



GEMCA : Papers in progress

Tome 1 - 2012

http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012.pdf

Dossier :
**Les catégories de l'histoire littéraire, artistique et
culturelle des xv^e-xviii^e siècles en Europe**

Textes édités par Maxime Perret

Les textes réunis ici constituent la prépublication d'articles qui seront rassemblés sous une autre forme en vue d'une publication en volume, sous la direction de Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni, Elsa Kammerer et Charles-Olivier Stiker-Métral. Il s'agit des textes des communications qui ont été prononcées oralement lors des séminaires « Catégories de l'histoire littéraire, artistique et culturelle des XV^e-XVIII^e siècles en Europe » organisés à l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3 (6 février 2012) et à l'Université catholique de Louvain (10 mai 2012) et que leurs auteurs ont bien voulu faire paraître dans les *GEMCA : papers in progress*.

Maxime Perret

1
**« Renaissance », « Humanisme »,
« Renaissancismus »**

Étudier un auteur néo-latin à l'aide des catégories de l'histoire littéraire : réflexions méthodologiques

Mathieu MINET (Université catholique de Louvain)

Plan

Le néo-latin comme catégorie

(À partir d'Ijsewijn) Présentation du terme « néo-latin » de son origine, son histoire, sa fortune. Réflexion personnelle sur sa *définition* (au sens propre de « limitation, différenciation par rapport à une autre réalité »), sur ses ambiguïtés, etc.

Une périodisation de la littérature néo-latine

(À partir Ijsewijn, Van Tieghem) Bref aperçu des ruptures, tendances et évolutions qui ont marqué la littérature néo-latine.

Conclusions et implications méthodologiques

Remarque préliminaire

Dans une optique très pratique, je vais parler de la démarche du chercheur qui étudie un auteur néo-latin, en considérant surtout les notions qui sont au cœur de la discussion d'aujourd'hui, à savoir les catégories et périodes de l'histoire littéraire. L'exposé reprend les principaux éléments présentés lors de la journée du GEMCA 2010 en collaboration avec Grégory Ems. Cette présentation avait suscité des réflexions et des questions, qui n'avaient pas nécessairement trouvé de réponse. Tentative d'y remédier.

J'envisagerai d'abord la notion même de néo-latin, consacrée par l'usage, en tentant de comprendre ce que ce terme recouvre ; je m'intéresserai ensuite à ce qu'on appelle la littérature néo-latine, pour en présenter l'évolution générale ; ceci aboutira à des considérations pratiques, méthodologiques.

Le terme « néo-latin » comme catégorie

L'origine et la fortune du terme

- « Néo-latin » est aujourd'hui le terme consacré¹ : son introduction remonterait au XIX^e siècle. Ijsewijn lit ce terme dans le sens actuel :
 - Ernest Klose (Leipzig 1795) consacre un chapitre intitulé *Neulateinische Chresthomathie* pour les poètes à partir de Boccace.
 - *Dissertatio de linguae latinae... usu, deque poesi et poetis neo-latinis*, Cologne 1822 : chez Johanness Dominicus Fuss (1782-1860), professeur de latin à l'Université de Liège.
 - Bref, mot relevant du domaine scolaire, émanant des enseignants
- Sur le terme en lui-même : « latin humaniste » (Van Tieghem) à les limites qu'il n'est pas nécessaire de préciser.
- Avant cela, on trouve des *redivoiva poesis, poetae recentiores* (Scaliger), ce qui semble indiquer qu'on ne rénove pas la

¹ Le terme italien *neolatini* s'applique aux langues romanes... même si des auteurs italiens ont fini par l'utiliser avec notre sens.

langue, mais sa poésie... *Antiquarii* est aussi un terme utilisé par les auteurs eux-mêmes pour qualifier leur goût de l'antique.

Son application

Néo-latin = terme pertinent pour désigner une réalité scolaire : l'enseignement de la langue latine, et plus précisément de la langue latine telle qu'elle se pratique à l'apogée de la civilisation romaine.

Où commence la langue néo-latine ?

Comme le terme Renaissance, « néo-latin » implique une rupture.

- La nouveauté des néo-latinistes procède d'un rejet d'un millénaire de ténèbres, non pas tant pour sa langue que pour la scolastique jargonisante.
- Une « troisième période » tire son origine de l'Italie : Pétrarque, Lorenzo Valla, etc. soucieux de renouer avec la grandeur antique de leur pays. Souci de renouer avec un latin qui était leur patrimoine, et qui redresserait une frontière avec des barbares... Mais expansion à travers l'Europe...
- La pratique du néo-latin est liée à la généralisation de l'enseignement au domaine laïque.

Limites de la notion de « néo-latin »

« Néo »

- Rupture
 - Pas si nette avec un latin médiéval : partage des caractéristiques avec son « successeur ». 3 exemples :
 - style (Loup/Lupus de Ferrière // Quintilien)
 - Walter de Châtillon (épopée)
 - Innocent III (// Ovide)
 - Le sentiment a existé chez des auteurs médiévaux de pratiquer un latin « neuf » ou rénové...

- Par ailleurs, certains auteurs néo-latins sont influencés par auteurs médiévaux.
- Certains auteurs médiévaux sont encore édités, dont Innocent III (bref : continuité, même tenue).
- Cohabitation des deux latins.
- En outre, et parallèlement à ce phénomène, il y a au sein même du néo-latin – comme nous le verrons – des mouvements progressistes ou au contraire conservatistes, voire réactionnaires.
- Fin de la période ? Ijsewijn n'en place pas : nous serions dans une troisième phase de la langue, au même titre que Pétrarque, Erasme, Vida, Macrin... Je pense qu'il y a de vraies ruptures, vraies impulsions = les contingences scolaires : l'enseignement du latin.

« *Latin* »

- Langue néo-latine semble indiquer qu'on réinstaure le latin : non, il y avait un latin, le latin « médiéval », guillemets parce qu'il est dans la continuité du latin antique. En cela, il n'est médiéval que parce qu'il y aura après-lui un néo-latin ; le néo-latin imite un état de langue bien précis, le latin classique. On pourrait le qualifier de néo-latin-classique.
- Une deuxième remarque, qui s'applique plus à la notion d'« auteur néo-latin » : le développement de cette littérature s'est accompagnée d'une tendance (chez ses auteurs) au bilinguisme dans l'écriture (avec d'ailleurs conflit entre latin/vernaculaire, sur fond de querelle des anciens et des modernes, où donc le néo-latin est, paradoxalement, défendu par les anciens. Plus latin que néo... Vintage...)

Une périodisation de la littérature néo-latine

Comme nous venons de le remarquer, la littérature néo-latine n'est pas, malgré sa prétention à renouer avec un âge d'or linguistique, une uchronie : Comment dès lors l'inscrire dans une temporalité ?

La littérature néo-latine doit donc s'inscrire dans plusieurs temporalités :

- Elle est le fait d'auteurs attachés, non point seulement à une élite néo-latine internationale, mais également à leur « région » propre (cour, ville ou pays). Son développement est contemporain d'autres littératures : le néo-latin évolue sur un territoire où, parallèlement, d'autres courants artistiques associés à d'autres langues s'épanouissent, se codifient, ou stagnent. Certains auteurs néo-latins 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.
- 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 Vida... L'exemple de l'épopée est dans ce sens significatif : même si le néo-latin 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 néo-latines prennent par conséquent place dans une ligne du temps autre que la pédagogie ou la philosophie, par exemple.
- Mais on peut considérer la littérature néo-latine 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.
 - Évolution générale : suit les courants pré-humanisant, puis Renaissance, maniérisme, baroque, néo-classique
- 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.

*
*
*

Ici, je vais proposer (à la suite de Van Tieghem et Ijzewijn) une chronologie de la littérature néo-latine considérée comme un tout (troisième temporalité).

« Rupture » avec latin médiéval

Voir ci-dessus.

Première phase

- Italie du Nord, Dante (Toscane, Vénétie)
- Retour à l'antique (genres et thèmes), au latin classique (et non plus latin « barbarisé »)
- Via étudiants : expansion au-delà des Alpes
- 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 néo-latin 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.
- Humanisme, émergence de la figure de l'auteur vs. Moyen Âge où les auteurs sont, sinon anonymes, du moins peu attachés à l'originalité de style ou à la reconnaissance de leur statut.

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 collèges (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 néo-latines, même si l'on en trouve des survivances sporadiques.
- Bref, évolution distincte prose et poésie
 - poésie comme loisir (not. scolaire)
 - proses vernaculaires sont arrivées à maturité assez vite
 - + conflit entre innovation et conservation (Jésuites)
- Est-ce que le latin à l'antique, canonisant une forme idéale, n'a pas tué le latin vivant, parlé ? Hiératique ?
 - Oui : not. Jésuites, opposés aux néologismes, attachés à Cicéron
 - Non : latin médiéval plus artificiel que latin humaniste. Pas parlé par les élèves chez eux, et largement barbarisé (+ influence de la scolastique et des *Modistae*).

Conclusions méthodologiques*Se méfier d'une périodisation trop « pratique »*

On considère ainsi souvent la publication par Joachim Du Bellay (1522-1560) de *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 néo-latin fécond et un excellent connaisseur de la littérature antique. (muse latine = maîtresse + sa propre traduction de l'Énéide)

Bref :

- Première évidence : les catégories conventionnelles naissent « après-coup » : toute périodisation constitue donc plus un point de vue qu'un point d'ancrage.
- Seconde évidence : plus dangereux : étant donné leur nature rétrospective, les catégorisations conditionnent :
 - la reconnaissance des auteurs.
 - au sein des œuvres d'un auteur, la distinction entre des œuvres qui seraient majeures et mineures.

Nécessité de croiser les approches

Sans l'intégration des points de vue multiples, les pièces du puzzle sont manquantes.

- Décloisonner les frontières linguistiques, géographiques mais aussi et surtout chronologiques, qui sont parfois handicapantes. Constitution des corpus, des anthologies ?
- 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.).

*
**

Une observation : les néo-latinistes sont généralement des philologues classiques, et non des romanistes ou des historiens de la période, qui généralement ne lisent plus le latin. Il y a comme un échange de bons procédés entre des spécialistes de la période, qui n'ont pas accès à une source importante, et des philologues classiques « frustrés » de ce que toute la littérature antique ait été éditée et étudiée abondamment, et qui trouvent dans cette littérature « néo-latine » un champ qui ne demande qu'à être cultivé.

Cela implique une approche différente des choses : notamment, une certaine tendance à investiguer l'intertextualité, la recherche des *loci similes* avec les auteurs antiques.

La notion d'« auteur néo-latin » est due à cette contingence scolaire, plutôt qu'à la réalité des faits.

Pour citer cet article :

Mathieu MINET, « Étudier un auteur néo-latin à l'aide des catégories de l'histoire littéraire : réflexions méthodologiques », *GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 49-57, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_003.pdf

2
« Baroque », « Néobaroque »

Le baroque ou l'impossible adieu : regards rétrospectifs sur l'aventure de Jean Rousset

Christophe BOURGEOIS

Objectif : aborder Jean Rousset non à travers la promotion du baroque de *Circé et le Paon*, mais à travers la relecture qu'il fait lui-même de son parcours critique, relecture qui prend, dans son travail, une singulière extension.

« Adieu au baroque ? », sous la forme interrogative, ouvre, dans *L'Intérieur et l'extérieur* (I&E, 1968) l'ultime chapitre du livre, intitulé « Le baroque en question » – indice d'un mouvement lucide d'auto-critique, qui pointe toutes les difficultés d'une notion, dont Jean Rousset affirme que l'on peut se dispenser, une fois retenue les leçons positives de cette histoire critique. Dans une conférence prononcée le 1^{er} juin 1994 à Turin, il affirme que son livre sur *Le Mythe de Don Juan* (publié en 1978) marque chez lui « l'adieu au baroque¹ ». Puis, à nouveau, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998, (DR) (en fait, publié d'abord dans *Littérature* en mars 1997) décrit « un adieu à jamais consommé » et, à la fin de l'article, une formule particulièrement forte : « j'avais **pris congé du baroque** et de ses prestiges quand parut la somme de Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence* [...] et récemment *L'École du silence* ».

Tous ces textes adoptent les traits d'une palinodie.

Or, cette phraséologie de l'adieu en cache une autre : en effet, chacun des textes cités sert de préalable à un récit destiné à faire revivre le moment de la *découverte des œuvres* et l'itinéraire complexe qui a conduit Jean Rousset à élaborer une réflexion critique sur le concept de baroque. Le mouvement est très marqué en 1997 : « faire retour, après un temps d'éloignement, sur ma rencontre avec une

¹ Jean ROUSSET, *L'Aventure baroque*, p. 56.

catégorie historico-esthétique dont je n'ignore ni les charmes ni la fragilité » (*DR*, p. 110). À cette *phraséologie de l'adieu* répond en fait une poétique de « l'enchantement », qui tente de restituer l'intensité du « premier regard » sur les œuvres, de la « rencontre, avec tout ce que ce terme contient d'émotion » (*DR*, p. 111), mais aussi, précise Rousset, d'« aveuglement » : quoique la forme soit plus nettement autobiographique dans les deux textes de 1994 et de 1997, ce trait d'écriture est déjà très sensible dans *L'Intérieur et l'extérieur*. Il s'agit d'abord pour l'auteur, il est vrai, de maintenir le charme des œuvres elles-mêmes, indépendamment du concept forgé pour les rappeler à la vie. Mais l'élaboration du discours critique lui-même participe de cet enchantement rétrospectif.

Se dessine donc la figure d'un impossible adieu, dont Jean Rousset semble rappeler qu'une forme de maturité critique devrait l'imposer et auquel, en un certain sens, il se refuse. Michel Jeanneret publie en 2006 *L'Aventure baroque*, choix de textes et de traductions de Rousset, signe que la catégorie semble unifier une part du travail du critique genevois.

Comment comprendre cet impossible adieu ? J'y vois un souci de *réinterpréter sans cesse* la fonction heuristique de ce concept.

Nota bene : chronologie

- 1945 : « Les Poètes de la vie fugitive », *Lettres*, Genève, 5, 1945, repris dans *L'Aventure baroque*, éd. M. Jeanneret, Zoé, 2006.
- 1947 : publication d'un choix de poème de La Ceppède, de traductions de Gruyphius et Silesius (G.L.M.).
- 1953 : *La Littérature de l'âge baroque en France (Circé et le Paon)*.
- 1959 : « Flânerie romaine », *L'Arc*, Aix-en-Provence, 6, 1959, repris dans *L'Aventure baroque*, éd. M. Jeanneret, Zoé, 2006.
- 1961 : *Anthologie de la poésie baroque française*, José Corti.
- 1968 : *L'Intérieur et l'extérieur, essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, José Corti (chapitre IV: « le Baroque en question »).

- 1994 : « Mon baroque », conférence prononcée à l'université de Turin, reprise dans *L'Aventure baroque*, éd. M. Jeanneret, Zoé, 2006
- Mars 1997 : « Dernier regard sur le baroque », *Littérature* (repris en volume chez José Corti en 1998).

Le parcours de J. Rousset jusqu'à *Circé et le paon*

Rousset est lecteur en Allemagne 1939-1942 (Halle et Munich) ; en 1945, dans la revue *Lettres*, il publie une étude (texte très bref, sur fond de nazisme dominant) sur « Les Poètes de la vie fugitive », qui évoque très brièvement Gryphius mais aussi Pascal, Sponde et certaines des images qu'il viendra ensuite explorer.

Il confirme ensuite le projet d'une étude du baroque, encouragé par M. Raymond : c'est sa thèse. Les publications de textes de 1946 à 1949 se font dans le cadre de la préparation de sa thèse de doctorat : il est boursier et travaille à Paris [mais voir les premières découvertes lorsqu'il était lecteur en Autriche]. Choix de poèmes de La Ceppède + traductions d'A. Gryphius et d'A. Silesius.

1953 : *La Littérature de l'âge baroque en France (Circé et le Paon)*.

- Le texte comporte une première définition, fondée sur quatre critères (instabilité, mobilité, métamorphose, primauté du décor sur la fonction = les critères 1, 3 et 4 reprennent les critères 1, 4 et 5 de Wölfflin) : il est conduit à mettre en avant la primauté du décor sur la fonction (d'où primat de l'ornementation métaphorique). Finalement, une forme en deux temps, *métamorphose* et *ostentation*.
- La question de la périodisation est centrale, *Circé et le paon* propose un siècle baroque de 1580 à 1665 : Cf. encore *DR*, p. 111 : « on reconstruisait entre Renaissance et Lumières une période et une littérature jusqu'alors occultées ou sous-estimées »

Relecture postérieure de ce premier parcours : l'évaluation de la démarche critique

Le discours sur cette contribution à l'entreprise collective de la promotion du baroque littéraire ne varie pas. *L'Intérieur et l'extérieur*

parle d'une « double translation » (*I&E*, p. 241), *Dernier regard sur le baroque* de « double transfert ».

- Première translation. Jean Rousset rappelle que son point de départ est *l'architecture* : le Zwinger de Dresde, premier éblouissement, et, très vite, Rome, celle du Bernin et de Borromini, enchantement sans cesse repris. Certes, ce passage « de l'iconique au verbal » (*DR*) prend la précaution de s'intéresser au lieu de rencontre entre arts visuels et littéraire, la théâtralité. Cette translation est une opération risquée, Jean Rousset l'avoue lui-même : en admettant que, du point de vue plastique, le baroque se manifeste par un triomphe du *décor* et de l'*ornement* sur le reste (c'était sa première hypothèse), qu'en sera-t-il en littérature ? Faut-il assimiler la métaphore au décor, la densité poétique au primat de l'ostentation ? Cette translation est source de difficultés conceptuelles tenaces.
- Perspective comparatiste : étendre ce qui avait été vu en Allemagne et à Rome au cas français, « faisant le pari d'une unité transnationale dans la différence des langues » (*DR*, p. 112). « Le répertoire de thèmes récurrents et de formations verbales », trouvé dans les domaines allemands et italiens (anthologie de *l'età barocca* de Croce, importance dès le début des poètes marinistes), est appliqué par hypothèse au domaine français.

*Précision importante donnée par L'Intérieur et l'extérieur
sur le sens de son travail de périodisation*

Je l'avoue, je faisais un pari : je tablais sur un fond commun dans l'imagination de tous les esprits pensant et créant dans un même temps [...]. Et ce que je rêvais d'entreprendre, c'était une histoire de l'imagination, *un chapitre de l'histoire de l'imagination* à laquelle concourraient tous les artistes d'une époque, de la pierre à la scène et de la palette au verbe. (*L'Intérieur et l'extérieur*, p. 240)

Empreinte bachelardienne évidente de l'école de Genève, puisqu'elle cherche à décrypter une logique de l'imagination, analogue à ce que peut être la logique des idées, manifeste par l'usage abondant de la thématique dans la thèse de 1953.

L'effort de périodisation est donc fondé sur la découverte d'un paradigme particulier de l'imagination.

Second éblouissement : substitution en 1997 d'un parcours de « conversion » (non sans ironie)

Le bilan dressé en 1968 est un bilan équilibré, dans lequel Rousset convoque les grands spécialistes du baroque pour avouer que la notion qu'il a contribué à fortifier lui paraît à la fois utile et de plus en plus fuyante.

La relecture de 1997 dramatise l'itinéraire critique (« je vais simplifier, quitte à dramatiser ») : le passage consacré à la découverte de Saint-Yves :

Je vais simplifier, quitte à dramatiser : j'entrai dans Saint-Yves, je vis, je fus saisi. Cette formule qui tient un peu du récit de conversion évoque une vision éblouie, que suivit le temps nécessaire pour comprendre. Je néglige tout ce que je dus aux commentateurs autorisés, aux plans de l'architecte : deux triangles s'entre-croisant dans un cercle pour produire une figure rare, l'hexagone, dont les deux axes sont en porte à faux. Je ne veux me souvenir que de la vision s'offrant au spectateur dès l'entrée dans cette nef centrée jaillissant vers le haut : se dégageant d'une zone inférieure dissymétrique, tourmentée, le regard s'élève le long des pilastres puis des nervures de la coupole vers le cercle pur du lanternon.

Ce parcours ascensionnel de la pénombre vers la lumière, du cercle fragmenté vers le cercle idéal, je pouvais y lire, inscrit dans l'abstraction du savant poème de pierre, le voyage de l'esprit traversant l'instabilité du monde inférieur pour s'élever vers la sérénité de la sphère et du cercle, symboles traditionnels de l'Un, de l'éternel. En son langage de bâtisseur, Borromini nous rappelle qu'une authentique expérience religieuse ne s'exprime pas dans les seuls édifices légués par le Moyen Âge. Et il nous invite à voir autre chose dans l'art baroque qu'exubérance et surcharge, abandon à l'irrationnel et au caprice. Tenace malentendu ! (DR, p. 115-116)

Ce travail aboutit en 1961 à une *Anthologie de la poésie baroque française* : un autre parcours, plus unifié, des métamorphoses du monde mortel à la stabilité du repos éternel.

De fait, traces dans l'article de 1959, pour *L'Arc*, « Flânerie romaine », d'une redécouverte de l'architecture romaine, en particulier de Saint-Yves. Le plan géométrique est très clair, très structuré mais il est comme masqué par le jeu des formes (« ce plan initial, sans le détruire, sans le perdre de vue un seul instant, l'artiste lui a superposé cet édifice palpitant comme un organisme vivant qui le nie en l'affirmant, le montre en le cachant », [DR, p. 36]) =>

rapprochement avec l'art de la virtuosité et du *concerto*, avec références à Tesauro, être agréablement trompé.

Mais le passage consacré à Saint-Yves, en 1968 puis, à nouveau, en 1997, va beaucoup plus loin dans la transformation des analyses. Il n'y a pas d'un côté un charnel et sensuel Bernin et, de l'autre, un austère et spirituel Borromini. Ce sont, au-delà des différences fortes dans leurs réalisations, les deux visages d'une seule et même intuition car « ils invitent le contemplateur à traverser les turbulences du monde naturel vers la plénitude apaisée des formes circulaires » (dans *Dernier regard sur le baroque*, se distingue nettement de l'analyse développée par Bonnefoy dans *Rome, 1630*).

Dans cette « conversion » se manifestent deux dimensions complémentaires :

- La découverte d'une intuition spirituelle qui ne contredit pas l'impression visuelle première mais oblige à renoncer à la grammaire trop simple de *Circé et le paon*.
- Le déplacement de l'approche purement thématique à la recherche d'une cohérence structurelle dans les œuvres : il s'agit certes d'un prolongement de Wölfflin mais cette démarche est plus systématique. Rousset appelle dès *L'Intérieur et l'extérieur* à faire porter la recherche sur « le style et les structures, moins étudiés que les thèmes ». On peut ainsi observer la manière dont s'organiser le triptyque final de *L'Intérieur et l'extérieur* : il s'achève par un commentaire de formes communes à la coupole de Saint-Yves et aux poètes.

L'idée de valeur heuristique du concept

On relit avec délices, pour leur humour, les pages où Marc Fumaroli raille les divers avatars du *Barokbegriff*². Un raccourci littéraire y résume la logique cachée de cette vaste entreprise critique, de l'héroïne des Goncourt, Madame Gervaisais, découvrant avec méfiance et fascination la décoration luxuriante d'une chapelle tridentine, au dilemme intérieur du héros de *La Modification* de Michel Butor, écartelé entre deux pôles imaginaires, Paris et Rome. La phraséologie héroïque des inventeurs du concept se réduit ainsi à

² Préface écrite au moment de la réédition de *Baroque et classicisme* de V. L. Tapié, Paris, Le Livre de Poche, 1980 [1^{ère} édition, Plon, 1957].

la séduction exercée par les clichés du voyage italien sur les personnages les plus ridicules du roman bourgeois, piégés par l'attrait irrésistible d'un imaginaire étranger à toutes leurs valeurs. Les diverses valeurs rassemblées dessinent pour nos sociétés occidentales une forme d'inoffensive transgression. À moins que l'invention, sous couvert de réhabiliter une marginalité étouffée par l'histoire officielle, celle des doctes sans imagination, condamnant l'irrégulier et le bizarre, ne réponde au contraire à des motivations obscures : le même Marc Fumaroli suggère l'importance des passions nationalistes dans cette renaissance du baroque, depuis la quête d'une prestigieuse identité nationale dans les pays d'Europe centrale, jusqu'à la promotion d'un concept transhistorique par Eugénio d'Ors à la Décade de Pontigny en 1931³. Tout semblait faire alors du mythe largement fictif de la *ratio* classique une citadelle à abattre, pour libérer enfin les énergies cachées d'un éon baroque panthéiste, primitiviste, rural, chaotique, romanesque, carnavalesque, exutoire des forces obscures de la subconscience, nécessaires pour soutenir et équilibrer la quête spirituelle lumineuse de l'homme.

