balzac reste sur le mode implicite. Certes, le risque que le lecteur ne connaisse pas la fable existe (et augmente au fil des ans), mais l'œuvre de Balzac fonctionne de manière autonome et elle se suffit à elle-même pour comprendre la narration et la morale : Béatrix est punie, Calyste comprend qu'un bonheur conjugal est préférable aux douleurs de l'adultère. L'intertexte apporte néanmoins un effet de sens supplémentaire et revêt un intérêt au moins double : Balzac fait l'économie du discours moraliste et tente une légitimation du roman – et, il ne faut pas l'oublier, de son propre statut d'écrivain – par la reprise citationnelle d'auteurs classiques. En tout cas, faire dire à un personnage qu'il a joué (avec les autres) une fable est une forme de mise en abyme du récit, une manière de poser une distance supplémentaire dans la représentation ; le statut de la fiction balzacienne et du genre romanesque est donc également modifié.

Perrault et La Barbe bleue

Charles Perrault me permet d'aborder, pour terminer, un autre effet des interférences d'éléments littéraires provenant du Grand Siècle et réutilisés au sein de *La Comédie humaine*. Le conte en prose

²⁴ Jean DE LA FONTAINE, *Fables et contes*, « Les Deux Pigeons », IX, 2, éd. Jean-Pierre COLLINET, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 349-350.

intitulé *La Barbe bleue* apparaît en effet dans divers textes des *Scènes de la vie privée* et établit entre eux des liens grâce à la fameuse clef de la chambre interdite. Dans *Une Fille d'Ève*, le narrateur avoue son admiration à l'égard de cette « trouvaille » qu'il attribue à Perrault :

Aujourd'hui comme dans le conte de la Barbe-Bleue, toutes les femmes aiment à se servir de la clef tachée de sang ; magnifique idée mythologique, une des gloires de Perrault. [FE, II, p. 313]

Même si Perrault n'est peut-être pas l'inventeur de cette « idée mythologique », son prestige autorise Balzac à lui en attribuer la paternité : s'il n'en est pas l'inventeur, il est au moins celui qui a contribué à populariser le motif.

Or, cette clef resurgit dans d'autres textes, de manière plus ou moins évidente. C'est une trace à décrypter dans *Honorine* où Balzac écrit : « Ses doigts semblaient être *fées*, pour se servir d'une expression de Perrault [...] » [H, II, p. 568, Balzac souligne]. Cette expression, peu fréquente chez Perrault, est utilisée précisément pour qualifier la clef de la Barbe bleue et les bottes de sept lieues dans *Le Petit Poucet*. Mais il n'est pas fait mention de ces bottes dans *La Comédie humaine* alors que la clef occupe une place fondamentale dans *Béatrix* : Mlle des Touches regrette d'avoir donné le domaine des Touches en Bretagne à Sabine en faisant valoir qu'il sera pour elle « le cabinet de Barbe-bleue » [B, II, p. 853]. La jeune fille rend compte à sa mère de la fascination et de la crainte que lui inspire ce lieu :

Nous autres femmes, qui sommes encore un peu jeunes filles, il suffit qu'on nous dise : "Voici une clef rouillée de souvenirs parmi toutes celles de votre palais, entrez partout, jouissez de tout, mais gardez-vous d'aller aux Touches !" pour que nous entrions là, les pieds chauds, les yeux allumés de la curiosité d'Ève. Quelle irritation Mlle des Touches avait mise dans mon amour ! Mais aussi pourquoi m'interdire les Touches ? Qu'est-ce qu'un bonheur comme le mien qui dépendrait d'une promenade, d'un séjour dans un bouge de Bretagne ? Et qu'ai-je à craindre ? Enfin, joignez aux raisons de Mme Barbe-Bleue le désir qui mord toutes les femmes de savoir si leur pouvoir est précaire ou solide, et vous comprendrez comme un jour j'ai demandé d'un petit air indifférent : "Qu'est-ce que les Touches ? [...]" [B, II, p. 855-856]

Balzac reprend le thème de la clef, il cite la Barbe-bleue, mais le personnage « joint » aux raisons que la femme de Barbe bleue

pouvait avoir d'ouvrir la pièce interdite un élément supplémentaire qui est le désir de savoir si on possède sur son mari quelque pouvoir. Même si on pourrait discuter et se demander si cet élément n'est pas déjà présent chez Perrault, Balzac montre au détour d'une phrase qu'il n'est pas Perrault, et que le XIX^e siècle offre par rapport au Grand Siècle de nouvelles raisons psychologiques qui poussent à l'action. Le résultat de ces légères modifications diffère à peine : Sabine a emmené Calyste aux Touches, et elle a bien failli mourir, non de la main de son mari, mais de la défection de Calyste ; et elle est sauvée, *in extremis*, par Maxime de Trailles et La Palférine qui ouvrent les yeux à Calyste. J'ai dit que Balzac utilisait la fable des *Deux pigeons* comme morale de son roman et j'espère avoir montré que Calyste était ce « pigeon voyageur ». Sans occuper cette place de choix qu'est *l'excipit*, la mention de *La Barbe bleue* nous renvoie indirectement à la première des deux moralités du conte de Perrault. Celle-ci pourrait s'appliquer à Sabine qui, dans la suite du roman, se mord les doigts de sa curiosité, laquelle a ravivé une passion qu'elle devait plutôt faire oublier :

MORALITÉ

La curiosité, malgré tous ses attraits,
 Coûte souvent bien des regrets ;
 On en voit, tous les jours, mille exemples paraître.
 C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger ;
 Dès qu'on le prend, il cesse d'être.
 Et toujours il coûte trop cher²⁵.

Le malheur conjugal est ce qu'il en coûte à Sabine pour avoir été trop curieuse. En visitant les Touches et en prenant du plaisir à séjourner dans cette agréable demeure, elle a ouvert la boîte de Pandore et renvoyé son mari à sa première passion. On observe ce que nous avons pu remarquer pour Calyste et la fable de La Fontaine : la reprise d'une morale héritée du Grand Siècle appliquée cette fois à une jeune aristocrate du début du XIX^e siècle.

Les diverses occurrences de la clef du conte de *La Barbe bleue* que nous avons relevées, et la prise de distance que nous avons observée à plusieurs reprises, à l'égard du Grand Siècle nous autorisent à penser qu'il existe une autre manifestation de cette clef dans *La Femme de trente ans*. Dans le chapitre V de ce texte assez disparate,

²⁵ Charles PERRAULT, *Contes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981, p. 154.

les d'Aiglemont reçoivent la visite nocturne d'un inconnu qui demande asile au marquis. Ce dernier le cache dans une mansarde située au-dessus de son salon et recommande à sa femme, Julie, et à sa fille, Hélène (enfant légitime et secrètement, voire inconsciemment détesté par sa mère), le silence sur cet invité clandestin et, sans donner davantage d'explications, il laisse seules sa femme et sa fille. Immédiatement, le dialogue s'engage :

À peine le marquis était-il sorti que sa femme, jetant alternativement les yeux sur la clef de la mansarde et sur Hélène, finit par dire à voix basse en se penchant vers sa fille : « Hélène, votre père a laissé la clef sur la cheminée. »

La jeune fille étonnée leva la tête, et regarda timidement sa mère, dont les yeux pétillaient de curiosité.

« Hé bien, maman ? répondit-elle d'une voix troublée.

– Je voudrais bien savoir ce qui se passe là-haut. S'il y a une personne, elle n'a pas encore bougé. Vas-y donc...

– Moi ? dit la jeune fille avec une sorte d'effroi.

– As-tu peur ?

– Non, madame, mais je crois avoir distingué le pas d'un homme.

– Si je pouvais y aller moi-même, je ne vous aurais pas prié de monter, Hélène, reprit sa mère avec un ton de dignité froide. Si votre père rentrait et ne me trouvait pas, il me chercherait peut-être, tandis qu'il ne s'apercevra pas de votre absence.

– Madame, répondit Hélène, si vous me le commandez, j'irai ; mais je perdrai l'estime de mon père...

– Comment ! dit la marquise avec un accent d'ironie. Mais puisque vous prenez au sérieux ce qui n'était qu'une plaisanterie, maintenant je vous ordonne d'aller voir qui est là-haut. Voici la clef, ma fille ! Votre père, en vous recommandant le silence sur ce qui se passe en ce moment chez lui, ne vous a point interdit de monter à cette chambre. Allez, et sachez qu'une mère ne doit jamais être jugée par sa fille... » [F30, II, p. 1168]

On retrouve chez Julie le même empressement au départ de son mari que dans *La Barbe bleue*, avec le même désir de savoir ce qui se cache derrière une porte qu'ouvre une clef. En outre, la mère envoie sa fille au devant du danger, comme la mère du conte marie sa cadette avec un homme dont plusieurs épouses ont disparu. Hélène obéit à sa mère sans manquer de « trembler convulsivement en approchant la clef de la serrure » [F30, II, p. 1169] et c'est de frayeur que la femme de la Barbe bleue laisse tomber la clef dans le sang. En rencontrant l'inconnu, Hélène en tombe amoureuse. La fureur du père éclate quand il voit qu'Hélène a introduit l'inconnu dans son

salon, et quand elle lui parle d'épouser cet homme, son père la renie, c'est-à-dire qu'il la tue verbalement : « “ — Assez, madame, s'écria le général, nous n'avons plus qu'une fille.” Et il regarda Moïna, qui dormait toujours. [...] “Ma fille, dit alors le père abattu par cette lutte effroyable, vous êtes libre. Embrassez votre mère, si elle y consent. Quant à moi, je ne veux plus ni vous voir ni vous entendre...” » [F30, II, pp. 1176-1177]. D'une certaine manière, la femme de la Barbe bleue a été dédoublée dans *La Femme de trente ans* : c'est Julie qui est curieuse de savoir, mais c'est Hélène qui est condamnée à mort par son père... à cause de la curiosité de sa mère et en connaissance de cause — les réticences de la fille et l'ordre de la mère montrent qu'elles savent toutes deux ce qui attend Hélène.

S'il fallait encore d'autres preuves que Balzac utilise dans son roman l'univers du conte « à la manière de Perrault », je pourrais préciser que la scène a lieu un soir d'hiver, au coin du feu, moment propice aux contes de fées. En outre, Hélène est « *charmée* » [F30, II, p. 1170] — Balzac souligne le terme — dès qu'elle voit l'inconnu ; et le charme n'est rompu que lorsque Victor d'Aiglemont crie le nom de sa fille par la fenêtre pour la ramener à lui :

« Hélène », cria-t-il.

Cette voix se perdit dans la nuit comme une vaine prophétie. En prononçant ce nom, auquel rien ne répondait plus dans le monde, le général rompit, comme par enchantement, le charme auquel une puissance diabolique l'avait soumis. [F30, II, p. 1178]

L'univers créé est merveilleux, et ce qui renvoie davantage encore à *La Barbe bleue*, c'est l'insistance sur le sang que l'inconnu a sur les mains. Il a tué quelqu'un, c'est un meurtrier, ce qui effraie tout le monde, sauf Hélène. L'inconnu est « un assassin couvert de sang » [F30, II, p. 1171], « ses mains sont teintes de sang » [F30, II, p. 1174] et Hélène propose de les essuyer.

L'œuvre de Perrault subit les mêmes modalités de reprise du Grand Siècle par Balzac : ce dernier voue une certaine admiration aux *Contes*, il les reprend de manière assumée et explicite, ce qui ne l'empêche pas, à l'occasion, de reprendre un motif et de l'adapter (parfois de manière assez libre) aux besoins de sa fiction. La présence du Grand Siècle dans *La Comédie humaine* se manifeste aussi sous forme de traces que le lecteur peut déceler en étant attentif aux réseaux qui se créent d'un texte à l'autre par la reprise de certains motifs, comme celui de la clef qui ouvre une pièce

interdite. Est-ce à dire que l'exploration de ces réseaux pourrait découvrir de nouveaux sens, de nouvelles dimensions dans *La Comédie humaine* ? Qu'ils permettraient de suivre une autre architecture du monument, de nouveaux systèmes de renvois d'un roman à l'autre ? Qu'ils révèlent une autre cohérence ? L'hypothèse est posée et se doit d'être étudiée dans ce vaste corpus que représente l'ensemble de *La Comédie humaine*.

Conclusion

Que conclure de tout ce qui précède ? Je me demandais, dans mon introduction, quel regard Balzac portait sur le Grand Siècle et je me suis interrogé durant ce travail sur les raisons qui ont poussé l'historien des mœurs de son temps à introduire massivement dans son œuvre des personnes et des personnages du XVII^e siècle, ainsi que sur les modalités et les conséquences de ces reprises.

Balzac se présente comme un historien de son temps : il offre à ses lecteurs et à la postérité un témoignage sur les mœurs de son temps et tâche de rendre compte de l'Histoire en train de se faire. Il s'appuie, pour se donner une légitimité et parce que les siècles précédents lui offrent un moyen de comparaison, sur le Grand Siècle et sa « petite histoire » et parvient à transmettre l'idée que si la société change, l'Homme reste fondamentalement le même. Il s'agit bien là d'un discours moraliste qui s'appuie lui-même sur les œuvres des moralistes du XVII^e siècle. Molière, La Fontaine et Perrault (pour ne citer que ceux que nous avons étudiés ici) fournissent à Balzac des personnages, des références, des morales qu'il intègre au sein de son œuvre romanesque.

Car Balzac n'est ni historien, ni moraliste au premier chef : il est d'abord et avant tout romancier. C'est dans cette perspective qu'il fait servir l'Histoire au roman, et qu'il se réfère aux moralistes pour accréditer la fiction qu'il est en train d'écrire. Sur le plan de l'Histoire, j'ai voulu montrer que Balzac n'encensait pas le Grand Siècle : il en donne une vision mesurée, nuancée et relativisée par les opinions de ses personnages qui relatent les différents jugements que l'on pouvait poser sur le XVII^e siècle dans la première moitié du XIX^e siècle. Balzac utilise le passé pour les besoins de sa fiction, comme il cite les moralistes du Grand Siècle pour se conférer une légitimité d'écrivain. Il faudrait cependant nuancer et affiner ce que j'ai pu dire à propos de l'intertexte littéraire. Nous avons pu voir à

plusieurs reprises que Balzac allait plus loin que la citation : il transforme, il réutilise, il adapte. Parfois – et c’est encore une piste à explorer – il invente tout bonnement en récupérant tout de même l’autorité d’un écrivain du XVII^e siècle. En définitive, c’est le jugement que Balzac porte sur le Grand Siècle littéraire que je souhaiterais mettre au jour, mais cela demande d’étudier ce qui ne passe dans le texte que de manière implicite et diffuse.

