

# Poétiques «Baroques» et Poétiques «Classiques»

ALICIA YLLERA

UNED, Madrid

## 1. INTRODUCTION

Nous nous proposons de comparer les différents arts poétiques français du XVII<sup>e</sup> siècle, à partir du double courant que la tradition de l'histoire littéraire française reconnaît dans le siècle, à savoir le «baroque» et le «classique». Ce faisant, par l'analyse des traités théoriques de l'époque, sans oublier les théoriciens italiens et les espagnols, nous tenterons de mieux cerner la notion de «baroque», notion un peu fuyante et qui ne manque pas d'un certain flou.

Quelques remarques préliminaires ne seront pas inutiles à la clarté du débat. Quelles poétiques peut-on considérer comme *baroques*? Lesquelles méritent-elles d'être appelées *classiques*? Les poétiques dites *baroques* sont-elles celles qui ont été composées pendant la période qualifiée de «baroque» ou bien celles qui s'écartent des théories des anciens? Autant de questions qui n'appellent pas des réponses simplistes.

## 2. LE BAROQUE: UNE LONGUE RÉHABILITATION

Nombreux sont les auteurs qui, de nos jours, acceptent l'existence d'un vaste mouvement artistique européen désigné sous le terme de *baroque*. Les difficultés surgissent lorsqu'on essaye d'établir les limites entre le courant *baroque* et ce que la tradition de l'histoire littéraire française désigne sous le nom de *classicisme*.

En France, le terme *baroque* a conservé bien plus longtemps qu'ailleurs le sens péjoratif qu'il avait à son origine. Il est bien connu que la réhabilitation du baroque commence en 1888 avec Heinrich Wölfflin (*Renaissance und Barock*)<sup>1</sup>, qui applique

1. Il est possible, d'après les exemples cités par Orozco (1988: 203-246), que le terme *baroque* ait commencé à perdre, en Espagne, ses connotations négatives avant 1888.

déjà cette notion à la littérature dans sa comparaison entre le *Roland Furieux* de l'Arioste (1516), œuvre de la Renaissance, et le *Jérusalem libérée* du Tasse (1584), œuvre baroque. (Wölfflin, 1888 [1986]: 90-92). Pourtant, nous verrons plus tard que, d'après les théories poétiques de l'époque, l'œuvre de l'Arioste serait la pièce irrégulière, alors que la volonté de construire une œuvre régulière est évidente chez le Tasse.

La plupart des auteurs qui se sont intéressés au baroque s'accordent aujourd'hui pour reconnaître une période baroque dans les lettres françaises qui s'étendrait environ de 1580 à 1660 (Hallyn, 1975: 1) ou bien jusqu'en 1640. (Souillier, 1988, Forestier, 1981<sup>2</sup>). D'après Molinié (1995: 37) la période baroque s'étend en France de Montaigne à M<sup>lle</sup> de Scudéry<sup>3</sup>, même si, à l'intérieur de cette période, on accepte la coexistence d'un courant maniériste et d'un courant baroque. (Gisèle Matthieu-Castellani, 1990).

Quelques critiques, notamment germaniques, ont essayé de saisir l'unité du XVII<sup>e</sup> siècle européen. Pour Hatzfeld, principal représentant de cette thèse, le baroque comprend un vaste mouvement qui embrasse toutes les manifestations artistiques de l'Europe occidentale, et qui s'étend de la Renaissance au Rococo (c'est-à-dire de la fin du Concile de Trente à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle). Il se divise en trois moments: a) le maniérisme, b) le baroque (classique) et c) le baroque<sup>4</sup>. Fernand Hallyn (1975: 4) ne voyait dans les thèses de Hatzfeld qu'une simple «substitution de termes». Nous considérons que les thèses de Hatzfeld sont plutôt une tentative de saisir l'unité des différents arts des divers pays européens, tentative qui a été récemment reprise par Claude-Gilbert Dubois (1995); pour lui, le baroque en Europe s'étend jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: «Le Classicisme et les Lumières sont les résultats d'un traitement français du baroque européen». (Dubois, 1995: 8).

Reprenant ici mes remarques de 1981, je considère le baroque et le classicisme, dans les lettres françaises, non pas comme deux mouvements opposés, mais comme deux manifestations, souvent difficiles à distinguer, d'un vaste mouvement historique

2. Pour Forestier (1981: 342), par exemple, 1640 marque la fin de la grande période baroque en France, quoique l'époque «proprement classique» ne comprendrait que les années 1660-1680.

3. Pourtant, nous ne comprenons pas pourquoi il arrête cette période en Espagne en 1620, même si 1621 est la date de la mort de Philippe III, puisque les années 1620-1650 sont une période de grande floraison de *novelas* en Espagne, dont beaucoup furent traduites en France.

4. Au moment maniériste correspondent, en Espagne Góngora, en Italie Memmi, Panfilo Sasso, en France Desportes, De Sponde, Théophile, La Ceppède, Chassignet, Voiture et le jeune Corneille. Au baroque ou baroque classique appartiennent en Espagne Cervantès et Lope de Vega, en Italie le Tasse, en France Pascal, Bossuet et Racine. En Espagne Quevedo, Gracián et Calderón correspondent au moment «baroque», de même que Marino en Italie ou La Bruyère, Fénelon et Marivaux (1972: 52-72). Ses classements sont, sans doute, très discutables, et nous ne suivons pas l'auteur lorsqu'il affirme: «tanto el origen como la exageración del Barroco en España están en razón directa de este espíritu mozárabe que en tiempos pasados creó el arte "mudejar" y la literatura "aljamiada".» (Hatzfeld, 1972: 28-29).

qui relève de tendances communes à toute l'Europe. Je définirai le baroque comme la «confluence des éléments de la Renaissance avec les traditions artistiques antérieures de chaque pays», ou, si l'on veut, la «réélaboration et la transformation de l'héritage de la culture antique et de la Renaissance au XVII<sup>e</sup> siècle».

### 3. LES POÉTIQUES DITES «BAROQUES» SONT-ELLES «IRRÉGULIÈRES»?

De nombreux auteurs insistent sur l'irrégularité des œuvres littéraires de la période baroque, sur leur tendance à se libérer des contraintes de la poésie des anciens. Cette notion peut prendre des connotations positives ou négatives; pour certains auteurs, l'œuvre baroque serait «imparfaite» puisqu'«irrégulière», et pour d'autres, au contraire, elle serait plus «moderne» et mieux adaptée à son temps puisque «libérée» des modèles de l'Antiquité.

C'était jadis la théorie de Raymond Lebègue, nouvellement reprise en 1996. Un des traits du baroque serait l'opposition aux théoriciens antiques:

En littérature comme en art, le baroque est une libération des contraintes, des règles et des canons. De même que les architectes baroques ont pris des libertés avec les règles classiques, de même les écrivains baroques secouent le joug des poètes et des théoriciens antiques. Ils pratiquent l'imitation des Anciens beaucoup plus librement que ne le faisait la Pléiade. Nos dramaturges ne respectent guère les règles de temps et de lieu; ils mêlent les genres qu'un Donat avait distingués: c'est l'époque des tragi-comédies où se succèdent les larmes et le rire, des comédies à scènes tragiques, des tragédies à scènes comiques ou triviales; pas d'unité de ton, ni de bienséance. (Grente, dir., 1951 [1996]: 114).

Plus près de nous, d'autres auteurs soulignent cette notion de mépris des règles:

Le théâtre de notre époque a retrouvé la liberté dont il jouissait à l'âge baroque, tout en se posant, à son tour, mais avec beaucoup plus d'acuité, des questions sur son essence, sa fonction, sa forme, sa réception. (Forestier, 1981: 344).

