

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
STÉPHANIE MASSÉ

LE DESTIN DU HÉROS CLASSIQUE
DANS LE THÉÂTRE ÉROTIQUE FRANÇAIS DU XVIII^e SIÈCLE :
L'EXEMPLE DE *LA NOUVELLE MESSALINE* (ca. 1752)
DE GRANDVAL FILS

AVRIL 2002

1612

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Pendant la rédaction de ce mémoire, j'ai pris peu à peu conscience du fait que je n'étais pas seule à y travailler et que tous les gens qui m'entouraient le faisaient un peu avec moi. Je veux donc remercier tous mes proches pour leur tolérance et leur respect. Mes premiers hommages reviennent aux deux êtres qui me sont les plus chers, mon père Richard et ma mère Jocelyne, sans l'aide de qui je n'aurais certes pas pu réaliser ce qui, naguère, m'apparaissait encore comme une sorte de rêve fou. Merci pour votre amour inconditionnel, merci de m'avoir toujours fortement encouragée à parcourir des chemins souvent peu fréquentés. Merci d'avoir cru en moi. Je tiens aussi à remercier tout spécialement M. David Trott pour ses judicieux conseils et pour ses recherches à la Bibliothèque Nationale de France qu'il a bien voulu partager avec moi lors de notre courte correspondance. Finalement, la réalisation concrète de ce mémoire n'aurait pas été possible sans la participation active de M. Marc André Bernier, mon directeur de recherche. Merci pour votre passion contagieuse pour la recherche ainsi que pour la rigueur et le sérieux avec lesquels vous m'avez guidée tout au long de cette recherche.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
DÉDICACE	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LE PERSONNAGE	13
CHAPITRE II CORNEILLE : L'HÉROÏSME MAGNANIME DE L'ANTIQUITÉ AU SERVICE D'UNE AMPLIFICATION DES VALEURS ARISTOCRATIQUES	30
CHAPITRE III L'IDÉAL CLASSIQUE AU PRISME DE LA CRITIQUE LIBERTINE	55
CONCLUSION	86
BIBLIOGRAPHIE	96

*À Jonathan qui,
du haut de ses neuf ans,
essaie encore de me convaincre
que Corneille n'est qu'un oiseau...*

INTRODUCTION

*Si le théâtre n'est jamais exactement
un reflet de la société où il se produit,
il nous renseigne au moins
sur l'image que cette société se fait d'elle-même
et sur la manière dont elle essaie de poser,
voire de dénouer,
les problèmes qui l'occupent,
en les soumettant à la représentation.*

Robert Abirached

Voici l'une des plus curieuses tirades que profère l'héroïne de *La Nouvelle Messaline*, tragédie burlesque et clandestine en un acte qui date vraisemblablement de 1752 et que l'on doit à François-Charles Racot de Grandval ; c'est Messaline elle-même qui parle :

Ô rage! ô désespoir! ô Vénus ennemie!
 Étais-je réservée à cette ignominie?
 N'ai-je donc encensé ton temple et tes autels
 Que pour être l'objet du faible des mortels?¹

Pareille tirade fait écho au dépit amoureux de l'héroïne, trompée dans ses désirs les plus ardents, mais aussi, on s'en aperçoit, à la grande tradition de la tragédie classique. Mais s'il est aisé d'y reconnaître le souvenir d'une scène tirée de la plus célèbre et de la plus jouée des tragédies du Grand Siècle, *Le Cid* de Pierre Corneille, on remarque surtout que cette *réappropriation* du canon classique se trouve redoublée d'un rapport volontiers parodique à Corneille et, par-delà, aux modèles hérités des Anciens. Une telle satire de la fameuse tirade de Don Diègue vient ainsi solliciter et interroger toute une tradition humaniste établie dans les collèges depuis la seconde moitié du XVI^e siècle, triomphant sur la scène des théâtres publics au XVII^e, et centrée dans les deux cas sur une mémoire érudite formée par la lecture des Anciens.

C'est que le théâtre tragique avait pris naissance chez les Anciens, à Athènes, au VI^e siècle avant J.-C. À cette époque, la tragédie faisait partie des divertissements offerts à la population lors des Dionysies, fêtes nationales en l'honneur du dieu grec de la végétation. Les auteurs participaient alors à un

« concours qui durait trois jours; et, chaque jour, un auteur, sélectionné longtemps à l'avance, faisait représenter, à la suite, trois tragédies² ». Inspirés par Melpomène, muse de la tragédie, les Sophocle, Euripide et Eschyle mettaient en scène des fables tirées de la mythologie, dans un dialogue entre le chœur et les personnages, moteurs de l'action.

Très rapidement, les philosophes s'emparent des arts de la scène pour réfléchir sur leur constitution, leur portée, leur utilité. En fait, « le théâtre est le premier art qu'on ait constitué en objet d'étude. Platon lui donne une définition dans la *République* et en fait aussitôt le premier art contesté. Aristote répond en le disciplinant, grâce au premier art poétique³ ». Perdue et oubliée jusqu'à la seconde moitié du XVI^e siècle, la *Poétique* d'Aristote deviendra, pendant tout l'âge classique, la référence fondamentale des poètes tragiques. Livre qui consigne les préceptes devant assurer le succès littéraire, les notes pourtant incomplètes d'Aristote feront autorité et serviront de socle à toute la théorie dramatique à partir de la renaissance de la tragédie.

Avec l'essor du collège humaniste, la tragédie sort de l'oubli dans la seconde moitié du XVI^e siècle pour s'imposer ensuite pendant tout le Grand Siècle comme genre dramatique par excellence. Malgré les nombreux changements qui la

¹ François-Charles Racot de Grandval, *La Nouvelle Messaline* [ca. 1752], dans *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, Terrain Vague, 1993, Scène VI, p. 232.

² Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « SUP », 1973, p. 13.

³ Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1988, p. 73.

caractérisent par rapport à sa forme originelle, la tragédie s'articule encore principalement autour du personnage. Les auteurs, sensibles au passé par les exercices rhétoriques pratiqués dans les collèges, s'emparent de l'histoire ancienne au profit d'une peinture éloquente des haut-faits d'une Antiquité devenue exemplaire et comme hors du temps. Dorénavant, c'est l'histoire de la Grèce, mais davantage celle de Rome qui se trouvent sollicitées et exaltées, dans des mises en scène glorieuses dont la grandeur exprime les aspirations de la société de cour, elles-mêmes fondées sur le souvenir et la volonté de recréer la splendeur magnifiée de l'Antiquité. Ainsi, le théâtre devient

Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands.⁴

Mais le théâtre classique, surtout pendant les « trente glorieuses » (de 1630 à 1660), « ne peut être exactement compris que si nous l'étudions dans ses rapports avec la vie sociale, politique et morale du siècle⁵ ». En effet, la société du XVII^e siècle est indissociable de la cour du roi de France, de cette référence imposante et impressionnante qui agit en tant qu'arbitre du goût, mais également en tant que régulateur d'une certaine éthique du comportement : la bienséance. Les règles tirées de la bienséance, parfaitement intégrées à l'invention littéraire, font partie des préoccupations des auteurs tragiques parce qu'ils écrivent, d'abord et avant tout, pour cette société de cour et parce que, plus souvent qu'autrement, ils le font pour la gloire du roi lui-même. De cette façon, la tragédie classique devient un genre où la pompe et l'éclat du verbe sont destinés à célébrer la magnanimité à laquelle

⁴ Pierre Corneille, *L'illusion comique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1639], Acte V, Sc. V, v. 1650-1651.

aspire et rêve toute une aristocratie. Fondement de toute grandeur, l'imitation des Anciens devient matière par excellence de l'invention poétique. Mais encore faut-il, pour être à la hauteur, savoir tirer parti de ces vertus romaines et transposer celles-ci sur la scène moderne. C'est ainsi que le siècle d'Auguste renaît de ses cendres et, avec lui, le souvenir érudit d'une Antiquité d'or qui se trouve réinvestie par les préoccupations idéologiques et actuelles du Grand Siècle.

Pierre Corneille est sans doute l'un des plus dignes représentants de ces auteurs qui ont habité la conscience du Grand Siècle et participé à cette célébration grandiose des valeurs de la société de cour et de l'aristocratie. De fait, « le génie de Corneille a dominé la scène française pendant près de quarante ans⁶ ». Né le 6 juin 1606 à Rouen, Pierre Corneille a été formé de 1615 à 1622 au collège jésuite de la même ville. Déjà, pendant ses études, Corneille fait preuve d'un talent particulier pour l'écriture et remporte deux fois le premier prix de vers latins, mais aussi un prix de rhétorique pour sa traduction française d'un morceau d'un texte de Lucain. Peu de détails sur sa vie personnelle sont parvenus jusqu'à nous. Avocat de profession, Corneille, « qui a profondément assimilé une culture ancienne⁷ » semble s'adonner en solitaire à l'écriture théâtrale depuis ses études chez les Jésuites. En 1629, lors du passage de Mondory et de sa troupe à Rouen, Corneille, amateur de théâtre, assiste à la représentation et prend une décision qui changera certainement le cours de sa vie : celle de présenter à la troupe sa première pièce,

⁵ Antoine Adam, *Le théâtre classique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », 1970, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 52.

Mélite. Les acteurs sont ravis par la pièce et décident de la jouer au théâtre du Marais, à Paris. Sa comédie connaît un grand succès et, dès lors, Corneille se met plus sérieusement à l'écriture en fournissant de nombreuses pièces, comédies, tragi-comédies, mais surtout des tragédies, à la troupe de Mondory. Le grand dramaturge écrit son œuvre de 1629 à 1674, et les années qui s'écoulent de 1637 à 1643 sont particulièrement fécondes. C'est la période où Corneille établit les principes régissant la construction de ses héros, en écrivant des chefs-d'œuvre tels *Le Cid* (1637), *Horace* (1641), *Cinna* (1643) et *Polyeucte* (1643). L'éthique héroïque de Corneille s'accomplit, nous le verrons, dans l'exaltation du moi, dans cette volonté toute puissante pour le héros d'ouvrir un passage à la grandeur, à ce que les anciens stoïciens appelaient la *magnitudo animi*. Animés par la passion, les héros cornéliens sont destinés à se produire en spectacle. Inspiré par la grandeur romaine et par la lecture de la *Poétique* d'Aristote, Corneille imite les Anciens, mais, surtout, invente. Effectivement, en plus de composer des pièces, le poète réfléchit et écrit sur le théâtre. Ses *Discours* publiés en 1660 ainsi que ses nombreuses préfaces et épîtres constituent une véritable poétique personnelle où Corneille, influencé d'une part par le souvenir de l'antique et de l'autre par les doctes du Grand Siècle, fait état de sa vision du théâtre. C'est à ce double titre de théoricien et de praticien que son œuvre a traversé le siècle et que son nom fut, plus que tout autre, associé à la rénovation de la scène française.

⁷ Michel Pringent, *Le héros et l'état dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1986, V.

Au tournant du siècle, à l'avènement de ce que Paul Hazard appela si justement « la crise de la conscience européenne », devait survenir néanmoins une remise en question de toute cette tradition classique dans le monde du théâtre. Certes, la tragédie demeure le genre dramatique par excellence pendant la première moitié du siècle des Lumières, mais la majesté héroïque inspirée de la Rome glorieuse s'effrite et se transforme peu à peu, dans un contexte où la critique est généralisée, au sein de la société comme dans la littérature. La tragédie n'est pas épargnée par ce grand mouvement des idées et le goût pour le burlesque apparaît alors comme une option particulièrement séduisante pour les auteurs. C'est l'époque où la littérature et la philosophie côtoient le libertinage et la clandestinité. Dans cette atmosphère, l'art dramatique donne l'impression qu'il « [attaque] de plus en plus directement les institutions, les mœurs et l'autorité⁸ ». Les théâtres privés se multiplient, la vogue de l'heure est aux parades, comme s'il s'agissait d'un « contre-courant qui se voulait différent du théâtre⁹ » et les tragédies, parodiées, sont modelées, comme au siècle précédent, par un parallèle constant avec l'Antiquité. Toutefois, c'est ce rapport à l'antique lui-même qui se transforme et offre une autre perspective : au goût de la grandeur succède celui pour les différentes figures de la décadence romaine que commande le souvenir de l'Antiquité d'argent. Dans ces circonstances, la parodie, « pratique ludique, mais

⁸ Max Aghion, *Le théâtre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie de France, [s.d.], p. 20.

⁹ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, Écritures, Regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, p. 101.

aussi ironique, [...] paraît, en son essence même, étroitement liée à l'esprit des Lumières¹⁰ ».

Placé sous ce jour, François-Charles Racot de Grandval représente une figure particulièrement intéressante. Né à Paris le 23 octobre 1710 et mort le 24 septembre 1784, ce fils de Nicolas Racot de Grandval, maître-joueur de clavecin et auteur de nombreuses pièces écrites dans le goût plus léger du siècle, a joué un rôle particulier sur la scène théâtrale clandestine. En 1729, Grandval fils débute comme acteur à la Comédie-Française, sous le nom de Duval, pour jouer en second les rôles des frères Quinault. « Jusqu'à la retraite de Quinault-Dufresne (1741), Grandval tint le second emploi¹¹ », puis prit les premiers rôles, tragiques et comiques. Il y restera jusqu'en 1768. Émile Campardon souligne que « Grandval fut l'un des meilleurs acteurs du siècle [des Lumières]. Le seul reproche qu'on lui ait adressé était d'avoir, dans la parole, un grasseyement insupportable¹² ». Mais Grandval fils savait jouer admirablement la comédie et « jamais acteur avant lui, n'avait saisi avec tant de finesse et d'esprit le ton et les manières les plus délicates de ce qu'on nommait alors les *petits-maitres* de bonne compagnie¹³ ». Ricord l'aîné, historien de la Comédie-Française, rappelle que « Grandval avait un caractère doux, une probité sévère, une conduite irréprochable; mais [que] sa muse

¹⁰ Sylvie Dervaux, « Parodie », dans Michel Delon, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 823.

¹¹ Henri Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français. Biographie, bibliographie, iconographie*, vol. II, Paris, Librairie Théâtrale, [s.d.], p. 160.

¹² Émile Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux archives nationales*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, réimpression de l'édition de Paris, 1879, p. 119-120.

¹³ Henri Lyonnet, *op. cit.*

était un peu plus libre que ses mœurs¹⁴ ». Grandval fils qui, dès 1752, avec sa maîtresse Mlle Dumesnil, crée le théâtre clandestin de la Barrière-Blanche a écrit plusieurs pièces, caractérisées par leur libertinage et leurs grivoiseries, telles que *L'Eunuque ou la Fidèle Infidélité* (1750), *Les Deux Biscuits* (1752), *Le Bordel ou le Jean-Foutre puni* (1775) ou encore *La Nouvelle Messaline* (1752), pour ne nommer que celles-là.

Cette *Nouvelle Messaline* mérite une attention particulière. Il s'agit d'une tragédie burlesque qui, nous l'avons vu, semble porteuse de significations multiples sur le sens et la portée de la parodie dramatique au siècle des Lumières. Établie selon les mêmes principes qui guidaient un siècle plus tôt l'écriture de Corneille, cette pièce invite à une réflexion sur les motivations qui l'animent, mais aussi sur sa construction et la mise en scène des personnages. En effet, si le personnage agit en tant que moteur de l'action dans une tragédie, il devient intéressant d'examiner de quelle façon s'articule la figure du héros dans une parodie comme celle-ci.