Rousset n'échappe pas à cette critique virulente. Après avoir cité un passage de *La Littérature de l'âge baroque en France* :

Cette « lumière », cet « état de sensibilité », cette alliance de « gravité tourmentée » et d'« allégresse sensuelle », n'est-ce pas l'aura qui accompagne la consultation de la boule de cristal, chez la voyante ? Une inquiétude, faite de volonté tendue jusqu'à la magie mais aussi de crainte suspendue à une éventuelle « promesse de bonheur » ? Et voici, traduit et acclimaté par Jean Rousset en français l'éon Baroque allégé exerçant le plus vif de son empire, celui du Senhsucht romantique, poursuivant les grâces fuyantes et sensibles de la pastorale de cour, s'élançant sur le chemin, velouté ou raboteux, de la rhétorique d'Église. Pour toute une génération, sur la foi de ce beau livre, le « baroque » a été la version contemporaine du romantisme, dont *La Littérature de l'âge baroque* eût été *Le Génie du christianisme*⁴.

Ce passage ne manque pas de mauvaise foi. En effet, la critique d'une assimilation au romantisme est injuste car Rousset, dès *Circé et*

³ *Ibid.*, voir en particulier à propos de Spengler et de l'historiographie tchèque, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 24

le paon, les oppose et reviendra sur cette opposition. Voir en particulier les premières analyses du mythe de Dom Juan dans *L'Intérieur et l'extérieur*, qui distinguent très nettement baroque et romantisme.

En revanche, Rousset, assume la part de confusion du concept, qu'il considère comme un outil. Dès « Flânerie romaine » (1959) : « Quant au nouvel échafaudage en construction, on ne se fera pas trop d'illusions sur son compte ; il n'a d'autre fonction que d'être provisoire », il est même destiné à « périr ». Il précise : « bonne occasion, surtout, de désarticuler un schéma trop rigide ». Voir ailleurs, *L'Intérieur et l'extérieur*, démarche comparatiste destinée à faire éclater les fausses représentations du passé : situer la France dans une « situation européenne » = nécessaire recours aux « méthodes comparatistes » (*I&E*, p. 254). Conclusion reprise en 1997 : « Ainsi craquent et se desserrent les cadres rigides qui organisent traditionnellement la culture de ce siècle » (*DR*, p. 118).

Le mot « heuristique » est d'ailleurs employé p. 247 de *L'Intérieur et l'Extérieur*

Cette fonction heuristique du concept cherche à repenser la périodisation de l'histoire littéraire. En particulier, il s'agit de substituer « baroque » à « pré-classique », c'est-à-dire de mettre fin à une vision téléologique de l'histoire littéraire. Il s'agit ensuite d'éviter la simplification d'un classicisme triomphant et omnipotent : rappeler la coexistence de la tragédie lyrique, spectaculaire, italienne avec merveilleux et la tragédie parlée de Racine, goûtées l'une et l'autre par le même public (*DR*, 1997, p. 118).

Mais ce travail est d'emblée orienté vers une réévaluation du jugement esthétique sur un certain nombre d'œuvres : il s'agit de mettre fin à l'idée d'un art baroque comme incarnation du désordre, fruit de l'opposition française au *Seicento* forgée dès le XVII^e siècle. « Alors surgit une réalité toute neuve, un passé foisonnant d'œuvres et de beautés que l'on voyait mal » (« Flânerie romaine », p. 40). Voir « autre chose dans l'art baroque qu'exubérance et surcharge, abandon à l'irrationnel et au caprice. Tenace malentendu ! » (*DR*).

Les vertus de l'anachronisme

1994 : « Le XVII^e siècle a volontiers spéculé sur les grandes oppositions : imagination ou raison, couleur ou dessin, Jésuites ou

Port-Royal ou encore, s'agissant de style littéraire, entre asianisme ou atticisme comme le montre si bien Marc Fumaroli. Ces oppositions *rencontrent parfois, approximativement, notre couple moderne Baroque-Classicisme* ».

1997 : Jean Rousset loue l'utile travail de Marc Fumaroli : atticisme/asianisme, « instruments d'analyse familiers aux lettres du XVI^e et du XVII^e siècles⁵ » selon Fumaroli. « L'économie terminologique semble évidente et rentable ».

Cette remarque amène finalement Jean Rousset, au terme de l'article à affirmer que

la fragilité de l'hypothèse baroque tient à l'ambivalence de sa définition : proposée tantôt comme style, comme système formel, elle peut satisfaire le regard moderne, dans la mesure où il se fixe sur les œuvres ; tantôt comme moment historique, comme cadre chronologique, elle désigne un type daté de société et de culture. (DR, p. 121)

Or, de relectures en relectures, la méfiance pour l'idée d'*âge baroque*, pourtant affichée dans le titre de la thèse, va croissante, dès *L'Intérieur et l'extérieur*. Il reste donc, semble-t-il, le baroque comme « style, comme système formel ».

Or celui-ci existe pour le regard moderne. C'est pourquoi une seconde opposition vient, dans l'article, relayer celle-ci. En effet, les œuvres littéraires « n'échappent pas au retour du présent sur le passé » : c'est ainsi que s'opère une distorsion entre *deux regards* :

- Le *regard historique* ou regard *rapproché*, qui « parvient à coïncider avec le regard que le passé posait pour lui-même ». Les concepts de Fumaroli relèvent de ce regard historique.
- Le « regard actuel nourri d'expérience contemporaine qui ressent les œuvres anciennes comme si elles étaient d'aujourd'hui : cette distorsion porte le nom d'anachronisme ».

Voici comment on peut comprendre l'article de Rousset : le *baroque* offrait une assez mauvaise solution au regard historique : il vaut mieux, de ce point de vue, substituer à ces couples modernes

⁵ Marc FUMAROLI, *L'École du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, « Champs », 1994, p. 343.

les éléments du vocabulaire de l'époque. Mais est-ce là ce qui intéresse Rousset ? Car s'il ne semble pas avoir jamais connu l'opposition atticisme/asianisme, il connaissait en revanche les concepts des *rhétoriques de la pointe* qui peuvent fournir à la réflexion critique un ensemble de concepts propres à caractériser l'horizon d'attente des poètes de cette époque.

Voici donc mon hypothèse : si Rousset maintient un usage modéré, sceptique, de l'idée de baroque et ne pratique pas la « substitution » proposée par Marc Fumaroli, c'est que la valeur heuristique du baroque n'est pour lui pas la même. *Présence du passé dans le présent* est une idée ancienne, déjà évoquée, en d'autres termes dans *L'Intérieur et l'Extérieur* : « C'est nous-mêmes que nous contemplons dans ce XVII^e siècle que nous créons à notre image, ce sont nos déchiements et nos enthousiasmes, nos goûts et nos expériences ».

Idee du *miroir* : cette particularité, Rousset l'assume pleinement. Déjà en 1994 : « pourquoi l'art baroque — l'art sans le mot dont il pourrait désormais se passer — a-t-il choisi notre XX^e siècle, notre après-guerre pour retrouver sa légitimité ? [...] Est-ce réaction contre le style industriel et la construction utilitaire ? [...] ou bien est-ce simple retour du refoulé⁶ ? »

Jean Rousset tente quelques explications de ce refoulé : « Et peut-être y voyais-je aussi, à mon insu, un antidote au constructivisme moderne et industriel » (*DR*). Très proche de ce point de vue de Claudel :

L'art jésuite ou baroque, — il faut bien se contenter de ces appellations injustement péjoratives — après une longue période de la plus sottise dépréciation est revenu aujourd'hui à la mode. L'œil moderne, désespéré par l'abstraction inhumaine du ciment armé et du métal, se tourne avec nostalgie vers le paradis de l'ornement et de cette ligne courbe en quoi Léonard de Vinci et Michel Ange voient l'expression même de la vie⁷.

⁶ Jean ROUSSET, *L'Aventure baroque*, p. 62.

⁷ Paul CLAUDEL, « À la louange de l'Autriche », texte paru en 1936, *Ceuvres en prose*, éd. J. Petit et Ch. Galpérine, Paris, Gallimard, 1965, p. 1086. J. Rousset rappelle que ce même mirage l'a séduit : « Et peut-être y voyais-je aussi, à mon insu, un antidote au constructivisme moderne et industriel » (*DR*, p. 16).

Mais je voudrais formuler une hypothèse un peu différente : en fait, Rousset ne veut pas renoncer à ce que d'autres pourraient dénoncer comme une contradiction interne. Séduit par le charme plastique des œuvres, persuadé de leur caractère ostentatoire, il a aussitôt redécouvert *en même temps* une poésie religieuse austère et exigeante, longtemps oubliée et déconsidérée. Si l'on regarde l'histoire de la critique littéraire récente, c'est un fait marquant : ce n'est pas le moindre des paradoxes que la notion de « Baroque », parée des prestiges trompeurs du triomphe de l'imagination sur la raison, ait permis cette redécouverte. Mais l'œuvre de Jean Rousset permet justement de lier la notion de baroque à ce paradoxe.

Face à ceux qui soulignent les distinctions nécessaires entre des aspects que le concept de baroque tend un peu facilement à unifier, voici ce qu'il écrit, pour conclure le texte intitulé « Adieu au baroque ? »

S'il est vrai, comme le montrent les recherches actuelles, qu'il faut distinguer parmi ces artistes des tendances très diverses et même des bifurcations et des antagonismes, **je continuerai *in petto* à les unir** dans une même reconnaissance pour avoir su composer comme ils l'ont fait l'extase et le calcul, l'imagination et la construction, la sensualité des matières et la rigueur des enchaînements [...] Qui pourrait se résoudre à quitter ces œuvres qui nous disent en dansant que le jeu est une activité grave, que la fugacité et la mort sont cachées dans notre vie, mais que toute métamorphose désigne une permanence ? (*I&R*, p. 245)

Cette phrase est, dans son écriture, exemplaire du goût sans cesse maintenu, au fil de cette œuvre critique, pour les tournures oxymoriques ou paradoxales, qui cherchent à mimer la virtuosité et l'ingéniosité perceptibles dans l'ordre baroque. C'est à cela que revient sans cesse Jean Rousset : la théâtralité ostentatoire du Bernin n'empêche pas sa profondeur spirituelle ; les marinistes cultivent l'art de la merveille, de la surprise et de la métamorphose... Ils sont toujours comparés aux Sponde, Chassignet... Déjà, *La Littérature de l'âge baroque* évoque à propos de Sponde « cette tension entre ce qui se meut et ce qui ne se meut pas⁸ », témoin d'un baroque « plus méditatif et assourdi ». Jean Rousset s'interroge : « Mais peut-on

⁸ Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, op. cit., p. 119.

parler sans contradiction de baroque intérieur⁹ ? » Dans *L'Intérieur et l'extérieur*, ces poètes de l'introspection spirituelle ont la première place dans cette sphère baroque. L'énigme n'est pas résolue pour autant : que faire de ces pointes artificielles cultivées par les poètes marinistes, qui semblent être comme le reflet inversé des vers denses et inspirés d'un La Ceppède ? Certains inventent l'idée de *maniérisme* : Rousset la rappelle dans chacun de ses articles mais, à vrai dire, se refuse à entrer pleinement dans la dialectique proposée par les promoteurs du maniérisme (comme Claude-Gilbert Dubois) – signe, là encore, que, pour lui, la tension entre ces deux pôles du « baroque » ne saurait se résorber.

Ce paradoxe en dit autant sur le lecteur contemporain du baroque que sur les œuvres de l'âge baroque elles-mêmes. Peut-être n'a-t-on pas suffisamment mesuré la portée de cette dichotomie, qui résume à elle seule la question lancinante sur laquelle butte la conscience française moderne dans sa découverte de ces œuvres. Le mythe baroque semble reposer sur une double postulation : l'ornement foisonnant, l'ingéniosité, le fard des figures ont-ils quelque rapport avec l'exigence contemplative, la quête intérieure, l'ascèse ? = Une poésie qui exprime les exigences contemplatives les plus hautes dans une forme ingénieuse. Cette apparente contradiction est pour nous comme le chiffre des textes de La Ceppède et des façades de la *Roma triumphans* du Seicento.

Ce paradoxe, on peut le reformuler en des termes conceptuellement plus précis : nous avons, nous, modernes, tendance à **opposer rhétorique et mystique**, comme le faisait Roland Barthes lorsqu'il écrit dans son commentaire des *Exercices spirituels* que « le modèle du travail d'oraison est ici beaucoup moins *mystique* que *rhétorique*¹⁰ ».

Id est : d'un côté, la rhétorique est associée aux paradigmes de la méthode, de la *technê*, de l'*ars*, des médiations du *logos* ; de l'autre, la mystique passe par des paradigmes opposés, l'expérience singulière, l'irrationnel, l'enthousiasme de l'art sans art, l'adhésion immédiate. À un sujet idéal et fictionnel construit par les règles du discours

⁹ *Ibid.*, p. 240. L'idée d'une chronologie en deux temps ne semble pas être reprise dans les ouvrages postérieurs.

¹⁰ Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, dans *Œuvres Complètes*, t. II, Seuil, 1994, p. 1073 (nous soulignons).

s'oppose un sujet empirique, dont la singularité est irréductible. D'un côté, l'âme gravit peu à peu, méthodiquement, l'échelle de Jacob ; de l'autre, la flèche de l'amour divin s'élançe avec vigueur et perce le cœur. L'ascèse et le rapt.

Rhétorique : *L'Âge de l'éloquence* a réinscrit la période qualifiée de baroque dans une histoire à plus long terme, qui n'est autre que celle du paradigme de l'humanisme, en un certain sens, elle a fourni une grammaire et une syntaxe pour décrire, selon le regard historique, ces textes. Mais le « baroque » de Rousset dit autre chose, il dit que cette rhétorique de l'intériorité, cette « rhétorique divine », fondée, comme l'explique Fumaroli dans *L'École du silence* sur « cette réversibilité de l'éloquence et de la méditation imaginative et affective¹¹ » nous fascine parce qu'elle demeure largement, pour nous, une énigme. Cette énigme fascine et enchante : c'est ce que dit peut-être (inconsciemment ou consciemment ?) le mot de *baroque* chez Rousset et c'est peut-être la raison pour laquelle l'adieu est impossible car c'est notre regard moderne, du présent dans le passé, qui institue cette distance.

Jean Rousset maintient donc la fonction heuristique de ce concept, tout en le détachant peu à peu du « regard historique ». Il demeure donc un « style », en un sens différent des styles asianistes et atticistes de Marc Fumaroli, puisqu'il s'agit là d'une grammaire des formes qui peut revêtir des valeurs symboliques différentes. Ce « style » est commun à un ensemble d'artistes d'une même époque mais il ne sert plus particulièrement, au terme de cette œuvre critique, à construire un récit, esquissé encore dans *L'Intérieur et l'extérieur*, avec moins de conviction. Cette valeur heuristique est une valeur d'étrangeté : il n'est pas certain que la seule esthétique de la réception en rende compte.

Pour citer cet article :

Christophe BOURGEOIS, « Le baroque ou l'impossible adieu : regards rétrospectifs sur l'aventure de Jean Rousset », *GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 61-73, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_004.pdf

¹¹ Marc FUMAROLI, *L'École du silence*, *op. cit.*, p. 314.

3

**« Classicisme », « Klassizismus »,
« Siglo de Oro », « Gouden Eeuw »**

Hétérogénéité littéraire et ordre du discours critique : remarques sur l'« opération classicisme »

Hartmut STENZEL (Universität Giessen)

Je commence par quelques remarques générales. Fondamentalement, il me paraît impossible de parler de la notion de classicisme, de son histoire comme des fonctions qu'elle est censée remplir aujourd'hui autrement que dans une perspective constructiviste. C'est-à-dire qu'à mon avis on ne peut cerner la signification de cette notion qu'à la condition de la saisir non pas à travers les contenus qui lui ont été attribués, les positions esthétiques et les objets textuels auxquels on continue de proposer son application, mais à travers les usages auxquels elle a donné lieu, les constructions de l'histoire littéraire qu'elle a rendues possibles et qu'elle est censée stabiliser.

Cette approche de la notion de classicisme s'impose, me semble-t-il, pour deux raisons. L'une, mineure, est d'ordre historique : la notion de classicisme est rétrospective, elle est étrangère aux débats et aux réflexions esthétiques de la période historique qu'elle désigne (quelles que soient les limites chronologiques qu'on lui attribue). Or, s'il est vrai que, entre baroque et réalisme par exemple, elle partage cette particularité avec nombre de notions qui servent à la périodisation de l'histoire littéraire, s'y ajoute une autre raison, majeure et fonctionnelle celle-ci. De par sa genèse comme par son histoire, la notion de classicisme a pour raison d'être et pour fonction en premier lieu non pas de désigner et de regrouper des traits caractéristiques de la production littéraire, des particularités esthétiques, littéraires et culturelles d'une période historique, mais de fonder et de légitimer une hiérarchie culturelle, une échelle des valeurs littéraires qui contribue à une construction nationale de la littérature.

Ainsi, la notion de classicisme comporte un sens et une fonction culturelle et idéologique avant que d'entrer dans le discours esthétique et scientifique, et c'est de cette fonction qu'il faut partir afin de comprendre ses usages, les significations qui lui ont été attribuées. Elle a pour but de créer des auteurs classiques dans les histoires nationales de la littérature, et cette construction n'est pas — ou du moins n'est pas en premier lieu — le résultat d'une évaluation esthétique, mais d'un processus socioculturel. Comme l'a pertinemment remarqué Alain Viala en réponse à la question « Qu'est-ce qu'un classique ? » :

[...] on peut dire qu'un classique est un auteur ou une œuvre tels qu'ils résultent d'un processus qui, pour les ériger en modèles, les a soumis à une série de manipulations de modélisation, et que cette modélisation est signifiante des valeurs qu'on y attache. [...] La classicisation différentielle désigne comme classiques maximaux des *auteurs consensuels*. Qu'on nous entende bien : pas consensuels dans ce qu'ils produisent, pas même consensuels dans les propos qu'on tient à leur sujet : mais ceux dont un maximum d'instances trouvent matière à s'occuper avec profit, même si c'est pour en tirer des choses différentes¹.

Ces « manipulations de modélisation », ces « instances » qui tirent leur profit de la conversion d'auteurs et de textes en classiques, tout l'éventail de ces procédures de « classicisation » peuvent être considérées dans une perspective historique comme des éléments essentiels de ce que j'ai nommé « l'opération classicisme ». À mon avis, c'est dans cette « opération » que réside la fonction essentielle de la notion de classicisme.

Afin de justifier mon approche, je vais d'abord jeter un coup d'œil sur l'histoire de cette notion pour examiner comment les significations qui en résultent et qu'elle transporte permettent et justifient la construction d'une périodisation de la littérature française du XVII^e siècle. Partant des problèmes que pose cette application de la notion de classicisme à l'histoire littéraire, je proposerai ensuite très sommairement une alternative à la compréhension globale de cette période qu'elle opère.

J'avais l'intention de terminer ces observations par quelques remarques comparatistes sur les phénomènes littéraires qui, surtout

¹ Alain VIALA, *Qu'est-ce qu'un classique?*, 1993.

sur l'exemple de la construction d'une époque classique en France et en concurrence avec celle-ci, ont été érigés comme classicisme (« Klassik ») en Allemagne. Pour ne pas trop excéder le temps de parole qui m'est imparti, je renonce à traiter de cette dimension de la notion de classicisme tout en étant prêt à la reprendre dans la discussion.

Du bon ordre national dans l'histoire de la littérature française. Quelques étapes de la formation et de la fonction de la notion de classicisme

La notion de classicisme, c'est bien connu, apparaît comme un néologisme dans les années 1820 en France dans le contexte de la bataille romantique afin de désigner le rival littéraire du romantisme naissant et bientôt triomphant. Ce qu'on comprend comme classicisme dans ce contexte est disqualifié par les novateurs, selon une formule du Journal *Le Globe*, comme « littérature de l'Ancien Régime », et bien au-delà de la Restauration, la notion continuera de fonctionner comme bastion contre une révolution littéraire, contre toute mise en question de l'ordre littéraire, mais aussi social établi.

Il est également connu que bien avant l'invention de cette notion, il y eut le terme « classique » dont l'histoire se fusionnera au XIX^e siècle avec celle du classicisme et l'imprégnera profondément. À l'idée d'ordre, dominante dans la notion de classicisme, il apporte à celle-ci l'idée d'une hiérarchie de la production littéraire et de modèles à imiter. Le terme comporte cette idée depuis ses origines latines où *classicus* désigne « la première classe des contribuables » et, dans son utilisation chez Aulu-Gelle, des écrivains de premier rang (« *classicus adsiduusque scriptor, non proletarius*² »). Le mot français qui en est dérivé depuis le XVI^e siècle garde l'idée d'une excellence littéraire, de modèles à imiter. Il en est ainsi dans sa première apparition, à ma connaissance du moins, dans *l'Art poétique* de Thomas Sébillet, qui désigne comme « bons et classiques poètes français » des auteurs qui imitent fidèlement les modèles anciens. Mais cet usage du terme « classique » ne deviendra important qu'au XVIII^e siècle. Le XVII^e siècle, apparemment par une fausse étymologie, le situe surtout dans l'enseignement. Ainsi la définition du mot *classique* chez Furetière :

2 AULU-GELLE, *Noctes Atticæ*, XIX 8, 15.

ne se dit gueres que des Auteurs qu'on lit dans les classes, dans les escoles, ou qui y ont grande autorité. [...] Ce nom appartient particulièrement aux Auteurs qui ont vescu du temps de la Republique, & sur la fin d'Auguste où regnoit la bonne Latinité.

Cette définition insiste sur la valeur exemplaire des auteurs antiques désignés comme « classiques » et montre en même temps que, dans la conscience culturelle de la fin du XVII^e siècle, il ne peut y avoir de classicisme que dans l'antiquité. C'est aussi bien la querelle des Anciens et des Modernes que l'idée, propre aux Lumières, d'une perfectibilité inscrite dans l'histoire qui permettront la transposition du terme « classique » à la littérature moderne. Dans cette transposition, elle garde sa signification de modèles pour la lecture scolaire, comme le montre la première définition de cette notion que donne l'*Encyclopédie* :

auteurs que l'on explique dans les collèges ; les mots et les façons de parler de ces auteurs servent de modèle aux jeunes gens.

Mais ensuite, l'*Encyclopédie* renvoie à la citation d'Aulu-Gelle mentionnée auparavant et qui donnerait à la notion le sens d'« auteurs du premier ordre » et elle poursuit :

On peut dans ce dernier sens donner le nom *d'auteurs classiques françois* aux bons auteurs du siècle de Louis XIV et de celui-ci, mais on doit plus particulièrement appliquer le nom de *classiques* aux auteurs qui ont écrit à la fois élégamment et correctement, tels que Despréaux, Racine &c.

Cette proposition marque déjà non seulement la modernisation, mais aussi la nationalisation de l'excellence littéraire qui, en utilisant la perspective développée par Voltaire, devient une preuve de la valeur culturelle de la nation. Les classiques ne sont pas encore situés seulement dans le XVII^e siècle, bien que les deux noms cités préparent déjà, également à l'instar de Voltaire, la transformation de celui-ci en siècle classique. Le seul critère qui justifie cette évaluation est la formule vague « (écrire) élégamment et correctement », un critère qui renvoie à l'évaluation aussi peu claire des auteurs classiques anciens, dont « les mots et les façons de parler [...] servent de modèle aux jeunes gens ». La transformation d'auteurs modernes en classiques ne se justifie ni par leurs prises de position esthétiques ni par le contenu de leurs œuvres, mais par une appréciation globale de la valeur de leur écriture, et c'est là un trait essentiel qui caractérisera la notion de classicisme encore au XIX^e et même au

XX^e siècle : ce qui importe dans ces usages, c'est l'excellence littéraire nationale, affirmée globalement.

Cette tendance que l'on peut observer déjà dans le changement de sens de la notion de « classique » deviendra dominante au XIX^e siècle, à travers la naissance et les utilisations de la notion de classicisme dans le discours critique et ensuite scientifique. Au tournant du XIX^e siècle, Friedrich Schlegel, un détracteur décidé de l'opération classicisme qui se prépare, parle déjà dans son *Entretien sur la littérature* (1800) de la constitution d'âges d'or de la littérature nationale en France et en Angleterre comme d'une « débilitante maladie spirituelle », et il ajoute :

Ensuite, aucune nation n'a voulu rester sans son âge d'or ; chacun qui s'ensuivit était encore plus vide et plus défectueux que le précédent, et la dignité de ce traité interdit d'examiner de près ce que les Allemands ont imaginé comme doré.

Même si Schlegel n'utilise pas encore la notion de classicisme elle-même, il prévoit clairement, à travers la référence au terme traditionnel d'« âge d'or », les effets idéologiques et esthétiques que comporte l'opération classicisme et qui vont se manifester avant la naissance de l'histoire littéraire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Sa réflexion critique indique également l'importance accrue de rivalités nationales qui, entre la France et l'Allemagne avant tout, jouera également un rôle important dans la construction de périodes classiques.