Je n’ai pu qu’esquisser les grandes lignes d’un travail qui doit encore être vérifié pour la reprise balzacienne d’autres auteurs (Corneille, Racine, La Rochefoucauld, Pascal, La Bruyère, Saint-Simon). Chacun à sa manière a influencé Balzac et la ressemblance de certains portraits balzaciens avec des pages des *Caractères* ou des *Mémoires* est indéniable. Il faudra tenir compte, également, des moyens de transmission du XVII^e siècle vers Balzac : on sait qu’il connaissait directement Molière et La Fontaine pour les avoir édités, mais il a pu connaître certains textes du XVII^e siècle indirectement, par l’intermédiaire du théâtre de boulevard ou par ce que pouvait en dire la critique contemporaine. Enfin, il faudra croiser les résultats de ma recherche dans *La Comédie humaine* avec d’autres textes : la correspondance (que dit Balzac du Grand Siècle dans ses écrits personnels ?), les préfaces et les articles qu’il a rédigés (quel discours Balzac tient-il sur le Grand Siècle lorsqu’il « théorise » le roman et sa propre entreprise de création ?).

Pour citer cet article :

Maxime PERRET, « Vues balzaciennes du “Grand Siècle” dans les *Scènes de la vie privée* », *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 1, 2010, p. 3-24, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010_001.pdf

Dossier :
Périodiser la « première modernité » :
variations autour d'un découpage chronologique

Introduction

Agnès GUIDERDONI (F.R.S.-FNRS,
Université catholique de Louvain)

Après nous être intéressés aux spécificités méthodologiques de notre période de prédilection, XVI^e et XVII^e siècles, donc après avoir en quelque sorte traité la partie « analyse culturelle » de l'intitulé de notre centre de recherche, la journée de cette année va s'attacher à l'autre partie de cet intitulé, tout aussi problématique, à savoir « *early modern* », que nous avons traduit par « première modernité ». C'est bien dans ce sens là que les choses ont eu lieu : nous avons traduit l'expression anglaise en français car elle semble être née des études en langue anglaise, désireuses de repenser la périodisation de la Renaissance, désireuses de remettre en cause l'appellation devenue controversée de Renaissance. En effet, le point focal du débat est sans aucun doute la Renaissance car c'est en fonction d'une part de sa valorisation ressentie comme excessive et d'autre part de sa définition chronologique (de sa disparition ou de son hégémonie), que peuvent émerger d'autres périodisations des temps modernes. Ainsi, à titre d'exemple, la *Renaissance Society of America* définit une Renaissance longue, jusqu'en 1650, incluant alors la période baroque et même les débuts du classicisme, français au moins.

À première vue, *early modern* apparaît comme un vocable plus neutre et plus généralisant : il ne porte la marque d'aucune valeur esthétique ni d'aucune appréciation, du moins en apparence. Je le conçois comme une subdivision de la longue période historique et historienne des Temps modernes qui regroupent les XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il ne s'agit donc pas d'une période « pré-moderne », qui préparerait l'avènement d'une pleine modernité mais d'un moment de l'histoire déjà moderne présentant cependant des caractéristiques propres en comparaison. Certes cela n'est pas dénué d'ambiguïtés comme le soulignent deux historiens américains :

« History faculty have remained uncomfortable with the term "Renaissance"-so much so, in fact, that many have substituted the lackluster and no less value-laden term "Early Modern" (a curious

choice, particularly on the part of scholars ostensibly fleeing teleological narratives). Studying early modern Europe admittedly can encompass the Renaissance, but it no longer makes it a focal point of the transition to the world that we inhabit¹. »

Outre cette volonté de sortir de la perspective téléologique, l'utilisation du qualifiant « *early modern* » traduit également la volonté de sortir d'une perspective « eurocentrée », dont la Renaissance serait le point focal, le moment de fondation, comme l'a exposé Caroline Walker Bynum². Il permet en quelque sorte une certaine relativisation de ces points de vue ainsi qu'une prise de distance critique par rapport à ces *a priori* qui sont autant de grilles de lecture implicites. Le déplacement des centres d'intérêt vers les nouveaux mondes tout juste découverts, conquis mais aussi racontés, dessinés, et donc représentés en témoigne. La Renaissance triomphante ne s'exporte pas comme un produit fini et inaltérable : les nouveaux mondes ont aussi façonné en retour la culture du temps.

Par ailleurs, en vertu de sa nouveauté et de son caractère (encore) non-canonique, le « *early modern* » a des frontières souples. Il n'est pas question ici d'en faire une notion passe-partout qui nous affranchirait erronément de la rigueur nécessaire historique mais bien plutôt de pouvoir travailler sur les articulations entre périodes, recherchant continuités et discontinuités pour reprendre les termes de Michel Foucault – toujours continuellement présent à l'arrière-plan de notre démarche. Dans les années 1950, les médiévistes se sont indignés de la domination de la « modernité » de la Renaissance, ce qui s'est traduit par une sorte de contre-attaque des spécialistes de la Renaissance, cherchant obstinément (et avec un succès certain) à explorer et faire connaître l'originalité de la période³. Mais qu'en est-il au fond ? La différenciation des corpus, des objets d'étude, des disciplines s'impose ici. De nombreuses études ces dernières années ont montré les continuités évidentes qui existaient entre ce que l'on appelle Moyen Âge et ce que l'on appelle

¹ Paula FINDLEN and Kenneth GOUWENS, « Introduction : The Persistence of the Renaissance », *The American Historical Review*, 103 (1998), p. 52.

² Under the heading "The President's Desk", in *Perspectives : American Historical Association Newsletter*, 34 (February 1996), p. 3-4.

³ Rappelé par William J. BOUWSMA, « The Renaissance and the Drama of Western History », *The American Historical Review*, 84 (1979), p. 1-2.

Renaissance. Et pour cause : aucun changement épistémologique profond ne peut se produire de manière linéaire et uniforme. Je ne prendrai qu'un seul exemple, dans le domaine religieux parce qu'il me semble très contrasté. L'histoire nous apprend qu'en 1517 Luther affiche 95 thèses à Wittemberg, ouvrant la voie à la Réforme protestante et à la division de l'Église d'Occident. C'est un moment de crise majeur dans l'Europe renaissante et certainement un moment de rupture fondamentale dans son histoire. La théologie, la liturgie et la pratique dévotionnelle s'en trouvent radicalement modifiées. Pourtant, il serait largement abusif de considérer la rupture comme uniforme et absolue. En effet, par delà cette discontinuité patente, de nombreuses et importantes continuités demeurent par exemple avec la spiritualité et les pratiques spirituelles des XIV^e et XV^e siècles, qui nourrissent encore la spiritualité jusque tard dans le XVII^e siècle, voire jusqu'au XVIII^e siècle mais alors dans les marges de la Chrétienté. Il est ici crucial d'affiner et de rectifier la périodisation en fonction des corpus étudiés, même de larges corpus. C'est dans la comparaison de ces périodes entre elles, dans les glissements et recouvrements qui s'opèrent de l'une à l'autre, dans la manière dont elles s'articulent et s'enchaînent, et précisément dans l'étude des moments charnières, instables, flous, souvent multiples et sujets à débat que se trouvent éclairées les vraies différences. En d'autres termes, le questionnement sur la périodisation que nous appliquons à nos objets d'étude doit nous accompagner en permanence puisqu'il permet ainsi d'interroger et de critiquer (au meilleur sens du terme) notre propre représentation du passé. Nous rejoignons ici la réflexion méthodologique de l'an passé sur l'analyse culturelle dans la mesure où ce questionnement permanent en constitue une des bases. Certes, la démarche peut s'avérer parfois inconfortable puisqu'elle consiste à naviguer sur les frontières mal définies des catégories historiques sans perdre de fil de l'histoire qui continue à nous orienter. Suivant d'ailleurs cette voie, le colloque sur l'allégorie organisé en 2009 par le GEMCA s'intéressait à ses métamorphoses du XIII^e au XVII^e siècles. De même, le volume consacré à l'évolution de l'*Ut pictura poesis* à l'épreuve de la matière, paru en 2009⁴, s'attache à l'articulation entre XVII^e et XVIII^e siècles. Enfin, le projet sur le baroque et le néobaroque, que nous

⁴ *Aux limites de l'imitation : l'Ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Ralph DEKONINCK, Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ et Nathalie KREMER (éd.), Amsterdam/New York (NY), Rodopi, 2009, 242 p. + 50 ill., coll. « Faux-titre ; 342 ».

construisons dans des ateliers successifs, interroge précisément la valeur historiquement catégorisante du baroque.

Si on liste l'ensemble des vocables susceptibles de s'appliquer à la période, on constate qu'ils sont à peu près tous piégés, d'une manière ou d'une autre, chargés idéologiquement, politiquement, souvent réducteurs, datés aussi, du point de vue de l'historiographie. Le baroque en fait partie au premier chef (on en parlera tout à l'heure), de même que maniérisme, âge classique ou siècle des Lumières (que préparerait par exemple la seconde moitié du XVII^e siècle), pour ne citer que les plus courants. Vous en aurez peut-être d'autres que nous sommes tous désormais impatients d'entendre et de discuter.

Pour citer cet article :

Agnès GUIDERDONI, « Introduction au dossier *Périodiser la "première modernité" : variations autour d'un découpage chronologique* », *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 1, 2010, p. 27-30, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010_002.pdf

Étudier une œuvre néolatine : dans quel cadre chronologique ?

Grégory EMS (F.R.S.-FNRS, Université catholique de Louvain)
et Mathieu MINET (Université catholique de Louvain)

Introduction

Lors de cette communication, nous tâcherons d'exposer, dans une perspective méthodologique, les principales implications de la question du découpage temporel dans l'étude d'une œuvre néolatine. Il s'agira surtout de mettre à l'épreuve la pertinence des cadres chronologiques conventionnels. Pour ce faire, nous dresserons un aperçu de ces temporalités, pour ensuite en évaluer la validité en les appliquant sur une œuvre précise.

En l'occurrence une épopée d'un poète d'origine tournaïsiennne, Louis des Masures (1515-1574) : cette œuvre en douze chants narre en hexamètres latins les vicissitudes des guerres de religion et des conflits entre les Navarre et les Guise, manipulant la cour royale. Émanant d'un converti, l'ouvrage est évidemment orienté contre les Guise et les ultras du Catholicisme. Il est composé en grande partie de discours tenus à la cour, soit de conciliateurs (*Beza*, *Xenius*, autrement dit Théodore de Bèze et Michel de L'Hospital), soit de bellicistes (*Lorenus*, soit le cardinal de Lorraine).

La question des divisions chronologiques

L'évolution des littératures comme celle des civilisations peut se représenter comme un cycle où alternent différentes phases : d'abord « archaïque » (phase de gestation de la langue et des genres), puis « classique » (canonisation de normes, d'un modèle), ensuite « post-classique » (subversion des genres, décadence assumée ou nostalgie archaïsante), pour ensuite revenir aux idéaux classiques (on parlera alors de néo-classicisme).

Mais dans le cas de la littérature néolatine, il serait vain de chercher ce type d'alternance : ce serait appliquer un modèle simpliste à une réalité complexe. Se revendiquant comme un retour à l'antique, elle est génétiquement « néoclassique ». La littérature néolatine promeut en effet un latin classique copié de l'antique et déconnecté du latin parlé au Moyen Âge. Le néolatin évoluerait ainsi dans une espèce d'uchronie, un temps déconnecté.

Cela dit, elle n'en est pourtant pas moins sujette aux vicissitudes de son temps, et ce verni classique et uchronique est bien souvent une façade : l'exemple traité en annexe (voir ci-dessous) montre ainsi que les néolatins vivent également dans leur siècle. La littérature néolatine doit donc s'inscrire dans plusieurs temporalités :

1) on peut la considérer comme un tout, un ensemble d'œuvres dont la cohérence repose sur l'unité de langue, de contexte historique, de formes, et même de territoire (puisque la vocation internationale du latin a assuré une diffusion à bien plus large échelle que les productions en langue vulgaire). Bref, elle possède une temporalité propre, et est traversée uniformément par des mouvements de fond ;

2) mais elle est le fait d'auteurs attachés, non point seulement à une élite néolatine internationale, mais également à leur « région » propre (cour, ville ou pays). Son développement est contemporain d'autres littératures : le néolatin évolue sur un territoire où, parallèlement, d'autres courants artistiques associés à d'autres langues s'épanouissent, se codifient, ou stagnent. Certains auteurs néolatins ont aussi écrit dans leur langue vulgaire, tout en ayant une production cohérente. Celle-ci doit par conséquent être envisagée dans les cadres chronologiques de la littérature vernaculaire.

3) Enfin, l'étude d'une œuvre repose sur la connaissance de l'évolution de son genre propre. Car par-delà les différences de langue et d'époque, les normes d'un genre, quel qu'il soit, sont soumises à des tendances propres. Chaque genre a une histoire propre, et établir une chronologie entre auteurs d'un même genre peut sembler plus pertinent que rapprocher par exemple un Érasme d'un Vitalis... L'exemple de l'épopée, que nous allons traiter

aujourd'hui, est dans ce sens significatif : même si le néolatin est un retour à l'Antique (Homère, Virgile, Stace), le genre et la veine épiques n'ont jamais vraiment quitté la littérature (*Edda, Chanson de Roland, Beowulf*, etc.), de même que la figure de Virgile qui la domine. Les épopées néolatines prennent par conséquent place dans une ligne du temps autre que la pédagogie ou la philosophie, par exemple.

Périodisation au sein de la littérature néolatine ?

Considérer la littérature néolatine comme un tout a une pertinence dans la mesure où son développement n'a pas épousé partout celui des littératures vernaculaires ; une cohérence peut lui être reconnue. Par conséquent, nous pouvons proposer des jalons chronologiques, des dates-clefs, ou du moins des sections opérantes.

Début : quelles ruptures avec le moyen-âge, latin également ?