Il ne faut pas oublier, cependant, qu'une situation instable constitue un encouragement aux expérimentations les plus diverses, tandis que le (relatif) mépris des règles de l'art permet une nouvelle liberté au sein des formes consacrées. En fait, la période baroque se révèle très riche du point de vue littéraire, puisque de réelles inventions apparaissent, en même temps que des genres anciens connaissent un essor étonnant. (Souiller, 1988: 221).

### 4. LES POÉTIQUES «MODERNES<sup>5</sup>»

Il n'est pas nécessaire de souligner que c'est l'Italie qui a développé un grand mouvement précéptiste dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, mouvement jadis étudié par

5. Que René Bray (1927 [1957]: 29) appelait *poétiques bâtardes*, lorsqu'il parlait des théoriciens espagnols.

Weinberg (1961). Il y a longtemps que René Bray (1927) a montré la dette des théories dites «classiques» françaises vis-à-vis du préceptiste italien; les théoriciens français de l'époque se réclament volontiers des auteurs de l'antiquité, mais ils vont chercher leurs sources d'inspiration chez les théoriciens italiens.

Les auteurs italiens, espagnols et français du XVII<sup>e</sup> siècle ont, en général, partagé un même respect pour les théories littéraires dites «anciennes». Cependant différentes circonstances ont poussé des auteurs de ces trois pays à défendre des préceptes différents, et à saluer l'apparition de genres modernes. Les exemples sont nombreux mais je ne citerai que les défenses des *romanzi* en Italie, l'*Arte nuevo* de Lope de Vega et la préface à l'*Adonis* de Marin, due à Jean Chapelain.

En même temps que Giraldi Cintio publiait son *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, où il établissait la règle de l'unité de temps pour le théâtre, il faisait paraître son *Discorso intorno al comporre dei Romanzi* (1554). Giovanni Battista Pigna avait publié un peu plus tôt *I Romanzi* (1554). Ces deux auteurs répliquaient aux accusations d'«irrégularité» lancées contre le *Roland Furieux* de l'Arioste, entre autres par Trissino, dans la dédicace à Charles V de son *Italia liberata dai Goti* (1547-1548). Pour les plus sévères théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle, le poème de l'Arioste était l'exemple même d'une pièce irrégulière, tellement irrégulière que, pour la justifier, ses défenseurs étaient forcés de la considérer comme un genre nouveau, inconnu d'Aristote et donc non assujéti à ses règles<sup>6</sup>. Pour les sévères détracteurs de l'Arioste, le *Roland furieux* présente un titre qui ne correspond pas à son sujet, il pèche contre l'unité d'action, contre la vraisemblance, dans son utilisation de la magie et du merveilleux, contre les bienséances, surtout dans l'épisode de la folie

6. Les considérations sur le *Roland furieux* sont un bon exemple de l'évolution des notions théoriques, en France, tout le long du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles. Du Bellay l'admire, dans la *Défense et illustration de la langue française*, et il souhaite que des auteurs français suivent son exemple. (Du Bellay, 1970: 128). Il ignore sans doute que la pièce avait déjà été attaquée en Italie à cause de son irrégularité. Dans la préface de la première édition de sa *Franciade* (1572), Ronsard reconnaît que l'oeuvre contient de beaux morceaux mais il juge l'ensemble monstrueux. (Éd. Weinberg, 1950: 219). À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le P. Rapin dénonce ses énormes «fautes» (1970: 24), mais il reconnaît certaines de ses beautés. Le *Roland* a beaucoup d'éléments invraisemblables (1970: 40), mais il a réussi dans les narrations mieux que le Tasse, car il est plus naturel. (1970: 81). Les poètes italiens (Boïardo, Oliviero, Pulci, Arioste) «s'estoient tous laisser gâter l'esprit aux livres de chevalerie, et aux romans de ce temps-là. Arioste a je ne sçay quoy du poème épique plus que les autres: parce qu'il avoit lu Homère et Virgile: il est pur, élevé, grand, admirable dans l'expression: ses descriptions sont des chef-d'œuvres; mais il n'a pas de jugement: son esprit est semblable à ces terres fertiles, qui produisent des fleurs et des chardons tout ensemble: il parle bien, mais il pense mal: et quoy que tous les morceaux de son poème soient très beaux; l'ouvrage tout entier ne mérite pas de passer pour un poème épique. Il n'avait pas encore vu les règles de la *Poétique* d'Aristote comme le Tasse, qui vaut mieux que l'Arioste: quoy que l'Académie de Florence en puisse dire. Car le Tasse est plus correct dans son dessein, plus régulier dans l'ordonnance de sa fable et plus accompli dans toutes les parties de son poème, que tous les autres Italiens: mais il y mêle tant de galanterie et d'affectation, qu'il oublie souvent la gravité de son dessein et la dignité de son caractère.» (1970: 94).

du héros; de plus, les digressions sont trop longues et les personnages humbles se mêlent aux personnages élevés, etc. Pour Giraldi Cintio et Pigna c'est, au contraire, un genre nouveau, le *roman*, et l'œuvre de l'Arioste doit servir de modèles aux futurs écrivains<sup>7</sup>: Le roman ne présente pas une seule action d'un seul homme (unité d'action) mais plusieurs actions d'un seul homme ou de plusieurs:

che io mi sono molte uolte riso di alcuni, c'hanno uoluto chiamare gli scrittori di Romanzi sotto le leggi dell'arte dataci da Aristotele, et da Oratio, non considerando, che ne questi ne quegli connoce questa lingua, ne questa maniera di comporre. (Giraldi Cintio, 1554: 44-45).

\* \* \*

Entre 1605 et 1608, Lope de Vega rédige son *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, qu'il publiera dans l'édition de 1609 de ses *Rimas*. Lope écrit ce texte à contrecœur, à la demande d'un grand seigneur, pour l'Académie de Madrid. Il est fort probable qu'il l'ait écrit à la demande du Comte de Sardaña, second fils du Duque de Lerma, directeur de l'Académie de Madrid, à qui il dédicace le poème héroïque auquel il avait consacré, pendant sept ans, de grands efforts, sa *Jerusalén conquistada* (1609). Ce qui pourrait étonner tout d'abord, c'est le grand respect pour les préceptes anciens qu'affiche ce soi-disant grand «irrégulier». Dans la longue introduction de son traité en vers, il paraphrase la poétique d'Aristote, d'après le commentaire de Robortello, ou les notes de Donat à Térence.

Le texte de Lope de Vega sera cité par plusieurs auteurs français de l'époque. Lors de la *Querelle du «Cid»*<sup>8</sup>, Georges de Scudéry rappelle le «discours de Lopes de vega (sic), intitulé *Arte nuevo de hazer comedias*, dans lequel ce grand homme fait bien voir luy-mesmes, en parlent contre luy-mesme, combien il est dangereux, de suivre ceux de sa Nation, en ce genre de Poésie». (Gasté, 1898 [1970]: 222-223). Jean Mairet le cite aussi dans son *Epistre familière... sur la tragi-comédie du Cid* (Paris, 1637). S'ils l'ont tous critiqué, ils ont pourtant saisi ce qui faisait l'originalité de son entreprise: le désir de plaire à un public qui embrasse toutes les classes sociales. Plusieurs préceptistes italiens considéraient aussi que le théâtre devait plaire au plus grand nombre; par contre, en France c'était un dogme que seul le goût des personnes de qualité était important. Lope de Vega pense que le but de l'art est de

7. La querelle se prolongera pendant plusieurs années. De nombreux auteurs y participent pour défendre ou attaquer l'existence de ce *nouveau genre*, dont l'Arioste avait donné le chef-d'œuvre. Il faut remarquer aussi que les deux traités, de Giraldi Cintio et de Pigna, ne sont pas identiques. Il existe des différences d'organisation, de doctrine et même d'intérêt. Giraldi suit l'ordre de la *Poétique* d'Aristote, Pigna s'en éloigne. Pigna est plus engagé dans la défense de l'Arioste que Giraldi. Pour ce dernier l'essentiel est la défense du genre nouveau. D'autres querelles partageront le monde des lettres en Italie: celle du Dante, celle du Tasso, celle du *Pastor Fido* de Guarini, etc.