En France, une fois la « bataille romantique » passée, il s'agit d'assurer, par la « classicisation » du XVII^e siècle, la construction d'un sommet inégalable dans le passé, incarnation de l'ordre et de la hiérarchie littéraires face à un siècle en mouvement. Il n'est pas nécessaire de revenir ici sur la naissance de cette construction qui a été analysé de façon systématique par Stéphane Zékian³. Constatons seulement qu'elle s'impose vers le milieu du XIX^e siècle, comme l'indique un souvenir d'Ernest Renan sur le temps de ses études dans les années 1840 :

Ce sera, je crois, une époque qui marquera dans l'histoire littéraire que celle où les écrivains du siècle de Louis XIV ont été définitive-

³ Stéphane ZÉKIAN, *L'Invention des classiques*, 2012.

ment reconnus comme classiques et comme tels panthéonisés parmi nous⁴.

La référence au Panthéon indique éloquentement la fonction que remplit la « classicisation » du XVII^e siècle : créer un lieu de mémoire quasi sacralisé de l'esprit national, « le dix-septième siècle étant le point le plus haut d'où l'on puisse regarder les choses de l'esprit en France » un lieu « où l'on respire la modération et la sérénité », comme le caractérise quelques années plus tard Désiré Nisard dans son histoire littéraire qui fait partie de la première vogue de celles-ci autour du milieu du XIX^e siècle. « Hauteur », « modération » et « sérénité » sont des critères qui indiquent comme éléments constitutifs, pour le siècle voué à devenir classique, le sommet d'une hiérarchie et une position spirituelle, si ce n'est idéologique.

Jacques Demogeot, autre auteur d'une histoire littéraire à succès au milieu du siècle, accentue encore plus fortement la dimension nationaliste attribué au classicisme en affirmant que le XVII^e siècle aurait « retrempe dans ses sources notre vieux génie national » et souligne également sa dimension politique en soulignant que « les écrivains du dix-septième siècle [...] songent peu à réformer les gouvernements ; mais ils s'occupent beaucoup à perfectionner les esprits ». Par ailleurs, il avance les mêmes critères que Nisard (hauteur et sérénité) en concluant « Montons, montons encore : là haut est la sérénité ».

Et, pour citer un dernier exemple, Sainte-Beuve, en s'interrogeant en pleine crise de la Seconde République sur les caractéristiques d'un écrivain classique, souligne la valeur idéologique du « vrai classique » qui aurait « découvert une vérité morale non équivoque » et qui « n'a renversé ce qui le gênait que pour rétablir bien vite l'équilibre au profit de l'ordre et du beau⁵ ». Là encore, les critères de classicisation retenus sont d'ordre idéologique et politique avant d'être littéraires ou esthétiques : le domaine des classiques, et même la beauté qu'ils auraient produite, constitue ainsi un lieu qui résiste aux mouvements révolutionnaires du siècle.

Ainsi s'établissent depuis le milieu du XIX^e siècle les fondements de ce que j'appelle l'opération classicisme. Construisant le

⁴ Ernest RENAN, *Nouveaux cahiers de jeunesse*, 1907.

⁵ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « Qu'est-ce qu'un classique », *Nouveaux Lundis*.

XVII^e siècle comme apogée de la littérature nationale (ce qui n'était pas évident, le XVIII^e siècle restant encore le « grand siècle » non seulement pour Michelet), l'on affirme surtout son élévation spirituelle et son conformisme idéologique. Par ailleurs, cette construction implique une vision téléologique et anti-progressiste qui fonctionne sur le modèle « préparation — épanouissement — déclin/dissolution ». Sans pouvoir présenter en détail son élaboration, constatons qu'une telle vision, préparée par les Nisard, Demogeot ou Sainte-Beuve, se manifeste au tournant du siècle dans les histoires littéraires de Lanson et de Brunetière. Certes, celles-ci divergent notablement dans la valorisation du contenu de l'époque (« siècle cartésien » ou « siècle janséniste »...), mais d'autant plus significatif reste le fait que, par delà les conflits idéologiques des deux maîtres de la critique universitaire, leur conception téléologique reste comparable. Certains titres de chapitres chez Lanson (comme « La préparation des chefs-d'œuvre » avec les sous-titres « Attardés et égarés » ou « Trois ouvriers du classicisme ») indiquent la première phase de cette construction aussi clairement que son autre versant se trouve résumé dans cette phrase sèche de Brunetière : « Tout achève de se dissocier et c'est alors qu'on peut dire que le XVIII^e siècle commence⁶ ».

Brunetière et Lanson convergent dans la séparation du XVII^e siècle à peu près en deux moitiés unies par la vision téléologique et nationaliste déjà mentionnée ; leur construction est comparable également en ce qui concerne le caractère flou des critères retenus, divergents en soi, mais également vagues et d'ailleurs établis presque sans aucune analyse textuelle précise. Pour Lanson, plus cartésien, le classicisme est le résultat, tout simplement, « des forces qui tendent au vrai, au simple, à la raison⁷ ». Pour Brunetière, il est constitué par « un équilibre parfait des facultés », « la perfection de la langue », « l'indépendance nationale », « la perfection du genre » et « la grandeur des intérêts ». Dans l'un comme dans l'autre cas, il s'agit presque exclusivement de critères qui dépendent du choix de valeurs qu'adoptent critiques ou lecteurs et qui, de toute manière, ne sont pas objectivables — ou si peu. C'est presque nécessairement la rançon de cette construction, par une catégorie extrinsèque, d'une époque qui se doit pourtant d'être

⁶ Ferdinand BRUNETIÈRE, *Histoire de la littérature française classique*, t. II, 1912.

⁷ Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, 1894.

cohérente. On lui attribue *a posteriori* des caractéristiques suffisamment vagues afin de pouvoir construire sa cohérence. L'emploi de la notion de classicisme pâtit toujours de ce péché originel de sa genèse comme des premières constructions auxquelles elle a été destinée.

Sans pouvoir approfondir ces remarques, constatons qu'en de tels éléments constitutifs se présente la construction d'une époque de l'histoire littéraire française qui n'est pas encore communément désignée comme classicisme vers la fin du XIX^e siècle, mais qui a déjà acquis un contenu stable, idéalisé et national. L'enjeu institutionnel et fonctionnel que remplit cette construction au tournant du siècle paraît déterminé par la création de cette morale « laïque » de la Troisième République à laquelle les institutions de l'enseignement devaient contribuer. Le discours institutionnel sur la fonction du classicisme est cohérent à cet égard et se résume dans la conviction exprimée par les *Instructions sur les programmes* de 1890 selon laquelle « nous serons sauvés par la vertu même des grands écrivains classiques, dont l'étude domine tout l'enseignement du français », cet enseignement ayant pour but de « former des générations saines, vigoureuses, toujours prêtes à l'action et même au sacrifice » et de contribuer à « maintenir l'unité de l'esprit national⁸ ». On pourrait remarquer en passant combien cette évaluation de la valeur civique du classicisme est traversée par le souvenir de la défaite de 1870, les « grands écrivains classiques » servant de ciment pour une conscience identitaire ébranlée par cette catastrophe nationale.

Quoi qu'il en soit, si dans de telles déclarations l'on fait abstraction de quelques accents bien datés, la stabilité de cette fonctionnalisation du classicisme ne laisse pas de faire réfléchir sur ses fondements institutionnels, la cohérence morale et patriotique qui lui est attribuée restant intacte au moins jusque dans les années 1960. À lire l'image globale que donne du classicisme, par exemple, le tome *XVII^e siècle* de la collection Lagarde et Michard⁹, une image qui allie « la gloire de nos armes » avec l'« harmonie entre la grandeur de l'art et la grandeur du règne », il ne reste guère de doute sur l'un des acquis majeurs de l'opération classicisme, celui de fournir aux institutions de l'enseignement un objet cohérent, censé

⁸ *Lettre aux membres du personnel administratif et enseignant*, juillet 1890.

⁹ Dans le tirage publié en 1967.

fonder un discours identitaire dans le domaine de la culture, mais aussi de la morale et de la politique.

Or, on pourrait mettre en question cette perspective en arguant du fait qu'il s'agit, dans le domaine de l'enseignement, nécessairement de constructions réductrices qui ne permettent pas de juger de la complexité et des différenciations successives apportées à la construction de cette période historique et littéraire en époque – et en époque à part. Que la vision sommaire et partisane qui s'établit au XIX^e siècle ait été beaucoup modifiée et transformée par la suite – et par l'emploi répandu du terme « classicisme » lui-même, corrigé, dans un certain sens, la vision traditionnelle et totalisante du « siècle » – c'est là une considération qui paraît évidente. Mais non seulement faut-il tenir compte du fait que, à l'instar des quelques exemples cités, de tels discours simplificateurs sont ceux qui constituent les représentations dominantes (le classicisme se transformant ainsi en un lieu de mémoire). Ainsi, il ne paraît guère possible de séparer clairement le fonctionnement social des discours qui construisent le classicisme d'une subtilité beaucoup plus marquée qui serait la leur lorsqu'ils restent à distance de ce fonctionnement.

Il n'en reste pas moins que je suis certainement injuste, bien qu'obligé par les dimensions de cette communication, de ne pas examiner de près tant d'approches et de tentatives de synthèses récentes. Ce que les uns ou les autres apportent de nouveau, ce sont surtout des perspectives de relativisation historique et littéraire visant à briser le carcan que l'opération classicisme a imposé à la compréhension du XVII^e siècle. L'orientation actuelle d'une grande partie des discours critiques s'efforce certainement de surmonter les effets d'une conceptualisation qui a enfermé toute une période de l'histoire littéraire dans un lit de Procruste. Il serait instructif de cerner cette tendance à travers les heurs et les malheurs de la notion de baroque, qui, depuis ses origines scientifiques en Allemagne, fonctionne comme un terme anti-classiciste par excellence. En effet, bien qu'il ne manque pas de tentatives de séparer soigneusement phénomènes baroques et phénomènes classiques, son intrusion dans l'analyse du champ littéraire du XVII^e siècle peut être expliquée, comme d'ailleurs celle de la notion de libertinage, par un souci de relativisation de la notion de classicisme, devenue inopérante à cause de son application totalisante. Mais pour autant, cette notion n'a pas fini d'exister et d'imprégner ce qui se dit en la matière,

surtout que, ne l'oublions pas, elle est loin d'avoir cessé de fonctionner comme caution de la fabrication d'un objet propre aux utilisations qui s'en font dans les institutions de l'enseignement comme dans les discours destinés au grand public.

Globalement, l'on peut constater que l'orientation de la recherche actuelle consiste en une définition (assez divergente selon les présupposés des différents chercheurs) de ce que doit être l'unité de l'époque par des critères tirés de l'analyse des œuvres et de leurs structures internes. Or, si dans cette caractéristique globale réside actuellement une direction majeure dans laquelle évolue le discours savant sur le « classicisme », il n'en reste pas moins que, sauf quelques exceptions rares, il vise quand même à maintenir cette unité, et parfois aussi sa signification nationale. Et il subsiste la nostalgie de cette valeur littéraire et morale supérieure qui avait été construite autour du classicisme et des classiques. Écoutons l'éminent dix-septémiste et académicien Marc Fumaroli :

En l'absence des classiques, et donc de leur enseignement, de leur étude, pas de littérature possible. [...] La chaîne des classiques [...] constitue la littérature, son espace propre [...]. C'est par cette aristocratie de chefs-d'œuvre, victorieux du temps, qu'elle libère du temps et ses auteurs et ses lecteurs. C'est par elle qu'elle rejoint l'universel [...] ; de ce point de vue, l'on voit plus clair en soi-même et dans l'humanité¹⁰.

Et avec moins d'emphase, mais autant d'idéalisation, Patrick Dandrey donne la réponse suivante à la question « Que reste-t-il du classicisme français, tout compte fait ? » :

Une ambition : celle de transcender l'éphémérité, la contingence et l'imperfection de la vie, tantôt par une saisie hautaine qui perfectionne et achève la réalité décevante, plus souvent par une conscience supérieure et lucide de ses insuffisances¹¹...

On retrouve ainsi la métaphore de la hauteur que nous avons déjà rencontré dans les histoires littéraires du XIX^e siècle, on retrouve aussi le caractère foncièrement vague de l'appréciation du classicisme, mais la force de cette tradition est tempérée, chez Dandrey, par une alternative qui peut paraître contradictoire dans

¹⁰ Marc FUMAROLI, « Résolument classique », *Commentaires*, 12/1989.

¹¹ Patrick DANDREY, « Qu'est-ce que le classicisme », dans Henri Méchoulan et Joël Cornette (éd.), *L'État classique*, 1996.

les deux possibilités de recreation et de réflexion sur la réalité attribuées aux textes classiques. C'est cette ambivalence et les conséquences qu'on en peut déduire pour les problèmes que posent les applications de la notion de classicisme que je voudrais discuter maintenant.

Ce que nous voile l'ordre du discours classiciste. Aspects de l'hétérogénéité de la littérature du XVII^e siècle.

Malgré les beaux élans cités précédemment, il y a un doute de plus en plus marqué ces dernières décennies sur la valeur herméneutique de la notion totalisante du classicisme et ses possibilités d'application. Ce doute se manifeste depuis longtemps en ce qui concerne les limites chronologiques qui devraient justifier la cohérence supposée d'un siècle, d'un âge ou, plus modestement, d'une période classique. Lorsque l'on observe les périodisations divergentes présentées il y a quelques années par Jean Rohou dans un numéro de la revue *Littératures Classiques* (34/1998), on se rend aisément compte de ce que toutes les variations peuvent être proposées afin de justifier une cohérence quelconque du classicisme français, des variations qui dépendent seulement des critères de contenu retenus. D'ailleurs, presque toutes les dates mises en œuvre, dans ce numéro comme ailleurs, afin de fonder la cohérence de cette époque du classicisme proviennent de l'histoire politique, depuis l'avènement de Richelieu en passant par le début du gouvernement personnel de Louis XIV jusqu'à la mort de Colbert ou à la révocation de l'édit de Nantes.

Cette constatation permet déjà la conclusion que les tendances littéraires qui florissent au XVII^e siècle ne connaissent pas des œuvres ou des événements marquants qu'on pourrait considérer comme limite évidente d'une époque. Or, s'il en est ainsi, la période qu'on veut malgré tout sauvegarder comme classicisme implique des limites floues dont on peut débattre sans fin et sans arriver à une solution convaincante. Et, autre aspect de ces périodisations divergentes : l'époque qu'elles veulent délimiter a tendance à devenir de plus en plus courte — du siècle traditionnel, on en arrive à la période 1660-1685 ou même 1680 pour la construction la plus courte d'un classicisme. Au prix d'une cohérence supposée, on en vient ainsi à abandonner toute prétention à une périodisation de longue durée, une tendance qui réduit considérablement la valeur historique et explicative de la notion du classicisme.

Le doute qui concerne les limites chronologiques se manifeste aussi quant aux contenus à attribuer à cette période chronologiquement si incertaine. L'on connaît la belle certitude avec laquelle René Bray, à travers sa construction d'une « doctrine classique », le fondateur le plus important de l'utilisation scientifique de la notion de classicisme, croyait en avoir justifié la pertinence :

Ainsi si l'on cherche à dégager de très haut les caractères distinctifs de la poésie classique, on peut mettre au premier plan l'utilité, la soumission à la règle et le souci de l'universel, chacun des trois exigeant et assurant les deux autres dans une doctrine parfaitement coordonnée et heureuse¹².

Même en supposant valides et opératoires ces critères aussi hétérogènes que flous, il faut regarder vraiment de très loin l'ensemble impressionnant d'écrits poétologiques très diversifié si ce n'est disparate que Bray a examiné pour en tirer une « doctrine parfaitement coordonnée ». De toute façon, son ouvrage est loin d'avoir apaisé les inquiétudes autour d'une définition de la notion de classicisme par des critères intrinsèques. Ceci surtout que, pour Bray lui-même, ce n'est pas la « doctrine » qui fonde le classicisme, mais le goût (« le goût classique [...] complète l'édifice ; c'est l'ère de la perfection qui s'ouvre »), une catégorie difficilement conciliable avec un ensemble de règles.

Ainsi il n'est pas étonnant que Fernand Baldensperger, plaidant un peu plus tard, « Pour une "revaluation" littéraire du XVII^e siècle classique¹³ », s'interroge-t-il sur le problème des « simplifications un peu scolaires » qui affecteraient ce qu'il appelle « notre grand siècle classique », et il plaint « cette momification opérée par des vénéra-tions de commande » qui en auraient tant endommagé l'image aux yeux du « Français moyen », mais surtout de « l'étranger trop aisément triomphant de notre prétendue monotonie ». C'est cette même mauvaise réputation du classicisme français à l'étranger qui préoccupe Antoine Adam lorsque, en 1948, il rédige le premier tome de son *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, expliquant son propos par l'espoir d'« avoir servi mon pays en exaltant l'œuvre de l'esprit français à un moment décisif de son histoire, en la faisant mieux comprendre, et par des raisons auxquelles fussent sensibles

¹² René BRAY, *La formation de la doctrine classique*, 1929.

¹³ Fernand BALDENSPERGER, « Pour une "revaluation" littéraire du XVII^e siècle classique », *RHLF*, 1937.

des hommes nourris de Shakespeare, de Goethe et de Dostoïevski¹⁴ ». Malgré ce souci, Adam intitule deux volumes de son importante somme *L'Apogée du siècle* (spécifiés, en sous-titre, par des noms d'auteurs). Ce titre indique la volonté persistante de situer son propos dans une perspective unificatrice qui, malgré des accents critiques, doit maintenir l'idée d'un sommet (ce qui implique également une conception téléologique de l'évolution du classicisme).

Aux citations de Baldensperger et d'Adam, l'on pourrait ajouter d'autres remarques désenchantées qui, abondant dans le même sens, permettent d'illustrer le problème que, dans la conscience qu'ont de leur travail critiques et chercheurs, le côté simplificateur voire affirmatif de la notion de classicisme pourrait mettre des entraves à la compréhension du domaine sur lequel ils travaillent. Si ces chercheurs entreprennent tant soit peu une œuvre de différenciation de celui-ci, c'est souvent dans la conscience de travailler sur un objet dont la signification a une valeur nationale et dont, par conséquence, on ne peut pas mettre en doute la cohérence, la défense et illustration de l'objet étant toujours considéré par certains comme une œuvre patriotique.

Et même dans ces dernières décennies, alors que la dimension nationaliste de la notion de classicisme s'affaiblit et que les certitudes sur sa cohérence intérieure ont disparu (en partie du moins), des spécialistes qui comptent parmi les plus autorisés continuent à défendre l'emploi de la notion de classicisme — tout en admettant qu'elle s'applique à des tendances ou à des orientations hétérogènes. Ainsi Patrick Dandrey, dont j'ai déjà cité l'affirmation idéalisante de la valeur quasi transcendantale du classicisme, admet-il en même temps que celui-ci consiste en « un ensemble de préceptes en constante évolution, parfois contradictoires et jamais vraiment unifiés ». Et il souligne par ailleurs que ce qu'il appelle malgré tout le classicisme est traversé de « deux esthétiques, l'une d'origine savante, l'autre d'inspiration mondaine ». Alors que dans ces citations la formule « ensemble de préceptes » rappelle la construction d'une « doctrine classique » à l'instar de Bray, la concurrence des « deux esthétiques » mine cette même construction au point que l'on peut se demander pourquoi à tout prix il faut maintenir la notion unificatrice de classicisme lorsqu'il s'agit de saisir des tensions qui,

¹⁴ Antoine ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, 1948.

du moins depuis *Le Cid* et la querelle que cette pièce a fait éclater ne cessent de traverser l'écriture de bon nombre de textes rangés sous cette étiquette.

On est amené à poser cette même interrogation face à la synthèse récente proposée par Jean-Charles Darmon qui, par ailleurs, examine de façon pertinente les apories que soulèvent les différentes tentatives de la construction du classicisme comme époque¹⁵. Pourtant, il en vient à une position qui définit le classicisme comme « une série de strates qui n'évoluent pas au même rythme et dont les frontières restent encore et toujours à renégocier ». Partant de cette évaluation, il considère que ce qu'il appelle tout de même « l'esthétique classique » peut être compris « moins comme des essences que comme des tensions entre des pôles eux-mêmes multiples ». Comme maint autre chercheur, il se situe ainsi à cheval entre un postulat d'unité et l'abandon de ce même postulat face à une hétérogénéité constitutive des phénomènes pris en considération pour la construction de cette unité.

Considérant ces prises de position, deux constatations s'imposent. D'un côté, elles abandonnent la tentative d'une définition totalisante du classicisme qui avait caractérisé la tradition de l'utilisation de cette notion. Mais par ailleurs, elles maintiennent la notion de classicisme tout en lui attribuant un contenu contradictoire. Au lieu de concevoir les textes et les tendances littéraires du XVII^e siècle dans leur multiplicité et leurs divergences – ce que les évaluations globales citées laisseraient supposer – elles les intègrent quand même à la dénomination unitaire traditionnelle. Il ne peut y avoir de preuve plus éclatante de la force mémorielle et institutionnelle que continue d'exercer la notion de classicisme.

Adoptant, par ces remarques, une perspective constructiviste, soutenant la thèse que les constructions qu'a légitimées la notion de classicisme ne permettent pas une compréhension de la diversité des faits littéraires qu'on peut observer au XVII^e siècle, j'arrive ainsi à la conclusion qu'il faudrait l'abandonner en tant que désignation d'une époque de l'histoire littéraire. Mais cette conclusion n'implique pas nécessairement l'abandon de toute évaluation globale de la période de l'histoire littéraire ordonnée de manière factice par la notion de classicisme. Seulement, il me paraît nécessaire d'abandonner la ten-

¹⁵ Jean-Charles DARMON, « Avant-propos », *Histoire de la France littéraire*, t. II, 2006.

tation de fonder cette cohérence globale par des qualités littéraires et/ou esthétiques attribuées aux œuvres. Libérées de l'exigence de se prêter à la construction d'une unité intrinsèque, celles-ci pourraient être situées comme des tentatives divergentes de fonder et d'affermir un espace autonome des discours littéraires dans une évolution qui traverse tout le XVII^e siècle pour aboutir à la formation d'un espace public au siècle suivant. Depuis quelque temps déjà, Alain Viala a proposé, avec la notion de « premier champ littéraire », une conceptualisation impliquant une mise en perspective de l'évolution littéraire qui permet bien de mesurer précisément la « duplicité » (une notion importante pour Viala) et le caractère fragmentaire et instable des enjeux discursifs qui sont à l'œuvre dans une littérature réduite tant de temps à fonctionner comme classicisme¹⁶.

Qu'il me soit permis de citer, afin d'étayer cette conclusion, deux auteurs qui longtemps ont été considérées comme des champions du classicisme traditionnel. Molière, dans la préface des *Fâcheux* :

Ce n'est pas mon dessein d'examiner maintenant si tout cela pouvait être mieux, et si tous ceux qui s'y sont divertis ont ri selon les règles : le temps viendra de faire imprimer mes remarques sur les pièces que j'aurai faites, et je ne désespère pas de faire voir un jour, en grand auteur, que je puis citer Aristote et Horace. En attendant cet examen, qui peut-être ne viendra point, je m'en remets assez aux décisions de la multitude, et je tiens aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve, que d'en défendre un qu'il condamne.

Et La Fontaine, dans la préface des *Fables* :

On ne trouvera pas ici l'élégance ni l'extrême brièveté qui rendent Phèdre recommandable : ce sont qualités au-dessus de ma portée. Comme il m'était impossible de l'imiter en cela, j'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'ouvrage plus qu'il n'a fait. [...] c'est ce que j'ai fait avec autant plus de hardiesse, que Quintilien dit qu'on ne saurait trop égayer les Narrations. Il ne s'agit pas ici d'en apporter une raison ; c'est assez que Quintilien l'ait dit. [...] C'est ce qu'on demande aujourd'hui : on veut de la nouveauté et de la gaieté.

Même sans un examen plus approfondi de ces citations, il me paraît évident qu'on aurait bien des difficultés si l'on voulait ranger ces

¹⁶ Alain VIALA, *La Naissance de l'écrivain*, 1985.

jeux ironiques avec la tradition poétologique et avec les fameuses règles sous la bannière quelconque d'un classicisme. Mais dès qu'on les considère comme des tentatives de promouvoir le capital symbolique de l'écriture, de lui attribuer, dans une ambivalence qui situe les œuvres entre tradition savante et goût mondain, une logique autonome, on peut les considérer comme des cas exemplaires pour les tentatives de constituer un espace propre des discours littéraires. Dans les deux cas cités, cette autonomie apparaît comme bien problématique ou même « confisquée » pour reprendre un autre terme de Viala, car les textes liminaires des *Fâcheux* comme des *Fables* se réfèrent en même temps au pouvoir royal – Louis XIV dans les cas de Molière, le dauphin dans celui de La Fontaine. À défaut d'un espace public stable, ils sont forcés de se situer aussi face au pouvoir ou même, comme le fait Molière, de l'intégrer dans la logique de leur écriture.

Cette position ambivalente des discours ressort de façon exemplaire d'un positionnement de l'Abbé d'Aubignac qui, afin de légitimer sa critique poétologique du *Sertorius* de Corneille, écrit ceci :

Le sçay bien que pour les veritez de la Religion qui sont de foy, & les maximes de la Politique qui regardent la Souueraineté de nos Roys, il n'est pas en la liberté des particuliers d'y former des contestations, ny mesme des doutes. [...] il y faut tousiours apporter la soumission du coeur. Mais tout le reste est vne carrière ouuerte à la force de nos esprits, on peut escrire tout ce que l'on pense iusqu'à des visions extrauagantes¹⁷.