Humanisme, émergence de la figure de l'auteur vs. Moyen Âge où les auteurs sont, sinon anonymes, ou du moins peu attachés à l'originalité de style ou à la reconnaissance de leur statut.

Retour à l'antique (genres et thèmes), au latin classique (et non plus latin « barbarisé »)

- Première phase (du XV^e siècle au premier quart du XVI^e siècle). Le latin se diffuse d'abord en Italie, puis progressivement s'étend à toute l'Europe : en France, aux Pays-Bas (Érasme), en Allemagne, etc. Le latin devient la langue internationale que les auteurs doivent utiliser s'ils veulent se faire connaître à large échelle et s'ils souhaitent diffuser leurs idées, leurs découvertes, etc. Le néolatin est employé comme outil de vulgarisation des connaissances et de poésie personnelle, vivifiée par un esprit mythologique et païen symbole du retour à l'antique.

- Milieu du XVI^e siècle : la Réforme entraîne une radicalisation des confessions religieuses. La poésie notamment est pénétrée de motifs chrétiens, les motifs païens sont atténués.
- Fin XVI^e siècle : la Contre-Réforme voit décliner la poésie, au profit de genres plus « intellectualistes » (théologie, philosophie, pédagogie, histoire).
- Au fil du temps, l'emploi du latin dans la vie quotidienne et comme vecteur de diffusion internationale va se restreindre et se perdre. Pendant quelques temps, le latin restera la langue des collègues (notamment jésuites). Toutefois, les réformes et les modernisations de l'enseignement, la promotion d'autres langues véhiculaires (le français, puis l'anglais – qui vont se substituer au latin comme langue internationale) vont être préjudiciables à la production d'œuvres néolatines, même si l'on en trouve des survivances sporadiques.

Quid de la *Borboniade* dans ce contexte ? Nourrie des principes poétiques renaissants et des idées de la Réforme, la *Borboniade* s'insère parfaitement dans le cadre général de l'évolution de la production littéraire néolatine : le moment où, dès le milieu du XVI^e siècle, la poésie est traversée d'idées religieuses. On peut donc considérer Louis Des Masures comme un auteur « conventionnel » pour l'époque. Il est le prototype de l'auteur converti.

Perspective « locale » et perméabilité des temporalités

À côté de cette vision globale des choses, on peut privilégier une approche locale du contexte de production : car celle-ci, si elle a vocation internationale, a longtemps émané de foyers extrêmement circonscrits dans l'espace. Ces zones ne sont guère plus larges qu'une cour ou une ville, et procèdent de l'initiative d'une autorité éclairée, un prince-mécène ou une université.

Il va de soi que ces foyers néolatins n'évoluent pas en marge du reste du monde. Étant des centres de la vie intellectuelle, ils constituent souvent également les porteurs de la culture et de la langue vernaculaire (ex. : la cour d'Este), et ont favorisé l'éclosion d'auteurs de langue latine ou vulgaire, mais aussi bilingues. Aussi est-il pertinent de croiser la perspective historique néolatine avec l'histoire des littératures vernaculaires. Cette démarche permet non seulement de mieux envisager un auteur néolatin mais aussi de reconsidérer le développement des littératures vernaculaires, parfois interprété comme étant en négatif du néolatin.

On considère ainsi souvent la publication par Joachim Du Bellay (1522-1560) de sa *La Deffence, et Illustration de la Langue Francoyse* en 1549 comme une date-clef qui marque un tournant dans l'histoire : il s'agirait d'un pas décisif dans l'abandon du latin au profit du français (le latin devenant une langue « ringarde »). Pourtant Du Bellay était un poète néolatin fécond et un excellent connaisseur de la littérature antique. Ainsi, l'un de ses plus fameux poèmes puisé dans les *Antiquités de Rome* (un recueil sur lequel Du Bellay travailla entre 1553 et 1557) et que l'on considère souvent comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature française – « Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome... » (cf. ci-dessous) – se révèle être inspiré d'une épigramme latine composée par Janus Vitalis (1485-1559). Ce poème néolatin parut à Venise en 1552 et appartient au recueil intitulé *Jani Vitalis Panormitani Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Elogia*¹.

Poème de Vitalis

Qui Romam in media quaeris novus advena Roma,
 Et Romae in Roma nil reperis media,
 Aspice murorum moles, praeruptaque saxa,
 Obrutaque ingenti vasta theatra situ.
 Haec sunt Roma : viden' velut ipsa cadavera tantae

¹ Nous reprenons toutes nos informations de MORTIER Roland, *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Librairie Droz, 1974, pp. 46-59 (chapitre III. L'épigramme latine de Janus Vitalis, ou la fortune européenne d'un thème).

Urbis adhuc spirant imperiosa minas ?
 Vicit ut haec mundum, nixa est se vincere : vicit,
 A se non victum ne quid in orbe foret.
 Nunc eadem in victa Roma illa sepulta est ?
 Atque eadem victrix, victaque Roma fuit.
 Albula Romani restat nunc nominis index,
 Quin etiam rapidis fertur in aequor aquis.
 Disce hinc quid possit Fortuna : immota labascunt,
 Et quae perpetuo sunt agitata manent.

« Étranger nouveau venu, qui cherches Rome au milieu de Rome, et qui n’y retrouves rien de Rome, contemple la masse de ces murs, les pierres écroulées, les vastes théâtres effondrés dans un site immense. Tout cela, c’est Rome : ne vois-tu pas que même les imposants cadavres d’une telle ville semblent encore lancer des menaces ? Tout comme elle avait vaincu le monde, elle a fait effort pour se vaincre, et elle est vaincue, afin qu’il n’y eût rien au monde qui n’eût été vaincu par elle. Est-ce la même Rome qui est ici ensevelie dans la Rome vaincue ? C’est bien la même Rome qui fut victorieuse et vaincue. Aujourd’hui, le Tibre seul reste témoin du nom romain ; que dis-je ? il est entraîné par ses eaux rapides vers la mer. Apprends par là, étranger, ce que peut la Fortune : les choses immobiles chancellent, et celles qui sont perpétuellement agitées subsistent. » [Texte latin et traduction française issus de : MORTIER Roland, *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Librairie Droz, 1974, pp. 11-12].

Poème de Du Bellay

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome
 Et rien de Rome en Rome n’aperçois,
 Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
 Et ces vieux murs, c’est ce que Rome on nomme.

Vois quel orgueil, quelle ruine et comme
 Celle qui mit le monde sous ses lois,
 Pour dompter tout, se dompta quelquefois,
 Et devint proie au temps, qui tout consomme.

Rome de Rome est le seul monument,
 Et Rome Rome a vaincu seulement.
 Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit,
 Reste de Rome. Ô mondaine inconstance !
 Ce qui est ferme est par le temps détruit,
 Et ce qui fuit au temps fait résistance.

Revenons à Des Masures. Ami des Ronsard, Marot et du Bellay, Des Masures ferait figure de réactionnaire si l'on ne nuancerait la rupture entre renaissance latine et promotion du français comme langue de littérature. En réalité, son statut d'auteur bilingue le place dans la droite ligne d'un du Bellay (son protecteur était l'évêque Jean du Bellay). D'ailleurs, Ronsard écrit en 1559 (Sonnet à Des Masures) :

Ah, que je suis marri, qu'encore ne demeure
 En France ce troupeau divinement appris
 Qui sous le Roy François pour emporter le prix
 Chantoit à qui mieux mieux d'une Muse meilleure !
 Pour une opinion de Baize est délogé,
 Tu as par faux rapport durement voyagé,
 Et Peletier le docte a vagué comme Ulysse.

Ceci, ainsi que le retour de du Bellay au latin et les nombreuses assimilations entre l'époque de François I^{er} et le règne d'Auguste, montre que les principaux noms de la poésie française ne se conçoivent pas comme porte-enseignes d'une nouvelle ère consécutive à la *Déffence*, telle que présentée dans les manuels scolaires, mais comme les survivants d'un âge d'or perdu, la période de François I^{er}. Des Masures, en écrivant en latin, sacrifie à cette nostalgie.

Mais qu'en est-il de son épopée, dans ce contexte ? Placée sur la ligne du temps de la littérature française, la *Borboniade* est contemporaine – bien qu'elle procède d'une tradition épique différente – de la *Franciade*, qui est considérée comme la première épopée nationale (malgré une épopée néolatine sur Jeanne d'Arc en 1516).

Surtout, elle précède les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, narration épique des guerres de religion. On voit ici tout l'intérêt de croiser la temporalité néolatine et française : Des Masures apparaît à la faveur de ce rapprochement comme un auteur bien ancré dans les débats poétiques de son temps, mais différant de ses contemporains par le choix d'une forme annalistique plus qu'héroïque ou romanesque.

Pour comprendre cette différence, il faut peut-être juxtaposer une autre perspective, une autre ligne du temps, celle de la Lorraine, où la *Borboniade* a été composée. La cour de Guise a été le berceau des premières épopées « françaises », la *Nancéide* de Blarru et la *Rusticiade* de Pillard, glorifiant l'une et l'autre, sur un mode annalistique, les ducs René et Antoine de Lorraine, tous deux confrontés à des conflits (notamment des jacqueries). Des Masures était un protégé des Guises, leur a dédié certains poèmes lyriques, absolument contredits par sa conversion et son engagement huguenot, comme prédicateur dans la région de Metz. Sa *Borboniade*, vue sous cet angle, complète, mais en le dévoyant, un cycle épique lorrain, centré sur la figure, d'abord héroïque mais ensuite sombre, des intriguants Guise.

Perspective de genre

L'Occident n'a jamais oublié Virgile. Il l'a christianisé, centonisé, porté à l'état de magicien, de mystique, de prophète ou de... guide aux Enfers... Aussi est-ce un Virgile composite que la Renaissance récupère et garde comme référence insurpassable. L'épopée renaissante, qu'elle soit néolatine ou vernaculaire, profane ou chrétienne, ne s'est jamais affranchie du modèle virgilien.

Des Masures fut traducteur de l'*Énéide* et bucoliaSTE. La *Borboniade* échappe donc d'autant moins à la prégnance du modèle virgilien qu'une quelconque autre épopée : sa composition en douze chants n'est pas hasardeuse ; l'entame du poème est évidemment calquée sur le *Arma virumque cano*. La *Borboniade* est donc un avatar

de ce phénomène exceptionnel qu'est la tradition épique virgilienne, qui a sa temporalité propre.

Conclusion sur la *Borboniade* de Louis Des Masures

Une ligne du temps est bien plus un point de vue qu'un point d'ancrage. Choisir de travailler avec une périodisation conditionne considérablement l'approche que l'on peut avoir d'une œuvre. D'où l'importance évidente de croiser les temporalités.

Conclusion méthodologique

Par cet exemple, nous espérons avoir mis en perspective certains principes à suivre dans l'étude d'une telle œuvre :

- Décloisonner les frontières linguistiques, géographiques mais aussi et surtout chronologiques, qui sont parfois handicapantes.
- Replacer l'œuvre dans toutes ses dynamiques, toutes ses dimensions. Elle est inscrite dans des mouvements qui la transcendent, dont elle participe peu ou prou.
- Considérer l'auteur comme intersection de différents cercles, point focal de différentes influences (de la part de ses mécènes, de ses contemporains, de ses compatriotes, de ses collègues, ses coreligionnaires, etc.).

Bibliographie

- J. IJSEWIJN, *Companion to Neo-Latin Studies. Part I (History and Diffusion of Neo-Latin Literature)*, Louvain : Leuven University Press, 1990 (Supplementa Humanistica Lovaniensia, 5).
- J. IJSEWIJN (with SACRÉ Dirk), *Companion to Neo-Latin Studies. Part II (Literary, Linguistic, Philological and Editorial)*, Louvain : Leuven University Press, 1998 (Supplementa Humanistica Lovaniensia, 14).

- R. MORTIER, *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Librairie Droz, 1974
- P. VAN TIEGHEM, *La littérature latine. Étude d'histoire littéraire européenne*, Genève, s.d.
- D. MASKELL, *The historical Epic in France. 1500-1700*, Oxford : Oxford University Press, 1973.
- H. HELANDER, « So Debate : Neo-Latin Studies : Significance and Prospects », *Symbolae Osloenses*, 76 (2001), pp. 5-102.
- Fr. WAQUET, *Le latin ou l'empire d'un signe. XVI^e-XX^e siècle*, Paris : Albin Michel, 1998.
- I. D. MCFARLANE, « La poésie néo-latine à l'époque de la Renaissance Française - état présent des recherches », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, I (1983), pp. 1-18.
- T. VAN HAL, *Towards Meta-Neo-Latin Studies? Impetus to Debate on the Field of Neo-Latin Studies and its Methodology*, *Humanistica Iovaniensia* vol. LVI (2007).

Annexe

Pour illustrer notre propos, fournissons un exemple d'épopée élaborée sur le modèle des chefs-d'œuvre du genre hérités de l'Antiquité : la *Melissomachia*². Il s'agit d'une petite épopée de 606 vers composée par les élèves du collège jésuite de Bruxelles au milieu du XVII^e siècle (plus précisément en 1652). Pour résumer succinctement le poème, l'histoire est celle d'une guerre menée entre

² Sur cette œuvre, voir : PORTEMAN Karel, *Emblematic exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630-1685). A study of the commemorative manuscripts (Royal Library, Brussels)*, with Contributions by Elly COCKX-INDESTEGE, Dirk SACRÉ, Marcus DE SCHEPPER, Turnhout : Brepols, 1996, p. 120 ; SACRÉ Dirk, "Melissomachia: An Unpublished Epic from the Brussels Jesuit College (1652)", dans SACRÉ Dirk et TOURNOY Gilbert (ed.), *Myrica. Essays on Neo-Latin Literature in Memory of Jozef Ijsewijn*, Louvain : Leuven University Press, 2000 (*Supplementa Humanistica Lovaniensia* 16), pp. 523-536. Nous reprenons à Dirk Sacré plusieurs éléments de sa présentation de la *Melissomachia*.

deux peuples d'abeilles. Les Meloclepti [« les voleurs de miel » (τὸ μέλι, ιτος et κλέπτω)], « nation avide, impie et perfide »³, sous la direction de leur roi Macrogastor [« au gros estomac », c'est-à-dire en parlant d'une abeille « au gros abdomen » (μακρός, ά, όν et ή γαστήρ, γαστρός [-γάστωρ, ωρ, ορ [-ορος])], violent le traité qui les unissait aux Anthochares [« ceux qui se réjouissent des fleurs » (τὸ ἄνθος, ους et χαίρω)], un peuple « paisible et industrieux »⁴ dirigé par Melissomedon [« le chef, le roi des abeilles » (ή μέλισσα, ης et ό μέδων, οντος)], et les attaquent.