Mais avant de poursuivre, considérons l'héroïne historique qui sert de modèle au personnage figurant dans la parodie de Grandval fils, Messaline. Valeria Messalina, figure presque mythique de la dynastie julio-claudienne, est probablement née en 25 et fut la cinquième femme de Claude I^{er}, empereur de Rome de 41 à 54. Descendante d'Octavie, Messaline n'avait pas 14 ans lorsqu'elle a épousé Claude qui en avait alors 50 et, dès le début de leur union, elle eut un empire absolu sur son mari. Impératrice romaine, elle se déguisait, la nuit venue,

¹⁴ Ricord, *Les fastes de la Comédie-Française*, Tome I, Paris, 1821, cité dans Henri Lyonnet, *op. cit.*

pour aller se prostituer dans le quartier du Lupanar, où on l'appelait Lycisca. « Fameuse par ses débauches¹⁵ », Messaline avait vite exercé son ascendant sur sa cour. Victor Durny souligne à ce sujet qu'« il faudrait les libertés de la langue latine pour redire les déportements de l'impériale courtisane et ses honteuses orgies, [...] au fond du palais, en compagnie des plus nobles matrones livrées à la promiscuité sous les yeux mêmes de leurs époux¹⁶ ». C'est pendant l'absence de Claude, en visite à Ostie pour assister à un sacrifice, que Messaline fait sa plus grande bêtise et décide d'épouser son amant, Caius Silius, et de faire des noces impériales. Claude, averti par son affranchi Narcisse, revient à Rome et demande que l'on fasse punir sa femme et son amant. Mais Narcisse, convaincu de la faiblesse de Claude, et en se réclamant de l'autorité de son empereur, exige des affranchis qu'ils assassinent la femme fautive. L'histoire ne dira probablement jamais si Messaline s'est comportée comme une Romaine glorieuse en se donnant la mort, ou si elle a été assassinée, accompagnée de sa mère, dans les Jardins de Lucullus, en septembre 48. Sa vie de luxure se résume dans ce vers de Juvénal : « *lassata viris necdum satiata*¹⁷ ».

Ce rappel sommaire de la vie de Messaline nous renseigne déjà sur le contenu de la pièce de Grandval fils. Si l'on part du fait que la figure d'un personnage historique devient la principale matière de l'invention dans la tragédie, force est de s'intéresser, d'emblée, à la façon dont le rapport à l'antique détermine

¹⁵ Denis Diderot, « Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur la vie et les écrits de Sénèque », dans *Œuvres Complètes*, Tome III, Paris, Garnier, 1875 [1782], p. 43.

¹⁶ Victor Durny, *Histoire des Romains, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'invasion des Barbares*, Vol. IV, Paris, Hachette et Cie, 1882, p. 436.

le personnage dans le théâtre classique, puis dans une tragédie burlesque. En effet, dès lors que le héros cornélien constitue le principal objet de la parodie dans le théâtre érotique des Lumières, il devient intéressant d'interroger un tel corpus sous l'angle du personnage. C'est pourquoi la question suivante tiendra lieu de fil d'Ariane tout au long de ce mémoire : quel est, autrement dit, le destin du héros emprunté de l'antique depuis la forme exemplaire que ce dernier revêt dans le théâtre cornélien jusqu'à sa déconstruction dans le théâtre érotique français du XVIII^e siècle et, notamment, dans *La Nouvelle Messaline* ? Il sera alors utile d'examiner dans quel contexte se construit l'idéal classique, surtout chez Corneille, pour analyser de quelle façon il se trouve déconstruit ensuite chez Grandval fils.

Pour parvenir à comprendre le destin du héros dans le théâtre tragique, il est essentiel, d'entrée de jeu, d'orienter la recherche sur la figure elle-même des personnages, de ces « Représentans des Monarques, [...] les Comédiens, qui sont Rois & Empereurs trois ou quatre fois par semaine & qui gouvernent l'univers pour gagner leur vie¹⁸ ». En fait, dès qu'il s'agit de tragédie, l'idée de héros devient centrale, depuis ses origines jusqu'à aujourd'hui et puisque la question du personnage est sans doute l'une de celles qui a le plus sollicité la théorie littéraire contemporaine, il apparaît essentiel de retracer l'évolution du statut du personnage au sein même de l'évolution du théâtre tragique.

¹⁷ « Fatiguée de l'homme, mais rassasiée non pas », Juvénal, *Satires*, VI, Texte établi par Pierre de la Briolle et François Villeneuve, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1950 [1^{er} s.], p. 63.

Ce n'est qu'à la lumière de ces premières considérations qui établiront les prémices d'une réflexion sur le personnage que l'on pourra s'attarder sur la société française du XVII^e siècle aux plans social et politique, puisque les valeurs du Grand Siècle semblent sources d'inspiration pour la littérature et, surtout, pour le théâtre classique. Comment agit dans les pièces et les écrits sur le théâtre de Corneille cette influence de la société de cour? Quels sont les principes qui régissent la construction des héros cornéliens dans une « écriture qui va s'inventer à partir de réminiscences érudites¹⁹ »? Telles sont les questions qui permettront de s'interroger sur la figure du héros tragique dans ce grand siècle du théâtre.

Finalement, ces réflexions inviteront à voir avec davantage d'exactitude ce que le XVIII^e siècle, gouverné par la critique, a fait de l'héritage du siècle de Louis XIV. Quelles sont les nouvelles préoccupations des Lumières? Comment s'explique le goût généralisé pour le burlesque dans la littérature et le théâtre? Dans ce contexte, la parodie érotique et clandestine d'un Grandval fils devient-elle révélatrice d'un changement dans la constitution même de la figure du héros? Telles sont les questions dont on propose l'examen afin d'interroger le sort réservé à l'idéal classique héroïque, alors que les sources de l'inspiration se détournent de la latinité d'or au profit de la période décadente de l'Empire romain.

¹⁸ Voltaire, *Lettre sur les spectacles*, dans *Collection complète des Œuvres de Monsieur de Voltaire*, Nouvelle édition augmentée de ses dernières pièces de théâtre & enrichie de 61 figures en taille-douce, Tome VI, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1764, p. 89.

¹⁹ Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, coll. « La République des Lettres », 2001, p. 149.

CHAPITRE I LE PERSONNAGE

*En dépit de multiples crises,
contestations et mises à mort
symboliques, dont les professions de foi
de l'école structuraliste et
des nouveaux romanciers donnèrent
jadis l'exemple,
la dépouille mortelle du personnage
n'a jamais été aussi vivante
dans la littérature comme
dans la critique.*

Pierre Glaudes et Yves Reuter.

D'hier à aujourd'hui, les personnages, « êtres de papier et de mots¹ », n'ont jamais cessé de piquer la curiosité et de soulever l'intérêt des simples lecteurs comme des chercheurs les plus érudits. Assurément, « le personnage fascine et, en même temps, dérouté par la multiplicité de ses dimensions² ». Remis en question dès la fin du XIX^e siècle en raison de l'expansion qu'ont connue les sciences du langage, puis finalement condamné à une mort certaine dans les années 1950, le personnage a fait un retour en force, dans les théories de la littérature, depuis les deux dernières décennies.

« La notion de “ personnage ” est l'une des plus têtues de l'analyse littéraire³ ». Mais ni l'école structuraliste⁴, ni même les représentants d'un genre qu'on a appelé le nouveau roman ou encore le nouveau théâtre⁵ n'auront eu raison du personnage dont la mort avait été proclamée⁶, trop tôt semble-t-il, puisque non seulement « expulsé par la porte, [il] revenait par la fenêtre⁷ », mais qu'encore aujourd'hui il s'impose dans son « entière et malcommode complexité⁸ ». Aussi

¹ L'expression est de Jean Racine, cité par Alain Viala, « Acteur et personnage au XVII^e siècle. D'un usage racinien peut-être révélateur », dans Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Personnage et histoire littéraire*, Actes du Colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 53.

² Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1998, p. 120.

³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 4^e de couverture.

⁴ Le structuralisme français était en vogue à la fin des années 60 et au début des années 70. Sur les travaux relatifs au personnage qui s'inscrivent dans cette mouvance, voir P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », 1972.

⁵ Pour le nouveau théâtre, genre mis en vogue dans les années 50 par Beckett, Ionesco, Genet ou encore Adamov, voir Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978 et Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Idées/Gallimard, 1966.

⁶ Sur la mort du personnage, voir par exemple Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, 1956.

⁷ Coll., *Le personnage en question*, Actes du IV^e colloque du S.E.L., 1-3 décembre 1983, Toulouse, Service des Publications Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 7.

⁸ L'expression est de Pierre Glaudes et Yves Reuter dans *Personnage et histoire littéraire*, op. cit., p. 8.

devient-il opportun, dans le contexte de ce renouveau, de faire le point sur l'état présent de la recherche entourant cette « résurrection » du personnage depuis les années 80.

Un consensus s'est vraisemblablement établi parmi les divers théoriciens du personnage, autant dans le domaine des récits que de l'art dramatique : les études sur le personnage jusque dans les années 70 ont ni plus ni moins abouti à une impasse. Vincent Jouve en fait d'ailleurs la démonstration dans l'avant-propos de *L'effet-personnage dans le roman*. L'auteur, qui présente un historique des études du personnage au cours du XX^e siècle, observe non seulement « l'insuffisance du discours de la narratologie⁹ », mais soutient également que les structuralistes français, pour ne nommer que ceux-là, évoluant dans le contexte intellectuel de leur époque, ont réduit le personnage aux catégories d'acteur ou encore d'actant et de fonction, prétendant qu'il « n'est qu'un " être de papier " strictement réductible aux signes textuels¹⁰ ». En s'attardant de cette façon exclusivement à son rôle fonctionnel et en considérant le personnage comme autonome à l'intérieur d'un récit, Jouve, qui privilégie pour sa part une étude génétique du personnage empruntée aux thèmes de la psychanalyse, considère que les travaux des formalistes ont concouru à un affaiblissement de la notion même de personnage.

C'est également dans le contexte d'une réaction au cul-de-sac résultant des théories de Greimas ou encore de Barthes que s'inscrivent les travaux de Pierre

⁹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

Glaudes et d'Yves Reuter qui, dans leur présentation des Actes du colloque *Personnage et histoire littéraire*, organisé à Toulouse en 1990, soutiennent que pour analyser le statut ou encore même la fonction du personnage, « il a paru expédient de réintroduire la dimension historique, trop souvent délaissée par le passé, au profit d'une réflexion étroitement formaliste¹¹ ».

Pour sa part, Michel Zeraffa s'est interrogé sur la différence entre personne et personnage dans les romans. Son ouvrage *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*¹² se veut une étude « qui conjugue sur deux recherches, l'une d'ordre psycho-sociologique – portant sur la personne – l'autre de caractère esthétique – prenant pour objet la vie des formes¹³ ». Se basant entre autres sur les romans de James Joyce et de Virginia Woolf, Zeraffa fait la différence entre, d'une part, le personnage qui se situe du côté « fonctionnel » et, d'autre part, la personne qui est dans l'ordre du « notionnel; que l'un existe, et que l'autre est, ou plutôt doit être; que l'un est masque, l'autre vérité¹⁴ ».

Ce n'est qu'à la suite de ces diverses considérations que l'on se voit forcé d'envisager que, malgré toutes les vicissitudes dont il a été l'objet depuis le début du siècle, le personnage est beaucoup plus qu'un « tissu de mots¹⁵ » et, qu'en ce sens, le retour à la dimension socio-historique préconisé par Glaudes et Reuter pour

¹¹ Pierre Glaudes et Yves Reuter, dir., *Personnage et histoire littéraire*, op. cit.

¹² Michel Zeraffa, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, 494p.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

définir le rôle ainsi que le statut du personnage, que ce soit dans les récits et même au théâtre, semble tout à fait essentiel, ne serait-ce que pour se rendre compte que son évolution n'est compréhensible qu'en fonction d'un contexte qui lui est propre.

En fait, le statut du personnage

n'est définissable que comme un ensemble de rapports [...] constants et, quant à leur application, susceptibles de fonctionner selon les modes les plus variés, en consonance avec les variations de l'histoire, de l'idéologie et des esthétiques qu'elles contribuent à engendrer¹⁶.

De plus, le personnage, surtout au théâtre, « est le produit d'un artifice dont le paradoxe consiste à persuader de la réalité effective d'une image et d'une illusion, de manière à solliciter l'intérêt, voire l'identification, d'un lecteur ou d'un spectateur¹⁷ ». Ce sont ces notions d'artifice et d'identification reliées de façon très intime à l'évolution du personnage dans l'art dramatique qui méritent surtout d'être approfondies, pour en retracer les éléments les plus marquants depuis les origines athéniennes de la tragédie jusqu'au XVIII^e siècle.

Un détour par l'étymologie s'impose d'entrée de jeu, ne serait-ce que pour rappeler les origines de la tragédie. Comme le rappelle Jacqueline de Romilly, le mot grec *tragôdia* signifie « chant du bouc », d'abord en raison du fait que les chœurs de l'Antiquité portaient des peaux de boucs, mais aussi parce que cet animal était associé au désir sexuel. Ainsi, la tragédie est née en Grèce en 600

¹⁵ L'expression est d'Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées – le personnage », dans *Pour un Nouveau roman*, Paris, Idées/Gallimard, 1963.

¹⁶ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 28.

avant J.-C., du culte de Dionysos. Faisant partie des fêtes du printemps qui avaient lieu pendant la deuxième quinzaine de mars et qu'on appelait les Grandes Dionysies, ces festivités, entièrement aux frais de l'état, se caractérisaient par des célébrations orgiaques où l'excès était poussé parfois jusqu'à la mort. Mais encore, bien qu'il « plane beaucoup d'ombre¹⁸ » sur les origines de ce théâtre, il importe de mentionner qu'il prend vraisemblablement sa source dans le dithyrambe. Chant propre au culte du dieu de la vigne, le dithyrambe, dans la tragédie, se déployait dans un dialogue constant entre le chœur, indépendant de l'action, et les personnages, représentant l'action dramatique. De cette façon, l'intime relation qui existe entre le personnage et le genre tragique constitue une sorte d'évidence, dès ses origines athéniennes.

Défini par les conflits intérieurs qui l'agitent, le personnage représente le centre d'intérêt de la tragédie qui s'articule constamment autour de sa figure. On l'imagine tantôt si vraisemblable qu'il nous paraît réel et tantôt teinté de mystère et de magie. Cependant, l'idée de personnage, dont le mot français dérive du latin *persona* qui désignait les masques portés sur scène par les comédiens de l'Antiquité, nous indique que le personnage est bel et bien la « figure par excellence de l'illusion [et qu'il] n'existe qu'à la faveur d'un artifice¹⁹ ». La tragédie nous met en présence « de personnages appartenant à un passé héroïsé et revêtus d'une

¹⁷ Marc André Bernier, « Le personnage », dans *Dictionnaire historique et sociologique de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, sous-presse.

¹⁸ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ Marc André Bernier, *op. cit.*

certaine grandeur [qui] devait rester à jamais attachée au genre tragique²⁰ ». Conséquemment, l'épopée raconta le passé mythique mêlé à l'actualité politique, mais la tragédie, quant à elle, le montra.

Cette importance accordée au personnage et à sa grandeur vont se retrouver dans le premier art poétique, au IV^e siècle avant Jésus-Christ, alors qu'Aristote se donnera pour tâche de discipliner le théâtre en établissant les principales règles du genre tragique et les premières lignes d'une définition du personnage dramatique :

la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, [...] dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière [...], imitation qui est faite par des personnages en action [...] et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions²¹.

De cette façon, « la tragédie grecque présentait, dans le langage directement accessible de l'émotion, une réflexion sur l'homme²² », où l'identification au personnage permettait au spectateur une purgation des passions, la catharsis. Dans sa *Poétique*, le philosophe estime que le théâtre est d'abord *mimésis* et qu'à ce titre, il exige une transposition du réel où « il faut [...] dans les caractères, comme dans la composition des faits, chercher toujours ou le nécessaire ou le vraisemblable²³ ». De surcroît, considérant la tragédie et l'épopée comme des genres supérieurs, Aristote affirme que la tragédie « veut représenter les hommes [...] supérieurs aux hommes de la réalité²⁴ » et que, par conséquent, les auteurs se doivent de puiser

²⁰ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 19.

²¹ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, « Les Belles Lettres », 1965 [IV^e s. av. J.-C.], p. 36-37.

²² Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 5.

²³ Aristote, *op. cit.* p. 51.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

« leurs personnages parmi des héros dont le nom [était] connu²⁵ ». Bref, l'idée d'une mimésis des hommes en action qu'a définie Aristote s'accomplit dans un théâtre profondément humaniste dont l'effet purgatif et éthique procède de la catharsis.