Les tendances classicistes de l'écriture au XVII^e siècle (car il ne s'agit pas de les nier bien sûr) et surtout les fameuses règles peuvent ainsi être considérées comme autant de tentatives de circonscrire et d'affermir un espace autonome au moins pour les discours littéraire et critique. Elles y participent aussi bien que les tendances irrégulières, baroques si l'on veut et tant d'autres. L'autonomie de cet espace est encore précaire et peu assurée, mais elle commence à se dessiner. Comme Habermas l'a analysé de façon convaincante, l'espace public va naître d'abord par l'affirmation de l'autonomie des discours privés entre particuliers. Et pour ce premier pas, les contemporains peuvent trouver des modèles dans l'antiquité qui sert ainsi comme préfiguration du statut ambivalent de la littérature

¹⁷ Abbé d'AUBIGNAC, *Troisième dissertation sur le poème dramatique*, 1663.

moderne au XVII^e siècle qui ambitionne un statut autonome, le champ littéraire en tant qu'espace non contrôlé.

Mutatis mutandis, cette mise en perspective du ci-devant classicisme fournit d'ailleurs aussi une base de comparaison avec l'évolution allemande où la « Klassik » de Weimar, elle aussi, peut être analysée comme une autre tentative d'inscrire un espace autonome des discours littéraires dans une situation sociale ou un espace public commence sa formation. Dans les deux cas, c'est la référence à l'Antiquité qui fournit les modèles pour l'ébauche d'un espace propre des discours littéraires, avec cette différence que dans le cas allemand, il s'agit d'une Grèce idéalisée. Je n'ai plus le temps d'approfondir ces remarques et je les termine par une citation dans laquelle Pellisson, à travers l'imagination d'une relation idéale entre pouvoir et écriture dans la Rome impériale, évoque dans son *Histoire de l'Académie* le statut précaire du premier champ littéraire :

Si quelqu'un nous avoit particulièrement laissé par écrit ce qui se passoit entre Auguste, Mécenas et les excellents esprits de leur siècle, je ne sais si nous en lirions l'histoire avec moins de curiosité et de plaisir que celle des guerres et des affaires d'État de ce temps-là ; je ne sais même [...] si nous la lirions avec moins d'utilité et de profit : nous, dis-je, à qui la fortune n'a donné ni armes à conduire, ni républiques à gouverner, [...] et à qui elle ne laisse en partage que l'étude, la conversation, et les vertus privées et domestiques.

Car il faut avouer, avec la permission de la République, que le siècle d'Auguste a jugé des choses bien plus subtilement, a achevé de purifier la raison, a donné à l'esprit des lumières qu'il n'avait pas, a été le siècle d'or de l'art et des disciplines, et généralement de toutes les belles connaissances. Tout s'est poli et s'est raffiné sous ce règne ; tout était savant et ingénieux en cette cour, depuis Auguste jusqu'à ses valets.

Pour citer cet article :

Hartmut SIENZEL, « Hétérogénéité littéraire et ordre du discours critique : remarques sur l'« opération classicisme » », *Cahiers GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 77-93, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_005.pdf

« Siglo de Oro » : ambiguïtés d'un *sæculum aureum* hispanique

Roland BÉHAR (Université Charles-de-Gaulle Lille 3)

Appliquée à la langue et à la littérature espagnole, la notion de « Siècle d'or » (*Siglo de Oro*) a une double dimension : elle appartient à l'histoire littéraire tout en étant une catégorie de l'enseignement de celle-ci. Avant d'envisager l'étude du « Siècle d'or » dans sa dimension historique — pour sa provenance — et dans sa dimension heuristique — pour ce qu'elle permet de penser cette période —, il convient à la fois de souligner combien les institutions qui en soutiennent l'étude pèsent sur la détermination de la notion et comment l'histoire, elle, y a moins recours — « Siècle d'or » n'étant actuellement qu'une catégorie littéraire et artistique, mais non historique.

L'enseignement et l'organisation administrative qu'il met en place tracent des frontières étanches entre « disciplines » et « sous-disciplines ». D'où un besoin de catégorisation parfois opposé à celui de l'analyse scientifique, qui n'appelle pas autant la catégorie. L'enseignement de la langue et de la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles les regroupe communément sous l'étiquette d'« Espagne du Siècle d'or » ou d'« Espagne classique ». Certaines entités académiques affichent même la notion dans leurs noms. Des sociétés scientifiques se sont ainsi constituées autour de cette idée, telles l'AIISO (*Asociación Internacional Siglo de Oro*) ou l'AITENSO (*Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*). Certains groupes l'adoptent aussi, tel le GRISO (*Grupo de Investigación Siglo de Oro*, université de Navarre) ou le PASO (*Poesía andaluza del Siglo de Oro*, université de Séville).

De même, lorsque des postes d'enseignants sont publiés dans l'Université — française ou non —, ils sont souvent dits de « Siècle d'or » lorsqu'il portent sur la littérature de cette époque, mais non quand ils portent sur son histoire ou sa « civilisation ». Enfin,

l'exercice technique de la version dite « classique » consiste en France en la traduction de textes de la même époque, renforçant la compréhension de sa langue. Cette désignation de « classique » appliquée au Siècle d'or n'est vraiment diffusée que dans le domaine académique francophone, alors que le domaine hispanophone n'y a guère recours : le lien entre les notions de « classique » et de « Siècle d'or » semble être dû à l'importance de celle de « classique » dans la construction de l'histoire littéraire française¹, transposée à l'histoire littéraire espagnole².

Le monde anglo-saxon, quant à lui, préfère la notion d'« *Early Modern* », plus neutre et acceptable par tous, historiens de la littérature et de l'art et historiens en général. En effet, l'histoire use plutôt de la notion applicable plus ou moins à tous les pays européens de « Modernité » ou de « première Modernité » (*Early Modern* en anglais, *frühe Neuzeit* en allemand).

Il ne fait pas de doute que la notion même de Siècle d'or participe, en Espagne et ailleurs, à l'élaboration des historiographies nationales et peut servir d'instrument du nationalisme. La construction d'un XVI^e siècle politique « doré », autrement dit l'idéalisation des règnes de Charles-Quint et de Philippe II (*Austrias mayores*), doit beaucoup au XIX^e siècle, à son historiographie mais aussi à maintes représentations littéraires et artistiques. Le mythe d'un « empire » pour une Espagne qui perd ses dernières colonies au cours du XIX^e siècle (jusqu'en 1898) a pour cadre un théâtre européen où s'affirment des puissances coloniales. La critique des schémas narratifs qui soutinrent une partie de l'historiographie du XIX^e siècle, qui se maintinrent en Espagne jusqu'à la mort de Franco (1975), a fait remettre en cause l'emploi de la notion de « Siècle d'or » par les historiens actuels. Parmi les historiens de l'Espagne, certains auteurs tel Bartolomé Bennassar l'emploient, mais lorsque leur lecture historique est aussi et surtout une lecture de la civilisation de cette

¹ La question du classicisme est d'une complexité telle qu'elle ne saurait être examinée ici. Pour donner une idée des problèmes posés, voir Christian JOUHAUD, *Sauver le Grand Siècle ? Présence et transmission du passé*, Paris, Seuil, 2007, ainsi que le dossier du GRIHL, *Autour de l'ouvrage de Christian Jouhaud : Sauver le Grand Siècle ? Présence et transmission du passé*, Cahiers du GRIHL, 2009-1, URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/3486>

² Voir Mercedes BLANCO, « Le court-circuit du classicisme en Espagne », dans *Un classicisme ou des classicismes ?*, éd. G. Forestier et J. -P. Néraudau, Pau, Publications de l'université de Pau, 1993, p. 167-181.

époque³. En France, une ancienne expression se rapprochant celle de la gloire suggérée par le Siècle d'or est celle qu'employa Henri Hauser de « Prépondérance espagnole » pour une période de l'histoire européenne s'étendant de 1559 à 1660, du traité de Cateau-Cambrésis à celui des Pyrénées⁴.

Si l'histoire n'emploie aujourd'hui qu'avec réticence la notion de « Siècle d'or », l'histoire des lettres et des arts n'y a pas complètement renoncé, malgré certaines remises en cause ponctuelles. Ce sont les raisons de cette persistance et les conditions qui la permettent qui seront étudiées ici.

La recherche sur le Siècle d'or littéraire s'est fréquemment penchée sur les « conditions de possibilité » de l'emploi de cette notion. Le facteur idéologique, depuis l'invention du terme, joua un rôle majeur dans son évolution et dans ses emplois. Il est symptomatique que cette réflexion ait connu un véritable essor dans les années suivant la fin du régime de Franco (1976) : l'attachement politique et idéologique à l'Espagne classique avait été jusqu'alors trop fort pour permettre un regard plus distancié sur les *a priori* qui en conditionnaient la vision⁵. Les deux premières contributions de poids à cette définition du *Siglo de Oro* datent sans doute de 1984, avec l'article de Juan Manuel Rozas : « Siglo de Oro : Historia de un concepto, la acuñación del término de 1984⁶ » et avec les conférences prononcées en novembre de la même année à la Fondation Juan

³ Voir Bartolomé BENNASSAR, *Un Siècle d'or espagnol (vers 1525-vers 1648)*, Paris, Robert Laffont, 1982, après sa thèse : *Valladolid au siècle d'or. Une ville de Castille et sa campagne au XVI^e siècle*, Paris-La Haye, Mouton & Cie, 1967. Marcelin Defourneaux publiait un peu plus tôt son passionnant ouvrage de vulgarisation *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Paris, Hachette, 1964, signe de l'importance de la notion pour une analyse s'intéressant plus à la civilisation qu'à l'histoire, si tant est qu'on puisse distinguer ces deux notions.

⁴ Voir Henri HAUSER, *La Prépondérance espagnole, 1559-1660*, Paris, Alcan, 1933, plusieurs fois réédité, notamment avec une introduction par Pierre Chaunu (3^e éd., Paris, Mouton, 1973).

⁵ De l'époque du franquisme il conviendrait sans doute de mentionner les pages que consacrent à la question Fernando Lázaro CARRETER (*Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1949, p. 224 et suiv.) et Hans JURETSCHKE (*Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, p. 232-234), tous deux se concentrant sur la définition du *Siglo de Oro* par rapport à l'influence française.

⁶ Voir Juan Manuel ROZAS, « Siglo de Oro : Historia de un concepto, la acuñación del término », dans *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Yndurain*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 411-428.

March par le dix-huitiémiste Russel P. Sebold : « Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español⁷ », la définition du néoclassicisme supposant, en amont, une définition de la période antérieure. Une autre contribution importante est celle d'Alberto Bleuca, « El concepto de "Siglo de Oro" », émanant d'un texte de 1978 – pour l'obtention d'une chaire – mais publié seulement en 2004 (rééd. 2006⁸). De même, François Lopez extrayait en dix-huitiémiste quelques conclusions de sa thèse (1976) et les présentait dans un article de 1979 au titre évocateur : « Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'or⁹ ». Enfin, plus d'une dizaine d'années plus tard, en 1995, un séminaire tenu à la Casa de Velázquez réunit plusieurs spécialistes pour analyser plus amplement les différentes phases de l'évolution de la notion du Siècle d'or espagnol : François Lopez, Jacques Beyrie, José Carlos Mainer, Francisco Javier Díez de Revenga et Ignacio Arellano¹⁰.

C'est sur ces travaux théoriques et quelques autres, notamment de Francisco Abad et de José Lara¹¹, que nous allons nous appuyer

⁷ Voir Russel P. SEBOLD, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación March/Cátedra, 1985.

⁸ Voir Alberto BLECUA, « El concepto de "Siglo de Oro" », dans *Historia literaria / Historia de la literatura*, éd. Leonardo Romero Tobar, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 115-160, réédité dans ID., « Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria », éd. Xavier Tubau, Barcelone, Crítica, 2006, p. 31-88. À la p. 11 du prologue de cette édition, l'auteur rapporte comment ce travail avait été conçu en vue du concours pour la chaire de « Siècle d'or » que l'auteur remporta à l'Universitat Autònoma de Barcelone en 1978 : il observa à cette occasion que la notion de Renaissance n'avait pas encore été étudiée pour l'Espagne alors que c'était une condition de la définition du ou des Siècle(s) d'Or.

⁹ Voir François LOPEZ, « Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'Or », dans *Hommage des Hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelone, Laia, 1979, p. 517-525.

¹⁰ Les textes en furent publiés dans les *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXI-2, 1995.

¹¹ Voir notamment les travaux de Francisco ABAD, « Materiales para la historia del concepto de "Siglo de Oro" en la literatura española », *Analecta Malacitana*, III-2, 1980, p. 309-330 ; ID., « Otras notas sobre el concepto de "Siglo de Oro" », *Analecta Malacitana*, VI-1, 1983, p. 177-178 ; ID., « Para una historiografía de la literatura española », *Caracterización de la literatura española y otros estudios*, Madrid, Tapia, 1983, p. 86-90 ; et ID., « Sobre el concepto de "Siglo de Oro": origen y crisis », *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, 1986, p. 13-22. Voir aussi José LARA GARRIDO, « "Siglo de Oro": Considerandos y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término », *Analecta Malacitana* (revue électronique), XI, 2002, URL : <http://www.anmal.uma.es/numero11/Lara.htm>

afin d'en proposer une synthèse qui, au prix d'une inévitable simplification, nous permettra de juger de l'usage présent de la notion de « Siècle d'or ».

Comment le Siècle d'or perçut-il la notion de Siècle d'or ?

Une double imprécision affecte la notion de « Siècle d'or », dans sa chronologie et dans son rapport aux notions voisines, inspirées de l'histoire intellectuelle ou artistique : Renaissance, classicisme, humanisme, baroque. La réflexion sur ce double problème de définition servira ici de fil conducteur à l'exposé chronologique des perceptions successives du Siècle d'or. Sans remettre en cause l'emploi de cette notion, envisageons la manière dont cette notion apparut dès la fin de l'époque qu'elle désignait. Le « Siècle d'or », comme presque toutes les catégories de l'histoire littéraire et, plus généralement, esthétique, s'est imposé *a posteriori*, même si, en l'occurrence, les raisons de son emploi étaient présentes dans la période même¹².

Depuis Hésiode, l'Âge d'or est ce temps où Saturne régnait en souverain heureux sur un monde en paix. Cette paix, depuis toujours, semble déjà perdue : l'écrivain oppose son propre temps, de fer, à celui de cette félicité évanouie. Ce *leitmotiv* traverse aussi le Siècle d'or espagnol. Les exemples en sont légion : le tableau de la transition du Siècle d'or aux siècles obscurs anime la même mythologie, qui remonte à Virgile et, dans sa version chrétienne, à Lactance, reprise à la Renaissance par les écrits de l'humaniste Gilles de Viterbe. Le retour de l'« Âge d'or », qui sembla un temps imminent, ressuscita l'imaginaire virgilien de la IV^e *Bucolique*. Le Siècle d'or (*sæculum aureum*) est souvent invoqué par la littérature encomiastique, avec l'annonce du retour imminent de l'Âge d'or grâce à l'action du prince. L'image du Siècle d'or s'insère alors dans

12 Voir Walter VEIT, *Studien zur Geschichte des Topos der goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Cologne, thèse doctorale, 1961 ; Ernst H. GOMBRICH, « Renaissance and Golden Age », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, p. 306-309 ; Fritz SCHALK, « Das goldene Zeitalter als Epoche », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 199, 1962, p. 85-98 ; Harry LEVIN, *Myth of the Golden Age in the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1972 ; ainsi que Henry KAMEN, « Golden Age, Iron Age : A Conflict of Concepts in the Renaissance », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 4, 1974, p. 135-155. Enfin, plus lié aux conceptions politiques, Frances A. YATES, *Astraea : The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.

un ensemble rhétorique hérité des règles antiques du discours épideictique, codifiées notamment par Ménandre le rhéteur et illustrées, en prose, par les *XII Panégyriques*, en vers, par l'œuvre d'un Claudien, abondamment imitée au cours du Siècle d'or. La Renaissance reprend abondamment cette thématique, notamment autour de la figure de Charles-Quint, qui cristallise un temps les espoirs¹³. Cette variante de l'image du Siècle d'or — la plus fréquente, car réactualisée à chaque règne — est la moins intéressante pour notre propos, même si elle constitue comme la toile de fond de ses autres usages.

Avec Antonio de Guevara (env. 1480-1545), la critique du temps présent est radicale dès le début du Siècle d'or. Cette condamnation du temps présent, qui est pourtant celui de Charles-Quint, rejoint chez Guevara la nostalgie politique d'une époque antérieure : nombreux sont ceux qui, après l'arrivée au trône en 1516 d'un Habsbourg, regrettèrent la dynastie antérieure, celle des Trastamare, seulement préoccupée par le bien de l'Espagne et non par la défense de causes européennes. Le *Relox de príncipes* (1529) de Guevara, sorte de miroir des princes, transpose cette nostalgie du domaine politique à l'histoire des idées, opposant dès le prologue le passé au présent et niant que l'on puisse inventer ou découvrir quoi que ce soit. Il n'est que justice qu'une époque ne concentre pas toute la science humaine, au détriment des autres : chaque temps, selon Guevara, porte ses fruits. Mais le Siècle d'or (*siglo dorado*), celui de Saturne, fut doré non parce que ses sages le firent briller (*dorar*), mais parce que la malice ne lui ôta pas son lustre (*desdorar*). À l'ancien Âge d'or s'oppose l'âge présent, âge de fer (*edad ferrea, edad de hierro*), même si Guevara reprend pour sa critique les termes d'une critique qu'Aulu-Gelle adressait déjà à son temps, l'opposant au temps ancien des philosophes.

Quatre-vingts ans plus tard, Miguel de Cervantès (1547-1616), dans la première partie de son *Don Quichotte* (1605, chap. XI), évoque un tout autre Âge d'or, celui de l'idylle bucolique. Cervantès présente ce discours non sans la distance avec laquelle il met en scène tous les propos de son héros. Celui-ci s'adresse à des bergers, évoquant l'âge heureux (*dichosa edad*), les siècles heureux (*siglos*

¹³ Voir Roland BÉHAR, « "In medio mihi Cæsar erit" : Charles-Quint et la poésie impériale », *e-Spania*, 13, 2012, URL : <http://e-spania.revues.org/21140>, consulté le 12 mai 2013.

dichosos), « que les Anciens dirent dorés » (*a quien los antiguos pusieron nombre de dorados*). Plus loin, il évoque encore l'âge sacré (*santa edad*) où tout allait mieux, monde du *locus amœnus* en parfaite harmonie. Cette peinture du temps ancien, doré, idéal, ignorant encore la propriété, annoncerait presque celle que Rousseau, cent cinquante ans plus tard, allait peindre dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754), associant l'âge d'or à l'état de nature. Elle repose cependant surtout sur des réminiscences virgiliennes, essentiellement des *Bucoliques* et des *Géorgiques*. Or, Cervantès projette dans le mythe du Siècle d'or l'utopie chevaleresque de son héros. Le preux sera celui qui maintiendra, malgré le passage des ans et la disparition du Siècle d'or, les conditions de ce Siècle d'or au milieu des siècles actuels, « détestables ». Par ailleurs, l'œuvre de Cervantès abonde de critiques à l'endroit de la monarchie de son temps, notamment telle que Philippe II l'avait conçue – ainsi le sonnet *Voto a Dios que me espanta esta grandeza...*

En un sens – et c'est ce qui a fait de *Don Quichotte* un emblème de l'Espagne de son temps –, le personnage du héros pose la question du Siècle d'or à l'aune duquel le temps de Cervantès se mesure. Le mécanisme est similaire à celui des églogues de Virgile : la faveur hispanique pour le genre bucolique contribue à la sensation de décalage entre la réalité et le désir de Don Quichotte de maintenir dans son présent l'Âge d'or. L'évocation de celui-ci comme monde imaginaire dans une œuvre de fiction renforce la conscience, chez les lecteurs, de l'importance de cette utopie, même énoncée avec tout l'humour de son auteur¹⁴.

Des textes proches de *Don Quichotte* cherchent également à saisir le Siècle d'or et à le replacer dans le temps actuel. Ainsi le *Siglo de oro en las Selvas de Erifile [...] en que se describe una agradable y rigurosa imitación del estilo pastoril de Teócrito, Virgilio, y Sanázaro* (1607) de Bernardo de Balbuena, qui avait déjà tenté de peindre un monde doré différent du présent espagnol : écrivant depuis la Nouvelle-Espagne, il usait du décalage géographique d'un continent à l'autre.

¹⁴ On pourrait appliquer à cette tension les considérations de Wolfgang Iser sur le genre pastoral dans *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1991.

Le désenchantement constitue cependant l'attitude dominante. Ainsi Lope de Vega, qui compose, sous le coup du rapt de sa fille¹⁵, la silve morale « *El Siglo de Oro* ». Évoquant l'état de béatitude de l'humanité au temps du Siècle d'or, Lope conte comment la Vérité, vierge à l'aspect angélique, descendit des cieux où elle siégeait aux côtés de Jupiter et ramena par son épiphanie la paix sur la Terre. Le bonheur n'étant point éternel, la décadence s'immisce dans le monde et Lope de Vega en décrit la corruption en des termes aussi durs que Guevara. Face au désolant spectacle du siècle de fer humain, la Vérité s'en retourne aux cieux, abandonnant l'humanité à son triste sort.

La critique du temps présent devient de plus en plus un topos. La fin du Siècle d'or la reprend encore. Baltasar Gracián (1601-1658) écrit à la maxime 219 de son *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) : « La candeur florissait dans le Siècle d'or, la malice règne à son tour dans ce siècle de fer » (*Floreció en el siglo de oro la llaneza, en este de yerro la malicia*). Une ingénieuse paronomase redouble l'opposition : *edad de yerro*, âge non plus du fer (*hierro*) mais de l'erreur (*yerro*). Dans la troisième partie de son roman allégorique *El Criticón* (1657), il reprend l'opposition entre l'âge d'or et ceux de fer et de plomb. Dans les mêmes années, Antonio de Solís, dans sa *Loa para la comedia de un « Bobo hace ciento »* (représentée en 1656), montre également un défilé successif des Âges, commençant par l'Âge d'or (*Edad de Oro*)¹⁶, se poursuivant par celui d'argent et celui de cuivre, et s'achevant par celui de fer ou des erreurs (*Edad de yerro*)¹⁷.

Face à cet usage de caractère politique ou moral, les emplois plus littéraires de l'image du Siècle d'or sont très rares. Les évoquer

¹⁵ Voir Agustín GONZÁLEZ DE AMEZÚA, « Un enigma descifrado. El raptor de la hija de Lope de Vega », *Opúsculos historico-literarios*, 3 vols., Madrid, CSIC, 1951, III, p. 287-349.

¹⁶ Antonio DE SOLÍS, *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) Don Antonio de Solís y Ribadeneyra oficial de la Secretaria recogidas y dadas a luz por Don Juan de Goyeneche*, Madrid, Antonio Román, 1692, p. 168-169 : « *La Edad del Oro, / que fue una Edad muy honrada; / cuando no se obscurecía / la inocencia con las barbas; / cuando estaba todo el Mundo / en la Religión Descalza; / cuando hurtaba todo un Sastre / retazos de hojas de Parra; / y cuando servían bellotas / los ujieres de vianda.* »

¹⁷ *Ibid.*, p. 169 : « *La Edad de Yerro, / que es la que hasta ahora campa; / cuando la envidia, y el odio / se dejaron ver la cara; / la ambición corrió sin rienda, / pero todos la alcanzaban; / la malicia era ya vieja / allá en la niñez temprana; y la prudencia era niña, / allá al temblar de la barba.* »

à la suite de ceux du mythe de l'Âge d'or permet de voir comment ils partagent la même structure narrative, la même mise en perspective du passé. De l'Âge d'or lointain, inspiré d'Hésiode et de Virgile, à l'Âge d'or récent des bonnes lettres, il n'y a qu'un pas, que certains franchissent dès la fin du XVI^e siècle. En effet, la notion de Siècle d'or suppose une part de nostalgie émanant du sentiment de perte d'une intégrité garante de plénitude et de perfection : cette nostalgie, de politique, peut devenir poétique. Russel P. Sebold en a relevé quelques exemples dans son étude de l'invention du néo-classicisme au XVIII^e siècle.