8. Dans *La preuve des passages alleguez dans les Observations sur le Cid* (Paris, 1637. Éd. de Gasté, 1898 [1970]: 219-223).

plaire. Plus tard, Racine dira aussi que la règle principale de l'art dramatique est de plaire et de toucher<sup>9</sup>.

Le goût du public explique les caractéristiques nouvelles du théâtre de Lope de Vega. Le théâtre espagnol s'adresse à un public qui comprend toutes les classes sociales; à la différence du théâtre français, le théâtre espagnol n'aura pas de puissants protecteurs, soucieux de créer un théâtre «savant». Lope participera aux célébrations royales (mariages, décès, etc.), mais il ne jouira pas de la protection du Roi, il n'obtiendra pas de pensions royales, peut-être à cause de son origine roturière mais surtout de sa vie «scandaleuse».

Lope de Vega ne veut pas passer pour un inculte: son choix est un choix délibéré puisqu'il connaît les préceptes anciens depuis l'âge de dix ans, même si ces préceptes sont une *máquina confusa*, et il ajoute qu'il a écrit quelques pièces régulières. S'il avoue être traité d'ignorant en Italie et en France, c'est pour rappeler avec fierté sa célébrité internationale.

Après avoir montré sa compétence en matière de poésie ancienne, Lope de Vega expose rapidement sa théorie du théâtre espagnol: c'est un genre nouveau - la tragi-comédie (en Espagne appelée *comedia*) - pour lequel il réclame la plus grande liberté dans le choix du sujet, même si la présence de rois sur scène déplaisait à Philippe II.

Il défend l'unité d'action, la seule imposée par Aristote, et rejette les épisodes non indispensables, ce qu'il observe dans ces pièces. Quant à l'unité de temps, qu'il considère comme un «conseil d'Aristote» (et non pas comme un précepte), il invite à réduire la durée de la pièce au maximum, excepté dans le cas des pièces historiques. De son temps, les théoriciens espagnols débattaient à propos de la durée souhaitable d'une pièce de théâtre. López Pinciano l'étendait jusqu'à trois ou cinq jours (López Pinciano, 1596 [1998]: 415), et le très «classique»<sup>10</sup> Cascales jusqu'à dix jours<sup>11</sup>.

Comme Horace dans l'*Art poétique*, il insiste sur les bienséances, par exemple l'adéquation entre le parler des différents personnages et leur statut social, leur âge, leur sexe et leur situation dramatique. La vraisemblance est sans doute une de ses règles préférées.

Dans ce texte rapidement écrit, Lope de Vega essaye d'établir un compromis difficile entre son respect pour les avis des doctes et son expérience d'auteur

9. Et il ajoutait que le spectateur n'avait pas à s'embarasser de questions théoriques: «La principale règle est de plaire et de toucher: toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première; mais toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'embarasser: ils ont des occupations plus importantes, qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la Poétique d'Aristote...». (Racine, préface de *Bérénice*. 1962: 165).

10. Justement Shephard (1962: 185) reproche à Cascales d'être «pedante».

11. Il déduit cette durée de celle de l'épopée qui est d'un an, «haziendo la prorrata del tiempo». Cascales, *Tablas poéticas*, 1617. (1975: 201-202).

dramatique, qui cherche avant tout le succès en suivant le goût des spectateurs. Il est possible qu'à la fin de sa vie il ait rédigé un traité de l'art dramatique beaucoup plus complet. C'est ce que nous dit son disciple Juan Pérez de Montalbán, dans son *Paratodos* (1633), paru deux ans avant la mort de Lope de Vega. Ce traité n'a jamais vu le jour, peut-être à cause de la fâcheuse interdiction de publier des *comedias* et des *novelas* en Castille, entre 1625 et 1635, interdiction qui empêcha l'auteur d'achever la publication de l'ensemble de ses pièces dramatiques.

Lope de Vega n'était pas le premier à louer la *comedia*. Si López Pinciano, dans sa *Philosofía antigua poética* (1596), était assez réticent vis-à-vis de celle-ci, d'autres l'avaient défendue, tels que Luis Alfonso de Carvallo, dans son *Cisne d'Apolo* (1601), Agustín de Rojas, l'année suivante, dans sa *Loa de la comedia*. Cervantes, lui-même, finira par accepter un genre qu'il refusait au départ. Ensuite Juan de la Cueva avait publié son *Ejemplar poético* (1606). Mais le traité de Lope a soulevé un certain nombre d'écrits théoriques. Certains sont contraires à la *comedia* (Cristóbal de Mesa, Suárez de Figueroa ou Cascales), d'autres sont franchement favorables (Boyl, Ricardo de Turia, Guillén de Castro, Tirso de Molina, et parmi eux les traités importants de Barreda et Pellicer de Tovar)<sup>12</sup>. Les uns et les autres utilisaient les théories d'Horace, d'Aristote et aussi, parfois, de Platon. L'issue de ce débat devait être le triomphe des défenseurs de la *comedia* au nom du plaisir du spectateur.

\* \* \*

Jean Chapelain, dont l'importance est indiscutable dans le triomphe des règles classiques sur la scène française, devient célèbre grâce à une préface où il défend une œuvre on ne peut plus «baroque», l'*Adonis* (1623) de Giambattista Marino (1569-1625)<sup>13</sup>. Le poète italien, attiré en France par la reine Marie de Médicis, redoutait les censures des Académies italiennes. Il demande à Malherbe une préface pour justifier son œuvre et, devant son refus, accepte la préface de Chapelain. Le jeune critique réussit le tour de force de justifier, sans s'écarter des préceptes d'Aristote, une œuvre parfaitement irrégulière, dont le P. Rapin dira plus tard que «c'est un trop méchant modèle»<sup>14</sup>. Il utilise le même procédé jadis employé par les Italiens dans la défense de l'Arioste: c'est un genre «nouveau» (une épopée à sujet amoureux) qui ne s'oppose pas aux règles éternelles de l'art:

je tiens l'*Adonis*, en la forme que nous l'avons vu, bon poème, conduit et tissu dans sa nouveauté selon les règles générales de l'épopée, et le meilleur en son genre qui puisse jamais sortir en public<sup>15</sup>.

12. Cf. Sánchez Escribano et Porquera Mayo, 1965.

13. Marino jouit alors de la protection de Marie de Médicis et de Louis XIII, à qui il dédie ce poème mythologique.

14. «quoy qu'il ait autant et mesme plus d'esprit que les autres [les autres poètes italiens]: mais c'est un esprit évaporé qui s'abandonne si fort aux endroits brillants et agréables, qu'il n'a, ce semble, aucun goust pour les solides». (Rapin, 1970: 94).

15. *Lettre ou Discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau...* (Chapelain, 1936: 70-111, p. 74). Il reprend ces affirmations à la fin de son discours. (Chapelain, 1936: 109).