L'époque médiévale ne tiendra pas compte des principes aristotéliens de la représentation et, de cette façon, « on constate une césure très profonde en matière de théâtre entre le monde antique et le Moyen Âge²⁶ », si bien que la forme tragique du théâtre antique se trouve désormais ignorée. Néanmoins, « la poétique du récit emprunte à Horace et Cicéron des règles formulées par ces auteurs pour des œuvres de fiction, mais aussi pour des genres non fictionnels tels que l'épître, l'éloquence et le sermon²⁷ ». Caractérisé par des formes brèves comme les sotties et les farces, ou encore par des mystères toujours conformes à la moralité et où le paganisme des Anciens laisse la place au catholicisme, le théâtre du Moyen Âge est lié aux fêtes populaires et aux carnivals. Les personnages des récits médiévaux sont fortement stéréotypés et d'une certaine homogénéité. « Loin d'être doués d'une grande singularité, les protagonistes appartiennent à des *types* facilement reconnaissables²⁸ » ou encore correspondent à des « figures symboliques, vecteurs de significations spirituelles plus ou moins faciles à dégager²⁹ ».

²⁵ Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, *op. cit.*, p. 33.

²⁶ Bernard Faivre, « L'acteur et le jongleur », dans Jacqueline de Jomaron, dir., *Le théâtre en France, du Moyen Âge à 1789*, Paris, Armand Colin, p. 35.

²⁷ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 19.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p 20.

Les formes médiévales de théâtre ne survivront pas, pour la plupart, à la Renaissance, époque marquée par une volonté de faire ressurgir en Europe les valeurs de l'Antiquité. Ce retour de l'intérêt particulier pour le paganisme coïncidera avec les débuts de la tragédie française qui aura près d'un demi-siècle de retard sur le théâtre italien. Malgré ce retour aux valeurs de l'Antiquité, le théâtre tragique de la Renaissance mettra volontiers de côté le caractère sacré et orgiaque de la tragédie antique au profit d'une émulation née de la lecture des textes des Anciens et de leurs exploits.

Intégré à la pédagogie par les Jésuites entre 1580 et 1630, le théâtre humaniste s'écrit en néo-latin et conservera pour cette raison son caractère essentiellement scolaire pendant toute la Renaissance. Il en résulte que l'accessibilité aux spectacles tragiques demeure essentiellement limitée à un public de collège et suppose par le fait même une importante érudition de la part des auteurs en raison de la connaissance des langues grecque et latine qui s'imposait afin de pouvoir s'inspirer à nouveau des modèles antiques. La tragédie semblait donc peu connue et réservée à une audience lettrée assez restreinte. Cela explique que, de façon générale, jusqu'à la seconde moitié du XVI^e siècle, « les personnages ne sortent guère des limites assignées par la tradition³⁰ ». En France, le siècle tragique ne débute qu'en 1550, alors que Théodore de Bèze ouvre le bal en offrant la toute première tragédie, *Abraham souffrant*. Par contre, ce n'est que trois années plus tard, en 1553, que Jodelle innovera, avec la *Cléopâtre captive*, construite selon le modèle de la confrontation et où les personnages, d'abord présentés

individuellement, se retrouvent en confrontation dans le dernier acte. C'est à partir de ce moment que le héros tragique est mis en scène différemment, suivant cette nouvelle forme qui, il va sans dire, « entraîne une réhabilitation du personnage, dont la réalité s'était dissoute dans l'art collectif des derniers mystères³¹ ».

La naissance du théâtre classique français et, surtout, de la tragédie a donc été « imposée aux auteurs et au public par des théoriciens³² ». Jean Chapelain en 1637, avec ses *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, et l'abbé d'Aubignac qui, en 1657, publie la *Pratique du théâtre*, pour ne nommer que ceux-là, donneront ainsi à la dramaturgie classique ses premiers fondements, inspirés de la *Poétique* d'Aristote dont la redécouverte, au XVII^e siècle, contribuera grandement à assurer le prestige de la tragédie classique. Ces doctes se réclameront sans cesse des principes aristotéliens de la représentation où, comme on l'a vu, l'imitation des hommes en action, prenant sa source dans le vraisemblable et le nécessaire, entraîne une catharsis. Cependant, les règles encadrant la mimésis au XVII^e siècle seront plus rigoureuses que chez les Anciens. Les théoriciens, en plus de supprimer la présence des chœurs, vont reconsidérer la notion centrale de passion davantage en tant que manifestation d'une *magnitudo animi* et demanderont aux auteurs un enchaînement beaucoup plus condensé de l'action jusqu'à son dénouement. Bref, on resserre les règles qu'Aristote avait établies et « ce souci d'extrême concentration donne son sens à la restauration des unités qu'exigent les théoriciens

³⁰ Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op. cit.*, p. 20.

³¹ Jacques Scherer, « Le théâtre Phénix », dans Jacqueline de Jomaron, dir., *op. cit.*, p. 100.

³² Antoine Adam, *op. cit.*, p.39.

de la tragédie classique³³ ». Mais encore faut-il adapter la fable à la *doxa*. En ce sens, la vraisemblance aristotélicienne, « élément essentiel du fonctionnement de la mimésis³⁴ » et qui concerne en même temps la structure du personnage, sera appelée à évoluer et se confondra peu à peu et de plus en plus avec la bienséance. En effet, « le vraisemblable, en ce qu'il régit le comportement du personnage et lui confère une estampille de rationalité, est toujours lié à un code de convenances, dicté lui-même par la sensibilité collective et par la culture dominante d'une époque donnée³⁵ ». Dès lors, les bienséances, jouissant de la cote d'honneur pendant presque tout l'âge classique, ont « engendré une esthétique théâtrale représentative de son temps³⁶ », où la pompe des héros tragiques sera considérée comme le « fondement le plus solide de la vraisemblance³⁷ ».

Dans la mesure où les règles de la convenance font partie de la représentation, il semble opportun, avant de poursuivre, d'effectuer un retour sur la société française et, surtout, sur le rôle de l'état qui, à l'évidence, favoriseront ce caractère de magnificence de la tragédie. Jusqu'en 1629, Paris n'a ni théâtre fixe, ni compagnie régulière. Mais la nomination du cardinal de Richelieu à titre de ministre d'état de Louis XIII jouera un rôle déterminant en garantissant une nouvelle stabilité au théâtre. Épris de grandeur, Richelieu considère dès lors que les arts ainsi que les lettres doivent se mettre au service du prestige de la monarchie. À la mort de Richelieu en 1642, Mazarin, son successeur, perpétuera la tradition

³³ *Ibid.*, p. 42.

³⁴ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 37.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

jusqu'à sa mort en 1661 qui correspond au début du règne personnel de Louis XIV. Le Roi Soleil instaurera alors une politique de gloire axée, entre autres, « sur le rayonnement inégalé des beaux-arts³⁸ ». De plus, avec Colbert en charge des Finances, « le mécénat royal [...] établit une hiérarchie dans les arts qui doivent tous concourir au culte du roi³⁹ ». Ainsi, tout contribue à favoriser l'émergence de la tragédie classique, art de grandeur et de noblesse, qui « est décidément la forme dramatique qui convient aux hommes de la société monarchique⁴⁰ ».

C'est ce que montre bien l'omniprésence de l'étiquette, inscrite à la fois au sein de la représentation et d'une politique axée sur la gloire du monarque et de l'aristocratie. Qui plus est, cette noblesse, qui est la marque distinctive de la dramaturgie du Grand Siècle, oriente à son tour le choix des personnages, construits suivant un parallèle constant entre Anciens et Modernes et contribuant, de toute évidence, à rehausser l'honneur et à conférer plus de prestige aux valeurs de la société de cour. Les auteurs de tragédie, s'inspirant des Anciens pour choisir leurs héros parmi une panoplie d'hommes et de surhommes dont les siècles n'ont pu ternir le souvenir et la réputation, mettront donc en scène des « personnages appartenant à un passé héroïsé et revêtus d'une certaine grandeur⁴¹ » et dont l'exemplarité tient constamment à une dignité empreinte de noblesse.

³⁷ Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op. cit.*, p. 8.

³⁸ Jacqueline de Jomaron, « La raison d'état », dans Jacqueline de Jomaron, dir., *op. cit.*, p. 149.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Antoine Adam, *op. cit.*, p. 44.

⁴¹ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 19.

En somme, Rome devient, sur la scène, « un microcosme de l'histoire universelle⁴² » et le personnage classique, « s'il a pour modèle un homme selon la nature, finit toujours par l'élever à une dignité qui satisfait aux critères de l'honnêteté et du goût⁴³ ». De plus, il apparaît essentiel que le héros, souvent représentatif du souverain, « puisse faire figure de modèle : à défaut d'être parfait, il doit paraître suffisamment vertueux pour être donné en exemple⁴⁴ ». C'est donc tout à la gloire de la noblesse et à partir du souvenir lettré de l'Âge d'or antique que la tragédie brillera de tous ses feux pendant ce Grand Siècle du théâtre.

L'avènement de la crise de la conscience européenne au crépuscule du XVII^e siècle favorise chez les philosophes et les écrivains l'essor d'une réflexion critique qui se poursuivra jusqu'au seuil de la Révolution. Cette réflexion, dans une France caractérisée d'une part par la montée de la bourgeoisie et d'autre part par le déclin de la monarchie, contribue à dessiner le portrait particulier de cette époque. Le siècle des Lumières voit non seulement naître le triomphe de la raison en tant que seul critère de vérité, mais aussi l'épanouissement d'une critique universelle qui s'impose dans tous les domaines. Cependant, ce serait se méprendre de croire que l'esprit des Lumières puisse être envisagé dans une perspective de totale rupture par rapport au siècle qui a précédé son essor. Au contraire, le siècle de Voltaire prolonge à bien des égards celui de Louis XIV et, à ce titre, doit être pensé davantage comme un déplacement d'accent où même le

⁴² André Stegmann, *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*, T. II, Paris, Librairie Armand Colin, 1968, p. 159.

⁴³ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁴ Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op. cit.*, p. 22.

libertinage, dans la mesure où il s'affirme comme une culture subversive, s'invente néanmoins à partir et au sein même du classicisme. En d'autres termes, « le nouvel idéal du savoir se développe en continuité parfaite à partir des présuppositions qu'avaient fixées la logique et la théorie de la connaissance du XVII^e siècle⁴⁵ ».

Quant à la société française des Lumières, la monarchie, de la mort du Roi Soleil en 1715 jusqu'au seuil de la Révolution, y maintient du mieux qu'elle peut son emprise dans le domaine de la littérature, par la gratification mécénique, entre autres. Mais cette volonté d'exercer une telle influence, à laquelle s'ajoute le renforcement de la censure dès 1702, entraîneront une prolifération d'ouvrages libertins imprimés dans la clandestinité ainsi que l'émergence d'une littérature davantage militante. C'est aussi en réaction à l'autoritarisme dont fait preuve la censure royale, que Paris et ses environs verront apparaître des établissements de théâtre privés.

La vie théâtrale au XVIII^e siècle se distingue par un public de plus en plus éclectique, une multiplication des pièces, mais surtout par une variété sans précédent dans les genres. La tragédie se maintient et Voltaire, dans la seconde moitié du siècle, s'en servira telle une tribune au service d'une propagande philosophique. D'un autre côté, Denis Diderot donnera naissance au drame bourgeois. Bien que demeurant conforme à la poétique aristotélicienne, Diderot innovera tout de même puisque le personnage pathétique, jusque-là héros antique, sera désormais un reflet des hommes de la vie publique. Ainsi, la cellule familiale

⁴⁵ Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966, p. 56.

devient « le champ privilégié de la mimésis⁴⁶ » et le personnage est d'abord reconnu comme individu avant d'être titulaire d'un statut social.

Mais, assurément, la vogue est à la satire ainsi qu'à tous ses genres intermédiaires, dans les pamphlets comme au théâtre. C'est pourquoi toutes les formes de burlesque comme la parodie dramatique, qui s'amuse à tourner « la pompe tragique en ridicule⁴⁷ », connurent une popularité si importante qu'on en a fait un genre littéraire en soi. À cet effet, Valleria Belt Grannis, dans son ouvrage *Dramatic Parody in Eighteenth Century France* soutient que « above all, the parodies must be viewed as fitting into the long tradition of satirical writing which holds so large a place in French literature⁴⁸ ».

De façon évidente, le contexte social et politique des Lumières, mêlé aux nouveaux éléments dramaturgiques, trouvera un écho particulier dans le cas du statut du personnage. En effet, dès que l'on songe au fait que « l'Europe, au XVIII^e siècle [...] veut passer à un âge de raison où l'individu soit maître de son sort et comptable de son bonheur⁴⁹ », on se voit forcé de constater certains changements apparents dans l'image qu'on se faisait jusqu'alors de la représentation du héros tragique. Vers la fin du XVII^e siècle, « alors que Descartes a donné à chaque homme la responsabilité d'une raison souveraine, le personnage commence à

⁴⁶ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁷ Élisabeth Bourguinat, *Le siècle du persiflage, 1734-1789*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998, p. 47.

⁴⁸ Valleria Belt Grannis, *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*, New York, Institute of French Studies, 1931, p. 406.

⁴⁹ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 97.

recevoir une définition individuelle de plus en plus marquée⁵⁰ ». De même, la reconsidération de la notion de héros au XVIII^e siècle demeure indissociable d'un contexte philosophique où sensualisme et libertinage d'esprit et de mœurs s'inscrivent dans une volonté de mettre en scène aussi bien l'expérience de l'existence que la recherche du bonheur. Effectivement, « à une époque où savants et philosophes trouvent le sensible digne d'être observé, les écrivains en viennent à reconsidérer les règles qui encadrent strictement la mimésis⁵¹ ».

De cette façon, l'héroïsme emprunté de l'antique qui permettait d'élever la France du siècle précédent au même degré d'universalité que la latinité d'or et donnait une forme grandiose à la noblesse n'est désormais plus au goût du jour. En fait, participant à l'essor général de l'esprit critique et au déclin qu'a connu la monarchie à la veille de la Révolution française, le parallèle avec l'Antiquité se voit considérablement modifié, si bien qu'il se transforme au XVIII^e siècle en un rapport privilégié avec l'Antiquité d'argent, comme va le montrer la satire du héros tragique dans le théâtre érotique. Mais encore, ce lien avec la période la plus décadente du monde romain se redouble d'un rapport parodique aux Anciens où les héros cornéliens sont déconstruits, voire dévergondés par une critique libertine. En réalité, les héros majestueux et grandioses du siècle classique perdent leur éclat, n'ont plus leur raison d'être dans ce siècle critique et sont tantôt remplacés par leur équivalent travesti, tantôt par des personnages historiquement connus pour leurs débauches. Le personnage sera alors défini à partir d'un rapport remodelé aux

⁵⁰ Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

Anciens et, par conséquent, d'un « héroïsme nouveau, celui de l'individu singulier, opposé à l'héroïsme aristocratique de l'extraordinaire⁵² ». Bien sûr, l'on retrouvera encore sur scène des personnages appartenant à l'Antiquité : mais l'héroïsme dont ils faisaient preuve auparavant a surtout suscité parodie et critique de la part des auteurs.

Néanmoins, un fait demeure : malgré tous les changements qu'il a subis depuis sa première apparition sur scène en Grèce jusqu'à la fin de l'Ancien Régime et même au-delà, le personnage a toujours conservé son rôle central et indispensable dans le théâtre tragique. Moteur d'une catharsis dans le monde antique, il s'est affiné, conservant pendant le Grand Siècle sa part d'honneur et de représentant des passions comme *perturbationes animi* et devenant miroir métaphorique d'une aristocratie grandiose pour finalement devenir, au seuil d'une nouvelle ère, celle des Lumières, le vecteur de la parodie. Certes, le personnage tragique constitue le point de mire de la tragédie et l'analyse de son importance à l'intérieur de la mimésis apparaît essentielle, dès lors que le héros tragique devient, pendant le siècle des Lumières, l'objet d'une parodie, dont la compréhension et la signification exigent que l'on se livre à une archéologie de l'héroïsme magnanime à l'antique.

⁵² Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op. cit.*, p. 24.