Dès 1580, Miguel Sánchez de Lima regrettait le temps de la bonne poésie, celle des modèles italiens et du milieu du XVI^e siècle : « Voyez un Pétrarque, un Boscán, un Montemayor et un Garcilaso de la Vega ; ceux-là vécurent au temps où la Poésie était véritablement Poésie » (« *Mirad a un Petrarca, Boscán, Montemayor y Garcilaso de la Vega [...]; esos fueron en el tiempo en que la Poesía era verdaderamente Poesía* ») Et, quelques pages plus loin : « Et ce que je regrette à ce sujet est que la bonne et véritable poésie s'en est allée avec ce bon temps » (« *Así que lo que desto siento es que la buena y verdadera poesía es pasada con aquel buen tiempo*¹⁸ »). L'année 1580 peut être considérée, avec la publication des *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* de Fernando de Herrera, comme celle du début du « maniérisme » poétique en Espagne, si tant est que l'on veuille se servir de cette notion. Cette phase transitoire qui commence vers 1580 correspond à une période qui fut nommée par les études de l'humanisme français « L'Automne de la Renaissance » (1580-1630¹⁹). Un symptôme de ce temps est l'apparition d'une nostalgie de l'« ancienne » poésie, qui prendra son essor au cours du XVII^e siècle chez tous les poètes qui, au nom de la simplicité et de la *perspicuitas* classiques associées à Garcilaso, refusent les développements maniéristes, voire baroques, de la poésie.

Ce sera un *leitmotiv* des critiques adressées à Góngora. Ainsi, l'affirmation de Lope de Vega dans son introduction à la *Justa poética al bienaventurado San Isidro* (Madrid, 1620) : « Certains déploient de grands efforts pour faire revenir notre langue au siècle passé »

¹⁸ Miguel SÁNCHEZ DE LIMA, *El arte poética castellana* (1580), éd. Rafael de Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1945, p. 21, 22 et 28.

¹⁹ Voir Jean LAFOND (éd.), *L'Automne de la Renaissance. 1580-1630 : XXII^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours 2-13 juillet 1979*, Paris, Vrin, 1981.

(« *Trabajan mucho algunos por volver al pasado siglo nuestra lengua* »). Avec ce grand admirateur de Garcilaso, le XVII^e siècle se retourne déjà vers le XVI^e, pris de nostalgie de ce qui fut le « bon » temps – presque un Siècle d’or. De même avec Juan de Jáuregui, pourfendeur du gongorisme et admirateur de Garcilaso et de Lope de Vega. Un autre exemple, offert par Sebold, est encore plus explicite : le *Panegírico por la Poesía* (1627), sans doute de Fernando de Vera y Mendoza, mentionne déjà des auteurs dits « classiques », évoquant l’imitation de Garcilaso comme critère d’excellence²⁰. Ce n’est pas ici le lieu d’évoquer la polémique autour de la poésie de Luis de Góngora, disparu en 1627, mais il est certain qu’elle constitua un tournant dans le rapport de la poésie espagnole à son histoire : elle marque une scission qui ne sera surmontée qu’au début du XX^e siècle et est à l’origine d’une partie des ambiguïtés de la notion de Siècle d’or espagnol.

Les débuts de la définition : le XVIII^e siècle

Les tenants de l’acception la plus vaste du « Siècle d’or » situent sa fin dans la première moitié du XVIII^e siècle, au moment où commencerait selon d’autres le néo-classicisme²¹. Cette délimitation pose le problème de la dénomination de la période de transition immédiatement antérieure à celle du néo-classicisme, lorsque la définition du Siècle d’or se fait plus restreinte. Cette période, dite des « *Novatores* », fut longtemps négligée. Elle fait l’objet d’une réhabilitation depuis une ou deux dizaines d’années – parallèlement à la réhabilitation que connaît cette période dans le domaine historique : le règne de Charles II (1661-1700) n’avait pas été aussi délétère qu’on l’avait prétendu, et les débuts des Bourbons à partir de 1700, moins encore²².

C’est au début du XVIII^e siècle que se rencontrent les premières formulations claires concernant la période antérieure. Ignacio de Luzán (1702-1754), dans la pierre milliaire de l’histoire littéraire

²⁰ Russel P. SEBOLD, *op. cit.*, p. 43.

²¹ Russel P. Sebold pose ainsi les dates de 1737 et 1844 pour la définition du néoclassicisme espagnol.

²² Voir notamment Carmen SANZ AYÁN, *Los Banqueros de Carlos II*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989. Pour une synthèse, voir Marc ZUILL, « Le Déclin de l’Espagne au XVII^e siècle: un “état des lieux” », *Les Langues néo-latines*, 364, 2013, p. 37-51.

hispanique qu'est sa *Poética* (1737, rééd. 1789), décrit l'évolution de la littérature espagnole jusqu'à son temps²³. Il propose une division en quatre époques, qui constituera un schéma repris après lui :

- Des origines au règne de Jean II (1407).
- De celui-ci jusqu'à l'arrivée de Boscán et de Garcilaso de la Vega comme paladins du classicisme italien, en 1526, l'année même du mariage de Charles-Quint à Séville et à Grenade. Ce serait durant les festivités qui accompagnèrent cet événement que Boscán et peut-être Garcilaso de la Vega auraient fait la connaissance d'Andrea Navagero, ambassadeur de la Sérénissime, ami d'Alde Manuce et de Bembo et poète néo-latin parmi les plus estimés de son temps.
- De Boscán, d'Hurtado de Mendoza, de Gutierre de Cetina et de Garcilaso, dit « Prince des Poètes espagnols » – titre qui lui est attribué dès la fin du XVI^e siècle –, Luzán affirme qu'il faut les considérer en pères des Muses espagnoles. Il est remarquable que cet apogée littéraire soit défini par des poètes, la poésie étant ce que la littérature a de plus dense. Après ces auteurs, ajoute Luzán, « fleurirent en Espagne, durant tout le XVI^e siècle, de nombreux et excellents poètes²⁴. »
- Et Luzán de poursuivre, décrivant la quatrième période : « Jusqu'à ce que, par l'effet de je ne sais quelle fatale disgrâce, la poésie espagnole commença à décliner et à perdre sa saine vigueur, sa grandeur dégénéralant peu à peu en une enflure malade²⁵ et en un artifice affecté. [...] Don

²³ La bibliographie est abondante sur Luzán ; voir seulement Karin MICHEL, *Ignacio de Luzán - La Poética (1737) : Untersuchungen zur Frage ihrer Einordnung im Hinblick auf antike und italienische Vorbilder*, thèse de doctorat, Cologne, Université de Cologne, 1983 ; et Jacques BEYRIE, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Écriture, identité, pouvoir en Espagne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.

²⁴ *La Poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies, por don Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurra : Corregida y aumentada por su mismo Autor*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789, t. I, p. 29 : « *florecieron en España excelentes Poetas...* »

²⁵ Enflure traduit ici « *hinchazón* », que l'on peut aussi rapprocher de l'« enflure » (*Schwulst*) associée à l'âge baroque allemand au moins depuis Bodmer et Breitinger, puis par l'*Art poétique critique (Critische Dichtkunst)* de Johann Christoph Gottsched (1730), qui la condamne de manière très similaire à celle de Luzán. Parmi les auteurs trop enflés ou grandiloquents, Gottsched mentionnait, à côté des

Luis de Góngora (sans offenser ses admirateurs) fut l'un de ceux qui contribuèrent le plus à la propagation et au crédit de ce mauvais style²⁶. » Góngora, l'auteur des *Solitudes* et de la *Fable de Polyphème*, est le principal représentant de l'esthétique poétique « baroque » espagnole, tandis que Lope de Vega se rendit fameux pour l'invention de la *comedia nueva*, forme dramatique engageant le théâtre espagnol dans une voie distincte de celle du respect des règles classiques, suivie notamment en France.

Ce schéma en quatre périodes reprend très exactement celui des *Vite* de Vasari, en lequel André Chastel voyait l'expression de ces « fictions rétrospectives qui aident à rythmer le cours de l'histoire²⁷ ». Le modèle de ce rythme est celui de la vie humaine : l'art de la Renaissance a une enfance jusqu'à la fin du XIV^e siècle, avec Giotto, une jeunesse jusqu'en 1500, avec Brunelleschi, Donatello ou Masaccio, et une maturité sous le pontificat de Léon X, avec Léonard, Raphaël ou Michel-Ange. Dans sa réédition des *Vite*, Vasari avait ajouté à ce schéma le quatrième âge (*ætas*), conséquence nécessaire des antérieurs : l'âge présent, qu'il se garda bien de nommer l'âge de la vieillesse, mais où se déploient les « manières » qu'on ne peut s'empêcher d'associer à une idée d'artificialité, d'art controuvé, en somme de manque de naturel.

La division que Luzán propose à partir de l'exemple de Vasari est reprise par Luis Joseph Velázquez (1722-1772) dans ses *Orígenes de la poesía castellana* (1754) : l'enfance, des débuts à Jean II (1407) ; la jeunesse, de Jean II à Charles-Quint (1516) ; la maturité, de Charles-Quint à la fin du règne de Philippe III (1621) ; la vieillesse, de Philippe IV à Luzán. La maturité, ou Siècle d'or, compte un peu plus

Allemands Lohenstein et Hoffmannswaldau, l'Arioste, Marino et Gracián — un catalogue qui affecte la littérature romane aussi bien du XVI^e que du XVII^e siècle. L'image de l'excroissance corporelle, peu élégante et même franchement malade, a été également répétée à maintes occasions en Espagne, où l'on en vient même à parler de style « éléphanterque » (voir Russel P. SEBOLD, *op. cit.*).

²⁶ *La Poética*, *op. cit.*, p. 31 : « no sé porque fatal desgracia empezó la Poesía Española a perder y decaer: y aquel sano vigor, y aquella grandeza suya, degeneró en una hinchazón enfermiza, y un artificio afectado. [...] Don Luis de Góngora (sea dicho sin ofensa de sus apasionados) fue uno de los que más contribuyeron a la propagación y crédito del mal estilo. »

²⁷ André CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et sur l'humanisme platonicien*, Paris, PUF, 1982, p. 2.

de cent ans dans ce schéma. Velázquez est le premier à employer l'expression appliquée à la période de gloire de la littérature espagnole :

Ce troisième âge fut le Siècle d'or de la Poésie castillane, siècle qui vit fleurir sans répit la bonne Poésie en même temps que le reste des bonnes Lettres était parvenu à son apogée. Les moyens solides dont la Nation s'était pourvue pour atteindre à ce bon goût ne laissaient pas de produire ces effets si avantageux. On lisait, on imitait, on traduisait les meilleurs exemples des Grecs et des Latins et les grands Maîtres de l'Art, Aristote et Horace, étaient suivis par la Nation tout entière²⁸.

Ailleurs il nomme ce siècle le « bon siècle²⁹ », comme le faisait déjà Sánchez de Lima. On semble tenir là l'équivalent de ce que Voltaire avait décrit pour la France comme « Grand Siècle », avec une coïncidence entre l'apogée culturel et l'apogée politique : l'âge d'or espagnol s'incarnerait dans l'Escorial comme le Grand Siècle dans Versailles, selon une correspondance perçue comme telle jusqu'à nos jours³⁰. La découverte des Indes occidentales, la domination de l'Europe sous la *Pax hispanica*³¹, l'union avec le Portugal jusqu'en 1640 : autant de faits que l'aventure de l'Invincible Armada (1588) ne parvint pas à remettre en cause et que seule l'interminable guerre des Provinces-Unies³² allait miner au point de mener à la fin de la prépondérance hispanique aux traités de Westphalie (1648).

Outre Luzán et Velázquez, les déclarations se multiplient, qui voient dans le XVI^e siècle le « bon » siècle de l'Espagne, politiquement aussi bien que poétiquement. Le livre de Velázquez est aussi très rapidement traduit en allemand, du vivant de l'auteur, ce qui

²⁸ Luis Joseph VELÁZQUEZ, *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Francisco Martínez de Aguilar, 1754, p. 66-67 : « Esta tercera edad fue el siglo de oro de la Poesía Castellana ; siglo, en que no podía dejar de florecer la buena Poesía, al paso que habían llegado a su aumento las demás buenas Letras. Los medios sólidos, de que la Nación se había valido, para alcanzar este buen gusto, no podían dejar de producir tan ventajosas consecuencias. Se leían, se imitaban, y se traducían los mejores originales de los Griegos, y Latinos ; y los grandes Maestros del Arte Aristóteles, y Horacio, lo eran asimismo de toda la Nación. »

²⁹ *Ibid.*, p. 131.

³⁰ Pour une comparaison, voir Françoise HILDESHEIMER, *Du Siècle d'Or au Grand Siècle. L'État en France et en Espagne, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 2000.

³¹ Pour la *Pax hispanica*, voir Paul C. ALLEN, *Philip III and the Pax Hispanica, 1598-1621 : The Failure of Grand Strategy*, Yale University, 2000.

³² Celle-ci menant à son tour à un autre Âge d'or, le hollandais (*Gouden Eeuw*).

montre la diffusion européenne des nouveaux schémas de l'histoire littéraire hispanique³³.

Gaspar Melchor de Jovellanos (1774-1811) écrit dans une lettre à son frère datée de 1779 ou 1780 un vrai petit traité d'histoire poétique :

Avec la restauration des études on commença chez nous à cultiver avec soin les humanités ou belles lettres. La poésie tout particulièrement eut de nombreux et distingués professeurs. Ceux-ci commencèrent à imiter les grands modèles qu'avait produits l'Italie, autant à l'époque des Horace et des Virgile comme à celle des Pétrarque et des Tasse. Parmi les premiers imitateurs, il y en eut beaucoup qui égalèrent leurs modèles. Toutes les branches de la poésie furent cultivées et, avant que le XVI^e siècle doré ne finît, l'Espagne avait déjà engendré nombre de poètes épiques, lyriques et dramatiques comparables aux plus célèbres de l'Antiquité.

Il se pourrait presque dire que ces beaux jours s'éteignirent avec le XVI^e siècle. Les Góngora, les Vega, les Palavicino, suivant l'élan de leur seule imagination, s'écartèrent du bon chemin qu'avait suivi leurs aînés. La nouveauté et surtout la renommée de ces corrupteurs du bon goût entraînent tous les autres poètes de ce temps et peu à peu détrônèrent la grave, simple et majestueuse poésie pour une poésie enflée et contournée, pleine d'artifice et d'extravagances³⁴.

³³ Voir *Don Luis Joseph Velazquez' Geschichte der spanischen Dichtkunst aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert*, Göttingen, Victorinus Bossiegel, 1769. L'expression « le Siècle d'or de la Poésie castillane » y est traduite par : « das goldene Alter der castilianischen Poesie » (*op. cit.*, p. 233).

³⁴ Traduit d'après Gaspar MELCHOR DE JOVELLANOS, *Obras completas*, vol. 1 : *Obras literarias*, éd. J.-M. Caso González, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII-Ayuntamiento-KRK Ediciones, 1984, p. 61 : « En la restauración de los estudios se empezaron a cultivar cuidadosamente entre nosotros las humanidades o bellas letras, y particularmente tuvo la poesía muchos y muy distinguidos profesores. Empezaron éstos a imitar los grandes modelos que había producido la Italia, así en tiempo de los Horacios y Virgilio, como en el de los Petrarca y los Tasso. Entre los primeros imitadores hubo muchos que se igualaron a sus modelos. Cultiváronse todos los ramos de la poesía, y antes que se acabase el dorado siglo XVI había ya producido España muchos épicos, líricos y dramáticos comparables a los más célebres de la antigüedad.

Casi se puede decir que estos bellos días anochecieron con el siglo XVI. Los Góngoras, los Vegas, los Palavicinos, siguiendo el impulso de su sola imaginación, se extraviaron del buen sendero que habían seguido sus mayores. La novedad, y más que todo la reputación de estos corrompedores del buen gusto, arrastró tras de sí a los demás poetas de aquel tiempo, y poco a poco se fue subrogando en lugar de la grave, sencilla y majestuosa poesía, una poesía hinchada y escabrosa, llena de artificio y extravagancias. »

Pour un auteur comme Jovellanos, le « Siècle doré » est sans conteste le XVI^e siècle de la restauration des arts et de l'imitation des bons classiques antiques — Horace et Virgile — et italiens — Pétrarque et Tasse³⁵. Ce « Siècle doré » est pour Jovellanos comme pour ses contemporains l'aspect poétique d'une prépondérance politique qui, par ailleurs, lui fait aussi nourrir l'espoir d'une restauration nationale liée à cet idéal. Le « Siècle d'or » est pour Jovellanos autant un avenir qu'un passé³⁶ — ce qu'il ne pourra plus être après les indépendances américaines du début du XIX^e siècle et la crise espagnole qui s'ensuivit.

Le XIX^e siècle : remise en cause et élargissement de la notion

Deux raisons allaient s'allier pour déplacer la succession des âges proposée par Luzán et Velázquez et, partant, leur définition de la « maturité » espagnole comme espace entre 1526 et 1621. La première raison est d'ordre littéraire : une série d'auteurs importants trouvaient difficilement leur place dans le schéma, notamment Lope de Vega (mort en 1635) et Luis de Góngora (mort en 1627), auxquels était attribuée la corruption d'un goût devenu fantasque (*fantástico*), laissant libre cours à l'imagination et à l'artifice, sans les contraindre au respect des règles de l'art. Curieusement, en effet, ces auteurs que tout opposait au cours du premier tiers du XVII^e siècle se retrouvent — comme le montre la citation rappelée plus haut de Jovellanos — unis dans une même réprobation par le XVIII^e siècle, avant que le romantisme ne les réhabilite, notamment pour ce qui est du théâtre. C'est là la seconde raison, qui vint de l'étranger.

Nourrie de conceptions françaises ou anglaises, l'historiographie libérale ne pouvait se résoudre à voir en Philippe II le souverain de l'apogée de l'Espagne. Elle le considérait à l'origine de tous les maux qui causèrent la décadence du pays (catholicisme outrancier, Inquisition, enfermement du pays, etc., conformément aux images

³⁵ Et non l'Arioste qui, bien qu'antérieur au Tasse, est souvent jugé plus « baroque » que lui, comme le montre le jugement de Gottsched mentionné plus bas en note.

³⁶ Voir Siegfried JÜTTNER, « Das Goldene Zeitalter als Zukunft. Die Autonomieerklärung des Individuums im Werk des Spätaufklärers Jovellanos », dans Karl HÖLZ, Siegfried JÜTTNER, Rainer STILLERS, Christoph STROSETZKI (éd.), *Sinn und Sinnverständnis. Festschrift für Ludwig Schrader zum 65. Geburtstag*, Berlin, Erich Schmidt, 1997, p. 65-86.

de la Légende noire³⁷). L'historiographie romantique, souvent associée au libéralisme politique, n'aima pas employer la notion de « Siècle d'or », seulement parfois pour parler de l'essor du théâtre, de Lope de Vega à Calderón, jugé conforme au génie national – tout comme le *romance*, dont le goût renaît fortement à la même époque. Sur ce point, l'influence des écrits d'August Wilhelm Schlegel (1767-1845) semble avoir été déterminante³⁸. L'*Historia de la Literatura Española* (1849, trad. 1851) de George Ticknor (1791-1871)³⁹ est à cet égard un moment important dans l'historiographie hispanique, car elle rompt avec les histoires antérieures – ainsi celle de Friedrich Bouterwek (1804, trad. 1829)⁴⁰ – qui gardaient le schéma de Velázquez sans toutefois beaucoup employer la notion de Siècle d'or⁴¹. Ticknor répartit son histoire en trois temps : des

³⁷ La bibliographie est abondante sur cette Légende noire et sur la nécessité de sa remise en cause. Voir (fondateur) : Julián JUDERÍAS, *La leyenda negra y la verdad histórica : Contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*, Madrid, Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1914 ; puis Sverker ARNOLDSSON, *La leyenda negra: Estudios sobre sus orígenes*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1960 ; Wolfgang REINHARD, « "Eine so barbarische und grausame Nation wie diese" : Die Konstruktion der Alterität Spaniens durch die Leyenda Negra und ihr Nutzen für allerhand Identitäten », dans Hans-Joachim GEHRKE (éd.), *Geschichtsbilder und Gründungsmythen*, Wurtzbourg, Ergon, 2001, p. 159-177 ; enfin Friedrich EDELMAYER, « Die Leyenda negra und die Zirkulation antspanischer Vorurteile », dans *Europäische Geschichte Online (EGO)*, Institut für europäische Geschichte (IEG), Mayence 2010-12-03 ; URL : <http://www.ieg-ego.eu/edelmayerf-2010-de>

³⁸ Notamment ses *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, tenues en 1808 à Vienne et publiés en 1809-1811. C'est dans la version française de ce texte : *Cours de littérature dramatique*, trad. de l'allemand par Mme Necker de Saussure, Paris, Lacroix Verboeckken, 1865, que l'Espagne reçut bien souvent la pensée de Schlegel, dont les échos lui étaient cependant parvenus bien auparavant. Voir à ce propos Jacques BEYRIE, « Estética y política en las concepciones decimonónicas del Siglo de Oro », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXI-2, 1995, p. 159-169.

³⁹ Voir George TICKNOR, *A History of Spanish Literature*, New York, Harper and Brothers, 1849, trad. espagnole complétée de Pascual de Gayangos et Enrique de Vedia : *Historia de la literatura española*, Madrid, Rivadeneyra, 1851-1858.

⁴⁰ Voir Friedrich BOUTERWEK, *Geschichte der spanischen und portugiesischen Poesie und Beredsamkeit*, Göttingen, Johann Friedrich Roewer, 1804 ; trad. espagnole de José Gómez de la Cortina et Nicolás Hugalde y Mollinedo, *Historia de la literatura española: desde el siglo XIII hasta principios del XVI*, Madrid, Aguado, 1829.

⁴¹ Pour une révision de ces historiographes, voir Guillermo DÍAZ PLAJA, « Esquema historiográfico de la Literatura española », dans Guillermo DÍAZ-PLAJA (éd.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelone, Vergara, 1949, I, p. LXVIII-LXXX, ainsi que Alberto BLECUA, « El concepto... », *op. cit.*

origines à Charles-Quint ; de Charles-Quint à Philippe V ; de Philippe V jusqu'à son temps. Cette nouvelle division, qui faisait sortir du schéma du XVIII^e siècle, émanait aussi de la nécessité d'intégrer le XVIII^e siècle dans l'histoire, non plus comme un présent depuis lequel on écrivait mais comme un passé à considérer : d'où la période commençant avec le règne de Philippe V, en 1700. Mais de Siècle d'or, point⁴².

En 1869, Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), historien de la littérature conservateur et catholique, proposa une première synthèse. Il considéra les XV^e et XVI^e siècles par règnes (Jean II, Alphonse V, Henri IV, rois Catholiques, Charles-Quint, Philippe II), mais le XVII^e siècle par genres et formes. Il n'employa que peu la notion de « Siècle d'or », un peu plus celle d'« Âge d'or » (*Edad de oro*), mais toujours à propos du XVI^e siècle, préférant pour sa part les notions de Renaissance ou de classicisme. Dans sa jeunesse, il évoqua un Siècle doré – le XVI^e – prolongé par le XVII^e, les deux pouvant selon lui former un « Âge d'or » (*Édad de Oro*). Car la grande littérature hispanique est selon lui celle des XVI^e et XVII^e siècles – à l'exclusion de la poésie d'un Góngora et de ses adeptes. Sa perspective, qu'il faut comprendre depuis sa vision politique conservatrice d'une Espagne catholique, lui fit composer, avant son *Histoire des idées esthétiques de l'Espagne* (1883-1891), une *Histoire des hétérodoxes espagnols* (1880-1882). Aussi monumentales que magistrales, ces œuvres allaient dominer une partie de l'historiographie espagnole jusque bien avant dans le XX^e siècle, parfois même jusqu'à la fin du franquisme (1976), avant qu'une véritable révision critique ne pût se faire⁴³.

⁴² Sauf dans certaines notes de la traduction par Gayangos (t. II, p. 367), où celui-ci identifie à nouveau le Siècle d'or avec le XVI^e siècle et souligne les modifications de la langue même qui s'y produisirent : « *Verifícase en el siglo XVI, propiamente llamado el siglo de oro de nuestra literatura, una verdadera revolución en la lengua.* » (cité par A. BLECUA, « El concepto... », *op. cit.*).

⁴³ Voir la notice d'Emilio Blanco à propos de la réédition numérique des soixante-sept volumes de ses œuvres complètes, « Menéndez Pelayo y la cultura española », *Revista de libros*, 51, 2001, <http://www.revistadelibros.com/articulos/menendez-pelayo-y-la-cultura-espanola>

Le xx^e siècle : le Siècle d'or comme accord entre Renaissance et Baroque

Parallèlement à cette œuvre, on assiste en Espagne et ailleurs à la complexification et à la progressive académisation du monde des études relatives au monde hispanique, ce qui allait induire une croissante nécessité de catégorisation des époques, et notamment de l'époque centrale, celle du Siècle d'or. Des revues d'études sont fondées (tel en France le *Bulletin hispanique*, 1899), des chaires d'enseignement sont créées.