Analyse intertextuelle

Un bref examen du poème nous permet rapidement de mettre en exergue les principaux auteurs qui furent imités par les élèves. Homère, en premier lieu, à qui l'on attribuait au xvii^e siècle la *Batrachomyomachia*, une épopée relatant une guerre entre des grenouilles et des rats. Le plan de la *Melissomachia* est copié sur celui de la *Batrachomyomachia*⁵ et, dans les deux cas, les noms des protagonistes de l'épopée ont une origine étymologique grecque qui en dit long sur l'apparence physique ou le caractère des abeilles⁶. Les deux poèmes par ailleurs se closent sur un vers semblable (*Batracho.*, καὶ πολέμου τελετὴ μονοήμερος ἐξετελέσθη [« ainsi prit fin une guerre d'un seul jour »] ; *Melisso.*, 605-606: *tanti certaminis una / principium finemque dies tulit* [« un seul jour vit le commencement et la fin d'une si grande rivalité »])⁷.

On trouve encore des emprunts à l'*Odyssée*... : *Nequidquam torto sinuosa foramina flexu / Errarunt circum, reditumque diemque petentes* [*Melisso.*, 397-8 : « ils parcourent en vain dans leur errance les galeries sinueuses, / Au parcours tortueux, à la recherche du jour et du retour »], où l'expression *reditumque diemque petentes* rappelle

³ SACRÉ Dirk, "Melissomachia: An Unpublished Epic...", p. 535.

⁴ SACRÉ Dirk, "Melissomachia: An Unpublished Epic...", p. 526.

⁵ Pour plus de renseignements, consulter : SACRÉ Dirk, "Melissomachia: An Unpublished Epic...", p. 528.

⁶ SACRÉ Dirk, "Melissomachia: An Unpublished Epic...", p. 529.

⁷ SACRÉ Dirk, "Melissomachia: An Unpublished Epic...", p. 528.

le héros de l’Odyssée, Ulysse, qui cherche désespérément le « jour du retour » (νόστιμον ἡμᾶρ, cf. Hom., *Od.*, VI, 311 ; VIII, 466).

... et à l’*Iliade* :

[...] ἐπεσεύοντο δὲ λαοί.
 Ἥυτε **ἔθνεα** εἴσι **μελισσάων ἀδινάων**
πέτρης ἐκ γλαφυρῆς αἰεὶ νέον ἐρχομενάων,
 βοτρυδὸν δὲ πέτονται ἐπ’ ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν·
 αἰ μὲν τ’ ἔνθα ἄλις πεποτήγαι, αἰ δέ τε ἔνθα·
 ὧς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
 ἡϊόνος προπάραιθε βαθεῖης ἐσπυχάωντο
 ἰλαδὸν εἰς ἀγορήν· [...]

Hom., *Il.*, II, 86-93

« Les hommes déjà accourent. Comme on voit les abeilles, par troupes compactes, sortir d’un antre creux, à flots toujours nouveaux, pour former une grappe, qui bientôt voltige au-dessus des fleurs du printemps, tandis que beaucoup d’autres s’en vont voletant, les unes par-ci, les autres par-là ; ainsi, les nefes et les barques, des troupes sans nombre viennent se ranger, par groupes serrés, en avant du rivage bas, pour prendre part à l’assemblée. » [trad. : HOMÈRE, *Iliade*, chants I à VIII, texte établi et traduit par Paul Mazon, préface de Jean-Pierre Vernant, notes d’Hélène Monsacré, deuxième tirage, Paris : Les Belles Lettres, 2002 (classiques en poche 31)].

Hanc [=rupem] super ascendunt Meloclepti atque **agmina densa**
Ore caui saxi longoque foramine rupis
Expromunt semperque.... noui. semperque sequuntur
 Turmatim ; uolat exultans circum arua iuuentus.
Melissomachia, 51-54

« Sur ce rocher gravissent les Melocleptes et, en rangs serrés, les troupes, Par l’ouverture de la roche creuse et par la longue excavation du rocher, Sortent toujours plus nombreuses/toujours renouvelées et toujours se suivent en escadrons [= et toujours les escadrons se suivent]. Enthousiasmée, la jeunesse vole vers les champs tout autour. »

Un rapide coup d’œil aux *loci similes* nous révèle que les principaux auteurs latins imités sont Virgile (*Énéide* et *Géorgiques*) et Ovide (*Métamorphoses*), suivis par d’autres concepteurs d’épopée : Stace (*Thebaïde*), Silius Italicus et Valerius-Flaccus (*Argonautiques*). On trouve encore quelques emprunts ponctuels aux *Bucoliques* de Virgile, aux autres œuvres d’Ovide (*Fastes*, *Pontiques*, etc.), aux poèmes de Catulle, de Propertius et de Juvénal, à Lucrèce, etc. Si l’on s’intéresse plus en détail aux extraits plus longs qui ont inspiré tant sur la forme que sur le fond des passages de la *Melissomachia*, les résultats sont encore plus probants. On trouve de nombreux rapprochements avec l’*Énéide* ; cette dernière est probablement la source majeure du poème et les emprunts sont légions.

[...], ceu saeuum turba leonem
cum telis premit infensus ; at territus ille,
asper, acerba tuens, retro redit et neque terga
ira dare aut uirtus patitur, nec tendere contra
ille quidem hoc cupiens potis est per tela uirosque.
Virg., *En.*, IX, 792-796

« Ainsi, quand une bande de chasseurs presse un lion cruel de ses traits acharnés, l'animal terrifié, acharné, l'œil farouche, recule ; sa colère et sa vaillance l'empêchent de tourner le dos, et il ne peut, quelque envie qu'il en ait, se faire jour à travers les traits et les chasseurs » [trad. : VIRGILE, *L'Énéide*, nouvelle édition revue et augmentée avec introduction, notes, appendices et index par Maurice Rat, Paris : Garnier (collection Classiques Garnier), t. I (Livres I-VI), s.d. ; t. II (Livres VII-XII), 1944]

Horrendum stridens, flammisque armata Chimaera,
Virg., *En.*, VI, 288

aut Phrygiae campos : nunc belli finis et aeu
his dabitur terris. [...]

Virg., *En.*, X, 582-583

1. « [le monstre de Lerne] poussant des sifflements horribles, et la chimère armée de flammes »
2. « [...] : aujourd'hui tu vas trouver sur cette terre la fin de la guerre et celle de ta vie. » [trad. : Rat]

Mais Ovide n'est pas de reste :

Inclusum ueluti si quando flumine nactus
Ceruum aut puniceae saeptum formidine penna,
Venator cursu canis et latratibus instat,
Ille autem insidiis et ripa territus alta
Mille fugit refugitque uias ; at uiuidus Vmber
Haeret **hians, iam iamque tenet** similisque tenenti
Increpuit malis morsuque elusus inani est :
Virg., *En.*, XII, 749-755

« Ainsi parfois un chien de chasse, trouvant un cerf arrêté par un fleuve ou enfermé dans un épouvantail de plumes pourprés, le presse de sa poursuite et de ses aboiements ; le cerf, terrifié par le piège ou par la berge élevée, va, vient, fuit en tous sens ; mais le vif Ombrien s'accroche, la gueule béante, il va le tenir

Asper, acerba tuens, Rex altior omnibus
exstat

Melissomachia, 93

Asper acerba fremens ; paulatim cedit ; at
ira
Non patitur dare terga, timor nec tendere
contra.

Melissomachia, 420-421

1. « Furieux, l'œil farouche, le roi, s'élève plus haut que tous les autres, »

2. « Furieux, <Macrogastor> fait entendre des frémissements d'amertume. Il cède peu à peu. Mais la colère | L'empêche de tourner le dos et la crainte l'empêche de se diriger en sens contraire / faire front. »

[...] tandem rapidis inuoluitur undis

Horrendum stridens, hic belli finis et aeu
Melissomachia, 569-570

« [...], il [=Macrogastor] est enfin submergé, par les ondes rapides / qui l'emportent En émettant un horrible sifflement. Telle fut la fin de la guerre et <telle fut celle> de sa vie. »

Alter **hians, iam iamque tenens**, uestigia
rostris
Ultima ter strinxit morsuque elusus inani
est,

Melissomachia, 468-469

« la bouche ouverte et sur le point de l'attraper, <Macrogastor> l'effleura / Par trois fois de sa trompe et fut trompé par une vaine morsure, »

bientôt, et croyant qu'il le tient, il fait claquer ses mâchoires qu'a trompées une vaine morsure. » [trad. Rat]

ut canis in uacuo leporem cum Gallicus aruo
 uudit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem ;
alter inhaesuro similis **iam iamque tenere** 535
 sperat et extento stringit uestigia rostro,
 alter in ambiguo est, an sit comprehensus, et ipsis
 morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit :
 Ov., *M.*, I, 533-538

« Lorsqu'un chien gaulois aperçoit un lièvre dans une plaine à découvert, tous deux courent : l'un pour saisir sa proie, l'autre pour se sauver ; le premier, semblant sur le point de l'atteindre, croit déjà le tenir et, le museau tendu, le talonne ; le second, ne sachant pas s'il sera pris, évite les morsures en se dérochant à la gueule qui le sert de près... » [trad. : OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, Actes Sud, Arles, 2001 (Collection Thesaurus)].

Chez Ovide et Virgile, les extraits forment des comparaisons épiques mettant en scène un chien de chasse. Il est fort probable que les élèves aient constaté le parallèle entre ces deux extraits et que, pour montrer leur talent d'imitateurs et leur excellente culture classique, ils aient puisé de part et d'autre des expressions pour composer leurs vers.

Pas de surprise non plus à ce qu'il y ait des imitations des *Géorgiques* de Virgile et plus particulièrement, pour la mise en scène des abeilles, au quatrième chant :

Nec uero a stabulis pluuiā impendente recedunt
 longius aut credunt caelo aduentantibus Euris ;
 sed circum tutae sub moenibus urbis aquantur
 excursusque breuis temptant et saepe lapillos,
 ut cymbae instabiles fluctu iactante saburram,
tollunt, his sese per inania nubila librant.
 Virg., *G.*, IV, 191-196

« Quand la pluie menace, elles [=les abeilles] ne s'éloignent pas trop du bercail, et elles se méfient du ciel à l'approche des Euris, mais sous la protection des remparts de leur ville elles font aux alentours la provision d'eau et risquent de brèves

Quin Diua hos etiam fertur docuisse per auras
 Sublato pedibus corpus librare lapillo
 Cum uenti insurgunt ; ut tollit in aequore puppis
 Cum uolat instabili fluctu iactata saburram,
Melissomachia, 593-596

« Bien plus, c'est la déesse [=Pallas Athéna] aussi qui, rapporte-t-on, leur a enseigné [=aux Anthocharès]
 À maintenir à travers les airs leur corps en équilibre en emportant un petit caillou dans leurs pattes,
 Pendant que les vents se lèvent – comme le navire

excursions ; souvent elles emportent de petits cailloux, comme les barques instables prennent du lest contre le ballonnement de la vague ; ce qui leur permet de se maintenir en équilibre dans les nuées inconsistantes. » [trad. : Virgile, *Géorgiques*, texte établi et traduit par Eugène de SAINT-DENIS, Les Belles Lettres, Paris, 1956 (Collection des Universités de France)]

qui en mer se charge de lest,

Quand il navigue ballotté par le flot instable. »

Dans l'extrait cité ci-dessus, il faut noter que les étudiants ont adapté l'extrait de Virgile tout en conservant une certaine fidélité à l'auteur :

- substitution de *cymbae* par *puppis* (deux mots qui désignent le navire) ;
- inversion du sujet et du verbe :
 Chez Virgile : *ut cymbae [...] tollunt* [ut + sujet + verbe]
 Dans la *Melissomachia* : *ut tollit [...] puppis [...]* [ut + verbe + sujet]
- jeux autour des adjectifs-épithètes :
 Chez Virgile : *cymbae instabiles fluctu iactante* [*instabiles* épithète de *cymbae* + *iactante* épithète de *fluctu*]
 Dans la *Melissomachia* : *puppis [...] instabili fluctu iactata* [*instabili* épithète de *fluctu* + *iactata* épithète de *puppis*]

Analyse contextuelle

Humoristique au premier abord du fait qu'elle expose les aventures d'insectes, la *Melissomachia*, épopée manichéenne, revêt en fait un sens allégorique : il est aisé d'identifier dans les comportements des abeilles les vertus et les vices de l'humanité⁸. Par ailleurs, on peut rapprocher le poème de l'actualité de l'époque, celle de la guerre franco-espagnole dont les divers épisodes jalonnent le XVII^e siècle : derrière les Meloclepti il faut identifier les Français qui, en violation des traités, ont attaqué les territoires espagnols (qu'il faut associer aux Anthochares) pour s'emparer du joyau de la couronne : les Pays-Bas méridionaux⁹.

⁸ SACRÉ Dirk, "Melissomachia: An Unpublished Epic...", pp. 533-534.

⁹ Cette interprétation a été suggérée par SACRÉ Dirk, "Melissomachia: An Unpublished Epic...", pp. 535-536.

Conclusion

L'inspiration « purement antique » au niveau de la langue et des thèmes n'induit pas nécessairement que le poème soit hors de son époque. On appréciera au contraire la subtilité d'un poète qui parvient à révéler une situation contemporaine sous des dehors exclusivement antiques.