CHAPITRE II
CORNEILLE : L'HÉROÏSME MAGNANIME
DE L'ANTIQUITÉ AU SERVICE D'UNE AMPLIFICATION
DES VALEURS ARISTOCRATIQUES

*Les princes ont cela de leur haute naissance :
Leur âme dans leur rang prend des impressions
Qui dessous leur vertu rangent leurs passions.
Leur générosité soumet tout à leur gloire,
Tout est illustre en eux quand ils daignent se croire.*

*Cléopâtre, dans La Mort de Pompée,
Acte II, scène I.*

Alors que « la Renaissance a imposé l'idée que le théâtre est une école de mœurs, qu'il forme et élève les esprits¹ », les doctes du Grand Siècle, à partir de ce constat et de la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote, vont développer une théorie du théâtre en établissant les principes d'un art dramatique à la fois imité de l'antique et réglé sur les besoins particuliers de la scène moderne. Le XVII^e siècle, siècle qui revendique si volontiers la majesté et la noblesse, exprime cette ambition dans une esthétique de la grandeur où la mise en scène spectaculaire du personnage s'accomplit dans une rhétorique où se déploient les séductions du pouvoir. Cette grandeur qui s'affirme d'abord dans le théâtre tragique, surtout entre 1630 et 1660, prend vraisemblablement sa source dans la société française d'Ancien Régime qui contribue largement à donner ses lettres de noblesse au poème tragique. À cet égard, l'année 1629 est déterminante pour le théâtre : « l'accession au pouvoir de Richelieu et l'affermissement, sous sa conduite, de la monarchie dite absolue, ont engendré un ordre qui se reflète dans la littérature² ». Son amour pour les arts de la scène favorise de ce fait l'inauguration du centralisme parisien et l'installation de deux troupes fixes dans la capitale. À la mort de Richelieu en 1642, Mazarin, fervent amateur du théâtre italien, délaisse volontiers les comédiens français. Par contre, les privilèges donnés aux auteurs reviennent dès le début du règne personnel de Louis XIV, en 1661, alors que le Roi Soleil se fait le mécène des arts et des lettres. Grâce à ces privilèges et à l'influence qu'exercent le roi et son ministre, les arts de la scène, et, surtout, la tragédie, donnent souvent à voir et à lire une sorte d'amplification des valeurs aristocratiques. Le travail des auteurs classiques est

¹ Antoine Adam, *op. cit.*, p. 15.

ainsi continuellement empreint d'une dignité et d'une noblesse où la célébration des valeurs de la civilisation de cour devient un des éléments fondamentaux de cette littérature en plein épanouissement. Cette célébration est d'ailleurs indissociable de l'idée selon laquelle le XVII^e siècle s'est pensé comme une nouvelle latinité d'or, où la grandeur historique d'Auguste devenait, en vertu d'une rhétorique de l'analogie fondée sur le parallèle oratoire, la figure d'une magnificence retrouvée. Ce climat prestigieux, à l'intérieur duquel se côtoient la monarchie absolutiste et le souvenir magnifié de la « Saine Antiquité³ », devient un terrain privilégié pour l'épanouissement de l'esthétique classique, teintée d'ordre et de symétrie, mais participe également à l'essor du théâtre réglé et de la tragédie, forme où triomphent l'idéal classique et le retour à des genres dramatiques imités de l'antique.

Bref, tout, dans la société et la culture française concourt à faire du Grand Siècle celui, d'abord, du théâtre. De 1630 à 1660, le public français est témoin « de la relance de la tragédie dans le théâtre français⁴ ». Depuis que les réflexions théoriques, d'abord de Mairet dont *La Sophonisbe*⁵ fut « la mere de toutes les

² Roger Zuber, « Les premiers fondements d'une littérature civile », dans Jean Mesnard, dir., *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 111.

³ L'expression est de Pierre-Joseph Thoulier, abbé d'Olivet, dans « Discours sur l'éloquence. Prononcé dans l'Académie française, avant la distribution des prix, le 25 août 1735 », *Philippiques de Démosthène et Catilinaires de Cicéron, traduites par Monsieur l'abbé d'Olivet*, 1736, Paris, chez P. Gaudouin, p. 19.

⁴ Roger Zuber, *op. cit.*, p. 137.

⁵ Déjà, Mairet, dans sa préface, se réclamait d'Aristote pour justifier les libertés qu'il avait prises face à l'histoire, pour embellir sa pièce : « Il est vrai [...] que j'ai voulu ajouter pour l'embellissement de la pièce, et que j'ai même changé deux incidents de l'Histoire assez considérables [...]. Les moins habiles doivent croire que je n'ai pas altéré l'histoire sans sujet, et les plus délicats verront, s'il leur plaît en prendre la peine, la défense de mon procédé dans Aristote », dans Jean Mairet, *La Sophonisbe*, Édition Critique avec Introduction et Notes par Charles Dédéyan, Paris, Librairie Nizet, 1969, p. XXII-XXIII.

Tragédies Françaises⁶ », puis par la suite, de Chapelain ou encore de l'abbé d'Aubignac, à partir de la lecture d'Aristote, ont rouvert la voie vers un art ancien que l'on se proposait de surpasser en imitant, les dramaturges se sont donné pour tâche de mettre en scène quelques-uns des hauts faits historiques de l'Antiquité païenne.

Pierre Corneille (1606-1684) s'inscrit précisément dans cette mouvance et devient, à partir des années 1630, l'un des plus grands auteurs tragiques de son siècle. Alors que Richelieu « entreprend de rendre aux Français le sens de la grandeur⁷ » au sein d'un état royal fort qui se constitue sous sa conduite, l'œuvre tragique de Corneille s'organise selon une « idéologie noble axée sur la gloire⁸ » où les héros, surtout romains, sont « des personnages des personnages⁹ ». D'ailleurs, « l'histoire romaine occupe le devant, et pas seulement chez Corneille. C'est une Rome chère à Richelieu¹⁰ ». Les tragédies que Corneille présente au public français, surtout dans les années 1640¹¹ grâce à la troupe de Mondory au Théâtre du Marais, témoignent de ce souci pour les goûts du cardinal, et d'autant plus pour ceux de son époque. Les personnages empruntés de l'antique qu'il a mis sur scène participent d'une éthique héroïque particulière, intégrant à la fois *imitatio*, amplification et stoïcisme. De cette façon, il devient intéressant d'examiner tour à

⁶ Préface de *La Sophonisbe* par M. Lantin (Voltaire), dans Jean Mairet, *Sophonisbe*, réparée à neuf par M. Lantin, [document électronique], Num. BnF de l'édition de Paris, chez la Veuve Duchesne, 1770, p. VII.

⁷ Antoine Adam, *op. cit.*, p. 7.

⁸ F. E. Sutcliffe, *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris, Nizet, 1959, p. 7.

⁹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 43.

¹⁰ Roger Zuber, *op. cit.*, p. 138.

tour les principes régissant la construction du héros cornélien, que Georges Forestier qualifie avec raison de « jeu dialectique fidélité/invention¹² ». Suivant cette expression, le théâtre cornélien oscille, nous le verrons, entre fidélité historique, c'est-à-dire fidélité à cette grandeur romaine léguée par l'histoire, et inventions personnelles, conformément aux règles des bienséances dictées par l'époque dans laquelle le théâtre tragique classique s'épanouit.

Mais, d'entrée de jeu, un rappel des influences et des réflexions de Corneille sur le théâtre s'impose, ne serait-ce que pour saisir la façon dont il a imaginé et conçu son art. Corneille puise essentiellement ses sources chez les historiens de l'Antiquité romaine tels Tacite et Tite-Live, ou encore chez Sénèque le philosophe pour ne nommer que ceux-là. En effet, formé à l'école de la *ratio studiorum* jésuite grâce à ses études au Collège de Rouen, Corneille a été initié dès sa jeunesse à la lecture des Anciens, mais également à l'idéal aristotélicien de la grandeur, omniprésent dans « l'apprentissage technique de la méthode de création oratoire¹³ ». Ces influences ont sans aucun doute participé à l'invention du théâtre cornélien puisqu'il est aisé de reconnaître dans son œuvre une formation oratoire où l'éloquence de la parole vient côtoyer une mémoire érudite.

¹¹ Cette période qui débute avec *Le Cid* en 1637 et qui comprend ensuite les tragédies *Horace* (1641), *Cinna* (1643) et *Polyeucte* (1643) est désignée, par la critique, de période des chefs-d'œuvre de Corneille.

¹² Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, coll. « Les livres et les hommes », 1998, p. 25.

¹³ Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Librairie Droz, 1990, p. 325.

Tandis que les doctes, d'Aubignac et ses « amis » de l'Académie au premier rang, marchaient fidèlement sur les traces d'Aristote sans trop chercher à innover, Corneille, de son côté, « avait [...], sur l'art dramatique, des principes déterminés, une théorie originale et personnelle¹⁴ ». Intégrées dans ses trois *Discours*¹⁵ ainsi qu'à l'intérieur de quelques préfaces et épîtres de pièces, ses réflexions sur la tragédie nous indiquent que, de manière générale, le poète reprend les catégories et les définitions de la *Poétique* d'Aristote et les réinvente, suivant les exigences de son siècle et du public. De cette façon, « ses *discours* ne marqueront pas une rupture de Corneille avec Aristote, mais le souci d'intégrer la logique de l'œuvre cornélienne dans la tradition aristotélicienne¹⁶ ». À cet égard, la *Poétique*, « véritable source de la doctrine classique¹⁷ », constitue le point de départ autant chez les savants que chez Corneille. Par contre, l'aboutissement de leurs réflexions s'avère différent, puisque Corneille contredit parfois d'Aubignac et l'Académie qui assignent une portée morale considérable au poème tragique, alors que le poète estime, pour sa part, que « le théâtre n'est pas fait pour moraliser [...] ». Contrairement à la plupart des théoriciens de son siècle, il y a pour lui une séparation nette entre le domaine de l'art et celui de la morale¹⁸ ». Grand partisan de la vérité historique, Corneille considère, au même titre qu'Aristote, que « l'essence de la tragédie réside dans le plaisir paradoxal qu'elle procure¹⁹ », en ce

¹⁴ Benoît Duparay, *Des principes de Corneille sur l'art dramatique*, Genève, Slatkine Reprints (reprod. de l'édition de Lyon, 1857), 1970, p. 10.

¹⁵ *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (pp. 821-830), *Discours de la tragédie* (pp. 830-841) et *Discours des unités* (pp. 841-846), dans Pierre Corneille, *op. cit.*

¹⁶ Michel Pringent, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷ René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1961, p. 49.

¹⁸ Marie-Odile Sweetser, *Les conceptions dramatiques de Corneille, d'après ses écrits théoriques*, Genève, Librairie Droz, 1962, p. 70.

¹⁹ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 55.

sens qu'elle suscite à la fois pitié et terreur. Dans l'« Épître de *Médée* », l'auteur souligne, en réfléchissant sur le but que l'art se propose, que « celui de la poésie dramatique est de plaire²⁰ ».

Les positions de Corneille sur la question de la vraisemblance dans un art d'imitation tel que le poème tragique, où l'*imitatio* suppose et commande les idées de bienséances et de *doxa*, viennent s'opposer également aux observations des théoriciens. En effet, le dramaturge « refusera la tyrannie de la vraisemblance que l'abbé d'Aubignac voudra imposer²¹ », au nom d'une « vérité invraisemblable²² », dictée par une attention particulière à l'histoire, que ce soit au sujet de l'action ou même des personnages qu'il met en scène. Sur les questions de vraisemblance²³ et de bienséances, « nos critiques ont transposé les principes philosophiques et délicats d'Aristote en des termes concrets et sociaux qui risquaient de pousser les artistes vers le conformisme²⁴ », alors que pour Corneille, « le bonheur de l'invention, le charme de la création trouvent leur légitimité dans un “rapport à l'histoire” qui reste à la discrétion du poète mais qui repose sur [sa complicité avec] un public féru de politique romaine²⁵ ». Dans son « Épître de *Médée* », l'auteur nous livre l'essentiel de sa pensée sur la vraisemblance en prenant les mœurs pour exemple:

²⁰ Pierre Corneille, « Épître de *Médée*, à Monsieur P.T.N.G. (1639) », dans *op. cit.*, p. 173.

²¹ Benoît Duparay, *op. cit.*

²² Georges Forestier, *op. cit.*, p. 19.

²³ Roger Zuber explique, au sujet des Anciens et des théoriciens, que « c'est en imitant leur réserve et leur tact [des Anciens] que les théoriciens français préconisent, dans la relation d'un événement, la réduction du vrai au vraisemblable. S'agit-il d'un corset imposé au talent? Corneille l'a parfois laissé entendre », dans *Les émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVII^e siècle français*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 29.

²⁴ *Id.*, « Les premiers fondements d'une littérature civile », dans *op. cit.*, p. 116.

Ici vous trouverez le crime en son char de triomphe, et peu de personnages sur la scène dont les mœurs ne soient plus mauvaises que bonnes; mais la peinture et la poésie ont cela de commun, [...] que l'une fait souvent de beaux portraits d'une femme laide, et l'autre de belles imitations d'une action qu'il ne faut pas imiter. Dans la portraiture, il n'est pas question si un visage est beau, mais s'il ressemble; et dans la poésie, il ne faut pas considérer si les mœurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit.²⁶

Pour Corneille, la vraisemblance dépend des situations et, bien qu'elle suppose la *doxa*, elle doit toujours être attestée par l'histoire. Il explique d'ailleurs clairement sa position au sujet des actions, dans la tragédie : « Je n'examine point si elles sont vraisemblables ou non [...], il me suffit qu'elles sont autorisées ou par la vérité de l'histoire ou par l'opinion commune des anciens²⁷ ». De fait, Corneille appuie sa conception du théâtre « sur une histoire incontestable et que tous au XVII^e siècle jugeaient digne d'admiration, l'histoire de Rome²⁸ ». Bref, il préfère le croyable au vraisemblable, puisque « dans la mesure où il récusait le règne exclusif du vraisemblable, il s'est appuyé plus qu'aucun de ses confrères sur la représentation de l'histoire²⁹ » et ce, malgré l'attention particulière qu'il portait au respect des bienséances. Ainsi, de façon générale, Corneille « se situe d'abord face aux Anciens, à Aristote, aux règles. Dans les trois cas, son attitude est identique : la fidélité de l'inspiration autorise la liberté de la création³⁰ ».

²⁵ Michel Pringent, *op. cit.*, p. 13.

²⁶ Corneille, *op. cit.* Corneille reprend d'ailleurs cette idée dans l'« Épître de *La suite du menteur* », en 1645.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Georges Forestier, « Corneille poète d'histoire », dans *Corneille, Le Cid, Othon, Suréna*, Journée d'étude organisée par le C.M.R. 17 (Marseille, novembre 1988), actes réunis par Pierre Ronzeau, dans *Littératures classiques*, supplément au numéro 11- janvier 1989, Paris, Aux Amateurs de Livres, p. 43.

²⁹ *Id.*, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, *op. cit.*, p. 7.

Dans ce qu'il se plaît à appeler la « peinture parlante³¹ », Corneille reproduit l'histoire en « l'embellissant » et, « sensible à la question des bienséances, [il s'assure qu'] il ne livre pas des héros de l'Antiquité de façon brute : il les adapte de telle sorte que son public français puisse les accepter³² ». L'idée de personnage est à ce point centrale dans les tragédies de Corneille que l'examen des sources et des réflexions du poète sur l'art dramatique s'imposait avant d'aborder l'éthique héroïque qui règle la construction de ses héros. Qu'il soit emprunté à l'histoire de la Rome antique ou même à la légende³³, le héros cornélien témoigne de la grandeur et de la majesté de la latinité d'or. Orgueilleux et soucieux de sa gloire, il « embrasse dans un élan passionné la tâche héroïque qui se propose à lui³⁴ ». En réalité, « les passions occupent tout le théâtre cornélien. Elles forment la trame première, mais toujours apparente³⁵ », de ses tragédies. D'ailleurs, « pour Corneille comme pour les grands esprits de son siècle, il appartient à l'âme d'être passionnée³⁶ ». Avec la naissance de la subjectivité moderne, la question des passions, sur laquelle Descartes va publier les *Passions de l'âme* en 1649, intéressera tout le siècle et au premier chef Corneille, chez qui l'héroïsme « correspond à une époque de notre histoire où l'énergie personnelle était [...] considérée comme la plus haute des valeurs³⁷ ». Ces « créatures faites pour l'admiration³⁸ » frappent tant par leur ton exalté que par leur attitude glorieuse :

³⁰ Michel Pringent, *op. cit.*, p. 5.

³¹ Corneille, « Épître de *La suite du menteur* », dans *op. cit.*, p. 364

³² Georges Forestier, *op. cit.*, p. 33.

³³ C'est le cas, notamment, de la tragédie *Médée* [1635].

³⁴ Antoine Adam, *op. cit.*, p. 59.