En même temps, le développement historiographique de deux nouvelles notions modifia la perception de ce qui devait être intégré à ce Siècle d'or : la Renaissance et le Baroque. L'analyse de la première, dont on vint même à douter de l'existence en Espagne⁴⁴, ne peut se faire ici. On l'identifia le plus souvent avec le XVI^e siècle, avec une délimitation plus ou moins vague et, à partir de l'*Érasme et l'Espagne* (1937) de Marcel Bataillon⁴⁵, avec le courant de l'érasmeisme. L'invention par l'histoire de l'art de la notion d'art « baroque » permit rapidement une reconsidération de l'esthétique qui avait été condamnée depuis le XVIII^e siècle comme enflée et grandiloquente. Si Jakob Burckhardt (1818-1897) concevait encore l'art baroque comme la décadence des formes classiques de la Renaissance⁴⁶, son disciple Heinrich Wölfflin (1864-1945) en vint à

⁴⁴ Voir ainsi le fameux article de Victor KLEMPERER, « Gibt es eine spanische Renaissance? », *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, 16, 1927, p. 129-161.

⁴⁵ Voir Marcel BATAILLON, *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1937 ; trad. espagnole par Antonio Alatorre, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, rééd. 1966. Un bon exemple – classique, déjà – de la richesse de l'interrogation sur la Renaissance et de la variété des lectures qui peuvent en être faites en Espagne et au-dehors est le volume édité par Augustín REDONDO (éd.), *L'Humanisme dans les lettres espagnoles. XIX^e Colloque international d'Études humanistes*, Tours 5-17 juillet 1976, Paris, Vrin, 1979. Pour une relecture récente du problème, on peut voir Javier GARCÍA GIBERT, *La humanitas hispana. Sobre el humanismo literario en el Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

⁴⁶ Il déclarait dans son *Cicerone* que l'architecture baroque constituait comme un dialecte sauvage de la langue de la Renaissance : « *Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.* » (*Der Cicerone*, p. 298). Cette manière de concevoir le baroque comme le prolongement vital de la Renaissance se retrouve chez l'un de ses principaux disciples, Friedrich Nietzsche, qui écrit dans *Humain, trop humain* : « *Der Barockstil entsteht jedesmal beim Abblühen jeder grossen Kunst, wenn die Anforderungen in der Kunst des classischen Ausdrucks*

considérer Renaissance et Baroque comme deux concepts opposés mais de dignité égale dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)* de 1915⁴⁷. Ils constituèrent dès lors une grammaire des formes où, terme à terme, le pictural s'oppose au linéaire, la profondeur au plan, la forme ouverte à la forme fermée, la multiplicité à l'unité et l'obscurité à la clarté. Or, cette complémentarité entre Renaissance et Baroque, amplement reprise pour l'art hispanique, allait pouvoir être intégrée dans la catégorie plus vaste du Siècle d'or des Beaux-Arts.

Le transfert de ces « formes pures » de la Renaissance et du Baroque à d'autres domaines artistiques et à d'autres époques ne fut cependant guère aisé, comme l'enseigne en Allemagne l'exemple de Fritz Strich⁴⁸ ou en Espagne celui d'Eugenio d'Ors⁴⁹, qui doivent mettre en garde quant au péril qu'il y aurait à transposer trop hâtivement ce jeu de catégories d'oppositions formelles. Que la notion du Baroque pût se transposer de l'histoire de l'art à la

allzugross geworden sind, als ein Natur-Ereigniss, dem man wohl mit Schwermuth – weil es der Nacht voranläuft – zusehen wird, aber zugleich mit Bewunderung für die ihm eigenthümlichen Ersatzkünste des Ausdrucks und der Erzählung » (*Menschliches, Allzumenschliches*, t. 2, « Vermischte Meinungen und Sprüche », 144).

⁴⁷ Voir Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock : eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, 1888, puis surtout les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, 1915.

⁴⁸ L'ouvrage de Fritz Strich, qui se réclamait ouvertement de la « méthode » de Wölfflin et dont les thèses furent acceptées par ce dernier, dressait l'inventaire des oppositions entre Classicisme et Romantisme – ces deux moments fondamentaux de la littérature allemande entre le XVIII^e et le XIX^e siècle – en transposant d'une certaine manière les catégories du Baroque au Romantisme : Fritz STRICH, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich* (Munich, Meyer & Jessen, 1922) fut considéré durant plusieurs décennies dans les études germaniques comme le modèle d'étude interdisciplinaire – ainsi par Jost HERMAND, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart, 1965. Mais c'est surtout dans son article « Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung », dans Rudolf STAMM (éd.), *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Munich-Berne, Francke, 1956, p. 243-265 qu'il justifie l'entreprise esquissée par Wölfflin et poursuivie par lui-même, réfutant notamment un à un les arguments émis contre sa légitimité, principalement inspirés du *Laokoon* de Lessing. Pour une reconsidération critique du travail de Strich, voir Heinrich DILLY, « Heinrich Wölfflin : Histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925 », *Revue germanique internationale*, 2, 1994, mis en ligne le 26 septembre 2011, consulté le 11 mai 2013. URL : <http://rgi.revues.org/459>

⁴⁹ Voir Eugenio D'ORS, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1935.

littérature, de nombreuses tentatives l'ont montré. Dans le domaine francophone, l'œuvre de l'école de Lausanne autour de Marcel Raymond, traducteur en français des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, le montre bien, notamment avec l'œuvre de Jean Rousset⁵⁰. En Espagne, de même, nombreuses sont les applications du Baroque à la littérature espagnole, notamment dans les travaux d'Emilio Orozco⁵¹.

Avec ce développement de la Renaissance et du Baroque, une autre histoire du Siècle d'or devient possible, non plus attachée à la notion de classicisme, prépondérante depuis le néo-classicisme. L'œuvre de l'Allemand Ludwig Pfandl propose dans sa *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Einführung in die Blütezeit der spanischen Literatur und Kunst* (1924) une nouvelle image d'ensemble du Siècle d'or, avec une distinction avouée dès le titre entre l'aspect historique et l'aspect culturel. Il était précédé, dans le domaine germanique, par l'œuvre pionnière de Carl Justi, qui avait brossé dès 1888 un passionnant tableau de ce qu'on pourrait appeler avec lui le « Siècle de Velázquez⁵² ». Pfandl veut caractériser une époque culturelle de « floraison » (*Hochblüte, Blütezeit*, en allemand), de maturité, à laquelle il assigne de nouvelles bornes : env. 1550-1681. Le règne de Charles-Quint est exclu : c'est de l'accession au trône de Philippe II à la mort de Calderón que s'étend l'âge d'or espagnol. Le XVII^e siècle est en revanche pour une bonne part inclus, comme il l'était déjà chez Menéndez Pelayo. C'est la traduction espagnole de l'ouvrage par le père augustin Felix García qui placera la notion de Siècle d'or en évidence dans son titre, louant l'auteur

⁵⁰ Sur le renoncement de Rousset au baroque, sur le tard, voir dans la même session du Séminaire du 10 mai 2012 sur « Les Catégories de l'histoire littéraire, artistique et culturelle des XV^e-XVIII^e siècles en Europe », le texte de Christophe BOURGEOIS, « Le baroque ou l'impossible adieu : regards rétrospectifs sur l'aventure de Jean Rousset », *GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 67-79 [En ligne]. URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_005.pdf

⁵¹ Voir Emilio OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Grenade, Universidad de Granada, 1947 ; Id., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelone, Planeta, 1969 ; *Manierismo y barroco. Temas y Estudios*, Madrid, Anaya, 1970 ; *Mística, plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa, 1977.

⁵² Voir Carl JUSTI, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, Cohen, 1888. Sur la position historiographique de l'ouvrage, voir Dietrich BRIESEMEISTER, « Carl Justi und die spanische Kulturgeschichte des Siglo de Oro », dans Karin HELLWIG (éd.), *Spanien und Deutschland – Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Madrid-Francfort / Main, Vervuert-Iberoamericana, 2007, p. 57-88.

pour sa réhabilitation de l'Espagne classique : *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII : Introducción al Siglo de Oro* (trad. 1929). Curieusement, Pfandl privilégie la notion d'« Âge d'Or » (*edad de oro*), qu'il défend dans son introduction⁵³ ; néanmoins, le traducteur lui préféra pour le titre celle de « Siècle d'or », probablement pour des raisons d'attraction idéologique et de prestige⁵⁴.

Après Pfandl, d'autres auteurs reprennent cette définition élargie d'un Siècle d'or qu'ils font parfois même commencer avec les Rois catholiques et *La Célestine* et s'achever avec la Guerre de Succession d'Espagne. Aubrey Bell, ainsi, choisit de concilier pour l'Espagne la Renaissance et la Contre-Réforme, qu'il voit coïncider à la perfection dans la figure de fray Luis de León : il réagit ainsi à l'opposition que G. Toffanin avait tracée pour l'Italie du XVI^e siècle. En même temps, cependant, il propose de parler non d'un, mais de deux Siècles d'or. Van Tieghem, dans son *Précis d'histoire littéraire*, délimite également la période de 1515 à 1680. Cette extension de la définition de la période ne va pas sans poser deux problèmes, qui sont encore ceux qui se posent actuellement : elle se fait au prix d'une extension du Siècle à deux siècles et d'une dissociation entre histoire et culture. De surcroît, il voit apparaître deux « marges » problématiques : le règne des Rois catholiques, régulièrement traité comme une époque à part⁵⁵, et la période longtemps négligée de 1680 à 1720, dite des *novatores*, de transition mais aussi de renouveau autour de 1700 – année où le trône d'Espagne passe des Habsbourg aux Bourbons. Lorsque ces deux périodes voient leur durée augmentée, en amont et en aval, l'un devient la « Prérenaissance »

⁵³ Voir Ludwig PFANDL, *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Einführung in die Blütezeit der spanischen Literatur und Kunst*, Munich, Verlag Joseph Kösel & Friedrich Pustet, 1924, p. XIV : « Solchermaßen wird für uns aus dem *siglo de oro* eine *edad de oro*, aus dem Jahrhundert ein Zeitalter der Hochblüte. »

⁵⁴ Voir à cet égard Ludwig PFANDL, *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII : Introducción al Siglo de Oro*, Barcelone, Editorial Araluce, 1929, « Prólogo a la edición española », p. XIII-XXX.

⁵⁵ Voir la belle synthèse d'Antonio GARGANO, *Le arti della pace. Tradizione e rinnovamento letterario nella Spagna dei Re Cattolici*, Naples, Liguori Editore, 2008 ; trad. esp. ID., *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, Gredos, 2012.

(*Prerrenacimiento*⁵⁶), l'autre finit par s'identifier avec le Néo-classicisme.

Ces « problèmes » sont cependant compensés par le fait qu'une compréhension étendue du Siècle d'or permet d'y installer côte à côte les deux notions de Renaissance et de Baroque, antagoniques depuis Heinrich Wölfflin, dont les œuvres sont rapidement reçues en Espagne⁵⁷. La manifestation la plus évidente de cette reprise de l'esthétique baroque est le manifeste de la Génération de 27, à l'occasion du tricentenaire de la mort de Góngora : sans renoncer à son attachement aux auteurs plus classiques, la nouvelle génération revendique sa fidélité à une tradition littéraire espagnole désormais indivise. Reconstituant le « Siècle d'or » dans son intégralité, elle se libère des limitations idéologiques en vigueur jusque-là et elle permet en même temps un renouveau des lettres espagnoles du XX^e siècle, devenant ainsi l'« Âge d'argent » (*Edad de plata*) – dénomination qui pérennise la compréhension de la première période comme Âge ou Siècle d'or.

Un Siècle d'or, plusieurs moments ?

Face à ce panorama, non dénué d'ambiguïtés, comment continuer à employer la notion de Siècle d'or ? L'histoire a besoin de catégories afin de pouvoir diviser, rythmer, opposer des moments ou des périodes, sans quoi elle s'abîmerait dans un magma où, tout équivalant à tout, les inflexions de l'histoire cesseraient d'être perceptibles.

Les histoires de la littérature espagnole du Siècle d'or trahissent une progressive fragmentation depuis l'analyse de la notion au cours des années 1980. Contemporaine de ce premier moment, *l'Historia y Crítica de la literatura española* dirigée par Francisco Rico (1980-1984, complétée de suppléments dans les années suivantes) met le « Siècle d'or » au pluriel : le tome II s'intitule « Siglos de Oro : Renacimiento », le tome III « Siglos de Oro : Barroco ». Cet usage,

⁵⁶ Voir María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, Colegio de México, 1950, rééd. en 1984.

⁵⁷ Pour l'histoire de cette réception en Espagne, voir Aurora EGIDO, *El barroco de los modernos : despuntes y pespuntes*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, avec compte rendu : Roland BÉHAR, « Recovecos y recurrencias del Barroco », *Revista de Libros*, 166, 2010, <http://revistadelibros.com/articulos/recovecos-y-recurrencias-del-barroco>

qui était déjà celui d'Aubrey Bell, eut tendance à se répandre, malgré certaines résistances⁵⁸. Ce pluriel s'installe aussi dans des histoires aux contours plus restreints. Ainsi lorsque Pierre Alzieu, Robert Jammes et Yvan Lissorgues publièrent leur anthologie de poésie érotique, ils la placèrent sous le titre de : *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Toulouse, 1975), alors qu'en 2003 José Ignacio Díez Fernández intitulerait son histoire du même genre : *La Poesía erótica de los Siglos de Oro*. Nombreux seraient les exemples de cette évolution vers la pluralité. Ainsi, *l'Historia de la literatura española*, actuellement en cours de publication aux éditions Planeta — la première de cette envergure depuis celle dirigée par Rico —, divise à nouveau le Siècle d'or en deux, partant explicitement de l'idée des « Siècles d'or ». Le premier volume, portant sur le XVI^e siècle, n'est pas encore paru. Le second, sur le XVII^e siècle, s'intitule « El siglo del arte nuevo (1598-1691) » et revient, dans son titre, à ce qui avait déjà permis au XIX^e siècle d'élargir la notion de Siècle d'or du XVI^e au XVII^e siècle : le théâtre⁵⁹.

En marge de ce problème des blocs de l'histoire — parfois accentué par la nécessité de diviser un ouvrage en plusieurs volumes —, certaines dates symboliques apparaissent comme des moments importants du Siècle d'or. L'attention de la critique s'est ainsi cristallisée depuis longtemps autour de la publication, en deux parties (1605 et 1615), du roman de Miguel de Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*. Cervantès aurait « inventé » le roman moderne : revendiqué comme la plus grande des gloires nationales d'une part — depuis Menéndez Pelayo jusqu'aux fastes de la célébration des 400 ans du roman en 2005 —, considéré comme la source du roman moderne, ainsi chez György Lukács (*Théorie du roman*, 1920), Michel Foucault (*Les Mots et les choses*), Milan Kundera (*L'Art du roman*), l'œuvre de Cervantès demeure un phare dont toutes les conceptions du Siècle d'or doivent tenir compte. L'importance de Cervantès est d'ailleurs telle que les études qui lui sont consacrées fonctionnent parfois comme en un cercle clos, avec leurs associations, leurs organes de publication et leur bibliographie presque infinie.

⁵⁸ Voir José LARA GARRIDO, « "Siglo de Oro"... », *op. cit.*

⁵⁹ Sur les divisions et les catégories employées dans cet ouvrage, voir l'étude d'ensemble de Gonzalo PONTÓN, « Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690) », dans José María POZUELO YVANCOS (éd.), *Historia de la literatura española*, vol. 8, *Las ideas literarias (1214-2010)*, Barcelone, Crítica, 2001, p. 145-294.

L'une des tendances importantes, en Espagne comme ailleurs, est l'élévation de la rhétorique au rang de matrice de l'analyse historique littéraire, à la suite du *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960) de Heinrich Lausberg, traduit en Espagne dès 1968, et de *l'Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)* (1999) de Marc Fumaroli, où il donna une portée européenne aux travaux qu'il avait menés depuis *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (1980). En Espagne, dans les mêmes années où la notion de *Siglo de Oro* commence à être réévaluée, les études rhétoriques se renouvellent, notamment avec les travaux de Luisa López Grigera⁶⁰. Dès 1980, son analyse d'une rupture datable vers 1575 entre un modèle de prose cicéronienne et un style plus attique, voir laconique, permet de mieux comprendre le tournant interne au Siècle d'or à peu près une vingtaine d'années avant la fin du XVI^e siècle – et pas seulement à partir du décès de Philippe II⁶¹. À nouveau, ce tournant coïncide avec ce qui peut s'observer dans le domaine de la poésie, mais aussi dans celui du théâtre, la *comedia nueva* s'élaborant précisément dans ce même intervalle entre 1580 et 1600. De l'autre côté de cette fracture – après 1580 et, assurément, après 1600 –, il convient dès lors aussi de repenser la rhétorique et le style⁶².

Une tentative a été faite récemment par Mercedes Blanco de distinguer, au sein de la période de Siècle d'or, trois moments de crise, de débat ou simplement de changement⁶³, liés à des

⁶⁰ Voir notamment Luisa LÓPEZ GRIGERA, « En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro », dans *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 347-357 et ID., « Introduction to the Study of Rhetoric in Sixteenth Century Spain », *Dispositio*, 8, 22-23, 1983, p. 1-18.

⁶¹ Exposé dans Luisa LÓPEZ GRIGERA, « La prosa de Quevedo y los sistemas elocutivos de su época », dans James IFFLAND (éd.), *Quevedo in Perspective : Eleven Essays for the Quadricentennial. Proceedings from the Boston Quevedo Symposium, (October, 1980)*, Newark (Del.), Juan de la Cuesta, 1982 ; ID., *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y Práctica*, Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

⁶² Voir Mercedes BLANCO, « La idea de estilo en la España del siglo XVII », dans Anthony CLOSE (éd.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, Cambridge, AISO, p. 17-29.

⁶³ Voir Mercedes BLANCO (éd.), *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, Dossier des *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-1, 2012 (bientôt consultable sur internet : <http://mcv.revues.org/4199>), notamment p. 11 où est formulée l'idée principale : « En ciertos períodos fechables con relativa precisión, se

modifications dans la perception de certains genres littéraires. Le critère retenu pour l'analyse de l'histoire du Siècle d'or est formel. Les trois moments ou tournants de cette analyse sont : 1) la conjoncture épique au cours des premières décennies du règne de Philippe II (1549-1586) ; 2) la révolution gongorine (1613-1630) ; 3) le renouvellement de l'idée de la tragédie (1623-1633). Ce ne sont là que trois exemples proposés à l'examen des spécialistes afin de vérifier si cette manière de considérer l'histoire littéraire peut porter ses fruits et extraire l'historiographie des ambiguïtés d'un Siècle d'or par trop uniformisé. D'autres exemples auraient pu être retenus, comme celui du moment picaresque, qui s'inspire de *La Célestine* et du *Lazarillo de Tormes* pour culminer dans les œuvres de Mateo Alemán, de Vicente Espinel et de Francisco de Quevedo⁶⁴.

En tout cas, si l'on ne se situe pas dans une perspective sociologique ou historique, ou encore dans celle de l'histoire du livre, l'analyse des mutations formelles ou génériques⁶⁵ semble être l'une des voies d'analyse les plus prometteuses de la littérature du Siècle d'or.

Considérations finales

Une grande partie de l'intérêt de la notion de « Siècle d'or » provient donc du fait qu'elle émane de l'histoire littéraire plus que n'importe quelle autre des notions évoquées. Deux considérations concluront ces propos, à propos de la légitimation de l'emploi de la

observa en literatura una coyuntura favorable a un género, a una problemática de índole literaria, que se traduce por la propuesta de nuevas soluciones a un problema que se venía planteando de manera más o menos consciente y más o menos aguda. Según hipótesis digna de examen, este problema se plantea y exige soluciones porque en él se cruzan cadenas causales de distinta naturaleza, la línea evolutiva de la tradición literaria – cosa fácil de establecer – y por otro lado la demanda procedente de la coyuntura social, política, epistemológica y cultural, lo que es generalmente más difícil de demostrar. Aparecen entonces en fechas y lugares cercanos, a veces por obra de un solo autor que, bien mirado, no está tan solo como parece, obras poéticas y doctrinales formando una constelación capaz de instaurar por algún tiempo un nuevo modelo. El sistema de la literatura se recompone entonces para incluir ese nuevo dato. »

⁶⁴ Voir Francisco RICO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelone, Editorial Seix Barral, 1976.

⁶⁵ Pour exemple, voir la thèse récente de Florence D'ARTOIS, *La tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega*, thèse de doctorat, dir. Jean Canavaggio, Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, 2009.

notion de Siècle d'or tant aux XVI^e et XVII^e siècles qu'au XXI^e. Elles répondent à deux questions : quel est l'intérêt de l'emploi de cette notion en relation avec celle, héritée de Rome, de *sæculum aureum* ? Et que signifie ce Siècle d'or pour l'histoire non des lettres mais de la langue espagnole ? On ne pourra que les énoncer brièvement, mais elles mériteraient toutes deux un examen approfondi.

Le *Siglo de Oro* s'est-il compris comme un *sæculum aureum* hispanique⁶⁶ ? Constamment, depuis le XVI^e siècle jusqu'au renouveau néo-classique du XVIII^e, les écrivains semblent avoir été hantés par le souvenir du prestige du *sæculum aureum* dont Rome, d'Auguste jusqu'aux Antonins, avait entouré la célébration de son empire. Ce *sæculum*, bien connu des historiens⁶⁷, associait dans un même imaginaire la figure du prince, celle du *conditor* Énée dont il est le reflet et la réjouissance et la sérénité de la *felicitas temporum*. Ce bonheur doré, dont le retour semble toujours imminent pour l'art panégyrique, est au cœur d'un programme esthétique qui s'en fait l'écho. De cet imaginaire, l'*Ara pacis* d'Auguste est la traduction plastique la plus fidèle⁶⁸, modèle d'un art « classique » que la Renaissance imitera, notamment à partir du pontificat de Léon X. Il en va de même avec la poésie, qui trouve en Virgile et surtout en Horace les deux poètes de son principat⁶⁹, et qui deviendront au XVI^e siècle les maîtres incontestés de la poésie, qu'il convenait partout d'imiter.

Le « Siècle d'or » espagnol pourrait donc se définir comme un temps qui, s'il ne fut pas d'or, aurait voulu l'être et se définit esthétiquement à l'aune de ce qu'il tenait pour un véritable *sæculum aureum* antique. Il fut un « bon » siècle parce qu'il cultiva les « bons auteurs » – les auteurs classiques. C'est l'importance, au XVI^e et au XVII^e siècles, de la notion d'imitation (*imitatio*) qui permet de redonner un sens au Siècle d'or, non comme réalité, mais comme

⁶⁶ Sur le sens que l'époque donna au terme de *sæculum*, voir Léon NADJO, « *Saeculum* et la notion de "fin de siècle" », dans Pierre CITTI (éd.), *Fins de siècle, Colloque de Tours, 4-6 juin 1985*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 37-48.

⁶⁷ Pour une synthèse, voir Stéphane BENOIST, *Rome, le prince et la cité. Pouvoir impérial et cérémonies publiques (I^{er} siècle av. – début du IV^e siècle apr. J.-C.)*, Paris, PUF, 2005.

⁶⁸ Voir Paul ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, C.H. Beck, 1987.

⁶⁹ Voir la synthèse de Karl GALINSKY, *Augustan Culture: An Interpretative Introduction*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

projet. De l'églogue au poème épique, en passant par le théâtre et le panégyrique, la Renaissance des formes et des styles antiques – de l'horacianisme jusqu'à l'alexandrinisme – définit un temps qui, du fait de cette aspiration constante, peut mériter qu'on l'appelle « d'Or ». Il n'est pas jusqu'à la nostalgie professée par les auteurs de ce Siècle qui ne devienne la manifestation du rôle symbolique essentiel qui revient à cette notion. Appeler la période du XVI^e et du XVII^e siècles le Siècle d'or permet d'en rappeler l'une des aspirations esthétiques majeures.

Par ailleurs, le rôle de cette période dans le développement, le raffinement et la stabilisation de la langue castillane, qui devient alors la langue « espagnole », a été reconnu depuis longtemps⁷⁰. Des auteurs comme Ramón Menéndez Pelayo, Rafael Lapesa ou Francisco Abad, réfléchissant sur le processus de formation de la langue, ont souligné l'importance du « Siècle d'or », même pour des questions de phonétique et de morphologie linguistique⁷¹. Or, en marge de ces questions linguistiques, l'*imitatio* eut en même temps un effet formateur sur les possibilités expressives de cette même langue, provoquant chez ceux qui voulurent s'en servir avec style, rigueur et esprit la recherche de moyens de plus en plus raffinés de s'exprimer, enrichissant par là même leur langue⁷².

⁷⁰ Voir notamment Francisco ABAD, « Materiales para la historia del concepto de "Siglo de Oro" en la literatura española », *Analecta Malacitana*, III-2, 1980, p. 309-330 ; ID., « Otras notas sobre el concepto de "Siglo de Oro" », *Analecta Malacitana*, VI-1, 1983, p. 177-178 ; ID., « Para una historiografía de la literatura española », *Caracterización de la literatura española y otros estudios*, Madrid, Tapia, 1983, p. 86-90 et ID., « Sobre el concepto de "Siglo de Oro": origen y crisis », *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, 1986, p. 13-22.

⁷¹ Rafael LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981, p. 367-370.