Pour citer cet article :

Grégory EMS et Mathieu MINET, « Étudier une œuvre néolatine : dans quel cadre chronologique ? », *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 1, 2010, p. 31-46, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010_003.pdf

Baroque et Classicisme : catégorie utiles, catégories futiles ? Le cas de la littérature française

Maxime PERRET (Aspirant F.R.S.-FNRS,
Université catholique de Louvain,
Université Sorbonne nouvelle Paris 3)

Que signifie périodiser dans le domaine de l'histoire littéraire ? Alain Vaillant, dans un ouvrage qui vient de paraître¹, affirme clairement cette réponse qui semble d'abord irrévérencieuse : périodiser, c'est-à-dire segmenter le temps, est un acte arbitraire qui ne repose sur rien (périodiser est « irrecevable intellectuellement² »). Il reconnaît pourtant que cet acte qui n'a rien de scientifique est inévitable parce qu'il permet de penser les choses. Pour cette raison, il reste un passage obligé de la recherche en histoire (littéraire ou non). Cette circonstance conduit Vaillant à donner aux chercheurs trois conseils :

- s'appuyer sur une chronologie factuelle sans vouloir faire correspondre à tout prix cette chronologie et l'objet du travail historique ;
- conserver le sens de la nuance et garder à l'esprit les différentes périodisations possibles (littéraire, événementielle, éditoriale, sociale, culturelle) ;
- refuser de créer des périodes étanches : la périodisation n'est qu'une approximation.

Il y a maintenant une dizaine d'années, introduisant un numéro spécial de *Littératures classiques*, Jean Rohou prenait les mêmes précautions méthodologiques, reconnaissant lui aussi à la

¹ Alain VAILLANT, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, 391 p., coll. « U Lettres ».

² *Ibid.*, p. 119.

périodisation le mérite de permettre de penser les choses³. Il faut donc périodiser, mais on doit réfléchir aux conséquences de cet acte arbitraire et le rendre aussi pertinent que possible, particulièrement dans le cadre que j'ai retenu aujourd'hui au sein de la « première modernité » : celui de la littérature française du XVII^e siècle. Je voudrais, dans un premier temps, interroger la pertinence des catégories baroque et classicisme comme découpage du XVII^e siècle littéraire français. Je tenterai dans un deuxième temps de proposer une périodisation qui soit pertinente pour l'étude de la réception d'auteurs du XVII^e siècle (pour utiliser une expression qui soit la plus neutre possible) dans l'œuvre fictionnelle d'Honoré de Balzac.

Périodiser le XVII^e siècle

Avant de parcourir largement les sentiers du Grand Siècle que la critique a tracés, il importe de définir ce que j'entends par « première modernité » dans cette communication. Le terme est traduit de l'anglais *early-modern* et s'il est largement utilisé en histoire de l'art, il commence seulement à être transposé dans la littérature française. Je le comprends ici au sens où Agnès Guiderdoni le définit, c'est-à-dire comme un sous-ensemble de la période historique « Temps Modernes » qui s'étend de la fin du XV^e siècle aux XVI^e et XVII^e siècles. Cette acception n'est pas moins légitime qu'une autre et elle revêt au moins l'avantage de coller ou de s'intégrer aux grandes périodisations admises et établies par l'Histoire que sont l'Antiquité, le Moyen Âge, les Temps Modernes et l'Époque contemporaine. Il y a pourtant deux remarques à formuler avant d'adopter cette transposition. La première est que si cette dernière est pratique, elle pose tout de même question dans la mesure où les historiens ne sont pas non plus d'accord entre eux sur les *terminus a quo* et *ad quem* des grandes périodes précitées. La période des Temps Modernes peut ainsi commencer, selon les points de vue, en 1453 avec la chute de Constantinople, en 1492 avec la découverte du Nouveau Monde, ou en 1517 avec la publication des thèses de Luther ; elle peut s'achever en 1789 avec la Révolution française, ou plus généralement en 1815 avec le Congrès de Vienne, et parfois en 1848 avec le Printemps des peuples. La seconde objection est liée au fait que lorsqu'elle procède

³ Jean ROHOU, « Plaidoyer pour une périodisation critique », *Littératures classiques*, 34, 1998, p. 6-7. Cet article est une introduction au numéro de *Littératures classiques* qu'il a dirigé et intitulé *La périodisation de l'âge classique*.

par mimétisme, l'histoire littéraire renonce à toute autonomie à l'égard de la discipline historique et se plie de fait à des pratiques éditoriales qui lui refusent un statut particulier⁴.

Quoi qu'il en soit, les expressions de « première modernité » qu'emploie Agnès Guiderdoni ou de « premier âge moderne » qu'emploie Silvia Mostaccio seront préférées à celle de « pré-modernité » qui apparaît parfois pour désigner la même époque. Le préfixe « pré » induit une vision téléologique et idéologique de l'histoire où la période considérée serait envisagée comme le prélude (forcément imparfait) d'une époque pleinement moderne. En outre, cette dernière formule engage à penser les périodes de manière hiérarchisée, sans compter qu'il faut encore s'entendre sur ce que l'on entend par « modernité » dans ce contexte.

Au sein de la première modernité telle que je l'ai définie, en France, le XVII^e siècle occupe une place particulièrement problématique et intéressante du point de vue de la périodisation. J'emploie à dessein le terme de « siècle » qui correspond pourtant au découpage le plus arbitraire qui soit : la confusion lexicale qui s'opère dans le courant du XIX^e siècle entre ce que Voltaire a appelé avec tant de succès « le siècle de Louis XIV » et le XVII^e siècle (1600-1699, ou 1610-1715, ou 1598-1715) a marqué l'histoire littéraire jusqu'à nos jours.

Le classicisme hégémonique

L'assimilation du XVII^e siècle au siècle de Louis XIV est l'œuvre de Perrault, de Voltaire et de toute l'historiographie qui continue dans cette voie pour valoriser une époque ressentie comme exceptionnelle par ses contemporains eux-mêmes⁵. La survalorisation du classicisme est également – et principalement – l'œuvre du XIX^e siècle : le XVII^e siècle devient un enjeu idéologique majeur autour duquel s'opposent les Classiques et les Romantiques. Ces derniers, au premier rang desquels il faut compter Stendhal⁶ et

⁴ Selon Jürgen Grimm, « l'histoire littéraire ne possède pas, dans la perspective des éditeurs, d'autonomie réelle ». Jürgen GRIMM, « Quand s'arrête le siècle de Louis XIV ? », *Littératures classiques*, 34, 1998, p. 242.

⁵ Voir Emmanuel BURY, « Frontières du classicisme », *Littératures classiques*, 34, 1998, p. 222.

⁶ On peut citer les mots célèbres qui ouvrent le troisième chapitre de *Racine et Shakespeare* (1823) : « Le Romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres

Victor Hugo, construisent l'objet « classicisme » afin de pouvoir s'y opposer farouchement et pour se créer une identité propre. Les partisans des classiques inaugureront ce que Hartmut Stenzel désigne par l'expression « opération classicisme⁷ » : certains auteurs – ceux de la période 1660-1685 – acquièrent par l'intermédiaires d'institutions diverses le statut de « classiques », c'est-à-dire qu'ils méritent d'être étudiés dans les classes pour les qualités esthétiques et morales que leurs œuvres illustrent de la manière la plus exemplaire qui soit depuis le « siècle d'Auguste ». Il faut rappeler que la valorisation des écrivains de cette période était aussi le moyen de légitimer un pouvoir fort : la monarchie absolue de Louis XIV a donné naissance à une littérature française qui serait inégalée et inégalable.

Le classicisme a d'abord été défini selon des critères politiques : sont classiques les auteurs qui écrivent durant la splendeur du règne de Louis XIV. Au ^{xx}e siècle (et Sainte-Beuve faisait en cela figure de précurseur), les historiens de la littérature française ont entrepris de déceler les caractéristiques esthétiques du classicisme, conçu comme une catégorie transhistorique. L'objectif était de fonder esthétiquement ce qui ne pouvait plus se justifier uniquement par un passéisme politique : l'unité, l'harmonie et la cohérence du siècle. Cette conceptualisation culmine sans doute en 1927 dans la thèse de René Bray intitulée *La formation de la doctrine classique*. Il faut attendre la deuxième moitié du ^{xx}e siècle et les travaux d'Antoine Adam ou Paul Bénichou pour que l'on abandonne peu à peu le modèle de l'hégémonie classique et que l'on accorde une place à des œuvres qui sortaient de l'esthétique classique. La notion de baroque

littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. / *Le classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. » [STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, éd. Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1928, p. 43]. Musset, quant à lui, aura tendance à gommer les frontières dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* (1836) : le dialogue des deux provinciaux rend « les distinctions entre "romantiques" et "classiques" de plus en plus frustrantes et caduques. » Voir Jean-Charles DARMON, « Le classicisme et ses évidences problématiques », dans Michel PRIGENT (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF/Quadrige, 2004, t. II, p. 1.

⁷ Hartmut STENZEL, « Le "classicisme" français et les autres pays européens », dans Michel PRIGENT (dir.), *op. cit.*, p. 48.

a été salubre de ce point de vue, comme le souligne H. Stenzel⁸ – nous y reviendrons.

Pourtant, et c'est encore à Stenzel que nous devons cette remarque, « la perspective ébauchée par Bray, Peyre et d'autres, à savoir la définition de ce qui doit être l'unité de l'époque par des critères internes, reste toujours une des directions majeures dans lesquelles évolue le discours savant sur le "classicisme" depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale⁹. » L'idée d'un système classique exclusivement normatif est tenace, notamment dans les manuels scolaires (combien de jeunes diplômés d'humanités conçoivent-ils le classicisme comme un ensemble de règles auxquelles les auteurs se pliaient aveuglément ?), et jusqu'à un numéro récent du *Magazine littéraire*¹⁰ qui consacre un dossier de 38 pages aux « écrivains du Grand Siècle ». Il est frappant de constater que malgré de nombreuses études récentes qui renouvellent les approches du classicisme¹¹ et qui entendent le replacer dans le contexte plus large d'un XVII^e siècle où coexistent plusieurs tendances, les clichés attachés au « Grand Siècle » perdurent : le XVII^e siècle reste définitivement celui du théâtre (20 pages consacrées à ce genre) et Molière est la figure privilégiée de la critique « grand public » (il fait la couverture et 14 pages lui sont consacrées prioritairement)¹² ; on parle de Bossuet (deux pages), mais comme adversaire de Molière ; et seule une petite place est faite à « l'envers du Grand Siècle » (trois pages sur Port-Royal, et la mauvaise langue de Saint-Simon lui vaut deux pages) ; seul Michel Prigent peut développer en six pages une vision d'ensemble nuancée du Grand Siècle¹³.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰ *Le Magazine littéraire*, 497, mai 2010.

¹¹ Je citerai à la marge le très bel article de Béatrice Guion qui aborde le classicisme « canonique » avec un rare sens de la nuance en explorant l'équilibre délicat qui existe entre les différentes notions attachées traditionnellement au classicisme. Voir Béatrice GUION, « "Un juste tempérament" : les tensions du classicisme français », dans Michel PRIGENT (dir.), *op. cit.*, p. 131-154.

¹² Il faut faire remarquer que ce numéro est contemporain de la parution d'une nouvelle édition du théâtre complet de Molière dans la Bibliothèque de la Pléiade (édition sous la dir. de Georges Forestier et Claude Bourqui).

¹³ Michel PRIGENT, « Du classicisme comme un des beaux-arts », *Le Magazine littéraire*, 497, mai 2010, p. 52-57. Il s'agit en outre de la reprise avouée de l'article « Classicisme » publié dans l'Encyclopédie Bordas, *Histoire : la France et les Français*, 1999.

Heurs et malheurs de la préciosité et du baroque

Face au succès du classicisme, il existait pourtant dans la critique du XIX^e siècle un terme qui aurait pu faire de l'ombre au classicisme et laisser au XVII^e siècle tout son relief. La *préciosité* – que l'on trouve dans les textes mêmes de l'époque – sert, au cours de son histoire, tantôt de repoussoir pour mieux définir la doctrine classique, tantôt de phase préparatoire nécessaire à l'efflorescence classique¹⁴. Delphine Denis a expliqué depuis qu'il ne fallait pas confondre *préciosité* et *galanterie*, la première n'étant qu'une forme particulière de la seconde¹⁵. Son appel à modifier radicalement notre discours critique exclusif est plus important encore : les notions peuvent se compléter et leur succession dans l'application à un même objet doit nous interpeler.

C'est moins la « vérité » des catégorisations concurrentes d'un même objet qui peut susciter notre curiosité que l'étude de ses désignations successives : autrement dit, se demander par exemple si *La Princesse de Clèves*, « nouvelle galante » pour ses premiers lecteurs, relève en réalité de la préciosité risque de replier de nouveau l'analyse sur des présupposés essentialistes, là où l'examen de ces multiples caractérisations (œuvre galante, précieuse, classique ?) permet de prendre la mesure de leurs postulats et de leurs effets¹⁶.

Si les termes de préciosité et de galanterie ont eu du mal à s'imposer et à relativiser l'importance du classicisme au XVII^e siècle, il est une notion qui a connu infiniment plus de succès : le baroque. Comme le rappelle Henriette Levillain, le terme *baroque* est postérieur à la réalité qu'il désigne et peut, à l'instar du classicisme, être considéré de différentes façons : historique, esthétique et transhistorique¹⁷. Sur le plan historique, les spécialistes définissent un « moment baroque », lié à la Contre-Réforme. La définition du baroque selon des critères esthétiques est marquée par l'ouvrage fondateur d'Eugenio d'Ors, *Du Baroque* (1936), et a permis enfin

¹⁴ Je reprends le titre que donne Bernard Tocanne à sa participation au *Précis de littérature française du XVII^e siècle* dirigé par Jean Mesnard (PUF, 1990).

¹⁵ Voir Delphine DENIS, « Classicisme, préciosité et galanterie », dans Michel PRIGENT (dir.), *op. cit.*, p. 117-130.

¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁷ Voir Henriette LEVILLAIN, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 11-14.

d'envisager le concept dans une acception transhistorique (baroque/néobaroque).

L'intérêt du baroque, au sens historique et esthétique¹⁸, réside dans le fait qu'il permet de repenser la période, de relativiser l'importance du classicisme au XVII^e siècle et, partant, de revaloriser des œuvres et des auteurs de la première moitié du XVII^e siècle dont l'esthétique violente, démesurée et libre (pour le dire vite) les faisait considérer comme des « attardés » ou des « égarés » par Brunetière ou Lanson. C'est ainsi qu'Alain Croix considère assez classiquement (même si les critères retenus sont cohérents et qu'il prend le temps de les justifier) que la période de quatre-vingts ans qui va de 1580 à 1660 peut être qualifiée de période baroque, avec un infléchissement à partir de 1630 vers un « classicisme » qui ne dure pas plus que jusqu'à 1680-1685¹⁹.