³⁵ Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Idées/Gallimard, 1948, p. 23.

³⁶ Antoine Adam, *op. cit.*, p. 60.

³⁷ *Ibid.*, p. 58.

³⁸ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 29.

« la gloire, voilà en effet la raison suprême qui fait agir le héros³⁹ ». Exaltation du moi qui permet au héros d'ouvrir un passage à la grandeur, à ce que les Anciens appelaient la *magnitudo animi*, tel est le fondement de la vertu héroïque chez Corneille. Dans cette forme exaltée de l'orgueil du moi, le héros est destiné à se produire en spectacle et à triompher. Par conséquent, c'est tout en faveur d'une conception aristocratique de la gloire que la pompe des personnages des tragédies cornéliennes deviendra le « fondement le plus solide de la vraisemblance⁴⁰ ». D'ailleurs, vivant à une époque où les règles de l'étiquette faisaient partie de l'esprit de cour, Corneille a mis en scène des héros de l'Antiquité empreints d'une dignité réglée sur le souci aristotélicien de la vraisemblance et remodelés suivant les exigences d'une bienséance aristocratique, de telle façon qu'ils puissent servir d'exemples au sein d'une société de cour. Mais là encore, même si le théâtre cornélien s'invente à partir d'une lecture de la *Poétique* aristotélicienne, il se construit également à la faveur d'un parallèle constant entre Anciens et Modernes. C'est en fait ce parallèle qui commande l'invention du personnage et la figure de la gloire chez Corneille.

Dans une lettre du 17 janvier 1643, Guez de Balzac écrit à Corneille, à propos de quelques pages de sa tragédie *Cinna* :

Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris et ne l'avez point brisée en la remuant. Ce n'est point une Rome de Cassiodore, et aussi déchirée qu'elle était au Siècle des Théodoric : c'est une Rome de Tite-Live, et aussi pompeuse qu'elle était au temps des premiers Césars. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la République : cette noble et magnanime

³⁹ Antoine Adam, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁰ Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op. cit.*, p. 8.

fierté; et il se voit bien quelques passables traducteurs de ses paroles et de ses locutions, mais vous êtes le vrai et le fidèle interprète de son esprit et de son courage. Je dis plus, Monsieur, vous êtes souvent son pédagogue et l'avertissez de la bienséance quand elle ne s'en souvient pas. Vous êtes le réformateur du vieux temps s'il a besoin d'embellissement ou d'appui. Aux endroits où Rome est de brique, vous la rebâissez de marbre. Quand vous trouvez du vide, vous le remplissez d'un chef-d'œuvre, et je prends garde que ce que vous prêtez à l'histoire est toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle⁴¹.

Ces mots de la part d'un des principaux critiques littéraires des années 1630-1640 nous présentent Corneille comme un poète qui a fait « voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris », cette Rome pompeuse du « temps des premiers Césars » et qui a su redéployer sur scène sa « noble et magnanime fierté » en s'assurant, d'un côté, d'être respectueux des bienséances et, de l'autre, d'embellir le « vieux temps ». Cette mise en lumière de tous les éléments qui organisent en un ensemble cohérent la dramaturgie cornélienne va permettre de penser l'héroïsme dans les tragédies de Corneille en tant qu'exaltation d'une grandeur où, on le verra, se donne à voir le souvenir magnifié de l'Antiquité.

Le passage de Guez de Balzac nous indique d'entrée de jeu que Corneille était soucieux, d'une part, de l'imitation des Anciens et, de l'autre, des « accommodements nécessaires pour rendre la civilisation romaine accessible au public français⁴² ». Ce soin particulier porté à l'imitation, dénominateur commun de toutes les formes d'art et surtout dans le théâtre classique français, prend sa source, encore une fois, chez Aristote qui considère le théâtre comme *mimésis* ou

⁴¹ Lettre de Guez de Balzac à Pierre Corneille, le 17 janvier 1643, citée dans Pierre Corneille, *Théâtre complet*, Tome I, Texte établi avec introduction, chronologie, note bibliographique, notices et choix de variantes par Georges Couton, Paris, Garnier Frères, 1971, p. 892-893.

représentation d'hommes en action et d'hommes plus grands que nous lorsqu'il s'agit de la tragédie. Cette conception du poème tragique ira de pair avec l'idée d'*imitatio* comme *réappropriation* imitative et inventive d'une forme antérieure – la tragédie antique – qu'en redisant, on réinvente. En effet, les doctes du Grand Siècle, en redéfinissant les règles de la tragédie accordaient toujours à l'imitation des Anciens et de la Nature une importance capitale. Un siècle plus tard, Louis-Sébastien Mercier observe toujours que la poésie dramatique est « le plus séduisant et le plus ingénieux des arts d'imitation, universellement répandu, universellement estimé. C'est le plus précieux héritage que nous aient transmis les anciens. Il ne demande plus qu'à être perfectionné⁴³ ». Les auteurs tragiques tels que Corneille ont donc « perfectionné » cet art imité de l'antique tout en l'investissant d'un savoir nouveau. À cet égard, Chapelain, dans une lettre à Favereau disait, au sujet d'*Adonis*, un poème du cavalier Marino : « je suis bien certain que la nouveauté en sera d'autant plus estimable, que les lumières de l'antiquité y seront par tout, et que toutes les graces des modernes la coloreront⁴⁴ ». Corneille, en raison de ses études chez les Jésuites, « a profondément assimilé une culture ancienne⁴⁵ » et cette mémoire érudite de l'Antiquité romaine héroïque lui a permis de « représenter le passé en s'en faisant l'interprète pour le faire revivre : c'est la perfection de la tragédie en tant qu'art *mimétique*⁴⁶ ». Mais cette mémoire érudite et historique des

⁴² *Ibid.*, p. 893.

⁴³ Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, [Document électronique], Reprod. de l'édition d'Amsterdam, chez E. Van Harrevelt, 1773, p. 3. (Numérisation BnF de l'édition de Paris : INALF, 1961-(Frantext; P232).

⁴⁴ Jean Chapelain, *Lettre ou discours de M. Chapelain à M. Favereau, portant son opinion sur le poème d'Adonis du cavalier Marino*, [Document électronique], Numérisation BnF de l'édition de Paris : INALF, 1961-Reprod. de l'éd. Di Parigi, O. di Varano, 1623, Frantext; Q877, p. 5.

⁴⁵ Michel Pringent, *op. cit.*, p. V.

⁴⁶ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 121.

Anciens, Corneille et les autres poètes tragiques l'ont partagée avec le public de cour qui « ignorait Rome moins que tout le reste⁴⁷ ». C'est cette mémoire commune « qui donne [...] au personnage le poinçon du songe collectif⁴⁸ ». De cette façon, Corneille, par un retour à la fable antique a pu mettre en scène « un passé revu et corrigé, donc lisible par un spectateur qui possède les mêmes cadres généraux de pensée que l'auteur⁴⁹ ».

Georges Forestier faisait remarquer, dans sa préface à l'ouvrage de Roger Zuber, *Les émerveillements de la raison*, que « créer, c'est-à-dire être poète, c'est imiter les modèles anciens⁵⁰ ». D'ailleurs, Zuber a bien résumé cette notion d'*imitatio* qui est constitutive du théâtre classique. Selon lui, « l'imitation consiste à entrer en communication avec les grands esprits. Les grands esprits de l'antiquité, d'une part, en captant leur souffle⁵¹ ». Pierre Corneille, en puisant ses actions et ses héros dans le fonds antique pour composer ses tragédies, a su mettre en œuvre cette idée, mais en portant une attention particulière à l'histoire ainsi qu'à la question des bienséances. Ainsi, « de ce magasin de faits qui s'appelle l'histoire, de son foisonnement pittoresque mais hirsute, la poésie ne retient d'habitude que la part compatible avec les bienséances⁵² ». Bref, Corneille « emprunte à l'histoire parce qu'elle constitue le fondement de la poétique de la tragédie, mais aussi parce qu'elle lui fournit des sujets si vrais et si forts qu'ils en paraissent invraisemblables et qu'ils seraient effectivement inacceptables si, précisément, ils n'étaient

⁴⁷ Roger Zuber, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁸ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁹ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ *Id.*, préface de Roger Zuber, *Les émerveillements de la raison*, *op. cit.*, p. 21.

historiques⁵³ ». Ce « fonctionnement circulaire de l'histoire⁵⁴ » est intéressant en ce sens que Corneille, en liant de la sorte fidélité historique et inventions personnelles (*inventio*) a su perfectionner les leçons des Anciens, mais aussi présenter des sujets accessibles et familiers à une certaine *doxa*. Plus encore, « la mission du poète n'est pas de faire connaître le passé, mais de répondre aux aspirations du présent⁵⁵ ». De cette façon, « en parlant du passé, de ce passé nécessairement rapproché du présent par les règles du théâtre, au premier rang desquelles la bienséance, la tragédie peut offrir aussi une méditation sur le présent⁵⁶ ». Cette réflexion sur l'actualité contemporaine que Forestier soulève s'inscrit également dans la construction des tragédies cornéliennes, c'est-à-dire dans ce que l'on peut appeler l'amplification. En effet, le rapport au passé, dans la tragédie, devient non seulement matière de l'invention, mais soutient également l'idée selon laquelle le Grand Siècle se pense et se rêve comme un retour à l'Âge d'or. La notion d'amplification s'explique ainsi à partir du fonctionnement circulaire de l'histoire, alors que l'actualité idéologique se confond avec le passé qu'il doit mettre en scène.

Dans la mise en forme de ses tragédies pendant les années 1640, Corneille a choisi l'histoire romaine. Ce choix, fort peu innocent, « trouvait sa justification

⁵¹ Roger Zuber, *op. cit.*, p. 41.

⁵² *Ibid.*, p. 29.

⁵³ Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴ L'expression est de Georges Forestier, dans *Ibid.*

⁵⁵ Jean Mesnard, *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 41.

essentielle dans le désir d'illustrer les « grandes idées de Richelieu »⁵⁷ » qui, on l'a vu, a entrepris de redonner aux Français le « sens de la grandeur »⁵⁸. Plus encore, les « grandes idées » politiques du cardinal ont fort probablement inspiré un auteur comme Corneille qui a enchevêtré fidélité à l'Antiquité et actualité politique contemporaine, de sorte que son univers tragique « est avant tout celui de la grandeur, puisque la politique et la tragédie relèvent l'une et l'autre d'un même ordre, celui de la grandeur »⁵⁹.

En fait, Corneille s'est chargé d'enseigner l'histoire de Rome au public français « en la transfigurant par l'idéologie actuelle »⁶⁰, d'où ces héros, rois, princes et nobles romains empruntés de l'antique et « transformés en grands seigneurs de la cour de Versailles, avec les habitudes, la pompe et le faste de leur rang »⁶¹. Corneille puise ses héros dans les trésors antiques pour composer ses pièces tragiques et le rôle qu'ils jouaient dans le passé fait retour sur les planches au profit d'une mise en scène glorieuse de l'aristocratie qui sera à maintes reprises comparée à ces héros anciens.

Depuis la Renaissance, le retour aux sources de l'Antiquité païenne « a permis une affirmation plus audacieuse que jamais des valeurs aristocratiques modernisées »⁶². Au XVII^e siècle, la constitution d'un état royal fort sous Richelieu

⁵⁷ Jacques Maurens, *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Librairie Armand Colin, 1966, p. 253.

⁵⁸ *Supra*, p. 34.

⁵⁹ Livia Titieni, *Le classicisme français : mythe ou réalité*, Rome, Editura Dacia, 1997, p. 121.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Benoît Duparay, *op. cit.*, p. 23.

⁶² Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 23.

puis Louis XIV a contribué à donner une importance capitale à la noblesse de cour dans la vie sociale et politique. D'ailleurs, « l'époque de Corneille est justement, dans les temps Modernes, une de celles où les vieux thèmes moraux de l'aristocratie ont revécu avec le plus d'intensité⁶³ ». Puisque « la tragédie des années 1640 s'intéresse particulièrement aux problèmes politiques⁶⁴ » et que Corneille, selon Guez de Balzac, a fait « voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris⁶⁵ », l'idée selon laquelle certaines pièces de Corneille mettent en scène une amplification glorieuse des valeurs aristocratiques mérite dès lors examen. Paul Bénichou mentionne à ce sujet que « l'enthousiasme cornélien baigne tout entier dans l'atmosphère de l'orgueil, de la gloire, de la générosité et du romanesque aristocratiques, telle qu'on la respirait en France pendant le règne de Louis XIII, telle qu'elle remplit toute la littérature de cette époque⁶⁶ ». Suivant cette idée, les héros que Corneille a empruntés à l'histoire romaine se sont trouvés investis des valeurs nobles de la France d'Ancien Régime.

Cette peinture de héros romains mystérieusement français est notamment présente dans la tragédie *Cinna* que Corneille fait jouer au Théâtre du Marais en 1642. Pièce dans laquelle est « conformée la domination absolue d'Auguste sur Rome et sur l'empire romain⁶⁷ », *Cinna ou la clémence d'Auguste* « présente à la monarchie française le miroir de sa propre accession à l'apogée, et, partant, de son identification définitive à la puissance et à la suprématie intellectuelle et artistique

⁶³ *Ibid.*, p. 20-21.

⁶⁴ Colette et Jacques Scherer, « Le métier d'auteur dramatique », dans Jacqueline de Jomaron, dir., *op.cit.*, 1988, p. 212.

⁶⁵ *Supra*, p. 40.

romaines⁶⁸ ». En effet, des rapprochements avec l'actualité politique des années 1630-1640 semblent le démontrer. Alors qu'on présentait cette tragédie à Paris,

Richelieu était nommément désigné par certains milieux comme un tyran et des conspirations répétées voulurent l'abattre. La France n'en était pas moins un royaume et la légitimité de son chef, Louis XIII, monarque du droit divin, n'était contestée de personne. Auguste, que son apothéose finale fait accéder à la monarchie de droit divin⁶⁹

peut alors très bien être comparé au roi, voire même « rapproché d'un Richelieu invité à la clémence⁷⁰ ».

« Je suis maître de moi comme de l'univers / Je le suis; je veux l'être⁷¹ » : il apparaît vraisemblable que ces vers très connus prononcés par Auguste dans la tragédie pourraient tout aussi bien avoir été clamés par Louis XIII. Corneille passe par le mythe antique pour donner sens à l'actualité et cette « peinture de l'évidence monarchique⁷² » (Auguste atteignant la monarchie de droit divin) n'est ni plus ni moins qu'un « éloge allégorique⁷³ » de Louis XIII, lui-même monarque de droit divin dans le royaume de France⁷⁴. Forestier explique l'idée d'éloge allégorique comme « prise en compte théâtrale de la perfection monarchique – car un roi est

⁶⁶ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Pierre Corneille, *Cinna*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, Acte V, Sc. III, v. 1696-1697.

⁷² Georges Forestier, *op. cit.*, p. 76

⁷³ L'expression est de Georges Forestier, p. 77.

⁷⁴ Georges Bousquié avance même, au sujet de Corneille et de l'élaboration de *Cinna* que « quelque intérêt que le poète porte à l'histoire romaine, quand il traite de la situation de la Rome antique au moment où elle vient de passer du gouvernement démocratique à la dictature puis au gouvernement monarchique, c'est bien à la France de Louis XIII qu'il pense, à la nouvelle dynastie des Bourbons et à la politique contemporaine qui est à l'ordre du jour et fait partout l'objet des discussions. Ses Romains – étant changé ce qui doit être changé – sont des Français de 1640 ». *Expliquez-moi... Corneille à travers Cinna*, Paris, Éd. Foucher, [s.d.], p. 49.

au-dessus des autres hommes – ou, si l'on préfère, [comme une] inscription dans la dramaturgie de cette perfection⁷⁵ ». Ainsi, chez Corneille, les personnages empruntés à l'antique sont réinventés et soumis à la représentation au profit d'une amplification et d'une mise en scène grandiose des valeurs aristocratiques. En d'autres termes, « la tragédie cornélienne oscille entre l'éloge allégorique de la dignité humaine et, toutes les fois que son héros est un souverain ou un puissant héritier, l'éloge allégorique de la condition royale⁷⁶ ». En effet, forme dramatique préférée par l'aristocratie⁷⁷ et expression par excellence des valeurs de la noblesse, la tragédie, pendant la première moitié du Grand Siècle, fut considérée comme un art de prestige au service de « l'éloge des rois⁷⁸ ».