⁷² Voir Ramón MENÉNDEZ PIDAL, « El lenguaje del siglo XVI », *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 53 : « *La evolución lingüística [...] va condicionada por un factor psicológico constante, y es la necesidad de reparar un instrumento que se usa todos los instantes del día y que se embota con el uso [...]. Y tal renovar suele moverse entre dos extremos: ora espontaneidad, sencillez, llaneza; ora artificio, complicación, reconditez. Gran parte de la historia de la lengua literaria se explica por ese vaivén: a una época en que la expresión artística aspira a iluminar el espíritu con blanca claridad sucede otra que opera sobre el relajamiento de la atención, esforzando las coloraciones o buscando penumbras y hasta oscuridad* ». Passage cité par Francisco ABAD, « Problemas de periodización y caracterización en historia de la lengua literaria española », *Revista de Filología Románica*, 15, 1998, p. 13-33.

Le Siècle d'or, entre le XVI^e et le XVII^e siècle, par ses aspirations esthétiques contradictoires mais pour une bonne part inspirées de l'Antiquité dorée, contribua comme peu d'époques à l'enrichissement de la langue espagnole. La poésie, forme concentrée du langage littéraire, fut de ce fait souvent prise pour référence. Le renoncement à cette *imitatio*, qui va de pair avec le renoncement au latin et à une compréhension de la littérature comme art des belles-lettres, signifie la fin de ce Siècle d'or. S'il fut reproché à certains auteurs du XVII^e siècle, tel Luis de Góngora, de trahir l'*imitatio* des bons auteurs et le respect de la langue, c'est en raison d'une divergence sur le choix des auteurs à imiter. D'où l'importance du « canon » littéraire pour les études du Siècle d'or⁷³. Ses admirateurs en revanche virent en lui le nouveau Pindare ou le nouvel Homère : s'ils reconnaissaient dans son art un style s'éloignant du modèle « classique » d'Horace et de Virgile, l'*imitatio* demeurerait le principe de l'écriture littéraire. Par la même occasion, Góngora enrichit sa langue, l'espagnol, de possibilités expressives jusque-là ignorées ou méprisées. Sa place au cœur du Siècle d'or ne s'en trouve que confirmée⁷⁴.

Qu'est-ce donc que le Siècle d'or ? Sa délimitation, en dernière analyse, dépend des choix stylistiques de chacun. Le classicisme est d'or, le « Baroque » peut l'être, selon qu'on considère que l'asianisme est une possibilité esthétique recevable ou non en littérature. Le « Siècle » durera ensuite autant que les possibilités formelles seront mises à profit de la manière la plus accomplie, suscitant l'admiration par la nouveauté et la maîtrise de ses formes inspirées par l'émulation de l'Antiquité : à partir de cette intention,

⁷³ La notion de « canon » ayant été mise à la mode par les travaux de Harold Bloom (notamment son *The Western Canon : The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994), elle a fait l'objet de nombreuses études pour l'Espagne du Siècle d'or au cours des dernières années. Voir ainsi Julio VÉLEZ-SAINZ, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006 ; *La formation du Parnasse espagnol, XV^e – XVIII^e siècle*, numéro du *Bulletin hispanique*, 2, 2007 ; Begoña LÓPEZ BUENO (éd.), *En torno al canon : aproximaciones y estrategias*, PASO-Séville, Universidad de Sevilla, 2005 ; ID., *El canon poético en el siglo XVI*, PASO-Séville, Universidad de Sevilla, 2008 ; ID., *El Canon poético en el siglo XVII*, PASO-Séville, Universidad de Sevilla, 2010 ; enfin Pedro RUIZ PÉREZ (éd.), *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada, 2010.

⁷⁴ Sur Góngora, voir Mercedes BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, Léon, Universidad de León, 2012.

certains posent les bornes en 1580, d'autres en 1630, d'autres enfin en 1680, lorsque s'achève un cycle que le néo-classicisme pourra décrire comme achevé⁷⁵.

Pour citer cet article :

Roland BÉHAR, « "Siglo de Oro" : ambiguïtés d'un *sæculum aureum* hispanique », *GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 95-123, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_006.pdf

⁷⁵ L'histoire de la perception de la transgression des bornes, à chaque moment du cycle, fait l'objet de recherches actuelles, notamment dans l'analyse des polémiques qui rythment l'histoire, marquant les différents goûts du *sæculum aureum* hispanique. Mais c'est là une autre question.

Balzac classique, Balzac romantique, ou Balzac éclectique ? L'usage des classiques français dans *La Comédie humaine*

Maxime PERRET (FNRS, Université catholique de Louvain,
Université Sorbonne nouvelle Paris 3)

*CLASSIQUES (LES). On est censé
les connaître. (Flaubert,
Dictionnaire des idées reçues)*

Quand on fait une thèse sur Balzac et le XVII^e siècle littéraire français, on est évidemment contraint d'étudier avant tout Balzac et ces auteurs que l'on a dès longtemps qualifiés de « classiques », c'est-à-dire les écrivains de la seconde moitié du XVII^e siècle. J'ai modestement rappelé, lors de la journée du GEMCA 2010, ce qui faisait la spécificité du classicisme en France¹. Au gré du jeu assez complexe des transformations historiographiques dans lequel la querelle des Anciens et des Modernes a un rôle fondamental, on en vient à désigner les auteurs français du second XVII^e siècle comme des auteurs « classiques » : comme les Latins, comme les Grecs, ils sont dignes d'être imités pour leurs qualités esthétiques, et dignes d'être enseignés dans les classes². Cette admiration générale, qui vire parfois à un culte absolu des classiques, a pour corollaire d'occulter l'autre versant de la production littéraire du XVII^e siècle, celui que l'on appelle littérature baroque et qui regroupe la littérature galante et précieuse, les burlesques, les grotesques, et les libertins. Les

¹ Maxime PERRET, « Baroque et Classicisme : catégories utiles, catégories futiles ? Le cas de la littérature française », en ligne, dans *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 1, 2010. URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_1_2010_004.pdf

² C'est ici la définition minimale d'un classique telle qu'on la trouve chez Alain Viala (« Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, 19, 1993, p. 11-31).

« classiques » occupent une place incontournable dans le paysage littéraire et éditorial au début du XIX^e siècle et dans l'œuvre de Balzac en particulier³. Rares sont les textes de *La Comédie humaine*, en effet, qui ne font aucune mention d'un écrivain de la deuxième moitié du XVII^e siècle, et plus rares encore sont les textes qui accordent une place à des auteurs du premier XVII^e siècle.

On peut donc parler d'hégémonie des classiques sur l'ensemble du XVII^e siècle : non seulement, seuls les auteurs classiques sont appréciés, admirés et jugés dignes d'être imités, mais on a presque l'impression, à lire les discours tenus sur le XVII^e siècle littéraire au début du XIX^e siècle, que les auteurs que nous appelons aujourd'hui « baroques » n'ont pas existé et que leurs œuvres sont négligeables. La bataille romantique qui éclate en 1830 est préparée par un discours polémique et historiographique très abondant sur les classiques qui dure depuis la Révolution jusqu'à la Restauration, comme l'a très bien mis en lumière Stéphane Zékian dans sa thèse⁴. Les différents régimes politiques qui se sont succédé pendant le premier XIX^e siècle ont chacun accordé une place particulière aux

³ Je rappelle pour mémoire que lorsque Balzac était imprimeur, il a publié les œuvres complètes de Molière et de La Fontaine (1825).

⁴ 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 doctorat de l'Université Paris IV-Sorbonne sous la direction du professeur Françoise Mélonio, 2008. Une version remaniée de cette thèse vient de paraître aux éditions du CNRS sous le titre *L'invention des classiques. Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?* (2012).

Le cas de François Guizot est peut-être le plus frappant. L'historien est un des premiers à considérer le XVII^e siècle comme un objet historique que l'on peut analyser selon les mêmes méthodes que les autres époques du passé. Mais Guizot opte pour une histoire générale qui met au cœur de son discours l'idée du progrès de la civilisation. Quand il écrit avec son épouse des *Vies des poètes français du siècle de Louis XIV* (1813) qui sont consacrées à Corneille, mais aussi Rotrou, Chapelain et Scarron, on constate qu'aucune distance n'est prise avec la vulgate historiographique. Les trois dernières biographies, qui sont de la main de Pauline Guizot, ne font en aucun cas l'apologie de ces auteurs qui sont dénués des qualités de raison et d'universalité aux yeux de la jeune femme, fervente partisane des « grands » auteurs classiques. François Guizot, quant à lui, opère la même sélection que Voltaire dans les œuvres de Corneille. La plongée dans le passé lui sert seulement à expliquer comment on en est arrivé à la sélection actuelle et non à réévaluer le Panthéon classique ou à percevoir les raisons qui ont conduit à une sélection des textes classiques. Voir Stéphane ZÉKIAN, *Les aventures de la tradition, op. cit.*, p. 397-460.

auteurs classiques français qui sont dès lors pris dans des enjeux politiques qui dépassent largement le cadre de la littérature.

Or, Balzac publie les premières œuvres qui formeront *La Comédie humaine* vers 1830, en pleine bataille romantique. Cet événement majeur de la vie littéraire au XIX^e siècle a évidemment une influence sur la manière dont sont considérés les classiques, et on sait que le Cénacle hugolien, en se posant à l'avant-garde de la littérature, avait pour ambition de réformer la poésie française, de briser les codes de la représentation dramatique et d'abandonner des thèmes rebattus pour renouveler le théâtre en faisant une place au grotesque. En définitive, la question qui se pose à Balzac au second début de sa carrière littéraire⁵ est sans doute bien proche de celle que Lousteau présente à Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues*.

Mon cher, vous arrivez au milieu d'une bataille acharnée, il faut vous décider promptement. La littérature est partagée d'abord en plusieurs zones ; mais nos grands hommes sont divisés en deux camps. Les Royalistes sont romantiques, les Libéraux sont classiques. La divergence des opinions littéraires se joint à la divergence des opinions politiques, et il s'ensuit une guerre à toutes armes, encre à torrents, bons mots à fer aiguisé, calomnies pointues, sobriquets à outrance, entre les gloires naissantes et les gloires déchues. Par une singulière bizarrerie, les Royalistes romantiques demandent la liberté littéraire et la révocation des lois qui donnent des formes convenues à notre littérature ; tandis que les Libéraux veulent maintenir les unités, l'allure de l'alexandrin et le thème classique. Les opinions littéraires sont donc en désaccord, dans chaque camp, avec les opinions politiques. Si vous êtes éclectique, vous n'aurez personne pour vous. De quel côté vous rangez-vous ? [IP, v, p. 337⁶]

La question du choix du camp classique ou du camp romantique ne saurait être résolue de manière aussi manichéenne par Balzac : tout est complexe dans le système balzacien, à commencer par ses choix esthétiques et poétiques. Au-delà d'une tentative d'éclaircissement

⁵ Balzac ne publie sa première œuvre sous son nom qu'en 1829 et il a toujours désavoué ses œuvres de jeunesse.

⁶ Toutes les références à l'œuvre de Balzac proviennent, sauf mention contraire, de l'édition parue dans la Bibliothèque de la Pléiade sous la direction de Pierre-Georges Castex. Une liste des abréviations que j'utilise est disponible à la fin de cet article.

de ses prises de positions au cours de la bataille romantique, je me poserai les questions suivantes à propos de Balzac. Quelle est donc la place qu'il réserve aux classiques dans son œuvre ? Quels sont les classiques qu'il choisit et quel est son palmarès dans *La Comédie humaine* ? À quoi lui servent ces classiques ? quel rôle leur donne-t-il ?

La position de Balzac à l'égard des classiques

Balzac connaît les classiques pour les avoir étudiés à l'école. Né en 1799, Balzac a bénéficié durant sa scolarité d'un enseignement régi par des programmes nationaux qui mettaient au premier plan les auteurs classiques du XVII^e siècle. Le choix des auteurs et des œuvres était bien sûr adapté – comme de nos jours – à l'âge des élèves : c'est ce que nous apprend le travail d'André Chervel, historien de l'éducation⁷. Si l'on croise ces données avec la liste des best-sellers de la première moitié du XIX^e siècle établie par Martyn Lyons⁸, on peut en tirer cette conclusion minimale : le premier XIX^e siècle connaissait très bien les auteurs classiques.

À la différence de ses contemporains qui prennent fait et cause pour le romantisme contre les classiques, Balzac ne jette pas aux orties les écrivains qui lui ont plu dans sa jeunesse ; les traces de son admiration remontent même à ses dernières années de lycée. Il écrivait dans un devoir, en 1815-1816 :

Ô siècle heureux, où [*sic*] les Luxembourg, les Condé, les Turenne gagnaient des batailles que devaient célébrer les Boileau et les Racine ! où Vauban prenait les villes plus vite qu'on ne faisait des vers ; où les Massillon, les Fléchier faisaient trembler ces guerriers couverts de lauriers et anéantissaient leurs vainqueurs aux pieds de l'Éternel ! où un Bossuet placé entre la terre et le Ciel, le Ciel et les rois, élevait une barrière d'airain entre les soupirs d'une Lavallière mourante au monde et les regrets de Louis XIV. C'est le génie qui conduisit la plume d'un Molière qui peignit tout, qui sembla tout surpasser. France, tu as eu un La Fontaine, le modèle et le désespoir

⁷ André CHERVEL, *Histoire de l'enseignement du français du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Éditions Retz, « Les Usuels », 2008, 831 p. ; ID., *Les auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement seconde de 1800 à nos jours*, Paris, INRP / Publications de la Sorbonne, 1986, 389 p.

⁸ Martyn LYONS, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, [Paris], PROMODIS / Éditions du Cercle de la Librairie, « Histoire du livre », 1987, 302 p.

des fabulistes ! Lulli, Quinault, que vos noms aillent à la postérité, portés sur les ailes des Amours et que Racine vous accompagne ! Rousseau, Pascal, Corneille, Labruyère, que de souvenirs vous réveillez ! Tout renaît, la scène jusqu'alors barbare se renouvelle, la poésie harmonieuse charme les oreilles, Lebrun peint, Perrault élève le Louvre... L'ignorance, chassée de toutes parts par le génie, expire... [OD, I, p. 1103]

Roger Pierrot rappelle, dans sa biographie de Balzac, que ses premières tentatives dramatiques portent sur un sujet moderne (Cromwell), mais que son ambition est de concurrencer les classiques, de les égaler et peut-être de les rejoindre dans leur gloire⁹. Cette admiration initiale qu'il ne renie pas aura nécessairement un impact sur les textes critiques de Balzac.

En 1830, Balzac se garde de prendre parti pour Victor Hugo et l'école romantique : il étrille littéralement *Hernani ou l'honneur castillan* dans deux articles qui paraissent dans le *Feuilleton des journaux politiques* les 24 mars et 7 avril 1830. Le but de Balzac est d'examiner « successivement la conduite de chaque personnage, puis l'ensemble du drame et son but ; enfin, [de chercher] si cette œuvre fait faire un pas à l'art dramatique, et, si cela est, dans quel sens » [OD, II, p. 678]. La pièce de Victor Hugo est jugée invraisemblable dans ses personnages et ses situations, et le texte ne serait qu'un pastiche d'autres textes plus puissants, plus tragiques, et mieux réussis. « Comme style », dit Balzac, « nous croyons devoir ne pas nous en occuper, dans l'intérêt de l'auteur, quoique cela serait, peut-être, nécessaire pour l'éducation des gens qui y trouvent des pensées d'homme et une senteur cornélienne [...] » [OD, II, p. 688]. La conclusion est pour le moins radicale :

Nous résumons notre critique en disant que tous les ressorts de cette pièce sont usés ; le sujet, inadmissible, reposât-il sur un fait vrai, parce que toutes les aventures ne sont pas susceptibles d'être dramatisées ; les caractères, faux ; la conduite des personnages contraire au bon sens ; et dans quelques années les admirateurs de ce premier angle de la trilogie que M. Victor Hugo nous promet

⁹ « Isolé du mouvement littéraire, dans son milieu de boutiquiers et de tabellions, Balzac reste classique. S'il entreprend une tragédie sur un sujet « moderne », ce qui n'est pas nouveau, c'est pour rivaliser avec les grands tragiques des siècles passés et être monté sur la première scène de Paris, le Théâtre-Français, conservatoire de la tradition assurant d'emblée la notoriété aux auteurs qu'il accueille [...] » (Roger PIERROT, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994, p. 76).

seront bien surpris d'avoir pu se passionner pour *Hernani*. L'auteur nous semble jusqu'à présent meilleur prosateur que poète, et plus poète que dramatisante. M. Victor Hugo ne rencontrera jamais un trait de naturel que par hasard ; et à moins de travaux consciencieux, d'une grande docilité aux conseils d'amis sévères, la scène lui est interdite. [OD, II, p. 689-690]

Dix ans plus tard, Balzac sera moins virulent à l'égard du chef des Romantiques. Dans un article célèbre paru dans l'éphémère *Revue parisienne*, Balzac rend un hommage appuyé à *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. En préambule de l'analyse du roman, Balzac établit une distinction entre trois types de littérature qui coexistent au début du XIX^e siècle : la littérature des *Idées* (Stendhal, Musset, Mérimée, Nodier), la littérature des *Images* (Hugo, Lamartine, Chateaubriand) et l'école *Éclectique* (Scott, Balzac, Staël, Sand). Déceler les différences entre la littérature des idées et celle des images permet, selon Balzac, de comprendre la lutte des Classiques et des Romantiques.

Le secret de la lutte des Classiques et des Romantiques est tout entier dans cette division assez naturelle des intelligences. Depuis deux siècles, la littérature à Idées régnait exclusivement, les héritiers du XVIII^e siècle ont dû prendre le seul système littéraire qu'ils connussent, pour toute la littérature. Ne les blâmons pas, ces défenseurs du Classique ! La littérature à Idées, pleine de faits, serrée, est dans la génie de la France. La *Profession de foi du vicaire savoyard*, *Candide*, le *Dialogue de Sylle et d'Eucrate*, *Lescaut*, *Gil Blas*, sont plus dans l'Esprit français que les œuvres de la *Littérature des Images*. Mais nous devons à celle-ci la poésie que les deux siècles précédents n'ont même pas soupçonnée en mettant à part La Fontaine, André de Chénier et Racine. [...] La lutte finie, on peut dire que les Romantiques n'ont pas inventé de nouveaux moyens, et qu'au théâtre, par exemple, ceux qui se plaignaient d'un défaut d'action se sont amplement servis de la tirade et du monologue, et que nous n'avons encore entendu ni le dialogue vif et pressé de Beaumarchais, ni revu le comique de Molière, qui procédera toujours de la raison et des idées. Le Comique est l'ennemi de la Méditation et de l'Image¹⁰.

Il est extrêmement révélateur que Balzac se place lui-même dans l'école éclectique – sorte de pendant littéraire à l'éclectisme

¹⁰ Honoré DE BALZAC, « Études sur M. Beyle », dans *Cœuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme, 1963, t. 28, p. 199-200.

philosophique prôné par Cousin depuis la fin des années 1810¹¹ – qui fait la synthèse entre les classiques et les romantiques. C'est, comme il le dit lui-même, une sorte de *mezzo termine* qui ne satisfait pas forcément le public français, friand d'oppositions nettes et tranchées, mais qui lui paraît le plus adapté pour réaliser son but.

Quant à moi, je me range sous la bannière de l'Éclectisme littéraire par la raison que voici : je ne crois pas la peinture de la société moderne possible par le procédé sévère de la littérature du XVII^e siècle. *L'introduction de l'élément dramatique, de l'image, du tableau, de la description, du dialogue me paraît indispensable dans la littérature moderne. Avouons-le franchement, Gil Blas est fatigant comme forme : l'entassement des événements et des idées a je ne sais quoi de stérile. L'Idée, devenue Personnage, est d'une plus belle intelligence*¹².

J'ai déjà eu l'occasion de m'étonner de cette formule que j'ai soulignée et qui figure, à peu près dans les mêmes termes, dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*¹³. Je ne suis pas absolument persuadé que le XVII^e siècle ignorait la description ou le dialogue (même au sens scottien où l'entend Balzac) et je ne suis pas certain que ce soit là l'innovation majeure de ce que Balzac appelle la « littérature moderne ». En revanche, la remarque se comprend si on considère, comme Balzac (et son époque ?), que le classicisme (ou la littérature à Idées) est trop complaisamment tournée vers l'abstraction et l'universel. Selon Balzac, les Idées qui sont à la base de la littérature doivent s'incarner dans des personnages qui leur donnent vie, et pas seulement sous la forme d'une allégorie. Le

¹¹ Il est hors de mon propos de faire de Balzac l'héritier littéraire de la philosophie de Cousin, d'autant plus que les relations entre les deux hommes sont peu claires. Laure Surville, la sœur de Balzac, a affirmé que son jeune frère avait assisté aux leçons de Villemain, Cousin et Guizot et qu'il en était revenu enthousiasmé. Outre le fait que cette assertion n'a toujours pas été prouvée bien qu'elle ait été répétée à l'envi par les biographes de Balzac, on ne saurait occulter le fait que les jugements exprimés sur Cousin dans *La Comédie humaine* sont peu amènes. Quand Lousteau donne à Lucien sa leçon de journalisme, il lui dit avec une ironie féroce : « Il n'y a rien qui pose une critique comme de parler d'un auteur étranger inconnu. Kant est le piédestal de Cousin » [*IP*, v, p. 443] ; et quand l'auteur du *Traité de la vie élégante* cherche à définir son objet, il renvoie à Cousin qui est l'auteur d'un « rébus » réputé indéchiffrable [*PVS*, xii, p. 217].

¹² *Ibid.*, p. 200. Je souligne.

¹³ Dans un article à paraître, intitulé « L'Avant-propos de *La Comédie humaine* et le XVII^e siècle littéraire français ».

processus de typisation des personnages est exactement inverse : un personnage, à force d'être caractérisé, défini, observé dans son âme et dans ses actes, en vient à représenter l'idée qui est son principe. Par exemple, l'avarice n'est pas allégorisée dans *Gobseck*, mais le dévoilement progressif par Derville du mystérieux Gobseck permet au lecteur de comprendre qu'il doit lire dans ce personnage l'incarnation de l'avarice.

L'Éclectisme littéraire que revendique Balzac explique un paradoxe — un de plus ! — de son œuvre. Il y a dans *La Comédie humaine* une tension entre, d'une part, l'utilisation des classiques (selon différentes modalités sur lesquelles il faudra revenir) qui « tire » l'œuvre vers le passé et qui permet, en tant que discours d'autorité, de légitimer l'œuvre romanesque qu'il est en train de construire, et, d'autre part, une écriture qui se veut résolument ancrée dans le présent (je rappelle que Balzac ne prétend pas écrire autre chose que l'histoire des mœurs de son temps).

Le palmarès balzacien

Balzac est bien loin de rejeter les auteurs classiques du XVII^e siècle, et il faut faire remarquer qu'il ne manifeste pas un amour particulier pour les écrivains du premier XVII^e siècle qui sont presque absents de son œuvre. Balzac n'est pas Gautier et ne s'intéresse pas aux grotesques, pas plus d'ailleurs qu'à la littérature galante. Scarron est à ce titre une sorte d'exception, mais pour être juste, il faut dire que Balzac le retient quasi uniquement pour avoir été le premier mari de Mme de Maintenon. Balzac fait bien aussi quelques allusions à la carte de Tendre, mais c'est un *topos* romanesque éculé qu'il ne prend pas vraiment la peine de réactualiser.

En lisant *La Comédie humaine*, on arrive à déterminer sans trop de difficultés l'organisation du Panthéon des écrivains classiques selon Balzac¹⁴. Il a pris ses distances avec le devoir de jeunesse que j'ai cité précédemment et qui mettait au premier plan les auteurs religieux

¹⁴ Geneviève Delattre s'est intéressée il y a quelques années aux jugements que Balzac pouvait porter sur les différents écrivains cités par Balzac, et notamment ceux qui concernent les classiques français du XVII^e siècle. Cependant, si elle faisait état d'un palmarès, elle ne s'intéressait pas aux modes d'insertion des classiques dans l'œuvre balzacienne, ni aux buts de cette récupération. Voir Geneviève DELATTRE, *Les opinions littéraires de Balzac*, Paris, PUF, 1961, 416 p.

(Bossuet, Fléchier, Massillon) avant de citer Molière, La Fontaine, Quinault, Racine, Jean-Baptiste Rousseau, Pascal, Corneille et La Bruyère. Dans *La Comédie humaine*, les auteurs religieux ne sont pas absents, mais c'est avant tout les écrivains profanes qui sont cités. Molière et La Fontaine sont les maîtres absolus : ils sont cités un nombre incalculable de fois et des pièces comme *Le Misanthrope* ou *Tartuffe*, ou des fables comme *Le Singe et le Chat* et *Les deux pigeons* sont présentes sous diverses formes (soit citation, soit allusion, soit réactualisation) dans le texte de Balzac.