Le baroque est transposé en littérature par l'intermédiaire de l'ouvrage de Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon* (1953), à partir des critères plastiques de l'architecture et de la sculpture. Comme le remarque très justement H. Levillain, Rousset s'est interrogé sur la légitimité de ce transfert, dès le début de ses travaux et jusqu'en 1998 :

Parvenant en 1998 au bilan de son itinéraire critique, il allait enfin jusqu'à considérer que « l'entreprise avait été hasardeuse²⁰ ».

Florence Dumora a expliqué que « le baroque est affecté dès sa naturalisation littéraire d'un statut théorique dont la légitimité est sans cesse à assurer, comme le montrent en diachronie les parutions annuelles de la revue *Baroque*²¹. » Faut-il en déduire une remise en cause profonde et rejeter la notion ? Répondre par l'affirmative reviendrait à oublier tout ce que le *baroque* a apporté à l'histoire littéraire : une appréhension moins rigide du XVII^e siècle et la découverte d'œuvres et d'auteurs fondamentaux²². L'usage

¹⁸ Je ne retiens pas ici le baroque transhistorique, mais je renvoie à ce sujet aux travaux en cours du GEMCA avec Karel Vanhaesebrouck (VUB) et Christian Biet (Paris X).

¹⁹ Voir Alain CROIX, « L'historien et son nombril », *Littératures classiques*, 34, 1998, p. 22-25.

²⁰ Henriette LEVILLAIN, *op. cit.*, p. 38.

²¹ Florence DUMORA-MABILLE, « Baroque », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF/Quadrige, 2004, p. 47.

²² Voir Henriette LEVILLAIN, *op. cit.*, p. 38.

généralisé du terme baroque sans réelle définition, son extension à plusieurs domaines et à plusieurs périodes a fini par vider quelque peu de son sens le terme. De là à le renvoyer dans le néant et à proclamer la mort du baroque, il y a un fossé qu'il ne faut pas franchir.

Vers une période « première modernité » ?

Baroque et classicisme sont donc des termes dont l'emploi se révèle délicat à cause des tensions qui les entourent et de leur lourde connotation. Ce sont, dirait F. Dumora, des « termes affectés mais utiles à la conversation des honnêtes gens²³. » La dyade baroque/classicisme a permis de penser autrement le XVII^e siècle et cet équilibre doit toujours être présent à notre esprit. Le baroque ne disparaît pas du jour au lendemain en 1661 comme en témoignent les dates retenues par Jean-Michel Pelous dans le titre de sa thèse : *Amour précieux, amour galant (1654-1674)*²⁴, et le classicisme s'impose petit à petit, dès 1630 avec ce que certains appellent « le classicisme Richelieu ». Le classicisme au sens strict s'épanouit entre 1660 et 1685, mais si on peut reconnaître à cette esthétique un rôle dominant à cette période, on aurait tort de négliger la production qui relève de l'esthétique baroque/précieuse/galante.

Une nouvelle périodisation dénommé « première modernité » aurait un intérêt et trouverait sa légitimité si elle pouvait garantir un équilibre au *baroque* et au *classicisme*. Ce « premier âge moderne » mériterait d'être mieux défini encore : s'il pouvait offrir un cadre large de périodisation, il pourrait accueillir toute la diversité du XVII^e siècle sans exclusives du type : Théophile de Viau est baroque, Molière est classique. La « vérité » de l'historiographie littéraire se trouve dans la nuance, dans l'équilibre et dans la diversité et non dans des catégorisations tranchées et étanches ; on peut penser que le terme de « première modernité » permettra de sortir d'une opposition qui s'est finalement révélée stérile. C'est dans cette optique, sans doute, que le Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Françaises des XVII^e et XVIII^e siècle (CELLF) de Paris IV propose depuis 2007 des *Corpus électroniques de la première modernité* où se côtoient sans distinction les projets *Astrée*, *Artamène* et *Molière*

²³ Florence DUMORA-MABILLE, *op. cit.*, p. 48.

²⁴ Delphine Denis parle de la « longue durée » de la galanterie qui s'étend sur tout le siècle. Voir Delphine DENIS, *op. cit.*, p. 123.

21²⁵, c'est-à-dire des œuvres relevant, dans une catégorisation canonique, de la période baroque, de la préciosité et du classicisme.

Exercice de relativisation : étude de réception du « Grand Siècle » au XIX^e siècle

La périodisation dépend aussi du but que l'on poursuit. Comment par exemple périodiser le XVII^e siècle quand on étudie la réception esthétique du XVII^e siècle dans l'œuvre fictionnelle de Balzac ? Quelle(s) période(s) retenir ? En fonction de quels critères ? Une manière de procéder serait d'utiliser la périodisation qui avait cours au début du XIX^e siècle, quand Balzac s'est formé à l'école et plus tard, à l'âge adulte. Mais on se heurte à une première difficulté : il est presque impossible de savoir ce que Balzac a lu réellement et selon quelle grille. Stéphane Zékian, dans sa thèse, *Les aventures de la tradition. La référence au « siècle de Louis XIV » dans la France révolutionnée (1795-1820) : formes, usages, enjeux* (2008), a heureusement défriché le terrain et montré comment et en fonction de quels critères idéologiques les auteurs du « Grand Siècle » avaient été sacralisés durant cette période. Mais l'« opération classicisme » ne fait que commencer durant l'Empire et la liste des auteurs classiques n'est pas encore totalement constituée quand Balzac écrit *La Comédie humaine*. Il n'y a pas dans le travail de Zékian d'étude systématique des « transformations d'image » que subit chacun des écrivains du XVII^e siècle dans la période post-révolutionnaire ; on sait cependant que ce sont surtout les auteurs des années 1660-1715 qui ont focalisé les critiques (Boileau, Racine, Molière, La Bruyère, La Fontaine, Bossuet pour ne citer qu'eux), au détriment des auteurs du premier XVII^e siècle²⁶. En outre, autre difficulté, le XIX^e siècle redécouvre beaucoup de textes qui donnent une autre image du XVII^e siècle : les *Historiettes* de Tallemant sont publiées en 1834 et font scandale, les *Mémoires* de Saint-Simon seront publiés intégralement pour la première fois en 1830. Le paysage du XVII^e siècle est étendu et redéfini tout au long du XIX^e siècle : le Grand Siècle est en (re)construction.

²⁵ Voir URL : <http://www.cepm.paris-sorbonne.fr/#main>.

²⁶ À l'exception notable de Louis-Sébastien Mercier. Voir Stéphane ZÉKIAN, *Les aventures de la tradition. La référence au « siècle de Louis XIV » dans la France révolutionnée (1795-1820) : formes, usages, enjeux*, Thèse de la Sorbonne, 2008, p. 146.

Pour Balzac, la distinction entre période baroque et période classique n'existe pas et il serait absurde de retenir nos propres critères baroque/classique. Il cite indifféremment des auteurs du premier XVII^e siècle et des auteurs des années 1660-1685/1715 ; ses références vont de *L'Astrée* au *Télémaque*. Pourtant, il est remarquable que Molière, La Fontaine, Perrault, La Bruyère et Racine soient ses références privilégiées, même s'il ménage une place aux auteurs qui ne font plus partie de notre imaginaire du Grand Siècle. L'analyse culturelle, qui nous invite à adopter une approche qui envisage l'influence réciproque entre un auteur et son époque, doit me permettre de déterminer le rôle que Balzac a pu jouer dans la construction d'un XVII^e siècle représenté presque exclusivement par les écrivains de la période « Louis XIV ». En ce sens, analyse culturelle et histoire littéraire sont intimement liées et s'éclairent mutuellement.

Envisager la question de la périodisation sous l'angle des moralistes n'est guère plus facile. Si l'écriture moraliste de Balzac²⁷ est une porte d'entrée privilégiée pour étudier la réception du XVII^e siècle chez cet écrivain, se servir des moralistes pour délimiter une période est plus malaisé qu'il y paraît au premier regard. Je choisis de considérer comme un moraliste tout auteur qui, indépendamment du genre qu'il pratique, parle du cœur humain. Or, Béatrice Guion constate que

ce souci de l'analyse morale se retrouve dans toutes les grandes œuvres de la période [1660-1685], tous genres confondus, au point que l'on qualifie souvent la production classique dans son ensemble de « littérature de moralistes »²⁸.

À côté des moralistes au sens strict — Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère —, il faudrait donc compter avec « les grandes œuvres », c'est-à-dire au moins, si je comprends ce qu'il y a derrière le flou : Racine, Molière et Corneille pour le théâtre ; Mme de La Fayette et Madeleine de Scudéry pour le roman ; Mme de Sévigné pour ses lettres ; La Fontaine pour ses fables. La difficulté saute aux yeux : au-delà de l'extension du corpus, il faut considérer ensemble des

²⁷ Sur la question de savoir si l'on peut considérer Balzac comme un moraliste, je me permets de renvoyer à mon propre article, « Vues balzaciennes du "Grand Siècle" dans les *Scènes de la vie privée* », *Cahiers en ligne du GEMCA*, 2010, p. 3-5. URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20100316_Perret.pdf.

²⁸ Béatrice GUION, *op. cit.*, p. 150.

auteurs que l'historiographie sépare en vertu de différents critères qui sont en partie esthétiques. Corneille n'est pas vraiment « classique » parce que sa carrière commence trop tôt ; les longs romans de Mlle de Scudéry appartiennent à la littérature galante et non au classicisme. Quant à Mme de Sévigné, elle est peut-être célèbre pour ses lettres aujourd'hui, mais elle est davantage citée dans l'univers balzacien pour sa coiffure que pour ses qualités épistolaires²⁹. Les auteurs que nous percevons aujourd'hui comme des « classiques » n'ont pas tous acquis cette légitimation à l'époque de Balzac et il faut se garder d'appliquer nos grilles de lecture du Grand Siècle pour étudier la réception esthétique du XVII^e siècle dans l'œuvre de Balzac.

Il nous reste à déterminer les *terminus a quo* et *ad quem* du XVII^e siècle balzacien. Avec *La Comédie humaine*, il importe peu qu'on fasse commencer le XVII^e siècle littéraire en 1598 avec l'Édit de Nantes ou en 1610 avec la mort d'Henri IV : Balzac cite des auteurs qui sont clairement identifiés par l'histoire littéraire comme appartenant soit au XVI^e siècle, soit au XVII^e siècle. Je ne remettrai pas en question l'usage qui se justifie en outre par de nombreuses ruptures ressenties par les contemporains et identifiées par Michel Foucault dans *Les mots et les choses*³⁰ comme un changement d'*épistémè* : les préoccupations littéraires diffèrent sensiblement entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Quant à la génération 1660-1680, elle a été clairement assimilée au siècle de Louis XIV et il serait parfaitement vain de remettre en cause le lien politique et idéologique qui les unit. De surcroît, ces auteurs partagent effectivement des traits esthétiques que l'histoire littéraire a trop souvent caricaturés mais qui existent, comme le prouve Béatrice Guion : les mêmes questions traversent les œuvres de cette période qui cherche un équilibre entre *ingenium* et *judicium*, entre les règles et le goût, entre la raison et ce qui la

²⁹ J'ai cité l'an dernier l'une des rares occurrences de Mme de Sévigné écrivain : perdant toute sa singularité d'écrivain, elle s'est, dans l'univers balzacien, multipliée par dix mille. Voir Maxime PERRET, « Quand Honoré de Balzac rencontre le Grand Siècle », *Cahiers en ligne du GEMCA*, 2009.

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20090507_Perret.pdf.

³⁰ Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

dépasse, entre la nature, la vérité et la vraisemblance, entre plaire et instruire³¹.

L'opération de délimitation du siècle est plus délicate pour la fin du Grand Siècle. Quels sont les auteurs à retenir et ceux qu'il faut renvoyer au XVIII^e siècle³² ? Je veux bien suivre la stimulante proposition d'Emmanuel Bury qui proposait de périodiser le siècle en fonction de ses querelles. Admettons que le « Grand Siècle » s'achève au moment de la réconciliation qui suit la Querelle des Anciens et des Modernes et que la liste des auteurs canoniques de la période est à peu près fixée par les quatre volumes des *Hommes illustres* (1696-1700) de Perrault³³. Je retiens donc tous les auteurs qui écrivent entre 1610 et 1696 et que l'on peut considérer comme des moralistes ; mais il me reste à trancher pour les auteurs de la fin du siècle. Trois cas de figure peuvent se présenter quand Balzac cite un auteur de la fin du règne de Louis XIV :

- Cet auteur et ses œuvres présentent des traits esthétiques que l'on ne reconnaît plus comme proprement « classiques », et l'histoire littéraire les renvoie plutôt au XVIII^e siècle. C'est le cas de Lesage. En effet, le dramaturge est cité de temps en temps dans *La Comédie humaine* et *Turcaret* (1709) est présenté comme une comédie digne d'intérêt. Mais cette pièce est jouée à la fin du règne et elle arrive après Molière. Or, selon Noémi Hepp, les auteurs dramatiques de ce qu'elle a appelé « l'arrière-saison » du XVII^e siècle souffrent de la comparaison avec Molière ou Racine³⁴. Arrivée un peu tard et ne possédant par la force des grandes comédies de caractère, la pièce de Lesage est plutôt à classer du côté du XVIII^e siècle pour l'étude qui m'occupe.
- L'auteur publie à la fin du siècle, après la Querelle, mais l'histoire littéraire a systématiquement rattaché l'auteur et l'œuvre au prestigieux Grand Siècle. C'est le cas de

³¹ Voir Béatrice GUION, *op. cit.*, *passim*.

³² Cela pose une autre question, à laquelle je ne peux pas répondre ici : quand commence le XVIII^e siècle ? Est-ce bien ce qui succède au « classicisme » ou le XVIII^e siècle est-il le « Siècle des Lumières » ?

³³ Voir Emmanuel BURY, *op. cit.*, p. 233.

³⁴ Voir Jean MESNARD (dir.), *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1990, p. 344.

Fénelon et des *Aventures de Télémaque*. Je signale que l'identité du destinataire de cette œuvre a probablement joué un rôle dans ce « rapatriement » : écrit pour le petit-fils de Louis XIV (qui meurt surtout sous le règne de son grand-père), cette œuvre doit encore être tributaire du classicisme.