Les héros tels qu'Auguste, grands, vertueux et généreux, animés d'une volonté toute puissante et soucieux de leur gloire portent en eux les traces de l'idéal aristotélicien de la magnanimité. En effet, que l'on songe à la fin de la tragédie *Cinna* où la scène de la clémence de l'empereur nous indique qu'il s'agit là d'« un calcul, [...] de gloire, non de politique⁷⁹ », force est de constater que, malgré le parallèle entre la fable antique et la monarchie française, le héros cornélien est soucieux, d'abord, de la préservation de sa gloire et de sa grandeur. Comme « le héros cornélien n'est [...] jamais humble⁸⁰ » et qu'il ne doute jamais de lui, Auguste est clément, mais également magnanime. C'est un moi triomphant en

⁷⁵ Georges Forestier, *op. cit.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁷ Du moins avant la vogue qu'ont connue l'opéra et ce que Kristiaan P. Äercke appelle les baroque festive performances.

⁷⁸ Georges Forestier, *op. cit.*

⁷⁹ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 48.

spectacle et « cette noble et magnanime fierté⁸¹ » que Balzac assignait au héros romain dans *Cinna* s'accomplit dans une apothéose de la gloire où la plus grande vertu « réside dans une nouvelle exaltation [du] moi, par laquelle il s'assure lui-même contre les injures du destin⁸² ». Cette souveraineté du moi s'affirmait déjà chez Montaigne, au moment même où se formulent les traits caractéristiques de la subjectivité moderne. Chez Corneille, ce moi souverain est tantôt Médée assumant pleinement son destin, tantôt Auguste, avec sa volonté omni-puissante et sa bonté ou même encore le Vieil Horace, « vrai représentant de la générosité⁸³ ». Presque partout dans ses tragédies, le héros cornélien est magnanime. Cette magnanimité, héritée d'Aristote, est « imprégnée d'éléments stoïciens, elle est respectueuse de l'ordre républicain, elle est l'égide héroïque qui résume et protège l'héritage de la vertu romaine⁸⁴ ». Jean Mesnard a résumé au mieux ces aspirations qui ont animé le Grand Siècle:

le socratisme de Montaigne, le progrès dans la conscience de soi : voilà qui permettait de retrouver une stabilité dans le chaos des apparences et des opinions. De même le stoïcisme, qui imprégna si fort les esprits les plus cultivés au tournant du XVII^e siècle, tend à faire prévaloir l'autorité de la raison sur le désordre des passions⁸⁵.

Attribuable aux efforts de l'humanisme, le retour du stoïcisme, « réponse de l'orgueil à la nécessité⁸⁶ », va imprégner la littérature classique. En fait, « la création de notre tragédie est comme conditionnée par la renaissance du

⁸¹ *Supra*, p. 40.

⁸² Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 34.

⁸³ Jacques Maurens, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁴ Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 333.

⁸⁵ Jean Mesnard, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁶ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 39.

stoïcisme⁸⁷ » et Corneille, fidèle aux courants de pensée ambiants, mettra en scène des personnages dont la grandeur, la vertu et l'orgueil prolongeront les préceptes dictés par l'École du Portique. Caractérisé par « une sagesse de l'orgueil, un certain pli de désintéressement ou d'équité, par lequel le moi s'assure à l'avance contre un humiliant démenti du destin⁸⁸ », le stoïcisme et l'idée néo-stoïcienne de la générosité investissent l'univers tragique cornélien, de *Médée* à *Cinna*, en passant par *Le Cid* et, bien sûr, *Horace*.

Doctrine qui représente l'une des grandes philosophies hellénistiques, et qui fut théorisée par le Romain Sénèque, le stoïcisme permet au héros cornélien soumis à la défaite de fantasmer sur une certaine victoire, laissant ainsi la liberté au moi héroïque soumis aux revers de s'élever au-dessus de ceux-ci pour conserver sa gloire, sa vertu et sa grandeur. On retrouve ici l'esprit du *De constantia sapientis*, dialogue avec Sérenus où Sénèque entendait démontrer à son ami épicurien que « le sage ne peut subir d'outrage⁸⁹ ». En distinguant deux sortes d'outrages, l'injure et l'offense, le philosophe soutient que « le sage est à l'abri de tout : ni injure ni offense ne sont capables de l'atteindre⁹⁰ ». Ainsi fondé sur la doctrine des indifférents, le stoïcisme est une « vertu du détachement⁹¹ » où la constance du sage l'invite à ne croire qu'en lui-même et à ne viser qu'à l'élévation de son âme, « la plus belle de toutes ses vertus⁹² ». Cette idée de vertu occupe une place prépondérante dans la pensée stoïcienne. De fait, Sénèque considère que « le sage

⁸⁷ Jacques Maurens, *op. cit.*

⁸⁸ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁹ Sénèque, *Dialogue*, Tome IV, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1965, I-32.

⁹⁰ *Ibid.*, II-4.

ne peut rien perdre : il a tout placé en lui-même, n'a rien remis à la fortune; ses biens ne courent aucun risque, puisqu'il n'en connaît d'autre que la vertu⁹³ », en conséquence de quoi aucune injure ne peut l'atteindre. Le sage stoïcien est un être invulnérable, d'une « tranquillité intérieure absolue⁹⁴ » et d'une « fermeté d'âme⁹⁵ » hors du commun. Parfois, même l'injure peut lui être profitable, puisqu'elle lui permettra de faire l'essai de sa vertu. Pour lui, « la liberté consiste à élever son âme au-dessus des injures et à se rendre tel qu'on ne tire plus aucune joie que de soi-même, à divorcer avec les choses extérieures, de manière à ne pas mener la vie anxieuse de l'homme qui appréhende le rire et les propos de tout venant⁹⁶ ».

Par conséquent, la vertu héroïque cornélienne de la grandeur et de la générosité est telle que les outrages n'atteignent jamais le héros, « car la distance qui le sépare du monde inférieur est trop grande pour qu'aucune force malfaisante puisse élever ses coups assez haut⁹⁷ ». Ainsi, la doctrine stoïcienne « fut adaptée aux besoins des guerriers, dont elle pouvait stimuler l'orgueil, en les plaçant au-dessus des vicissitudes des événements, en faisant rayonner leur “ gloire ”⁹⁸ ». Plus encore, « le désintéressement magnanime du vainqueur répond, sur un ton plus haut et plus serein, au défi stoïque du vaincu⁹⁹ ». L'attitude glorieuse des héros que

⁹¹ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 42.

⁹² Sénèque, *op. cit.*, XI-1.

⁹³ *Ibid.*, V-4.

⁹⁴ *Ibid.*, IX-3.

⁹⁵ *Ibid.*, XIII-1.

⁹⁶ *Ibid.*, XIX-3.

⁹⁷ *Ibid.*, IV-1.

⁹⁸ Jean Mesnard, *op. cit.*, p. 136.

⁹⁹ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 44.

Corneille offre en modèles au public est donc teintée par ces idées toutes stoïciennes. *Horace*, tragédie présentée en 1641, témoigne d'ailleurs de cet idéal stoïque où constance, vertu et exaltation de soi s'enchevêtrent au sein d'une dialectique entièrement dominée par la notion de gloire. Que l'on songe d'entrée de jeu au moment le plus tendu de la pièce, à ce moment d'*ubris* où le Vieil Horace vient d'apprendre par Julie que son fils a préféré prendre la fuite au lieu de venger la mort de ses frères, de défendre sa patrie ainsi que la mémoire glorieuse de son nom :

Julie : Que vouliez-vous qu'il fit contre trois?
Le Vieil Horace : Qu'il mourût¹⁰⁰.

Le sublime que renferme ce « qu'il mourût » et qui devait tant frapper Boileau illustre à merveille ce que le spectacle cornélien met en scène : l'« identité de l'appétit vainqueur et de la gloire, [l'] étalage ingénu du moi, [les] chocs de l'orgueil offensif et de l'orgueil blessé¹⁰¹ ».

La constance, terme clé du stoïcisme, fait également partie du personnage tragique. D'ailleurs, la pièce s'ouvre sur ces mots de Sabine :

Le trouble de mon cœur ne peut rien sur mes larmes
Et parmi les soupirs qu'il pousse vers les cieux,
Ma constance du moins règne encor sur mes yeux¹⁰².

Mais c'est la soif de gloire et de grandeur qui fait véritablement agir les héros dans *Horace*. Cette tirade d'Horace, prêt à mourir pour sauver son pays et, surtout, glorifier son nom, le confirme :

¹⁰⁰ Pierre Corneille, *Horace*, dans *op. cit.*, Acte III, Sc. VI, vv. 1021-1022.

¹⁰¹ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 25.

Combattre un ennemi pour le salut de tous
 Et contre un inconnu s'exposer seul aux coups,
 D'une simple vertu c'est l'effet ordinaire :
 Mille déjà l'ont fait, mille pourraient le faire;
 Mourir pour le pays est un si digne sort
 Qu'on briguerait en foule une si belle mort;
 Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime,
 S'attacher au combat contre un autre soi-même,
 Attaquer un parti qui prend pour défenseur
 Le frère d'une femme et l'amant d'une sœur
 Et rompant tous ces nœuds, s'armer pour la patrie
 Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie,
 Une telle vertu n'appartenait qu'à nous;
 L'éclat de son grand nom lui fait peu de jaloux
 Et peu d'hommes au cœur l'ont assez imprimée
 Pour oser aspirer à tant de renommée.¹⁰³

On le voit ici clairement : « c'est l'idée de gloire qui inspire le jeune Horace, bien plutôt que l'amour de la patrie¹⁰⁴ ». L'appétit de gloire de ce héros s'illustre à nouveau dans cette réplique où il s'adresse à Curiace :

Quoi! Vous me pleureriez mourant pour mon pays!
 Pour un cœur généreux ce trépas a des charmes;
 La gloire qui le suit ne souffre point de larmes,
 Et je le recevrais en bénissant mon sort,
 Si Rome et tout l'État perdaient moins en ma mort.¹⁰⁵

En somme, dans cette tragédie, « gloire, orgueil, chevalerie, amour, stoïcisme, [...] tout se soutient mutuellement, dans une connexion constante et intime des forces les plus rudes et les plus archaïques avec les plus délicates¹⁰⁶ ».

Tout compte fait, que ce soit en lien avec l'actualité politique et les visions de Richelieu sur un état royal fort; avec les théories sur l'art dramatique de

¹⁰² Pierre Corneille, *op. cit.*, Acte I, Sc. I, vv. 8-10.

¹⁰³ *Ibid.*, Acte II, Sc. III, vv. 437-452.

¹⁰⁴ Antoine Adam, *op. cit.*

¹⁰⁵ Pierre Corneille, *op. cit.*, Acte II, Sc. I, vv. 398-402.

Corneille axées sur l'idée de gloire; avec un parallèle entre la France du XVII^e siècle et la latinité d'or; avec l'amplification des valeurs de la noblesse ou encore les préceptes stoïciens, à chaque fois, tout converge vers une seule et même chose : l'héroïsme. L'héroïsme, en effet, est le moteur qui fait toujours agir le personnage cornélien et, même si celui-ci est mis en rapport tantôt avec la volonté de grandeur de Richelieu, tantôt avec la Rome glorieuse, tantôt avec les idées de l'École du Portique, l'héroïsme est partout présent, comme trame de fond, comme fil d'Ariane. Et c'est dans cette apothéose de la gloire que le héros cornélien évolue, de pièce en pièce, depuis *Médée* jusqu'à *Polyeucte*.

Cicéron disait, dans le livre III du *De Oratore*, que l'« éloquence est une rivière qui se partage en plusieurs bras, mais vient d'une même source, où qu'elle aille, son allure et son ornement sont les mêmes¹⁰⁷ ». De même pour le théâtre de Corneille et en reprenant la formule de Cicéron, il est aisé d'affirmer que « la grandeur, la magnanimité, la vaillance, la vertu, l'orgueil et l'audace aristocratique, sont autant de rivières qui se partagent en plusieurs bras (l'actualité politique, le retour à la fable antique, l'amplification et le stoïcisme), mais dérivent d'une même source, l'héroïsme. Où qu'ils aillent, leur allure et leur ornement sont les mêmes ».

À quels destins cet héritage sera-t-il bientôt promis? Il s'agit maintenant d'examiner de quelle façon, à partir de la crise de la conscience européenne et pendant le Siècle des Lumières, s'est articulée la notion d'héroïsme dans le théâtre

¹⁰⁶ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 78-79.

et, en particulier, dans la parodie érotique des auteurs classiques. Sous ce jour, la parodie constitue l'un des révélateurs par excellence du rapport que le XVIII^e siècle a entretenu avec l'Antiquité, mais aussi avec le siècle qui l'a précédé. En effet, il semble que la parodie érotique de Corneille constitue un phénomène particulièrement significatif dans un siècle où les préoccupations changent et où la figure de la gloire s'en trouve également modifiée. Du personnage cornélien, emblème de vertu, héros romain corrigé suivant les bienséances et la *doxa*, nous passerons, pendant les Lumières, à un héros dépouillé des fastes du Grand Siècle, voire un héros travesti, porte-étendard d'une critique libertine. Alors que la tragédie classique prenait appui sur un parallèle oratoire qui s'effectuait avec la latinité d'or, avec une Rome hors du temps, le Siècle de Voltaire va s'identifier davantage à la période décadente de l'Empire romain. Le chapitre suivant permettra de penser les modifications que connaîtra le héros, mais aussi de comprendre les motivations de ce genre de parodie dans un siècle que Paul Hazard appelait l'âge de la critique et qui se distingue par son esprit libertin et sa critique généralisée.

¹⁰⁷ Cicéron, *De l'Orateur/De Oratore*, Livre III, texte établi, traduit et annoté par François Richard, Paris, Éd. Garnier Frères, [s.d.], p. 377.

**CHAPITRE III
L'IDÉAL CLASSIQUE
AU PRISME DE LA CRITIQUE LIBERTINE**

*Fondamentalement, l'importance de
la pratique parodique dans la
littérature du XVIII^e siècle
est un signe du malaise qu'éprouvent
les Lumières à se situer par rapport à la culture
classique. Parce qu'elle est à la fois
emprunt et raillerie,
imitation et mise à distance,
la parodie est profondément ambivalente :
[...] elle « consacre » autant qu'elle « sape »
les œuvres qu'elle détourne.*

Sylvie Dervaux

Au seuil de ce que Paul Hazard a appelé la crise de la conscience européenne et dans un contexte où Charles Perrault publie, de 1688 à 1697, ses dialogues sous le titre de *Parallèle des Anciens et des Modernes*, « la France a désormais conscience d'avoir un passé littéraire digne de mémoire, un passé qui la met au niveau des fameux modèles de perfection¹ ». Héritier des valeurs du « siècle de *Louis XIV*; siècle des grands hommes, des beaux arts et de la politesse² », le siècle de Voltaire est en même temps caractérisé, tant au point de vue des lettres que de la pensée, par la critique. En effet, la critique universelle « s'exerce dans tous les domaines, littérature, morale, politique, philosophie; elle est l'âme de cet âge querelleur³ ». « Âge querelleur » où les passions sont réhabilitées au nom de la raison et de la nature; « âge querelleur » où la philosophie, « fille en quelque sorte du libertinage⁴ », est toute entière axée sur une recherche du bonheur : enfin, le goût généralisé pour les jouissances se déploie au sein d'une « rhétorique allusive du plaisir⁵ ».

Il suffit, à titre d'exemple, de penser au « dévergondage effréné de la Régence⁶ » du duc Philippe d'Orléans, où la disposition aux plaisirs se conjugue avec un air de liberté qui souffle sur la France. Mais le XVIII^e siècle, bien plus qu'orienté par une quête plaisante de bonheur, « commença dans l'ironie⁷ ». De

¹ Noémi Hepp, « L'arrière saison 1685-1715 », dans Jean Mesnard, dir., *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 310.

² Voltaire, *Précis du siècle de Louis XV*, dans *Œuvres complètes*, Tome 19, [s.é.], [s.l.], 1775, p. 177.

³ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Patrick Wald Lasowski, *Libertines*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », CCX, 1980, p. 116.

⁵ Jacques Rustin, *Le vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Éditions Ophrys, 1979, p. 86.