Viennent ensuite Racine et Corneille, Perrault (retenu plutôt pour ses *Contes* que pour son rôle dans la querelle des Anciens et des Modernes), Bossuet (qui est plus historien que prédicateur, dans l'œuvre de Balzac), Fénelon (tantôt pour le *Télémaque*, tantôt pour ses rapports mystiques avec Mme Guyon). Descartes a un statut quelque peu particulier : Balzac lui voue l'affection d'un compatriote, mais il estime impossible le doute absolu que préconise le philosophe¹⁵. Boileau et Pascal appartiennent aussi au Panthéon classique de Balzac, mais il me semble que les modalités de leur présence sont ambiguës, j'y reviendrai.

Le Panthéon classique de Balzac n'a rien d'original et son classement personnel correspond à peu près à ce que l'on enseignait à l'Université, si l'on en croit le témoignage de *Louis Lambert*.

À mon arrivée, je suis allé entendre un vieil académicien qui disait à cinq cents jeunes gens que Corneille est un génie vigoureux et fier, Racine élégiaque et tendre, Molière inimitable, Voltaire éminemment spirituel, Bossuet et Pascal désespérément forts. [LL, XI, p. 649]

Ce témoignage nous apprend au moins une chose : Balzac a conscience, quand il écrit ces lignes (on est en 1835), que le discours tenu sur les classiques est un discours topique, fait de platitudes et d'idées reçues¹⁶. Le discours pontifiant du professeur d'Université

¹⁵ « Le doute absolu que demande Descartes ne peut pas plus s'obtenir dans le cerveau de l'homme que le vide dans la nature, et l'opération spirituelle par laquelle il aurait lieu serait, comme l'effet de la machine pneumatique, une situation exceptionnelle et monstrueuse. » [TA, VIII, p. 649]

¹⁶ Le très ironique *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert est à peu près dans cette lignée. Voir Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, Œuvres, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, t. II, p. 999-1023. « Descartes. *Cogito, ergo sum* » ; « La Fontaine. Soutenir qu'on n'a jamais lu ses contes. L'appeler le Bonhomme, l'immortel fabuliste » ; « Racine. Polisson ! » ; « Rousseau. Croire que J.-

de Lambert (derrière lequel on doit reconnaître Cousin ou Villemain) n'est que la vulgarisation (expurgée des attaques directes) des opinions qu'exprimait Voltaire dans le « Catalogue » du *Siècle de Louis XIV*¹⁷. Ce discours sclérosé fait évidemment fuir Louis Lambert dont le génie ne peut s'accommoder de telles banalités. Je me garderai bien de prendre Louis Lambert pour Balzac – ce que la critique balzacienne a eu tendance à faire un peu trop facilement –, mais il est un fait que Balzac refuse d'embaumer les classiques dans un discours apologétique.

Les modalités de présence des classiques dans *La Comédie humaine*

Je voudrais m'intéresser maintenant à quelques-uns des modes de présence des classiques dans *La Comédie humaine*, puisqu'il est impossible de les décrire tous dans le cadre de cette communication, ainsi qu'aux raisons qui ont pu pousser Balzac à faire usage des classiques. Le palmarès que nous venons de passer rapidement en revue peut paraître lacunaire. Comment Balzac aurait-il pu faire l'impasse sur les mémorialistes du « Grand Siècle » quand on sait le succès de scandale qu'ont rencontrés les *Historiettes* de Tallemant des Réaux en 1834¹⁸ et les *Mémoires* de Saint-Simon en 1830 ? Si Tallemant est cité comme « un de nos plus babillards chroniqueurs » [*EHC*, VIII, p. 363] dans *L'Envers de l'histoire contemporaine*, aucune de

J. Rousseau et J.-B. Rousseau sont les deux frères, comme l'étaient les deux Corneille » ; « Scudéry. On doit le blaguer, sans savoir si c'était un homme ou une femme ».

¹⁷ VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, éd. Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant, Paris, LGF, « Le livre de Poche », [1753] 2005, chap. XXXIV, « Catalogue des enfants de Louis XIV, des souverains contemporains, des généraux, des ministres, des écrivains et des artistes », p. 870-991. Corneille « sera toujours le père du théâtre. Il est le premier qui ait élevé le génie de la nation » (p. 912) ; Molière est le « meilleur des poètes dramatiques de toutes les nations. [...] Molière a tiré la comédie du chaos, ainsi que Corneille en a tiré la tragédie » (p. 941) ; Racine était « grand poète [mais] on lui a rendu justice fort tard » (p. 960) ; on a de Bossuet « cinquante et un ouvrages ; mais ce sont ses *Oraisons funèbres* et son *Discours sur l'Histoire universelle* qui l'on conduit à l'immortalité » ; Pascal est un « génie prématuré [...], la langue et l'éloquence lui doivent beaucoup » (p. 954-955).

¹⁸ Voir Marie-Gabrielle LALLEMAND, « 1834 : les *Historiettes* de Tallemant des Réaux font scandale », *Elseneur*, 15-16, *Postérités du Grand Siècle*, 2000, p. 173-190.

ses anecdotes n'est rapportée directement¹⁹. Quant au duc, son nom n'apparaît nulle part dans l'œuvre de Balzac, mais la plupart des Balzaciens pensent que ce dernier ne pouvait pas ignorer les pages les plus célèbres des *Mémoires*, et Guy Sagnes a démontré que Balzac s'était servi d'une anecdote relatée dans les *Mémoires* du duc pour écrire *L'Interdiction*²⁰. Les spécialistes de Saint-Simon, parmi lesquels Marc Hersant, ont expliqué à l'occasion la proximité du système du retour des personnages dans les *Mémoires* et dans *La Comédie humaine*²¹ : si le mémorialiste n'est jamais nommé par Balzac, il est présent au moins en creux dans son œuvre.

Plus étonnant encore est le cas des moralistes classiques au sens strict²². La Rochefoucauld est cité deux fois dans *La Comédie humaine*, et jamais en des termes élogieux²³. En revanche, les thèmes abordés par le moraliste se rencontrent fréquemment sous la plume de Balzac, qui analyse dans les plis du cœur humain les effets de la vanité et de l'amour-propre²⁴. La Bruyère n'est pas tellement mieux traité par Balzac, qui prend ses distances avec le moraliste dès la *Physiologie du mariage* (1829).

¹⁹ Tallemant est encore cité dans *Sur Catherine de Médicis*, où Balzac prend l'« historien » en défaut au sujet de l'origine de la famille Lecamus. Voir *Cath.*, XI, p. 372-373.

²⁰ Voir *In.*, III, p. 417 et suiv.

²¹ Marc HERSANT, *Le discours de vérité dans les Mémoires du duc de Saint-Simon*, Paris, Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2009, p. 764-772.

²² Je considère, avec Béatrice Guion et Bérangère Parmentier, qu'il faut entendre le terme de « moraliste » dans un sens élargi au XVII^e siècle : tous les auteurs de la seconde moitié du XVII^e siècle peuvent être qualifiés de moralistes en tant qu'ils tiennent un discours sur le cœur humain. Voir Béatrice GUION, « "Un juste tempérament" : les tensions du classicisme français », dans PRIGENT Michel (éd.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF / Quadrige, 2004, t. II, p. 131-154 ; et Bérangère PARMENTIER, *Le Siècle des Moralistes : de Montaigne à La Bruyère*, Paris, Seuil, « Points Essais, série Lettres », 2000, 349 p.

²³ Dans *La Fille aux yeux d'or*, Balzac fustige le vide de la conversation des salons parisiens du XIX^e siècle : leurs acteurs « prétendent qu'ils ne se rassemblent pas pour dire et faire des maximes à la façon de La Rochefoucauld » [FYO, v, p. 1051]. Le narrateur leur concède toutefois qu'il y avait peut-être du trop-plein dans les pensées du duc.

Dans *Les Employés*, on trouve ce théorème dérisoire « digne de La Rochefoucauld : Au-dessus de vingt mille francs d'appointements, il n'y a plus d'employés » [E, VII, p. 1108].

²⁴ Les occurrences pour chacun de ces termes dans *La Comédie humaine* sont de 414 pour « vanité(s) » et de 311 pour « amour-propre(s) ».

La Bruyère a dit très spirituellement : « C'est trop contre un mari que la dévotion et la galanterie : une femme devrait opter²⁵. » L'auteur pense que La Bruyère s'est trompé. [*Phy*, XI, p. 1145]

Il est assez frappant de voir que Balzac rejette explicitement les moralistes classiques en considérant qu'ils ont « mal vu », qu'ils se sont trompés sur le cœur humain. Pascal est considéré par Balzac comme un homme de génie, « à la fois grand géomètre et grand écrivain » [*SMC*, VI, p. 605], mais il est plus fréquemment admiré pour ses travaux de scientifique que pour les *Pensées* ou pour les *Provinciales*²⁶. Le principal motif de la fin de non-recevoir qu'adresse Balzac aux moralistes classiques est que leurs analyses ne sont plus tout à fait valables pour le monde de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Si l'on veut faire œuvre de moraliste et analyser le cœur humain – et c'est ce que fait Balzac –, on ne saurait se contenter de reproduire les vieux portraits. C'est en tout cas ce que dit explicitement le narrateur des *Comédiens sans le savoir* :

Une des plus grandes erreurs que commettent les gens qui peignent nos mœurs est de répéter de vieux portraits. Aujourd'hui chaque état s'est renouvelé. Les épiciers deviennent pairs de France, les artistes capitalisent, les vaudevillistes ont des rentes. [*CSS*, VII, p. 1178]

En même temps qu'elle supprimait la hiérarchie sociale et qu'elle proclamait l'égalité entre tous, la société est devenue plus complexe – c'est l'argument principal de la préface d'*Une fille d'Ève*. Il faut donc renouveler les peintures morales, c'est-à-dire qu'il faut les actualiser dans le fond²⁷. La forme, en revanche, est exploitée plus

²⁵ Le texte exact de La Bruyère est « C'est trop contre un mari d'être coquette et dévote ; une femme devrait opter » (Jean DE LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, éd. Robert Pignarre, Paris, GF Flammarion, 1965, « Des femmes », § 41, p. 123).

²⁶ Dans *La Peau de Chagrin*, Raphaël s'étonne naïvement que « l'auteur des *Lettres provinciales* » [*PCh*, X, p. 247] soit aussi un grand inventeur. Il est par ailleurs assez révélateur que ce soit les *Provinciales* qui viennent dans la bouche de Raphaël et non les *Pensées*. La visée apologétique de cet ouvrage complexe explique en partie la référence aux *Provinciales* qui visaient les Jésuites. Mais il est aussi délicat pour Balzac de faire référence à Pascal, dont les liens avérés avec le jansénisme sont problématiques sinon rédhibitoires.

²⁷ Ces réserves sur le fond du discours moraliste semblent ne devoir s'appliquer qu'aux moralistes au sens strict, alors que Molière et La Fontaine, pour ne citer qu'eux, sont toujours d'actualité dans leurs peintures (Célimène est le type atemporel ou intemporel de la duchesse), et dans leurs moralités (celle de la fable des *Deux Pigeons* est rejouée par Calyste et Sabine du Guénic dans *Béatrix*).

ou moins fidèlement par Balzac²⁸. On trouve, au début de *Madame Firmiani*, une galerie de portraits absolument semblable à ce que l'on trouve dans *Le Misanthrope* et comparable dans une très large mesure aux portraits des *Caractères* de La Bruyère²⁹. Mais un exemple, pris dans *Pierrette*, sera sans doute le plus efficace pour prouver la parenté de construction des portraits croisés, jusqu'à l'épilogue.

Elle s'appelait Bathilde et l'autre Pierrette. Elle était une Chargebœuf, l'autre une Lorrain ! Pierrette était petite et souffrante, Bathilde était grande et pleine de vie ! Pierrette était nourrie par charité, Bathilde et sa mère avaient leur indépendance ! Pierrette portait une robe de stoff à guimpe, Bathilde faisait onduler le velours bleu de la sienne ! Bathilde avait les plus riches épaules du département, un bras de reine ; Pierrette avait des omoplates et des bras maigres ! Pierrette était Cendrillon, Bathilde était la fée ! Bathilde allait se marier, Pierrette allait mourir fille ! Bathilde était adorée, Pierrette n'était aimée de personne ! Bathilde avait une ravissante coiffure, elle avait du goût ; Pierrette cachait ses cheveux sous un petit bonnet et ne connaissait rien à la mode ! Épilogue : Bathilde était tout, Pierrette n'était rien. [*P*, IV, p. 120-121]

Malgré une absence explicite ou un discrédit manifeste des mémorialistes et des moralistes classiques, Balzac leur emprunte des formes et des situations aisément identifiables. Derrière ce portrait croisé de Pierrette et Bathilde, on peut déceler plusieurs hypotextes : les portraits de La Bruyère, de La Rochefoucauld ou du cardinal de Retz³⁰, ou même les destins croisés des deux jeunes filles du conte de Perrault intitulé *Les Fées*³¹. À défaut de précisions dans le portrait Balzac, la reprise de la forme classique du portrait nous permet de

²⁸ L'une des principales modifications est celle du genre : Balzac intègre dans le roman un discours moral qui figurait dans des recueils de textes juxtaposés sans réelle solution de continuité. Au sein du roman, les portraits moraux, les caractères sont emportés dans la masse de la narration

²⁹ La comparaison a été établie par Guy Sagnes, qui appuie son argumentation sur l'étude des variantes. « Balzac n'ignore par la tradition de la littérature mondaine classique : l'auteur encore débutant se souvient de La Bruyère dans les portraits successifs des premières pages et, quand il corrige toute mystérieuse par tout mystère, il se rappelle la scène des portraits dans *Le Misanthrope* » [*Fir.*, II, p. 135].

³⁰ J'ai analysé ailleurs le portrait d'Antoinette de Langeais, construit sur le même modèle classique. Voir Maxime PERRET, « Quand Honoré de Balzac rencontre le Grand Siècle », en ligne, dans *Cahiers en ligne du GEMCA*, 2009. URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20090507_Perret.pdf

³¹ Cette suggestion m'a été faite par Damien Zanone, que je remercie.

lire ce texte comme un faisceau de références multiples qui ne sont pas toujours décelables par un seul lecteur.

Outre la présence « en creux » de certains classiques, on trouve dans l'œuvre de Balzac des postures à la limite de l'iconoclasme. Boileau, que la postérité considère unanimement comme le législateur du Parnasse classique, n'est jamais cité dans *La Comédie humaine* pour son *Art poétique*. Balzac présente un Boileau irrévérencieux, celui des *Satires* et du *Lutrin*, loin de l'image figée, noble, quasi royale du poète. De plus, à l'instar des moralistes, Boileau est disqualifié en tant que satiriste : le dandy de Marsay déclare à Paul de Manerville que la satire sur les femmes est dépassée et que « le problème du mariage n'est [...] plus là où ce critique l'a mis » [CM, III, p. 535] ; et il est certain que la leçon du dandy misanthrope dessille les paupières du naïf Paul de manière bien plus efficace que la satire de Boileau.

Mais l'image de Boileau est davantage écornée quand elle est utilisée par César Birotteau. Dans *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, marchand parfumeur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris, chevalier de la Légion d'honneur, etc.*, le chef de file du parti des Anciens est utilisé par Birotteau dans son argumentaire pour convaincre deux interlocuteurs des bienfaits de l'huile de noisette pour conserver et prévenir la chute des cheveux. À son commis Popinot, il avoue :

L'huile de noisette est la seule qui ait de l'action sur les cheveux, aucune maison de parfumerie n'y a pensé. En voyant la gravure d'Héro et de Léandre, je me suis dit : Si les anciens usaient tant d'huile pour leurs cheveux, ils avaient une raison quelconque, car les anciens sont les anciens ! malgré les prétentions des modernes, je suis de l'avis de Boileau sur les anciens. [CB, VI, p. 124]

Tous les éléments du texte convergent pour rendre dérisoire la référence à Boileau : l'enjeu (la repousse des cheveux) est inaccessible, l'idée (qui sera fatale à son commerce) vient au parfumeur en observant une gravure mythologique, l'argument autotélique (« les anciens sont les anciens ! ») qui ne prouve strictement rien, et jusqu'à la dénonciation des « prétentions des modernes » qui, pourtant, ont gagné la querelle, par un homme qui ne possède qu'une bibliothèque d'apparat et qui n'a pas dû lire dix livres dans sa vie. L'effet est encore renforcé quand Birotteau réitère son argumentation face à Vauquelin, membre de l'Académie des

sciences et spécialiste capillaire. Le parfumeur répète quasiment terme à terme son argumentation imparable : « les anciens sont les anciens, je suis de l'avis de Boileau » [CB, VI, p. 127], alors que le savant ne l'écoute même pas. Si l'ironie de la situation ne permettait pas au lecteur de conclure à l'indigence de la référence culturelle, la sanction négative de Birotteau dans la fiction permettrait de faire comprendre que l'avis de Boileau sur les anciens n'avait aucun avenir dans le commerce de la parfumerie, pas plus qu'il n'en avait eu finalement en littérature.

Je voudrais aborder, avant de conclure, un dernier mode de présence des classiques dans le texte balzacien à travers l'exemple de Corneille. On considère aujourd'hui – à tort ou à raison – que l'auteur du *Cid* ou de *L'Illusion comique* est davantage baroque que classique. Pour Balzac, il ne fait aucun doute que Corneille est classique (au moins pour les pièces que l'histoire littéraire et la critique ont retenues à cette époque). Quoi qu'il en soit, le traitement que Balzac réserve à Corneille est particulièrement intéressant dans *Ursule Mirouët* d'une part, et dans *Les Marana* d'autre part. Dans le second texte, Balzac rend hommage à un « poète moderne » (qui n'est autre que Victor Hugo) qui fait dire à Marion Delorme un vers « tout cornélien » [Ma., X, p. 1067].

Et l'amour m'a refait une virginité.

Ce vers ne semblait-il pas une réminiscence de quelque tragédie de Corneille, tant y revivait la facture substantivement énergique du père de notre théâtre ? Et cependant le poète a été forcé d'en faire le sacrifice au génie essentiellement vaudevilliste du parterre. [Ma., X, p. 1067]

Le rapprochement entre Hugo et Corneille est inattendu. Le vers de Hugo a été retranché à la première représentation à cause des ricanements qu'il a suscités³², alors que Balzac y voit une réminiscence de Corneille dans la mise en valeur des deux substantifs. Le « père de notre théâtre » est donc mis en concurrence avec celui qui s'est voulu le père d'un « nouveau » théâtre. Or, le vers « tout cornélien » est cité par Balzac pour appuyer un discours général de type moral sur l'amour qui crée une femme nouvelle. Si le vers de Hugo était « trempé dans le vrai », comme l'écrit Balzac, c'est en raison de sa facture cornélienne. Le procédé, qui fonctionne

³² Voir Ma., X, p. 1067, n. 2.

en deux temps, est à la fois retors et complexe : 1) Hugo est l'auteur d'un vers porteur d'une vérité générale digne des classiques et légitime parce qu'il est forgé sur le modèle des classiques ; 2) Hugo n'est pas un aussi grand poète que Corneille parce qu'il a sacrifié son vers pour satisfaire un parterre qui n'est plus sensible qu'au vaudeville. En même temps qu'il salue le discours moral digne des classiques (parce que ce discours lui permet d'appuyer sa propre thèse sur l'amour capable de créer une femme nouvelle), Balzac écorche Hugo qui n'a pas eu le courage de s'élever plus haut que son public³³. Dans le cadre de cette communication, je ne m'intéresserai qu'au premier mouvement : celui qui situe la légitimité du discours moral du côté des classiques et qui permet aussi un transfert de légitimité vers *La Comédie humaine*.

Dans *Ursule Mirouët*, le transfert de légitimité que je viens de décrire est encore plus manifeste. On retrouve, dans ce texte de 1841, de Marsay qui semble citer à nouveau un classique en s'adressant cette fois à Savinien de Portenduère.

« Prenez garde, mon cher, lui dit de Marsay, vous avez un beau nom, et si vous n'acquiescez pas la fortune qu'exige votre nom, vous pourrez aller finir vos jours sous un habit de maréchal des logis dans un régiment de cavalerie.

Nous avons vu tomber de plus illustres têtes !

ajouta-t-il en déclamant ce vers de Corneille et prenant le bras de Savinien. [...] » [UM, III, p. 862-863]

Or, de Marsay ne cite pas Corneille : il invente un vers que le narrateur attribue à Corneille³⁴. La nuance est de taille : ce n'est pas un hommage à un auteur classique, mais une captation de légitimité au moyen du nom de l'écrivain classique. Le phénomène est un peu

³³ On peut aussi considérer que Balzac porte un regard critique sur Victor Hugo, mais aussi sur le public de 1830, au mauvais goût patent, et fort éloigné du public aristocratique (même s'il est en grande partie fantasmé) des années 1630. La différence que Balzac met en exergue entre Corneille et Hugo en dit autant sur les deux auteurs que sur les publics auxquels ils sont confrontés. Dans ce cas, la posture de Balzac est au mieux paradoxale, au pire de mauvaise foi : il a beau jeu de critiquer Hugo, lui qui a parfois pu flatter ce public « au génie essentiellement vaudevilliste », dans *La Comédie humaine* ou dans sa production théâtrale.

³⁴ Pas plus que Madeleine Ambrière-Fargeaud, qui a édité *Ursule Mirouët* dans la Pléiade, je n'ai pu retrouver ce vers dans l'œuvre de Corneille, ni même ailleurs que dans l'œuvre de Balzac : il y a lieu de croire qu'il a tout simplement été forgé par l'auteur.

comparable à l'utilisation que Stendhal faisait des épigraphes dans les chapitres du *Rouge et le Noir*, où les attributions fantaisistes sont légion. L'avertissement de de Marsay acquiert davantage de légitimité aux yeux du lecteur parce qu'il est attribué à Corneille, dont la parole est évidemment plus autorisée (Corneille est un « classique ») que celle d'un personnage fictif dont les qualités éthiques se partagent entre la misanthropie et le machiavélisme. Dans ce contexte, Corneille est un prête-nom (à destination unique du lecteur, il faut le souligner) qui doit faire admettre comme une vérité générale l'avertissement du dandy de Marsay.

*
**

À côté d'une admiration sans bornes pour Molière et pour La Fontaine, Balzac ne rejette pas les classiques, loin de là, mais il n'avoue pas toujours sa dette à leur égard : les écrivains de la deuxième moitié du XVII^e siècle, particulièrement les moralistes et les mémorialistes, sont présents « en creux » dans *La Comédie humaine*. Balzac peut aussi, à l'occasion, adopter une posture irrévérencieusement ironique, ce qui le pousse à déconstruire l'image du législateur du Parnasse à la manière d'un iconoclaste. Enfin, puisque « les anciens sont les anciens », il reconnaît — souvent — leur autorité dans le discours moral, et il se sert de leurs noms pour opérer un transfert de légitimité dont il espère faire bénéficier l'ensemble de son œuvre.

En fin de compte, après ce rapide tour d'horizon sans doute trop partiel, on peut distinguer chez Balzac différents usages des classiques. Le premier type d'usage est de nature formelle : ce sont toutes les allusions plus ou moins explicites, les références dans un discours critique aux écrivains du XVII^e siècle, les réactualisations d'ordre rhétorique et poétique (comme dans le cas du portrait). Mais il y a, d'autre part, un autre type d'usage des classiques qui serait de nature discursive : on repère chez Balzac un discours sur les écrivains du XVII^e siècle qui permet tantôt une légitimation de son œuvre par transfert de légitimité des « classiques », tantôt une prise de distance polémique, qui vise à désacraliser Boileau ou les moralistes classiques.

Pour conclure, je voudrais insister sur le fait que Balzac revendique explicitement, tout au long de sa carrière littéraire, une esthétique qui entretient une relation de continuité avec celle des classiques, mais qu'il exprime aussi la volonté de « moderniser » la

peinture des mœurs telle qu'elle a été écrite par les classiques. Cette position, qui tient simultanément de l'art du paradoxe et de l'art de la synthèse, permet à Balzac d'adopter des postures différentes à l'égard des classiques et qui sont révélées par la manière dont il ménage la présence de ces auteurs dans son œuvre et par la manière dont il fait usage des « classiques ».

Liste des abréviations (par ordre alphabétique)

Cath.	<i>Sur Catherine de Médicis</i>
CB	<i>César Birotteau</i>
CM	<i>Le Contrat de mariage</i>
CSS	<i>Les Comédiens sans le savoir</i>
E	<i>Les Employés</i>
EHC	<i>L'Envers de l'histoire contemporaine</i>
Fir.	<i>Madame Firmiani</i>
FYO	<i>La Fille aux yeux d'or</i>
In.	<i>L'Interdiction</i>
IP	<i>Illusions perdues</i>
LL	<i>Louis Lambert</i>
Ma.	<i>Les Marana</i>
OD	<i>Œuvres diverses</i>
P	<i>Pierrette</i>
Phy.	<i>Physiologie du mariage</i>
PVS	<i>Pathologie de la vie sociale</i>
SMC	<i>Splendeurs et misères des courtisanes</i>
TA	<i>Une ténébreuse affaire</i>
UM	<i>Ursule Mirouët</i>

Pour citer cet article :

Maxime PERRET, « Balzac classique, Balzac romantique, ou Balzac éclectique ? L'usage des classiques français dans *La Comédie humaine* », *GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 125-142, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_007.pdf