- L'auteur en question est identifié par la critique comme appartenant au XVIII^e siècle, mais plusieurs raisons contribuent à le rattacher au Grand Siècle. La figure de Saint-Simon est dans ce cas. Bien que son nom soit absent de *La Comédie humaine*, Balzac lui emprunte des situations pour ses romans ; Saint-Simon existe bien en creux dans l'univers balzacien. Certes, il écrit après la Régence, mais ses souvenirs concernent pour une grande part le Grand Règne et leur publication au XIX^e siècle a produit, dans une certaine mesure, une réévaluation du siècle.

On le voit, il est impossible de délimiter le XVII^e siècle selon des critères chronologiques rigides. Je plaiderai donc pour une histoire esthétique de la littérature, qui constitue un préalable à l'étude de la réception esthétique du XVII^e siècle dans l'œuvre fictionnelle de Balzac. Cette dernière est impossible si l'on choisit des auteurs *a priori* : il faut partir du texte, voir quels auteurs sont cités et comment Balzac les utilise, selon quel régime de valeurs. Mais le chercheur est ensuite obligé de confronter les noms d'auteurs qui sont à la frontière des périodisations habituelles à des critères esthétiques qui définissent une période. En n'oubliant pas que ces critères ne sont pas absolus et qu'il faut manœuvrer avec prudence sur les mers de la périodisation !

Pour citer cet article :

Maxime PERRET, « Baroque et Classicisme : catégories utiles, catégories futiles ? Le cas de la littérature française », *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 1, 2010, p. 47-59, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010_004.pdf

Premier âge moderne ou première modernité ? Retour sur la querelle des Anciens et des Modernes*

Ralph DEKONINCK (Université catholique de Louvain)

Dans la rubrique « Culture » du journal *Le Soir* du 15 septembre 2010, un article est consacré à l'exposition de l'artiste contemporain japonais Murakami qui se tenait au Palais de Versailles. L'article s'accompagne d'un débat entre Pierre Sterckx, écrivain et critique d'art belge, et Marc Fumaroli, membre de l'Académie française et grand spécialiste de la littérature du Grand Siècle. Alors que le premier applaudit cet événement artistique au nom d'une « histoire de l'art réversible » qui fait de Versailles, « palais rococo, baroque, quasi décadent, presque kitsch », le lieu idéal pour accueillir l'œuvre d'un artiste où archaïsme et modernité fusionnent, le second fustige cette collusion entre un « chef-d'œuvre de notre tradition artistique » et les productions « d'un artiste pop, ne produisant que des jouets pour adultes. »

N'est-il pas tentant de reconnaître à travers ce débat une lointaine survivance de la querelle des Anciens et des Modernes, surtout si l'on tient compte des prises de position assez critiques de

* Cet article est la version écrite du texte qui a été présenté oralement à l'occasion de la journée d'étude du GEMCA consacrée à la périodisation. Cette version est dès lors dépourvue d'apparat critique. Elle s'offre comme une synthèse de diverses lectures dont voici les principales références : Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, « Essais », 2003. Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne* [1984], Paris, Albin Michel, 1994. Marc FUMAROLI, « Les abeilles et les araignées », essai introductif de *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2001. Marc FUMAROLI, « La République des Lettres, l'université et la grammaire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 104 (2004), p. 463-474. Hélène MERLIN-KAJMAN, « Un nouveau XVII^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 105 (2005), p. 11-36. Jean-Paul SERMAIN, « Les modèles classiques : aux origines d'une ambiguïté, et de ses effets », *XVII^e siècle*, 223 (2004), p. 173-181.

Marc Fumaroli à l'encontre d'une certaine modernité artistique¹ ? Car ces prises de position dans le débat contemporain interfèrent inévitablement avec les études qu'il a pu mener sur le XVII^e siècle comme cela ressort de certaines critiques qui ont visé sa lecture idéologiquement orientée de la querelle des Anciens et des Modernes, et sa promotion des Classiques.

Mais avant d'évoquer cette querelle sur la querelle des Anciens et des Modernes et la manière dont elle pose inmanquablement la question de la périodisation en opérant une collusion des temps passé et présent, il convient de s'interroger sur la notion même de « moderne » et sur son rapport à cet autre concept central de notre modernité, à savoir celui-là même de « modernité » souvent présenté, à tort, comme un succédané ou une modalité du « moderne. » En observant le principe de l'« heuristique de l'anachronisme » (G. Didi-Huberman), il s'agit de réfléchir aux cadres conceptuels, et plus encore à ce qu'ils découpent créant ainsi des représentations, comme c'est le cas du « moderne » et de tous ses dérivés obtenus par l'adjonction de préfixes (pré-moderne, proto-moderne, post-moderne...) et reposant inévitablement sur un système de valeurs qui introduit naturellement une perspective évolutive idéologiquement orientée. Quelles représentations nous faisons-nous des représentations du temps des hommes du XVII^e siècle ? Et quelles valeurs conférons-nous à ces représentations ?

Pour répondre à ces questions, il faut préalablement rendre compte des ingrédients considérés comme constitutifs du « moderne. » Pour ce faire, un retour à la querelle des Anciens et des Modernes s'impose. Je ne l'envisagerai ici qu'à travers la perspective des arts plastiques, perspective bien entendu dépendante de la querelle littéraire mais bien moins étudiée que cette dernière. Le premier (1688) des quatre volumes du *Parallèles des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault, chef de file des Modernes, est précisément consacré aux arts et aux sciences². Le premier enjeu du débat consiste en un changement dans le rapport au temps, ce qui nous intéresse ici tout particulièrement. En effet, les partisans des

¹ Voir notamment *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1991, rééd. Livre de Poche, 1999. *Paris-New York et retour Voyage dans les arts et les images Journal 2007-2008*, Paris, Fayard, 2009.

² Je cite l'édition de 1693 : Charles PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, t. 1, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1693.

Modernes détachent l'ordre des grandeurs de l'ordre généalogique : l'histoire ne s'envisage plus comme décadence à partir d'un âge d'or que serait l'Antiquité mais comme un progrès continu. Il ne s'agit donc pas de contester l'excellence des Anciens, mais de prétendre que les Modernes ajoutent leur expérience propre. Cette notion d'expérience est fondamentale. Et j'en veux pour preuve cette citation du *Parallèle* où c'est l'abbé « moderne » qui parle :

« Cependant, s'il est vrai que l'avantage des pères sur les enfants et de tous les vieillards sur ceux qui sont jeunes, consiste uniquement dans l'expérience, on ne peut pas nier que celle des hommes qui viennent les derniers au monde ne soient plus grande et plus consommée que celle des hommes qui les ont devancés ; puisque les derniers venus ont encore recueilli la succession de leurs prédécesseurs, et y ont ajouté un grand nom et de nouvelles acquisitions qu'ils ont faites par leur travail et par leur étude. »

En étant de son temps, on ne peut donc être que Moderne, puisqu'on est malgré soi détenteur de ce long héritage que l'on perpétue, mais surtout que l'on enrichit et qui nous grandit. D'où la conviction que le Moderne est « plus riche de ses propres pensées que de celles des autres. » On touche là à un troisième point ou à un troisième enjeu (après celui du temps et celui de l'expérience) qui est celui de l'autonomie du jugement esthétique fondé en raison, autonomie, je le dis d'emblée, dans laquelle on est bien entendu tenté de reconnaître un des traits distinctifs de la modernité puisqu'elle va de pair avec l'affirmation de la subjectivité. Mais cette subjectivité ne se marque pas tant ici du côté de la création (originalité, inspiration, génie) que de celui de la réception de l'œuvre d'art. Il reste toutefois à comprendre ce qu'il faut entendre au juste par subjectivité.

Sur ce point précis, il est intéressant de comparer les points de vue des partisans des Anciens et des Modernes tels qu'exposés par Perrault, tout en ne perdant jamais de vue qu'il s'agit bien pour lui de faire triompher le point de vue moderne. Les Anciens sont présentés comme ceux qui

« n'ayant point reçu de la nature l'idée du beau qu'elle imprime au fond de l'âme de ceux qu'elle aime, s'en sont fait une sur les premières choses qu'on leur a assuré être belles, et qui, de peur de se tromper, sont résolus de ne rien trouver digne de leur estime que ce qui sera conforme aux modèles qu'on leur a proposés. »

Ils apparaissent ainsi comme des gens incertains de leur goût et incapables de jugement personnel, qui s'en remettent dès lors aveuglément à des modèles sans jamais remettre en cause leur valeur ou leur autorité. Pour fustiger cette espèce de mode irraisonnée, pour ne pas dire irrationnelle, entretenue par ses véritables parvenus de la culture, Perrault recourt à une anecdote bien connue depuis la Renaissance, celle du subterfuge inventé par Michel-Ange pour tromper les adorateurs de la statuaire antique :

« Michel-Ange architecte, peintre & sculpteur, mais surtout sculpteur excellent ne pouvant digérer la préférence continuelle que les prétendus connaisseurs de son temps donnaient aux ouvrages des Anciens sculpteurs sur tous ceux des Modernes, & d'ailleurs indigné de ce que quelques-uns d'entr'eux avoient osé luy dire en face que la moindre des figures antiques étoit cent fois plus belle que tout ce qu'il voit fait et ferait jamais en sa vie, imagina un moyen sûr de les confondre. Il fit secretement une figure de marbre, où il épuisa tout son Art et tout son génie. Après l'avoir conduite à sa dernière perfection, il luy cassa un bras qu'il cacha, et donnant au reste de la figure par le moyen de certaines teintures rousses qu'il sçavait faire, la couleur vénérable des statues antiques, il alla luy-même la nuit l'enfourir dans un endroit où l'on devait bientôt jeter les fondements d'un édifice. Le temps venu, et les ouvriers ayant trouvé cette figure en fouillant la terre, il se fit un concours curieux pour admirer cette merveille incomparable. Voilà la plus belle chose qui se soit jamais vue, s'écriait-on de tous côtes. Elle est de Phidias disaient les uns ; elle est de Policlète disaient les autres ; qu'on est éloigné, disaient-il tous de rien faire qui en approche ; mais quel dommage qu'il lui manque un bras, car enfin nous n'avons personne qui puisse restaurer dignement cette figure. Michel-Ange qui était accouru comme les autres, eut le plaisir d'entendre les folles exagérations des curieux, et plus content mille fois de leurs insultes qu'il n'aurait été de leurs louanges, dit qu'il avait chez luy un bras de marbre qui peut-être pourrait servir en la place de celui qui manquait. On se mit à rire de cette proposition, mais on fut bien surpris lorsque Michel-Ange ayant apporté ce bras, et l'ayant présenté à l'épaule de la figure il s'y joignit parfaitement, et fit voir que le sculpteur qu'ils estimaient si inférieur aux anciens, était le Phidias et le Policlète de ce chef-d'œuvre » (p. 15-16).

À la différence de ces suiveurs ou imitateurs serviles et adorateurs béats des Anciens, les Modernes apparaissent comme des gens suffisamment assurés de leur maîtrise des valeurs culturelles pour s'autoriser à juger par eux-mêmes, et non plus en rapport à une

quelconque autorité. Comme on peut le constater, l'autonomie du jugement esthétique n'est pas une affaire de subjectivité (au sens où on l'opposerait à l'objectivité), mais relève bien de la raison, laquelle s'oppose à l'opinion.

Cela nous introduit à une autre problématique : celle du rapport entre raison et émotion. Cet enjeu apparaît clairement dans la suite du texte de Perrault. Deux autres critiques sont en effet adressées aux partisans des Anciens : d'une part, on leur reproche un rapport aux arts visuels et en particulier à la peinture trop étroitement lettré : « c'est bien moins Tivoli que vous aimez, que le souvenir de Mœcenas, d'Auguste et d'Horace », nous dit l'Abbé. Avec une telle dénonciation d'une expérience littéraire de la peinture, on devine les premiers signes d'une critique qui finira par mettre fin à l'hégémonie théorique de la doctrine de l'*Ut pictura poesis*. D'autre part, on leur reproche un rapport naïf et boétien à la peinture. Ces prétendus connaisseurs n'attendent en effet de la peinture que des impressions visuelles (« charmer les yeux ») et des émotions sentimentales (« toucher le cœur »). Contre ces épanchements émotifs, la raison doit reprendre le dessus, comme nous le verrons en envisageant ce qu'il faut entendre par raison.

Mais avant cela, je voudrais m'arrêter un instant sur l'origine et la nature du rapport émotif à la peinture ainsi dénoncé par les Modernes. Cette émotion est présentée par Perrault comme étant le produit d'une adéquation entre la réalité et la représentation. Autrement dit, elle dépend d'une conception de la *mimesis* en termes de trompe-l'œil. Ainsi à l'étonnement du Président : « Vous m'avouerez qu'on croit entendre parler les personnages de ce tableau et que la gorge de cette femme qui est sur le devant est de la vraie chair », l'Abbé réplique : « j'en conviens, mais quelle nécessité et quelle bienséance y a-t-il que les personnages parlent, et que cette femme vienne montrer là sa chair ? » Ce qui est donc dénoncé ici est bien le fait de ne juger un tableau qu'en fonction de sa conformité à l'objet représenté ou, pis encore, pour les qualités mêmes de l'objet représenté. Le trompe-l'œil est ainsi perçu comme doublement vulgaire : il n'exige du spectateur aucune culture spécifiquement picturale, d'une part, et, d'autre part, il réduit les compétences du peintre à celles, « mécaniques » plus qu'intellectuelles, d'un artisan appliqué.

« De semblables tromperies, remarque l'Abbé, se font tous les jours par des ouvrages dont on ne fait aucune estime. Cent fois des cuisiniers ont mis la main sur des perdrix et des chapons naïvement représentés pour les mettre à la broche ; qu'en est-il arrivé ? On a ri, et le tableau est demeuré à la cuisine. »

Et l'Abbé de s'en prendre alors à tous les *topoi* de la littérature artistique antique, comme l'anecdote des raisins de Zeuxis et du voile de Parrhasios : « Faut-il un si grand art pour tromper un oiseau, / Un peintre est-il parfait pour bien peindre un rideau ? » Ceux qui admirent les Anciens en tant que maîtres du trompe-l'œil sont donc visés au même titre que ceux qui les fabriquent. Cela démontre bien que l'objet de la querelle est au moins autant de définir la juste façon de percevoir les tableaux que de juger leurs qualités respectives. Que faut-il regarder dans une œuvre pour l'apprécier à sa juste valeur ? Au moins autant qu'à l'originalité dans la production des œuvres, c'est à la personnalisation et à l'autonomisation du jugement esthétique qu'incite l'éloge des Modernes.