⁶ Péter Nagy, *Libertinage et Révolution*, Paris, Idées/Gallimard, 1975, p. 28.

⁷ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 13.

fait, « l'ironie se généralise dans les mœurs publiques. De l'esprit fort au mauvais esprit, un vaste mouvement collectif qui s'ignore encore prend pour cibles les anciennes pesanteurs⁸ ». Dès lors, « les valeurs du Grand Siècle sont tournées en ridicule⁹ » et, dans les salons parisiens comme dans la société, épigrammes, pamphlets et écrits satiriques de toutes sortes se multiplient. Tout n'est que « pointes, que piques, que flèches ou que pavés¹⁰ », dans la vie mondaine comme dans la philosophie et la littérature.

Suivant cet esprit railleur, la littérature devient le « champ de bataille des idées¹¹ ». Le burlesque, qui connaît une vogue sans précédent depuis les débuts de l'âge classique, devient un courant important. Dans la première moitié du siècle, on réécrit des textes de l'Antiquité sous un mode parodique. Seulement chez Marivaux, à titre d'exemple, c'est tantôt *Télémaque*¹² et tantôt *Homère*¹³ qui passent dans le collimateur de la critique, souvent libertine. D'ailleurs, « c'est sous le mode satirique que la littérature libertine manifeste la plus grande fécondité¹⁴ ».

Sous l'égide de cette critique souriante, « le goût de l'héroï-comique se répandit, gagna de proche en proche et devint une mode; on se plut à enfler les

⁸ Patrick Wald Lasowski, préface, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. XIII.

⁹ *Ibid.*, p. XIV.

¹⁰ Paul Hazard, *op. cit.*

¹¹ *Ibid.*, p. 215.

¹² Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Le Télémaque travesti*, comprenant les treize derniers livres retrouvés et imprimés pour la première fois, avec introduction et commentaire par Frédéric Deloffre, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1956 [1714].

¹³ *Id.*, *L'Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques*, dans *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1972 [1717].

¹⁴ Péter Nagy, *op. cit.*, p. 56.

petits sujets et à rapetisser les grands¹⁵ ». Dans ces circonstances, les héros magnanimes du théâtre classique se sont trouvés transformés, voire complètement métamorphosés. C'est que les préoccupations qui habitent la conscience des Lumières ne sont pas les mêmes qu'au siècle précédent. Animé par un esprit critique qui travaille à un renversement des valeurs au nom des « augustes lois de la raison¹⁶ », le XVIII^e siècle littéraire, selon Paul Hazard, s'est en quelque sorte lassé du héros inspiré de la grandeur romaine :

Du héros nous ne voulons plus, on l'a trop loué, il nous agace et nous irrite. Prenons-le pour cible et criblons-le [...]. Ce héros trop vanté n'est qu'un orgueilleux, un téméraire, un destructeur [...]. Il faut toujours à ce vaniteux un théâtre et des spectateurs; il brille, il s'auréole de gloire, mais dès qu'on le regarde de près, on voit son ambition, fléau du genre humain. Que les anciens le prônent, s'ils le veulent : nous, nous l'avons en horreur [...].¹⁷

Désormais, il n'est plus question d'offrir au regard des spectateurs des héros plus grands que nature, comme le faisait Corneille en son temps dans ses tragédies. La notion de gloire est même écartée : « il n'y a plus de gloire¹⁸ ». En fait, ces notions chères au Grand Siècle semblent avoir été remplacées par la moquerie qui devient « une des attitudes favorites de l'esprit¹⁹ ». Le goût pour le travestissement burlesque, pour les poèmes héroï-comiques et la parodie en témoigne d'ailleurs amplement. Mais il faudra revenir sur le héros et la figure de la gloire, puisque même si le personnage connaît les assauts de la critique, il n'en reste pas moins qu'au théâtre, la tragédie se maintient et qu'elle « reste le grand genre dramatique

¹⁵ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷ *Ibid.*, p. 162-163.

¹⁸ Patrick Wald Lasowski, *op. cit.*

¹⁹ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 14.

par excellence²⁰ ». De fait, on joue encore à la Comédie-Française les tragédies classiques de Corneille ou de Racine et, « en apparence, le grand siècle se prolongeait dans sa majesté souveraine, et ceux qui se mêlaient de penser et d'écrire n'avaient plus qu'à reproduire les chefs-d'œuvre qui venaient de naître à profusion²¹ ». Les auteurs se conformaient donc aux modèles classiques, du moins jusqu'au mitan du siècle, alors que l'on vit apparaître, en un temps où les Lumières deviennent militantes, la tragédie à la manière de Voltaire, laquelle se transforme en une « tribune pour la propagande de ses idées²² » hostiles à l'intolérance et à l'absolutisme. Somme toute, « le XVIII^e siècle est ainsi un temps où le respect de la tradition et le goût du nouveau concourent à modifier la distinction des genres et à redéfinir leur identité dans le cadre d'une dramaturgie plus souple²³ ». En effet, représenté devant un public de plus en plus éclectique, le théâtre se caractérise dorénavant par une multiplication des pièces et des genres, tel le drame bourgeois, inventé par Diderot, ainsi que l'opéra-comique.

Mais la vie théâtrale est aussi clandestine. Depuis le rétablissement de la censure en 1702 et, surtout, après la mort du Roi Soleil, les initiatives privées se multiplient et les théâtres clandestins deviennent des endroits de plus en plus prisés par une certaine élite de la société française. G. Capon et R. Yve-Plessis rapportent d'ailleurs à ce sujet qu'il était alors fréquent que,

²⁰ Alain Viala, *op. cit.*, p. 251.

²¹ Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Vol. I, Paris, Idées/Gallimard, 1961, p. 8.

²² Alain Viala, *op. cit.*, p. 257.

²³ *Ibid.*, p. 246.

dans les petites maisons, toute pudeur bannie, des pièces spécialement commandées par le seigneur du lieu, ravissaient d'aise et mettaient en folie un public de petits-mâîtres et de courtisanes, transportés pour quelques heures en pleine orgie antique²⁴.

Lieu fort recherché par les amateurs de l'art des tréteaux, les théâtres privés ou clandestins étaient les endroits idéaux pour jouer de petites pièces burlesques ou tout simplement grivoises qui, produites dans la clandestinité, échappaient à la censure et permettaient aux hôtes de jouer la comédie.

François-Charles Racot de Grandval (1710-1784) était à cette époque comédien au théâtre de la Comédie-Française. Sa maîtresse, Mademoiselle Dumesnil, tragédienne au même théâtre, fait en 1752 l'achat d'une petite maison donnant sur les rues Blanche et Royale. Peu de temps après, Grandval se porte acquéreur d'une propriété rue Royale et fait communiquer cette dernière avec celle de sa maîtresse. « C'est dans ce lieu agréable, à la fois Paris et la campagne et qu'on désignait sous le nom générique de Barrière Blanche²⁵ » que nos deux comédiens présentent des pièces, souvent composées par Grandval fils lui-même. En effet, cet acteur de théâtre est aussi l'auteur de plusieurs pièces, et, principalement de parades en vaudevilles et de tragédies parodiées. D'ailleurs,

les deux acteurs étaient trop épris de leur art pour ne pas sacrifier à la mode du jour : la comédie de société. Mais ils étaient aussi trop avertis des choses de la scène pour songer à acclimater sur le petit théâtre [...] des pièces de la maison de Molière. Bon pour les profanes de jouer par plaisir la tragédie et la comédie classique. Pour ces gens du métier, au contraire, le théâtre ne pouvait devenir un divertissement que si le répertoire tranchait par un violent

²⁴ G. Capon et R. Yve-Plessis, *Les théâtres clandestins. Paris galant au dix-huitième siècle*, Paris, Plessis Librairie, 1905, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 224.

contraste avec leurs tirades coutumières. C'est pourquoi cette tragédienne et ce comédien choisirent la seule espèce dramatique qui, par antithèse, les changeât dans leurs habitudes : le burlesque, la parade et la bouffonnerie²⁶.

Dans le prolongement de son goût particulier pour la parodie, Grandval écrit, en 1752, *La Nouvelle Messaline*, tragédie burlesque en un acte, mettant en scène une Messaline insatiable dans la débauche, animée par des désirs sexuels que ses amants ne parviennent jamais à assouvir et qui décidera, finalement, fortement déçue, d'aller jouer les fausses dévotes afin, dit-elle, de « tâter du moine²⁷ » aux Carmes.

Cette pièce de Grandval fils attire l'attention dans la mesure où elle reprend quelques-uns des aspects les plus significatifs de l'esthétique classique du Grand Siècle. Construite selon les règles de la dramaturgie aristotélicienne, cette pièce emprunte à l'Histoire un personnage connu de tous et respecte dans sa conduite la règle des trois unités du poème dramatique. Mais si l'action est écrite en alexandrins, il n'en reste pas moins que le sujet s'écarte passablement de l'idéal glorieux hérité de l'antique et repris au XVII^e siècle. C'est ainsi que cette tragédie burlesque nous offre une parodie de la tragi-comédie *Le Cid* de Pierre Corneille, alors que certains des vers les plus connus du célèbre dramaturge sont réinventés dans le cadre d'une mise en scène du libertinage de mœurs. Qu'une pièce érotique

²⁶ *Ibid.*, p. 228-229.

²⁷ François-Charles Racot de Grandval, *La Nouvelle Messaline*, *op. cit.*, scène XIV, p. 240. Cette édition de Pauvert date toutefois de 1880. Édulcorée avec le temps, elle a subi, à quelques endroits, des variantes qui touchent à l'intégrité du texte original. Nous connaissons trois versions de la pièce : l'édition de 1752, probablement (Cote BnF Enfer-910), et celle de 1773 (Cote BnF Enfer-721). Néanmoins, pour les besoins de l'analyse, nous utiliserons l'édition de Pauvert. Nous remercions M. David Trott d'avoir bien voulu nous communiquer les résultats des recherches qu'il a

des Lumières s'approprie certains passages d'une des œuvres les plus jouées au XVII^e siècle mérite donc une attention particulière sur son fonctionnement parodique ainsi que sur les raisons qui ont poussé un auteur à imiter le grand genre par excellence du Siècle de Louis XIV.

La véritable vogue qu'a connue la parodie théâtrale pendant le siècle de Voltaire, « cette vague de citations et de *réappropriations* ironisantes du canon théâtral léguées par le classicisme²⁸ », invite à se demander, d'entrée de jeu, s'il peut s'agir là d'un genre en soi, et à interroger, en particulier, les théoriciens qui l'ont pensée depuis l'Antiquité. Certes, l'intérêt que suscite la parodie est fort ancien et bon nombre de théoriciens, penseurs et philosophes se sont penchés sur cette notion dès l'origine des lettres occidentales. Déjà au IV^e siècle avant notre ère, la *parôdia* côtoyait la comédie à l'intérieur du tableau des genres dramatiques et narratifs que dressait Aristote dans sa *Poétique*. Même s'il est fort probable que le stagirite ait étudié plus en profondeur la place de la parodie au sein des principaux genres littéraires, force est de constater que ces pages ne nous sont pas parvenues. Il faudra donc attendre les écrits des auteurs latins, Cicéron et, au I^{er} siècle, ceux de Quintilien surtout, pour voir naître les premiers essais d'une réflexion sur la parodie. Dans le livre VI de son *Oratoria Institutio*, profondément influencé par l'auteur du *De Oratore*, Quintilien s'interroge sur le rire et c'est dans les termes suivants qu'il explique l'une des « sources les plus ordinaires de la

menées à la Bibliothèque Nationale de France et qui nous ont permis d'avoir connaissance des variantes du texte de la pièce.

²⁸ David Trott, *op. cit.*, p. 201

plaisanterie²⁹ » : « [...] on travestit certains vers connus de tout le monde; ce qu'on appelle *parodie*³⁰ ». Indissociable dès l'Antiquité d'un lien avec le rire, le comique et le travestissement, « l'insertion parodique joue à la fois sur la reconnaissance et le contraste : il s'agit d'introduire dans un discours des citations de textes connus en les modifiant de telle sorte qu'elles présentent des différences comiques tout en restant reconnaissables³¹ ».

L'Antiquité n'aura pas défini clairement la parodie en tant que genre littéraire. Réduite à une espèce de « pratique de la citation détournée³² », elle est, au cours des siècles suivants et surtout pendant la période classique, la laissée-pour-compte des poétiques. Elle se réfugie alors dans les traités de rhétorique et appartient désormais au domaine des tropes. C'est ainsi qu'on la retrouve chez Du Marsais, en 1730, dans le *Traité des Tropes*, voisinant les figures de sens adapté où l'auteur « donne le nom de parodie à un ouvrage en vers dans lequel on détourne, dans un sens railleur, des vers qu'un autre a faits dans une vue différente³³ ». Du Marsais fait aussi un constat important : « Les vers les plus connus sont ceux qui sont le plus exposés à la parodie³⁴ ». Néanmoins, la parodie semble encore difficile à définir : plaisanterie souvent associée au comique, elle introduit une sorte de sens détourné, mais doit en même temps porter en elle la double dimension, chère à Horace, du *docere* et du *delectare*. On en prendra pour preuve ces mots de l'Abbé

²⁹ Quintilien et Pline Le Jeune, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, [s.d.], p. 235.

³⁰ *Ibid.*, p.234.

³¹ Daniel Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours Littéraires », 1994, p. 16.

³² *Ibid.*

³³ Du Marsais, *Traité des Tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 219-220.

³⁴ *Ibid.*, p. 220.

Sallier qui, dans son *Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie*, maintient que cette pratique doit s'attacher « à plaire en instruisant³⁵ ». De plus, l'article « parodie » de l'*Encyclopédie*, essentiellement inspiré du « Discours » de l'Abbé Sallier, maintient l'aspect comique de la parodisation, mais en confondant toutefois la parodie avec le burlesque et le ridicule. Pour l'auteur de l'article, la parodie est une

plaisanterie poétique, qui consiste à appliquer certains vers d'un sujet à un autre pour tourner ce dernier en ridicule, ou à travestir le sérieux en burlesque, en affectant de conserver autant qu'il est possible les mêmes rimes, les mêmes mots & les mêmes cadences³⁶.

Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle, avec *L'Essai sur la parodie* d'Octave Delepiere et l'article de Gustave Lanson sur « la parodie dramatique au XVIII^e siècle » que la parodie sortira « de son statut d'«ingénieux badinage» ou d'«amusement philologique» pour être définie dans sa spécificité et envisagée [...] d'un point de vue social et politique³⁷ ». Lanson, surtout, à partir d'un recensement de plus de deux cents parodies dramatiques entre 1710 et 1789, considère que « la parodie est devenue une catégorie suffisamment importante et reconnue pour intéresser l'histoire littéraire³⁸ ». Affirmant « qu'on est en présence d'un genre stable et défini³⁹ », Lanson souligne que « les parodies de tragédies attachent les caractères et les situations à des noms ridicules, à des conditions triviales⁴⁰ ». Cette

³⁵ Abbé Sallier, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », dans *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. VII, 1733, p. 407-408.

³⁶ [s. a.], « Parodie », dans Coll., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Lausanne, Sociétés Typographiques, Tome XII, 1781-1782, p. 72-73.

³⁷ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 25.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Gustave Lanson, « La parodie dramatique au XVIII^e siècle », dans *Hommes et Livres*, Genève, Slatkine Reprints, coll. « Ressources », 1979, p. 261.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 266.

dégradation des personnages et de l'action est pour la première fois porteuse du poinçon de la critique, dans un siècle justement caractérisé par la critique universelle.

C'est à partir de toutes ces réflexions que Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, donnera une définition de la parodie en tant que pratique hypertextuelle. Résumée comme une « transformation ludique d'un texte singulier⁴¹ », elle

modifie le sujet *sans modifier le style*, et cela de deux façons possibles : soit en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel ou d'actualité) : c'est la parodie stricte; soit en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique. Parodie stricte et pastiche héroï-comique ont donc en commun, malgré leurs pratiques textuelles tout à fait distinctes (adapter un texte, imiter un style), d'introduire un sujet vulgaire sans attenter à la noblesse du style, qu'ils *conservent* avec le texte, ou *restituent* par voie de pastiche⁴².