Chapelain se souvient des théories du roman de Giraldi Cinthio et de Pigna puisqu'il dit que les romans «n'ont point ou unité d'action ou unité de personnes agissantes». (Chapelain, 1936: 76). Et le futur «législateur du Parnasse», plus tard protégé de Richelieu, de Mazarin et de Colbert, ajoute, de peur de ne pas défendre assez une œuvre qui jouit des faveurs de la Cour:

Et certes, tant de riches et de fortes conceptions en emplissent le corps que, quand bien la constitution du poème serait irrégulière, vicieuse et faite au hasard, sans aucun fondement de raison, le contraire de quoi partie s'est montré, et partie se montrera, si faudrait-il avouer que le dessein de donner au monde un genre de poésie tel que cettui-ci, où toutes choses pussent être employées, ne fut jamais que très beau et que très utile... (1936: 82)<sup>16</sup>.

Quelques années plus tard il manifeste cette même sympathie pour certaines œuvres irrégulières, dans un traité longtemps resté inédit<sup>17</sup>:

Or, repris-je, Aristote, qui a fait un mystère de ce poète [d'Homère] et qui l'a pris pour prototype de son art, lui a donné la gloire de la régularité à laquelle il y a peu d'apparence qu'il ait jamais aspiré. Il n'y a qu'heur et malheur en ce monde. Si Aristote revenait et qu'il se mît en tête de trouver une matière d'art poétique en *Lancelot*, je ne doute point qu'il n'y réussît aussi bien qu'en l'*Iliade* et en l'*Odyssee*, et que son esprit ou son autorité se suppléât facilement aux inconvénients qui pourraient s'y rencontrer. Je vous puis assurer au moins, que la magie qui règne en ce dernier ne lui serait pas plus malaisée à accommoder à ces règles, que les divinités de l'autre l'ont été de la manière qu'il les a employées, quelque sens allégorique que ces creux scolastes leur aient prétendu donner.» (Chapelain, 1936: 215).

Ainsi les mêmes auteurs peuvent, selon les circonstances, défendre les genres nouveaux ou les attaquer. Le fond théorique est le même chez les défenseurs des préceptes anciens et les défenseurs de l'art nouveau; tous partagent un même respect pour l'art ancien. Pendant l'époque dite «classique» paraîtront d'autres traités de genres nouveaux comparables aux précédents.

## 5. LA QUERELLE DES UNITÉS DRAMATIQUES

Les trois unités du théâtre classique français, proclamées au nom d'Aristote et de la raison, procèdent, en bonne partie, d'un long malentendu. Aristote réclamait

16. Il ne se faisait pourtant guère d'illusions sur les connaissances de l'auteur qu'il louait. Plus tard, dans une *Lettre au P. Rapin du 29 mars 1673*, il dit: «Quand au Marin, il estoit fort ignorant et n'avoit que l'imagination belle pour le détail des pensées et l'expression pure, nombreuse et claire pour le lyrisme principalement. Il ne pense à l'art qu'après avoir achevé son grand poème de l'*Adonis*, ce qui le désespéroit quand il fut obligé de le publier et qui le fit me conjurer de le secourir, ce que je fis à sa consolation dans la préface que vous avez veue.» (E.T. Dubois, éd. Rapin, 1970: 152).

17. *La lecture des vieux romans* n'a été publiée qu'en 1728 mais le texte a été écrit en 1646 et l'auteur le comptait parmi ses principaux ouvrages.



pour la tragédie, la comédie et l'épopée l'unité d'action; en outre, il vérifiait que la tragédie de son temps s'efforçait d'insérer sa durée dans l'espace d'une révolution solaire (Aristote, 1449b), c'est-à-dire, de limiter son sujet à 12 ou 24 heures, d'après les interprétations postérieures. Les théoriciens italiens du XVI<sup>e</sup> siècle vont élaborer, à partir de cette simple constatation, la loi des trois unités. Mais ces unités n'ont pas jailli d'un seul coup. Giovambattista Giraldi Cintio (*Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, achevé en 1543 et publié en 1544) établit la loi de l'unité de temps, transformant en règle la constatation historique d'Aristote.

Peu après, dans *In Aristotelis librum De Poetica Communes Explanationes* (1550), œuvre de Bartolomeo Lombardi et surtout de Vincenzo Maggi, on exige de nouveau l'unité de temps, en s'appuyant sur le principe de la crédibilité de la pièce; en effet, le public jugerait incroyable de voir se dérouler, dans les deux ou tout au plus trois heures que dure une pièce, une action qui dure un mois. Cette règle découle de l'idée qu'ils se font du public auquel doit plaire la pièce: la pièce est jouée pour le plaisir non pas d'une élite, d'un petit nombre de doctes, mais pour le plus grand nombre de spectateurs, pour le peuple, pour la «populace». Ces théoriciens considèrent donc que le peuple est incapable d'admettre ce que nous appelons les «conventions théâtrales».

À partir de ce même désir de s'adapter à un public très populaire, Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, 1570) formule l'unité de lieu. Pour lui, l'unité d'action découle des unités de temps et de lieu. Les unités de temps et de lieu ne procèdent pas des enseignements d'Aristote mais d'une conception étroite de l'illusion dramatique. Pour Castelvetro, le public, enfermé dans une seule salle, ne saurait adhérer à une œuvre qui se déroule dans des endroits différents. Les deux unités de temps et de lieu sont, donc, nées du désir de rendre la pièce plus vraisemblable pour le public, essentiellement pour un public très populaire.

Le désir d'obtenir l'adhésion populaire a poussé les théoriciens italiens (Maggi, Castelvetro, etc.) à établir les unités de temps et de lieu. En effet, ils considéraient le peuple comme incapable de souscrire à un spectacle où quelques années sont ramassées en quelques heures et où Rome et Paris se succèdent sur la même scène. D'une façon assez paradoxale, ce même désir de plaire à un public très large, dont le peuple n'est pas exclu, pousse Lope de Vega à ne pas respecter les unités de temps et de lieu, car il considère que le peuple aime avant tout la diversité et la variété. Quelles sont les raisons de ce parti pris de Lope de Vega qui s'éloigne ainsi consciemment de la tradition de plusieurs autres pays européens quant aux règles du théâtre? Il est probable qu'elles tiennent aux conditions différentes de la scène espagnole ainsi qu'aux traditions littéraires de la péninsule. En Espagne, la tradition élitiste de Cour a toujours été mêlée à un très fort courant traditionnel et populaire. Un même auteur, Góngora, écrit les pièces les plus savantes et élitistes de son siècle, telles que le *Polifemo*, et des *letrillas* de tradition populaire. Ce mélange des traditions littéraires était le reflet de rapports sociaux originaux entre la noblesse et le peuple.

Deux ans après cette formulation de Castelvetro, les unités de temps et de lieu sont introduites en France, avec l'*Art de tragédie* de Jean de la Taille (1572)<sup>18</sup>. Pourtant leur triomphe définitif n'aura lieu qu'après 1637, avec la *Querelle du «Cid»*.

Jean de la Taille, qui avait été en rapport avec la Pléiade, part en guerre contre les formes dramatiques traditionnelles, qu'il considère comme des *amères épicerics*, en reprenant pour son compte une formule de du Bellay. Il n'est plus question de plaire à la «populace», comme pensaient, en Italie, Maggi ou Castelvetro. Jean de la Taille est déjà un esprit très «classique» qui s'insurge contre ceux qui croient qu'on fait de bons poèmes sans effort, seulement grâce à la «fureur poétique». Il est le premier à énoncer en France d'une façon claire et nette les deux unités de temps et de lieu:

Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un mesme jour, et un mesme temps, et en un mesme lieu. (Éd. Weinberg, 1950: 226).