Nous voilà donc au croisement des deux enjeux qui me semblent primordiaux pour définir une certaine modernité esthétique. C'est ce dont témoigne la citation suivante :

« Ainsi à regarder la peinture pour elle-même et en tant qu'elle est un amas de préceptes pour bien peindre, elle est aujourd'hui plus parfaite et plus accomplie qu'elle ne l'a jamais été dans tous les autres siècles. »

Comme l'a bien souligné Jacqueline Lichtenstein, ce n'est pas seulement dans le « aujourd'hui plus parfaite et plus accomplie » que réside l'enjeu du débat, mais aussi dans ce « à regarder la peinture pour elle-même. » S'y trouve affirmée une nouvelle manière de voir qui prend en compte la dimension formelle des œuvres, leur spécificité plastique. C'est cette dimension qu'il faut prendre en considération si l'on veut juger adéquatement de la peinture. À la question du temps s'ajoute dès lors celles de la juste perception et du juste jugement qui en découlent. L'idée de progrès (dimension temporelle) rencontre celle de l'autonomie du sujet percevant et jugeant, usant de sa raison pour saisir les raisons propres de la peinture. Autrement dit, il s'agit de juger de ce que chaque médium artistique a d'irréductible. À l'auto-réflexivité du sujet percevant et jugeant répond l'auto-référentialité de l'art, un art

qui ne se juge plus tant dans son adéquation à la réalité que dans sa dimension purement plastique et formelle.

Un tel déplacement se trouve au cœur de la querelle du dessin et du coloris qui peut se laisser interpréter, jusqu'à un certain point, comme une version de la querelle des Anciens et des Modernes appliquée au champ de la peinture. Ouverte par Roger de Piles avec son *Dialogue sur le coloris* en 1673, cette querelle va partager, durant une génération, les partisans de Poussin, incarnant l'idéal du dessin, et ceux de Rubens, incarnant l'idéal de la couleur. Il s'agit pour de Piles de briser un privilège accordé au dessin dans la création artistique qui remonte à la Renaissance, à un moment où l'on cherchait à dégager les arts plastiques de leur condition mécanique. La promotion du *disegno* participait de la libéralisation de l'art en étant compris à la fois au sens de dessin manuel et au sens de dessein, c'est-à-dire de conception mentale présidant à la réalisation matérielle et faisant de la peinture une *cosa mentale*. À l'opposé du dessin, la couleur est jugée relever du fard et du mensonge. Pour Charles le Brun, poussiniste convaincu, « l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux au lieu que le dessin satisfait l'esprit. [...] Le dessin imite toutes choses réelles au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel. » Le dessin incarne donc le spirituel contre le matériel, l'essence contre la contingence. D'où l'idée de la noblesse du dessin opposée à la vulgarité de la couleur qui plaît au premier regard : « On ne doit pas estimer un ouvrage de peinture par l'éclat de la couleur, qui ne charme ordinairement que les yeux du vulgaire », écrit Florent le Comte. De même que l'on peut lire dans la *Logique de Port-Royal* : « Ainsi, quoique ceux qui sont intelligents dans la peinture estiment infiniment plus le dessin que le coloris, [...] néanmoins les ignorants sont plus touchés d'un tableau dont les couleurs sont vives et éclatantes que d'un plus sombre qui serait admirable pour le dessin. »

À la dénonciation du plaisir sensible, voire sensuel suscité par la couleur (critique fort semblable à celle énoncée par les Modernes) répond la défense des pouvoirs propres de la peinture, réplique que l'on doit à Roger de Piles. Pour ce chef de file des rubénistes, il s'agit non plus de libéraliser la peinture mais d'en garantir l'autonomie. Or, c'est bien la couleur qui, à ses yeux, assure à la peinture son irréductibilité. Car, envisagée sous cet angle, elle ne se laisse comparer ni aux sciences, ni à la poésie, ni aux autres formes d'art plastique. Ainsi pour Gabriel Blanchard,

« le peintre a de commun avec tous ceux qui font profession des beaux-arts qu'il imite la nature, avec les sculpteurs et les graveurs qu'il dessine, et n'est peintre que par la couleur, de sorte que l'on peut raisonnablement dire que celui-là est un plus savant peintre lequel possède mieux cette partie de la peinture que nous appelons couleur et la sait mieux mettre en usage. »

Quant à Roger de Piles, il affirme :

« De concevoir le peintre par ses inventions, c'est n'en faire qu'un avec le poète ; de le concevoir par la perspective, comme ont rêvé quelques-uns, c'est ne le pas distinguer d'avec le mathématicien ; par les proportions et les mesures du corps, c'est le confondre avec le sculpteur et le géomètre. Ainsi, quoique l'idée parfaite du peintre dépende du dessin et du coloris tout ensemble, il faut se la former spécialement par le dernier. »

Ce qui fait que la peinture est peinture, c'est le coloris. Le coloris et non la couleur, car si cette dernière renvoie au pigment, élément matériel qui rapproche le peintre du teinturier, le premier désigne la « science des lumières et des ombres. » Le coloris est l'intelligence des couleurs dont le peintre se sert pour imiter les objets naturels. Voilà donc le dessin privé de son privilège, et même ramené à un élément purement mécanique de l'activité picturale, dont la partie intellectuelle consiste désormais dans la pratique du coloris. Il n'est donc aucunement question ici d'une quelconque émotion générée par la couleur, une couleur abandonnée aux ignorants, pour préserver le coloris aux plus savants. Dès lors, il est importe de souligner que le partage passe moins par l'opposition entre dessin et couleur que par l'opposition entre rendu des figures par le contour complété par la couleur locale (poussiniste), et rendu des figures par les valeurs (dégradés de tonalité), en grisaille ou en couleurs (rubéniste). Les rubénistes reprocheront aux poussinistes de peindre en sculpteur. Ainsi de Piles critique-t-il la froideur des figures de Poussin, ses nus qui « ont la dureté des marbres » et « ressemblent à de la pierre peinte. » Et ce travers ne peut s'expliquer que par l'imitation des modèles légués par la statuaire antique. À trop peindre d'après l'antique, Poussin a fini par peindre en sculpteur ; il a donné à la chair l'apparence de la pierre. Au contraire, Rubens a toujours voulu imiter le naturel ; chez lui, même la pierre a l'apparence de la chair. On voit ainsi comment de Piles transforme le débat sur la couleur et le dessin en un débat sur le statut de l'antique. Éloge de la peinture et du coloris coïncide, chez lui, avec

un refus de soumettre l'art à la tyrannie des modèles antiques. Par où s'insinue le critère historique, si prégnant dans la querelle des Anciens et des Modernes, qui vient bouleverser le jeu traditionnel des hiérarchies artistiques. La « modernité » est clairement du côté de la peinture et de ceux qui savent en apprécier les moyens propres. Mais apprécier le rendu coloriste suppose un apprentissage du regard, une culture plastique, ce que le vulgaire ou l'ignorant ne possède bien entendu pas, et il se contentera donc d'être impressionné par les couleurs vives. Il en va de même du connaisseur lettré dont la culture livresque l'incite à créditer les valeurs intellectuelles, austères et nobles que représente le dessin, sans percevoir clairement les subtilités techniques, les ressources proprement picturales. L'originalité de Roger de Piles est donc d'en appeler à un degré supérieur de la perception esthétique, qui consiste en une capacité à percevoir et à apprécier la dimension formelle des œuvres. De nouveau, comme chez Perrault, le partage s'opère moins dans la production des œuvres que dans la production des catégories de perception. La reconnaissance de la couleur va de pair avec une prise en considération de la manière et du style comme dimension première de la création artistique, mais aussi de l'évaluation esthétique.

On entrevoit à présent les homologues entre les deux querelles, celle du coloris et du dessin pouvant être approchée comme une forme de la querelle des Anciens et des Modernes. Mais peut-on aller plus loin en affirmant que la querelle du dessin et de la couleur inaugure notre modernité ? C'est là la thèse défendue par Jacqueline Lichtenstein, thèse selon laquelle on assisterait chez de Piles à l'émergence d'un paradigme visuel et pictural (la peinture est un art exclusivement de la vue) qui va marquer profondément et durablement la modernité artistique. Le changement de perspective à la fin du XVII^e siècle, qui consiste désormais à distinguer les arts, mais aussi à les hiérarchiser en fonction du mode de perception et à les juger en fonction de leurs effets sur le spectateur, initierait donc une véritable esthétique moderne, qui se voit confirmée au XVIII^e siècle et renforcée au XIX^e siècle. En avançant cette hypothèse, J. Lichtenstein est bien consciente qu'elle déborde le cadre de la conception que Perrault et de Piles se font du Moderne pour s'engager dans l'histoire de la modernité au sens où l'entendra Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*, 1863). Force est en effet de constater que cette modernité baudelairienne a peu en commun avec

l'usage du mot « moderne » au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle. Quoi qu'il en soit, selon J. Lichtenstein, on assisterait bien au XIX^e siècle à une consolidation d'une construction théorique mise en place au XVII^e siècle. Elle va même jusqu'à avancer l'idée selon laquelle l'esthétique baudelairienne réalise le triomphe de la doctrine coloriste conçue par de Piles en prônant les valeurs du transitoire, du fugitif, du contingent. Avec Baudelaire, tous les tenants de la « modernité » insisteront sur l'existence d'une étroite correspondance entre les qualités propres à la couleur et l'idée moderne du beau, entre la peinture coloriste et les formes modernes de l'art, jusqu'à signer la fin de la conception mimétique de la peinture pour donner libre cours à l'expressivité de la couleur. Qu'il exprime la vie de l'Esprit ou les transports de l'imagination, le mouvement de la subjectivité ou les variations infinies de l'âme, le coloris est à la fois « ce qui fait que le peintre est un peintre » (Hegel) et ce qui fait que la peinture est un art moderne.

Si l'on revient à la querelle sur la querelle des Anciens et des Modernes, on peut comprendre à présent qu'elle tienne essentiellement à l'évolution même de l'idée de « moderne » au cours des XIX^e et XX^e siècles, déplacement et transformation qui interfèrent immanquablement avec nos représentations du XVII^e siècle, le « moderne » de cette époque pouvant être approché comme une préfiguration de « notre » modernité. Aussi peut-on prendre la défense des Anciens contre l'autoréférentialité supposée des Modernes. C'est la critique que d'aucuns ont pu adresser à l'essai introductif de Marc Fumaroli pour l'anthologie des textes sur la querelle des Anciens et des Modernes. Il y use d'une métaphore qu'il emprunte à Burke pour l'appliquer à la querelle du XVII^e siècle : assimilés à des abeilles fécondes qui font leur miel en butinant les fleurs du passé, les Anciens s'opposeraient aux Modernes comparés, quant à eux, à des araignées jouissant d'elles-mêmes en solitaires et portées vers la folie par ces pratiques perverses. À la folie donc d'une modernité coupée de tout antécédent s'opposerait l'évidence que l'art ne commence jamais *ex nihilo* et qu'il ne peut être que l'héritier du passé. Comme le soutient Jean-Paul Sermain, une telle opposition déforme et inverse la position des Modernes du XVII^e siècle, car ce sont eux qui ont défendu l'approche historique du passé et l'idée que chaque génération profite de ce qui lui est légué. Nous aurions donc affaire à deux conceptions du temps dissemblables : l'une qui se fonde sur une familiarité et une fidélité

aux chefs-d'œuvre canoniques transcendant le temps, le passé n'étant pas envisagé dans son historicité mais bien dans sa capacité à lui échapper ; l'autre qui construit à partir des acquis des générations antérieures tout en rejetant les modèles, selon l'idée, déjà médiévale, du nain juché sur les épaules du géant et voyant dès lors plus loin que lui. Or, par un tour de passe-passe, M. Fumaroli préférerait attribuer aux Anciens ce qui revient aux Modernes, à savoir une conscience de l'Histoire. C'est une manière de rappeler qu'avant le XIX^e siècle, ni l'appartenance au passé ni l'appartenance au présent n'ont été considérées comme des valeurs. Classiques et Modernes se rejoignent dans une mise en crise du présent : les premiers en fixant un modèle dans le passé, les autres en prétendant maîtriser au nom du futur le sens à venir de ce qu'ils font. D'où provient donc cette axiologique historiographique ? Elle vient du changement de perception du « moderne » entraîné par l'avènement de la modernité, métamorphose opérée au XIX^e siècle. Comme le rappelle J.-P. Sermain, pour Baudelaire, toute modernité est belle parce que porteuse d'une signification historique qui vient de sa simple inscription dans le temps, indépendante de ses intentions. Tout ce qui est expression la plus éphémère du temps se trouve investi d'une beauté qui n'est perceptible que par celui qui vit le présent comme s'il était du passé.

Est-il encore possible aujourd'hui de penser le « moderne » indépendamment de la « modernité » ? Un centre de recherche comme le GEMCA qui a inscrit dans son titre même le concept de modernité et qui se donne pour vocation de travailler sur la période charnière des XVI^e-XVII^e siècles se doit de réfléchir à l'articulation entre temps modernes et modernité en tenant compte des couches historiographiques qui nous séparent de l'époque étudiée et qui en ont proposé autant de représentations. C'est la condition pour penser les continuités comme les ruptures à la fois historiques et historiographiques tout en procédant à une anamnèse de nos constructions temporelles.

Pour citer cet article :

Ralph DEKONINCK, « Premier âge moderne ou première modernité ? Retour sur la querelle des Anciens et des Modernes », *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 1, 2010, p. 61-71, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010_005.pdf

Table des matières

PERRET Maxime, « Vues balzaciennes du “Grand Siècle” dans les <i>Scènes de la vie privée</i>	p. 3
Dossier : Périodiser la « première modernité » : variations autour d’un découpage chronologique	
GUIDERDONI Agnès, « Introduction »	p. 27
EMS Grégory et MINET Mathieu, « Étudier une œuvre néolatine : dans quel cadre chronologique ? »	p. 31
PERRET Maxime, « Baroque <i>et</i> Classicisme : catégories utiles, catégories futiles ? Le cas de la littérature française »....	p. 47
DEKONINCK Ralph, « Premier âge moderne ou première modernité ? Retour sur la querelle des Anciens et des Modernes » ..	p. 61