Il est intéressant de remarquer qu'il ne parle pas de l'unité d'action, seule exigence d'Aristote. Cette unité, essentielle en Italie et en Espagne, ne se dégagera que tardivement en France.

De même que dans d'autres pays européens, notamment l'Italie ou l'Espagne, les défenseurs des unités ne parviennent pas à les faire imposer en France ni à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ni au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Certains auteurs dramatiques jugent ces contraintes comme des «superstitions» et les théoriciens sont partagés quant à leur exigence.

Dans la préface de son *Régulus* (1582), Jean de Beaubreuil avoue ne pas suivre cette règle de l'unité de temps, que «quelques tragiques trop superstitieux» veulent imposer, et il s'appuie sur l'autorité de certains hommes savants qui «ont usé de mesme licence». (Éd. Weinberg, 1950: 249-250).

Le théoricien Laudun d'Aigaliers (*Art poétique françois*, 1579)<sup>19</sup> s'oppose aussi à cette contrainte: il considère qu'on n'est nullement obligé à écrire comme les anciens. Les dramaturges grecs et latins n'ont pas toujours observée cette règle, qui entraîne une accumulation incroyable d'événements. Les pièces régulières ne sont pas supérieures aux irrégulières. Nous pourrions voir en lui un esprit «baroque», mais c'est plutôt un conservateur; il défend les vieilles formes traditionnelles, même si certains de ses points de vue seront plus tard considérés «modernes».

18. Quelques années plus tôt, André de Rivaudeau, dans l'«Avant-parler» de sa pièce *Aman* (1566), considère une erreur grossière de présenter des tragédies et des comédies, dont le sujet dépasse plus d'une journée ou une révolution solaire, quoiqu'il ajoute que certaines pièces anciennes prolongent leur durée et s'étendent sur deux jours, mais une pièce qui durerait des mois ou des années serait «monstrueuse».

19. Laudun d'Aigaliers (1575-1629) avait voulu rivaliser avec Ronsard dans le genre épique. Il dédia sa *Françiadie* (1603) à Henri IV. Son *Art poétique* est peu original mais il montre une évolution du goût vers une plus grande clarté et il accorde une plus grande place que ses prédécesseurs au théâtre.

Par contre Vauquelin de la Fresnaye (v. 1536-1606), dans son *Art poétique français* (1605), réclame l'unité de temps non seulement pour le théâtre mais aussi pour l'épopée (dans ce dernier cas élargie à une année).

La plupart des arguments pour ou contre les règles ont donc été exposés dans les trente dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle en France, comme ils le sont en Espagne. Pourtant, vers 1630, il ne reste plus en France qu'un vague souvenir des efforts de Jean de la Taille pour introduire les unités de temps et de lieu sur la scène française. Ainsi Antoine Godeau parle de «règles nouvelles», dans une consultation à Chapelain qui donnera lieu à la *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* de ce dernier.

En 1628 paraît une des grandes défenses du théâtre irrégulier en France: c'est la préface que François Ogier, disciple de Guez de Balzac<sup>20</sup>, compose pour l'édition de la tragi-comédie *Tyr et Sidon* de Jean de Schelandre. Il défend une conception hédoniste de l'art: pour lui, la grande règle du théâtre est de plaire et c'est au nom de ce principe qu'il attaque la règle des 24 heures, qui interdit la diversité et oblige à de nombreuses invraisemblances. Le goût varie d'après les époques et les pays, et il faut choisir ce qui convient le mieux à notre temps et à notre époque<sup>21</sup>.

Il est intéressant de remarquer que la première présentation de l'ensemble des trois unités apparaît, en France, dans une préface destinée à attaquer le théâtre régulier. André Mareschal, dans la préface de sa *Généreuse allemande* (1630), déclare ne pas vouloir se «restrindre à ces étroites bornes ni du lieu, ni du temps, ni de l'action; qui sont les trois point principaux que regardent les regles des Anciens». Un an plus tard, Georges de Scudéry, futur champion des règles, lors de la *Querelle du «Cid»*, défend les pièces irrégulières dans la préface de son *Ligdamon et Lidias* (1631)<sup>22</sup>.

Il n'est pas nécessaire de souligner l'importance de la *Querelle du «Cid»* dans le triomphe du théâtre «classique» (ou «régulier») en France. Face à de nombreuses attaques personnelles, des manifestations mesquines et jalouses, Scudéry eut l'habileté de concentrer ses critiques de la pièce de Corneille sur les «défauts» de celle-ci, défauts

20. Guez de Balzac est aussi un «esprit indépendant» ou un «moderne». Dans une *Lettre à Boisrobert du 11 février 1624*, il écrit: «Je prens l'art des anciens, comme ils l'eussent pris de moy si j'eusse esté le premier au monde, mais je ne despens pas servilement de leur esprit, ny ne suis pas nay leur sujet, pour ne suivre que leurs loix, & leur exemple». (Youssef, 1972: 265).

21. Forestier (1986: 22-25) se demandait si Ogier connaissait l'*Arte nuevo* de Lope de Vega: rien ne permet de l'affirmer mais les deux auteurs se rencontrent sur un certain nombre de points. Entre autres choses, les deux textes sont «une riposte aux attaques des doctes», et Forestier ajoute: «Ce qui signifie que, contrairement à ce que laisse croire la production théâtrale du siècle d'or espagnol, il a existé en Espagne, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, bien plus tôt qu'en France, un parti des règles...». Nous avons vu que ce parti était, à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle relativement important.

22. Vers la même époque d'autres auteurs critiquent les règles. Ainsi, l'auteur anonyme des *Trophées de la fidélité* (1632) ou Richemont Banchemereau, dans *Les Passions égarées ou le Roman du Temps*. (Reese, 1937: 56, n. 51).

dans son invention, sa disposition, son élocution, son irrégularité et son manque d'originalité. Surtout, la pièce ne respecte pas les deux grands principes de l'art dramatique, la vraisemblance et les bienséances. Le succès populaire n'est pas une preuve de la qualité d'une pièce, puisque le peuple est trop ignorant pour bien juger.

La querelle a été l'occasion de la dernière défense importante de la liberté dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle. Les défenseurs du *Cid* auraient pu essayer de prouver sa régularité, ainsi que Chapelain l'avait fait pour l'*Adonis* (1623) de Marino. Cependant les défenses se situent dans le camp des «modernes». La plus intéressante est le *Discours à Cliton sur les Observations du «Cid»*. Il indique que la règle des vingt-quatre heures procède d'une mauvaise interprétation de la poétique d'Aristote (car celui-ci ne l'applique qu'aux poèmes simples et pas aux complexes); cette règle n'est qu'une importation italienne, mieux adaptée au théâtre italien, essentiellement composé de comédies, qu'aux goûts de la scène française. Il faut observer cette règle uniquement lorsque le sujet s'y prête, car on est bien obligé de «suppléer le reste du temps» lorsqu'on représente en deux heures ce qui se passe en 24 heures:

Car la representation n'estant que l'ombre de l'histoire, il n'est pas requis que cette ombre soit égale au corps, moyennant qu'elle y soit proportionnée, et qu'elle paroisse. (Éd. Gasté, 1898 [1970]: 254).

Cependant ce traité anonyme, publié à l'occasion de la querelle, a été rédigé, d'après les déclarations de l'auteur, environ cinq ou six ans plus tôt, ce qui situe sa composition vers 1631, à un moment où Scudéry lui-même défendait la «liberté» de la création dramatique.

Les premiers traités du théâtre en France défendront tous le théâtre régulier.

En 1639<sup>23</sup> parut le premier volume de la *Poétique* du médecin Hyppolyte-Jules Pilet de la Ménadière (1610-1663), entièrement consacré au théâtre<sup>24</sup>. Les malveillants soupçonnèrent que son intérêt pour la poésie naissait du désir de faire la cour au cardinal Richelieu. La Ménadière se veut élitiste, comme tous les théoriciens français de l'époque; il contredit sur ce point Castelvetro et il dira que c'est le désir de plaire au peuple qui a perdu Lope de Vega, par ailleurs «esprit fort intelligent». Sa justification de la défense des règles est le désir de fournir à ses compatriotes les moyens de juger de la valeur des pièces dramatiques de leur temps. Ce traité théorique devait être complété par la *Pratique du théâtre* de François Hédelin, abbé d'Aubignac (1604-v.1676), commencée vers 1640 mais publiée seulement en 1657.

23. Cette même année eut lieu une nouvelle querelle qui fit un certain bruit dans les salons: elle opposait Chapelain, qui admirait *I Suppositi* de l'Arioste et jugeait la pièce régulière, et Voiture, moins enthousiaste envers la pièce. Chapelain l'emporta et sa victoire renforça le parti des règles. (Bray, 1927 [1957]: 105-106).

24. Seul ce volume paraîtra. Il annonce pourtant un second volume, consacré aussi au théâtre, et deux autres volumes sur l'épopée, l'épigramme, l'ode, etc. qui ne verront jamais le jour.

Il défend les unités qu'il appuie sur la raison, comme La Ménière et Chapelain. Si Aristote ne parle pas de l'unité de lieu c'est parce qu'elle était tellement évidente de son temps qu'il juge inutile de la rappeler.

Après la *Querelle du «Cid»*, Corneille acceptera de bonne foi les règles des «anciens», mais il gardera toujours un fond d'indépendance: «Leurs règles [des anciens] sont bonnes, mais leur méthode n'est pas de notre siècle, et qui s'attacherait à ne marcher que sur leurs pas, ferait sans doute peu de progrès, et divertirait mal son auditoire». («Au lecteur» d'*Agésilas*, 1666 [1963: 686-687]). Si les règles sont indispensables, elles sont aussi une gêne ajoutée au travail de l'écrivain, surtout l'unité de lieu. C'est pourtant le problème de la vraisemblance qui sera le cheval de bataille de sa réflexion théorique: à l'encontre des théoriciens de l'époque, il considère que la vraisemblance n'est pas nécessaire lorsque le sujet est historique, et par conséquent vrai.

Les poétiques de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle reprennent les théories dramatiques déjà discutées un siècle plus tôt. Nicolas Boileau (1636-1711) résume, dans son *Art poétique* (1674), la plupart des lieux communs de l'époque sur le théâtre. Les *Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675<sup>25</sup>) du jésuite René Rapin (1620-1687) sont le résumé le plus complet des théories poétiques de son siècle, en même temps que le dernier grand commentaire de la poétique d'Aristote du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle. Ces théories «classiques» reprennent les notions élaborées à l'époque dite «baroque» et elle projettent un regard plutôt désabusé sur la poésie de leur époque. Pour Rapin la tragédie française du XVII<sup>e</sup> n'est pas vraiment une tragédie classique: elle choisit des sujets amoureux alors que chez les anciens l'amour été réservé à la comédie<sup>26</sup>. Les traités classiques ne reconnaissent pas la littérature que nous considérons comme «classique».

## 7. LES THÉORIES DE L'ÉPOPÉE ET DU ROMAN

C'est surtout dans le domaine de l'épopée et d'un genre méprisé qui prend une importance considérable, le roman, que l'on saisit le mieux les insuffisances d'une identification de la période «baroque» avec l'époque «irrégulière» et de l'époque «classique» avec la «régularité».

Malgré son intérêt pour la réforme du théâtre, le XVII<sup>e</sup> siècle n'avait pas oublié le vieux rêve de la Renaissance de donner à la France un grand poème héroïque comparable à l'*Enéide*. Entre 1653 et 1675 une douzaine d'épopées verront le jour. Elles suivent le modèle de Virgile et d'Homère mais surtout du Tasse. La question de

25. L'auteur rejettera l'édition de 1674, les *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes*, parue sans son autorisation.

26. Pourtant, il ne condamne pas la tragédie galante de son temps, comme fera Fénelon (*Lettre à l'Académie*, 1716), de peur de déplaire à l'opinion mondaine.

la régularité se pose à nouveau. Aristote —dont tous ces théoriciens se réclament— affirmait que l'épopée n'était pas limitée dans le temps. (*Poétique* 1449b). Cependant, en Italie, Minturno (*De Poeta*, 1559; traduction italienne modifiée, *Arte poetica*, 1563) exigeait une durée maximale d'un an pour le poème épique, ce qu'il déduisait de son analyse des œuvres de Virgile et d'Homère. Ronsard, dans la troisième préface posthume de sa *Franziade* (1587), accepte cette règle d'un an mais remarque que Virgile semble ne pas l'observer. Vauquelin la réclame aussi.

Pour les aspects théoriques, les auteurs du XVII<sup>e</sup> s'inspirent du *Discorso del Poema Heroico* (1594) du Tasse: c'est ce que fait Scudéry, dans la préface de son *Alaric ou Rome vaincue* (1654). (Williams, 1924). Les grandes discussions tournent autour de la préférence pour les sujets chrétiens ou les sujets antiques, ce qui prolonge une discussion que Paolo Beni avait suscitée en Italie au début du siècle. (*Comparazione di Homero, Virgilio e Torquato*, 1607).

Certains, en pleine période dite «classique», défendront le besoin de trouver de nouvelles lois au-delà des modèles de l'antiquité. C'est le point de vue de Michel de Marolles, abbé de Villeloin (*Traité du poème épique pour l'intelligence de l'«Eneide» de Virgile*, 1662), de Louis Le Laboureur (Préface à son *Charlemagne*, 1664), ou de Desmarets de Saint-Sorlin (*La comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque & la latine*, 1670: *Défense du poème héroïque*, 1674), etc. D'autres défendent le besoin d'observer les règles classiques: c'est le cas de Boileau, du P. Rapin ou de René Le Bossu, dans son *Traité du poème épique*, 1675.

Le roman est peu présent dans les poétiques du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, si ce n'est pour le condamner<sup>27</sup>. Seul Vauquelin de la Fresnaye (II, vv. 261-268; 1885: 78-79) accepte l'«œuvre poétique» en prose, d'après le modèle d'Héliodore et de la *Diane* espagnole. Pour défendre le genre, les romanciers, dans leurs préfaces, insistent sur le but didactique de leurs romans et rapprochent ce genre méprisé de l'épopée, qui jouit d'une énorme prestige. Ainsi Gombauld, dans son *Eudimion* (1624), ou Boisrobert, dans son *Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orazie* (1629) considèrent leurs œuvres comme des «épopées en prose» (ainsi que Cervantes quelques années plus tôt, *Quichotte*, I, 47). À partir de 1630 le mouvement préceptiste, qui se développe dans les préfaces de pièces dramatiques, s'étend au roman. Les règles du roman seront celles de l'épopée. Georges de Scudéry publie le traité du roman le plus complet de l'époque en tête de son *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641). Quelques années plus tard, M<sup>lle</sup> de Scudéry, insère dans sa *Clélie* (t. X, 1660), une réflexion théorique qui complète et précise les idées auparavant exprimées par son frère<sup>28</sup>. Le roman comprend une action principale, sans exclure les épisodes; l'action ne dépassera pas un an et tous les événements antérieurs seront rapportés sous forme de récit. Il sera vraisemblable, observera scrupuleusement les bienséances, ses protagonistes seront des personnages historiques et ils auront un caractère exemplaire.

27. Cf. Boileau, *Art poétique*, III, vv. 97-123. (1969 II: 101).

28. Elle reprendra ces théories dans ses *Conversations sur divers sujets*. (1680: 3-4).

Le roman doit plaire aux lecteurs mais aussi leur fournir une leçon morale, et des connaissances historiques, géographiques et mondaines. Nombreux sont aussi les romanciers qui préfèrent, d'après le modèle de l'*Eneïde*, le début *in medias res*<sup>29</sup>.

C'est l'époque des «grands romans», des «romans héroïques», des «romans historiques», des romans dits «baroques». Pourtant jamais les romanciers n'ont pris autant de soins pour être fidèles aux règles jugées «classiques». Il est vrai que, dans la pratique, ses principes sont adaptés aux goûts de l'époque. Personne n'oserait discuter l'unité d'action mais le goût pour les longs romans oblige à insérer de nombreux épisodes, enchaînés avec plus ou moins de bonheur à l'action principale. Les personnages sont historiques, car il est peu vraisemblable que l'histoire ait oublié des faits mémorables. Mais il faut plaire aux cercles galants et aux dames: ainsi, sous des noms bien historiques, se cachent les soupirants que préfère le public féminin. Les bienséances et l'exemplarité de ces personnages expliquent aussi les nombreux anachronismes et le caractère conventionnel de ces récits.

C'est encore le modèle de roman défendu dans la *Lettre de M. Huet à M. Segrais de l'Origine des romans*, qui accompagne la *Zaïde* (1670) de M<sup>me</sup> de La Fayette. Ce roman, jugé «baroque» de nos jours, est le seul où M<sup>me</sup> de La Fayette suit les théories les plus «classiques» sur le genre. Huet rejette les tentatives italiennes (de Giral di Cintio et de Pigna) de créer un roman indépendant de l'épopée.

Pour le reste de ses œuvres, M<sup>me</sup> de La Fayette se dégage de cette influence du roman «régulier» et suit le nouveau sentier tracé par les nouvelles: depuis les traductions des *Nouvelles exemplaires* de Cervantes, aux *Nouvelles françaises* (1623) de Charles Sorel et aux *Nouvelles françaises ou Divertissement de la Princesse Aurélie* (1656-1657) de Jean Regnaud, seigneur de Segrais.

*La Princesse de Clèves* (1678), que l'auteur appelle *histoire* pour éviter le terme *roman* tombé en discrédit, suscitera une nouvelle querelle. Jean-Baptiste-Henri Troussel de Valincour, ami de Racine et de Boileau, publie anonymement ses *Lettres à M<sup>me</sup> la Marquise \*\*\* sur le sujet de la «Princesse de Clèves»*. Cette critique minutieuse et tatillonne provoquera une réplique attribuée à l'abbé de Charnes, obscur personnage proche du cercle de l'auteur. Ce sont les *Conversations sur la critique de la «Princesse de Clèves»* (1679), où on affirme:

C'est aux règles à s'accomoder au goust d'un siècle aussi poli que le nostre; et puis que les Observateurs des règles du Poëme Epique ne plaisent point, il faut croire que ces règles ne sont plus à nostre usage, et s'en faire de nouvelles. (Charnes, 1679: 145).

Plus d'un siècle après les traités de Giral di Cintio et Pigna, Du Plaisir essaye de définir les caractéristiques de ce nouveau genre, l'*histoire, histoire galante* ou

29. Georges de Scudéry, dans la préface de son poème héroïque *Alaric ou Rome vaincue* (1654), considère indifférent de suivre ou pas l'ordre chronologique, justifiant ainsi son épopée. Mais il souligne qu'il a observé le commencement par le milieu dans *Ibrahim* et dans le *Grand Cyrus* (1649-1653).

*nouvelle galante*, comme jadis Lope de Vega avait essayé de faire pour la *comedia*. Les *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le stile* (1683) sont le premier manifeste de l'époque «classique» d'un genre nouveau; ils sont composés pour défendre une pièce alors jugée «irrégulière» et pourtant de nos jours considérée comme le modèle du roman «classique». Le genre du roman s'imposera malgré les condamnations de l'auteur du plus célèbre traité théorique de l'époque, le satiriste Boileau (*Art poétique*, 1674)<sup>30</sup>. Pourtant ce «classique» accepte bien des genres à la mode dans les salons, tels que le rondeau, la ballade, le madrigal, etc.!

## 8. CONCLUSIÓN

Avant la *Querelle des Anciens et des Modernes* de nombreux auteurs de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle remettent en question les préceptes des anciens. D'autres, et parfois parmi les plus grands défenseurs des préceptives «classiques», poussés par les circonstances, reconnaissent la possibilité de créer des genres nouveaux, acceptant ainsi l'influence de la société sur l'art. Les mêmes auteurs composent des poétiques «anciennes» et «nouvelles». Un même principe, le désir de plaire à un public populaire, aboutit à imposer les règles de temps et de lieu (le public est trop ignorant pour croire qu'une même scène peut représenter des endroits différents) ou à les rejeter totalement (le peuple aime la variété et la diversité). Après des discussions semblables en Italie, en Espagne et en France un ensemble de circonstances non littéraires font que les règles s'imposent surtout en France. Elles permettent de passer pour savant et, puisque le succès de la pièce n'est pas accepté comme critère de qualité (car le peuple est trop ignorant pour juger), les règles fournissent un moyen commode pour établir des jugements de valeur sur le théâtre contemporain. En dehors du théâtre, on compose des poétiques «modernes» ou «irrégulières» pendant la période dite «baroque» mais aussi pendant la période dite «classique».

L'époque dite «classique» ne fera que reprendre les préceptes élaborés par l'époque dite «baroque». De nombreux théoriciens et écrivains «baroques», rejetés, critiqués ou oubliés pendant la période «classique», ont ébauché les préceptes suivis dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Des œuvres aujourd'hui jugées «baroques» (telles que la *Zaïde* de M<sup>me</sup> de La Fayette) avaient été construites dans le plus grand respect des théories «classiques» venues d'Italie, alors que des pièces que nous jugeons «classiques» furent ou bien rejetées par les classiques ou bien senties comme un genre nouveau, ce que les Italiens avaient voulu faire pour le «roman» en vers, et les Espagnols pour le roman en prose et la comédie. Si nous analysons les circonstances dans lesquelles l'*Arte nuevo de hacer comedias* a été composé, nous

30. Boileau rédige, vers 1666, son dialogue satirique sur *Les Héros de roman*, publié seulement en 1710 et, vers 1667, paraît le *Parnasse réformé* de Gabriel Guéret, qui critique aussi les romans de l'époque antérieure.



voyons que l'intention de Lope de Vega ne différerait pas essentiellement de celle du grand élaborateur de la doctrine classique française, Jean Chapelain, lorsqu'il essayait de justifier l'*Adonis* du chevalier Marin. À son tour, Chapelain s'inspirait de la défense que Giraldi Cinthio et Pigna avaient faite de l'Arioste.

Il faudrait poser l'opposition «baroque» et «classique» en dehors des notions de préceptisme, notions débattues tout le long du siècle et qui ne nous permettent pas de distinguer ni deux périodes ni deux groupes d'auteurs. Il devient alors difficile d'établir des frontières chronologiques entre «poétiques baroques» et «poétiques classiques» dans les lettres françaises du XVII<sup>e</sup> siècle. Les mêmes questions se sont posées dans plusieurs pays vers la même époque. L'image du «classicisme» français n'aurait-elle pas été déformée par le regard du XVIII<sup>e</sup> siècle et par la tradition de l'histoire littéraire française moderne?

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARISTOTE (1969): *Poétique*, éd. et trad. de J. Hardy. Nouv. tirage. Paris: Les Belles Lettres.
- BENI, Paolo (1607): *Comparazione di Homero, Virgilio e Torquato, insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero...*, nouv. éd. Padua: B. Martini, 1612.
- BOILEAU, Nicolas (1969): *Œuvres complètes*, éd. de Sylvain Menant. 2 vol. Paris: Garnier-Flammarion.
- BRAY, René (1927): *La Formation de la doctrine classique en France*. Nouv. éd. Paris: Nizet, 1957.
- CASCALES, Francisco (1975): *Tablas poéticas*, éd. de Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, «Clásicos castellanos».
- CASTELVETRO, Lodovico (1570): *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. Vienne: G. Sainhofer.
- CERVANTES, Miguel de (1947-1949): *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, éd. de F. Rodríguez Marín. 10 vol. Madrid: Atlas.
- CHAPELAIN, Jean (1936): *Opuscules critiques*, éd. d'Alfred C. Hunter. Paris: E. Droz.
- CHARNES, abbé Jean-Antoine de (1679): *Conversations sur la Critique de «La Princesse de Clèves»*. Paris: Claude Barbin. (Université de Tours: Publications du Groupe d'Étude du XVII<sup>e</sup> siècle, 1973),
- CORNEILLE, Pierre (1963): *Œuvres complètes*, éd. d'A. Stegman, pref. de R. Lebègue. Paris: Le Seuil, «L'Intégrale».
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean (1670-1674-1675): *La Comparaison de la langue et de la poésie française, avec la grecque & la latine, et des poètes grecs, latins & français. La Défense du poème héroïque. La Défense de la poésie et de la langue française*. Nouv. éd. Genève: Slatkine, 1972.
- DU BELLAY, Joachim (1970): *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, éd. d'Henri Chamard. Paris: Marcel Didier.

- DU PLAISIR (1975): *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, éd. de Ph. Hourcade. Genève: Droz.
- DUBOIS, Claude-Gilbert (1995): *Le baroque en Europe et en France*. Paris: P.U.F.
- FORESTIER, Georges (1981): *Le Théâtre dans le théâtre. Sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*. Genève: Droz.
- FORESTIER, Georges (1986): «Du côté du plaisir: la naissance de la critique dramatique moderne au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Storiografia della critica francese nel seicento*, pref. de E. Balme. Bari: Adriatica/ Paris: Nizet, pp. 13-29.
- GASTÉ, Armand (1898): *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets*. Paris. (Genève: Slatkine, 1970).
- GIRALDI CINTIO, Giovambattista (1544): *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre manere di poesie*. Venecia: G. Giolito de'Ferrari & fratelli.
- GRENTE, cardinal Georges, dir. (1951): *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVII<sup>e</sup> siècle*. Nouv. éd. entièrement révisée, amendée et mise à jour sous la dir. de Patrick Dandrey. Paris: Fayard, 1996.
- GUÉRET, Gabriel (¿1667?): *Le Parnasse réformé*. Nouv. éd. Paris: Thomas Jolly, 1671. (Genève: Slatkine, 1968).
- HALLYN, Fernand (1975): *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*. Genève: Droz.
- HATZFELD, Helmut (1972): *Estudios sobre el barroco*. Trad. esp. 3<sup>e</sup> éd. Madrid: Gredos.
- HUET, Pierre-Daniel (1799): *Traité de l'origine des romans*. Nouv. éd. Paris: N.L.M. Desessarts. (Genève: Slatkine, 1970).
- LAUDUN D'AGALIERS, Pierre de (1909): *L'Art poétique française*, éd. de Joseph Dedieu. *Essai sur la poésie, dans le Languedoc de Ronsard à Malherbe*. Toulouse: Au Siège des Facultés Libres.
- LE BOSSU, René (1675), *Traité du poème épique*. Nouv. éd. Paris: Jean Musier, 1708.
- LE LABOUREUR, Louis (1664): *Charlemagne*. Paris: Louis Billaine.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998): *Obras completas. I. Filosofía antigua poética*, éd. de José Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- MARESCHAL (1631): *La Généreuse Allemande ou le Triomphe de l'amour*. Paris: Pierre Rocolet.
- MAROLLES, Michel de, abbé de Villeloin (1662): *Traité du poème épique, pour l'intelligence de l'Eneïde de Virgile*. Paris: Guillaume de Luyne.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1990): *La Poésie amoureuse de l'âge baroque. Vingt poètes maniéristes et baroques*. Paris: Le Livre de Poche classique.
- MOLINIÉ, Georges (1995): *Du roman grec au roman baroque*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1988): *Introducción al barroco*. Universidad de Granada.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1633): *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos*. Huesca: Pedro Bluson, a costa de Pedro Escuer.
- PIGNA, Giovambattista (1544): *I Romanzi*. Vinegia: V. Valgrisi.

- RAPIN, René (1970): *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. d' E. T. Dubois. Genève: Droz.
- REESE, Helen Reese (1937): *La Mesnadière's «Poétique» (1639): Sources and Dramatic Theories*. Baltimore: The John Hopkins Press.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico et PORQUERAS MAYO, Alberto (1965): *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*. Madrid: Gredos.
- SCUDÉRY, Georges et Madelaine de (1641-1644): *Ibrahim ou l'illustre Bassa*. 4 vol. Paris: Antoine de Sommaville.
- SCUDÉRY, Madeleine de (1656-1660): *Clélie, histoire romaine*. 10 vol. Paris: Augustin Courbé.
- SCUDÉRY, Madeleine de (1680): *Conversations sur divers sujets*. 2 vol. Lyon: Thomas Amaulry.
- SHEPHARD, Sandford (1962): *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid.
- SOUILLER, Didier (1988): *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF.
- VALINCOUR, Jean-Baptiste-Henri du Troussel de (1678): *Lettre à M<sup>me</sup> la Marquise \*\*\* sur le sujet de «La Princesse de Clèves»*. Paris: Sébastien Mabre-Cramoisy. (Université de Tours: Groupe d'Étude du XVII<sup>e</sup> siècle, 1972).
- VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, Jean (1885): *L'Art poétique*, éd. de Georges Pellissier. Paris. (Genève: Slatkine, 1970).
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (1971): *El Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, éd. de Juana de José Prades. Madrid: C.S.I.C.
- WEINBERG, Bernard (1950): *Critical Prefaces of French Renaissance*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- WEINBERG, Bernard (1961): *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 vol. Chicago: The University of Chicago Press.
- WILLIAMS, Ralph C. (1924-1925): «Two Studies in Epic Theory. I. Verisimilitude in Epic. II. Plagiarism by Scudéry of Tasso's Epic Poetry». *Modern Philology* 22, 133-158.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1888): *Renacimiento y barroco*. Trad. esp. Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós, 1986.
- YLLERA, Alicia (1981): «La definición del barroco literario y su posibilidad de aplicación a la literatura francesa del siglo XVII». *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*. Madrid: C.S.I.C., pp. 1757-1779.
- YLLERA, Alicia (1986): «Teoría de la novela en el siglo XVII. (Los principios de la constitución del género novelesco en Francia)». *Thélème* 2, 95-128.
- YLLERA, Alicia (1996): *Teoría de la literatura francesa*. Madrid: Síntesis.
- YOUSSEF, Zobeidah (1972): *Polémique et littérature chez Guez de Balzac*. Paris: Nizet.