Genette insiste sur le fait que la parodie se situe sur le mode de la transformation et non de l'imitation, où l'on pourrait retrouver le travestissement burlesque. La différence entre les deux genres souvent confondus est maintenant établie. Toutefois, Genette abandonne la dimension comique de la parodie au profit de trois nouveaux régimes : le ludique, le satirique et le sérieux, s'attardant davantage sur la parodie sérieuse.

⁴¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 164.

⁴² *Ibid.*, p. 29-30.

Somme toute, de Quintilien jusqu'à Genette, la réflexion sur la parodie a beaucoup évolué. Alors qu'elle n'était associée qu'au rire et au comique dans l'Antiquité, elle est devenue pratique de sens détourné à l'âge classique. Mais c'est à la fin du XIX^e siècle que la critique confère à la parodie toute son importance de façon définitive. En effet, grâce aux travaux de Delepierre et de Lanson, la réflexion s'attarde désormais à la parodie dramatique du siècle des Lumières. Définie comme genre spécifique, dans un siècle de critique, elle semble avoir acquis autant d'importance que la tragédie classique au siècle précédent.

À cet effet, il est intéressant de constater à quel point l'on tente aujourd'hui d'analyser son fonctionnement, mais aussi ses motivations, au sein d'un siècle où ce genre s'est imposé, tant par sa profusion que par son aspect critique. Hans Mattauch rappelle que les parodies tragiques « ne présentent guère de véritable action dramatique, mais plutôt des études de caractères satirico-parodiques de quelques personnages historiques [...] donc pris dans le grand réservoir où puisait encore la tragédie⁴³ ». De surcroît, il soutient que ce genre de parodie fait « paraître dans un miroir déformant les conventions⁴⁴ » classiques héritées du Grand Siècle. Dans le prolongement de cette idée, Félix Gaiffe, dans « Décadence et transformation de la tragédie et de la comédie au XVIII^e siècle », mentionne, à propos des œuvres classiques, que « plus ces modèles ont été admirés, plus les

⁴³ Hans Mattauch, « La parodie du genre tragique à ses débuts », dans *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, Actes du Colloque de l'Université du Maine, Le Mans, 4-7 décembre 1986, Actes réunis par Isabelle Landry-Houillon et Maurice Ménard, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, p. 154.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

écrivains hésitent à s'écarter d'une formule qui a si brillamment réussi⁴⁵ ». Cette remarque rejoint celles qui ont précédé et nous amène à considérer la grande ambivalence de la parodie que Quintilien avait déjà relevée. En effet, il suffit de s'attarder d'emblée à l'étymologie du mot *para* qui signifie en même temps « à côté » et « contre », pour se rendre compte de la manière dont ce terme allie deux dimensions. La parodie est à la fois faite de proximité, puisque l'héritage classique semble si imposant que les auteurs tardent à s'en éloigner, mais aussi faite de distance, si l'on considère son aspect burlesque, comique et parfois volontiers critique. En fait, ce sont surtout les œuvres des grands auteurs classiques qui furent parodiées au XVIII^e siècle, non seulement « parce qu'elles représentaient le plus haut degré d'accomplissement dans un genre donné⁴⁶ », mais aussi dans une perspective qui s'inscrit au sein même de ce siècle où l'on soumettait littéralement tous les genres et toutes les formes de pensée à un regard critique. D'ailleurs, la parodie semble étroitement liée à l'esprit des Lumières. L'essor de l'esprit critique au XVIII^e siècle est, de ce fait, indissociable d'une reprise des grands genres et se déploie, par le fait même, sur un double aspect: même si l'on en fait une critique, l'on reprend pourtant ces formes héritées du siècle précédent, dans un rapport de filiation, voire « comme une admiration détournée, un hommage qui ne veut s'avouer comme tel⁴⁷ ». Cette double attitude qu'entretient le XVIII^e siècle avec l'esthétique classique pourrait peut-être expliquer le caractère ambivalent, la dualité

⁴⁵ Félix Gaiffe, « Décadence et transformation de la tragédie et de la comédie au XVIII^e siècle, dans *Das französisch Theater des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 27.

⁴⁶ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 75.

contraste-reconnaissance que l'on retrouve dans la parodie érotique du *Cid* de Corneille.

Mais avant d'examiner de plus près ce qu'a fait Grandval fils de ces réflexions dans *La Nouvelle Messaline*, il apparaît tout aussi essentiel de se pencher sur le rapport que le Siècle des Lumières a entretenu avec l'Antiquité. En effet, le XVIII^e siècle aura une relation différente avec l'Antiquité, modelée davantage par le souci d'une critique de la société, de la morale et même de la cour, que d'une volonté, comme au siècle précédent, de conférer à la France le même degré d'universalité que celui que lui prêtaient les splendeurs de la latinité d'or. Chantal Grell précise à ce sujet que « la démultiplication du modèle antique, son éclatement [...] soulignent surtout la désagrégation de l'idéal classique d'antiquité⁴⁸ ». En fait, lorsque « l'Antiquité cessa d'être vénérable, rien ne l'était plus⁴⁹ ». Le rapport des écrivains et des philosophes à l'Antiquité, depuis Montesquieu dans *Grandeur et décadence des Romains* jusqu'à Diderot avec l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* en passant par Gibbon avec l'*Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain*, devient une relation que définit surtout un lien privilégié avec la latinité d'argent et qui se redouble d'un rapprochement volontiers parodique aux Anciens. Ce lien analogique entre l'histoire de Rome et l'histoire de France devient en quelque sorte un lieu commun à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle et durant tout le siècle des Lumières. C'est sous la forme d'un « dialogue

⁴⁸ Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France, 1680-1789*, Tome I, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, p. 783.

⁴⁹ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 4.

ininterrompu avec les Anciens⁵⁰ » que se conçoit un tel parallèle oratoire, « figure singulière [qui] tire son crédit et son efficace d'une promesse : celle de rendre intelligible l'histoire moderne de l'Europe en lui conférant la forme d'un "argument" se soutenant d'un rapprochement, par delà les siècles, avec l'histoire antique⁵¹. » Dans ce contexte, « l'exemple antique constitue d'abord et avant tout un lieu de mémoire⁵² » à partir duquel le présent fait sens. Lieu de mémoire ou encore « mémoire lettrée ancrée dans le souvenir magnifié de l'Antiquité⁵³ », le parallèle oratoire est donc indissociable du procédé rhétorique de l'*imitatio*. En réalité, c'est l'*imitatio* qui permet le parallèle, car en évoquant le passé en tant que miroir du présent, cette entreprise oratoire a d'abord permis au Grand Siècle de se rêver comme une nouvelle latinité d'or où Louis XIV devenait Louis-Auguste. Au XVIII^e siècle, par contre, le parallèle oratoire avec l'Antiquité semble « le plus souvent nourrir et accréditer le sentiment d'une décadence du goût⁵⁴ ». En effet, le siècle de Voltaire envisage l'histoire davantage en relation avec la période décadente de la latinité d'argent et ce choix va permettre aux philosophes des Lumières de porter une réflexion sur eux-mêmes et sur les Anciens, mais aussi de critiquer leur temps et certaines valeurs aristocratiques, celles-ci perdant, au seuil de la Révolution, leur crédit.

⁵⁰ Marc André Bernier, « Quand le présent prend la figure des Anciens : pratique du parallèle oratoire et conception "figurative" du temps », dans Thierry Belleguic, dir., *Fables du temps au siècle des Lumières*, Paris, Champion, coll. « Les Lumières internationales », sous-presses.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Id.*, « Les Lumières au prisme de la décadence des lettres et du goût », Communication prononcée lors du Colloque « Les Songes de Cléo : Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime », Université Laval, Québec, 3-6 octobre 2001, colloque international organisé par le Cercle d'étude sur la République des Lettres (CERL, Université Laval), sous la direction de Thierry Belleguic, d'Éric Van Der Schueren et de Sabrina Vervacke. Je remercie M. Bernier d'avoir bien voulu me donner une copie de sa communication.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

Suivant cette idée, « il n'est [donc] pas indifférent [...] de faire de Louis XV un nouveau Néron ou encore de Marie-Antoinette une nouvelle Messaline⁵⁵ ». De manière plus précise, cette figure de Messaline a d'ailleurs connu une fortune considérable dans les écrits libertins des Lumières. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire certains extraits de romans où les héroïnes sont souvent comparées à de nouvelles Messalines. Il y a la *Fanny Hill* de John Cleland, où la première tutrice de la jeune femme, Mademoiselle Phoebé, lui fait découvrir les plaisirs sensuels. Voici sous quel jour on évoque cette dernière :

[...] non contente de ces préludes, elle [Phoebé] tenta le principal point et introduisit son index jusqu'au vif, ce qui m'aurait sans doute fait sauter hors du lit et crier au secours si elle ne s'y était pas prise aussi doucement. Enfin la Messaline triompha. Je restai entre ses bras dans une espèce d'anéantissement si délectable que j'aurais souhaité qu'il ne cessât jamais⁵⁶.

Il y a aussi *Margot la ravaudeuse*, dont l'héroïne « est née avec un tempérament de Messaline⁵⁷ ». De même, la figure de Messaline, cette héroïne dont la débauche est légendaire, devient le sujet principal d'une petite nouvelle anonyme publiée à Tribaldi, à l'imprimerie de Priape, en 1789. En effet, *La Messaline française ou Les nuits de la duchesse de Pol... et aventures mystérieuses de la princesse d'Hé... et de la ...* est un récit épistolaire où l'auteur, un abbé, croit faire l'amour à la duchesse de Polignac, alors qu'en réalité, il partage la couche de Marie-Antoinette. Au début de sa lettre, l'abbé écrit à son ami Jules : « Mon ami, tu ne verras ici que les scènes les plus licencieuses, les tableaux du libertinage le plus effréné, et mon

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ John Cleland, *Fanny Hill, la fille de joie*, roman quintessencié de l'anglais par Fougeret de Montbron, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, [1751], p. 18.

⁵⁷ Fougeret de Montbron, *Margot la ravaudeuse*, [s.l.], Tchou éditeur, coll. « Curiosa », 1981 [1750], p. 130.

style sera tel qu'il convient pour peindre une Messaline qui laisse loin derrière elle les courtisanes les plus débordées⁵⁸ ». Évidemment, le « tempérament de feu de sa royale amante⁵⁹ » aura vite fait de l'abbé un cocu rongé par la jalousie : « Je ne pus, dit-il, supporter plus longtemps la vue d'un rival qu'on me préférait, et je me séparai de cette messaline en maudissant son ingratitude⁶⁰ ». Un texte comme celui-ci, où l'écriture s'invente à partir d'un souvenir érudit et en fonction surtout d'un parallèle oratoire avec la période décadente de l'Empire romain fait bien sûr écho à Grandval fils qui, au même titre que Corneille au siècle précédent, va s'inspirer d'une mémoire savante formée par la lecture des Anciens, mais suivant une perspective où, désormais, c'est moins la *dignitas* romaine qui se trouve sollicitée que des figures tirées de la décadence et de la latinité d'argent.

Ce détour essentiel par les théories qui ont interrogé le genre de la parodie dramatique de même que sur la relation que le XVIII^e siècle entretient avec l'Antiquité d'argent nous amène maintenant à analyser non seulement le fonctionnement parodique de *La Nouvelle Messaline*, mais aussi les motivations sous-jacentes à cette parodisation. L'analyse comparée du *Cid* de Corneille et de sa parodie érotique servira de point d'assise pour saisir de quelle façon Grandval fils a travesti les vers du célèbre dramaturge. Surtout, la mise en parallèle des deux

⁵⁸ Anonyme, *La Messaline française ou Les nuits de la duchesse de Pol... et aventures mystérieuses de la princesse d'Hé... et de la ...*, ouvrage fort utile à tous les jeunes gens qui voudront faire un cours de libertinage, par l'abbé, compagnon de la suite de la duchesse de Pol... à Tribaldis, de l'Imprimerie de Priape, 1789, dans *Œuvres érotiques anonymes du XVIII^e siècle*, choix et préface de Michel Camus, Paris, Mercure de France, coll. « Le petit mercure », 1999 [1789], p. 15.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

pièces permettra de comprendre les raisons qui poussent un auteur comme Grandval fils à parodier le genre canonique du Grand Siècle.

L'inscription du genre parodique est présente, d'entrée de jeu, dans l'adresse de l'auteur au lecteur. De fait, Grandval fils écrit: « de ce grand Boileau contrefaisant le ton, j'appelle un vit un vit, je nomme un con un con⁶¹ ». Déjà, un des ressorts essentiels de la parodie, celui de contrefaire le ton, indique la nature de l'entreprise de Grandval fils. Mais la liste des acteurs devient, elle aussi, révélatrice. En effet, en plus d'être de grands hommes, rois et princes, les acteurs sont présentés selon leur rang hiérarchique, en commençant par Couillanus, roi de Foutange et en terminant par Conine, la suivante de Messaline. Ainsi l'auteur reprend systématiquement la façon dont les dramaturges classiques, comme le montre Corneille, établissaient la liste des acteurs, du personnage le plus haut placé dans la société jusqu'au page, comme dans le *Cid* ou encore, comme dans *Horace*, jusqu'au simple soldat. Cette symétrie parfaite entre ce qui s'affirme dans la constitution des personnages à la fois dans le *Cid* et dans *La Nouvelle Messaline* est toutefois doublée d'un renversement parodique, évident dès lors que l'on songe aux noms des acteurs. À ce sujet, et comme Gustave Lanson l'avait fait remarquer, la parodie dramatique au XVIII^e siècle joue souvent sur une « action triviale⁶² », mais aussi sur l'assignation de noms ridicules aux personnages. C'est le cas dans la pièce où l'on retrouve, avec, entre autres, une Conine, un Couillanus, un roi de

⁶¹ François-Charles Racot de Grandval, *La Nouvelle Messaline*, *op. cit.*, « l'auteur au lecteur », p. 223.

⁶² Gustave Lanson, *op. cit.*

Foutange, un Matricius et un Vitus. Au reste, l'ajout du suffixe « us » aux mots « vit » et « matrice » vient marquer l'annoblissement, encore une fois parodique, de ces deux amants de Messaline.

Déjà, l'imitation du genre tragique vient marquer une filiation avec la tradition esthétique classique. Cette tradition qui, comme on l'a vu, prend ses racines dans la *Poétique* d'Aristote, exige d'une tragédie qu'elle présente d'abord un personnage connu de tous : c'est ce que fait Grandval fils, mais en fixant son choix sur Messaline, laquelle cependant, il va sans dire, est non pas sur une héroïne reconnue pour ses exploits et sa gloire ou encore sa vaillance, mais bien une figure d'abord connue et reconnue pour sa débauche et ses dérèglements. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Grandval fils s'impose à son tour cette discipline héritée des principes aristotéliens de la représentation et reprise au Grand Siècle en écrivant sa pièce en vers, en respectant la règle des trois unités et en puisant dans le fond antique un personnage connu. Mais il s'éloigne considérablement de l'idéal classique de la gloire et de l'apothéose du moi inspiré de la philosophie stoïcienne, pour mettre en alexandrins dans ce qu'il appelle lui-même une tragédie, la recherche constante du plaisir sexuel chez son héroïne, Messaline.

Toujours fidèle à Aristote, Grandval fils, comme Corneille, porte une attention particulière à la mimésis des hommes en action, fonction essentielle du théâtre qui conduit à la peinture des passions. Dans *La Nouvelle Messaline*, la passion est critiquée, mais le ressort reste le même. En fait, la passion est mise à

plat par la critique libertine des mécanismes de l'amour. Même si l'objet de la mimésis est la passion chez Corneille comme chez Grandval, force est de constater que, dans *La Nouvelle Messaline*, on ramène cette passion à la mécanique des sensations, voire à la mécanique du corps. De cette façon, on passe du cœur des tragédies cornéliennes au vit des princes de Foutange. Les exemples qui mettent en scène la mécanique du corps sont nombreux et constituent en réalité le ressort principal de la tragédie de Grandval fils. L'action, en effet, s'articule généralement autour de la colère de Messaline, sans cesse insatisfaite par la manière dont ses amants répondent à ses désirs. Le passage suivant nous montre une Messaline ulcérée qui n'est pas sans rappeler les figures fortes du théâtre classique telle que la Médée de Corneille. Alors que Nombrius parvient difficilement à « Brigue[r] avec honneur le con de Messaline⁶³ », celle-ci s'exclame, emportée par la colère :

Mais quoi! ton vit débande, et le lâche recule;
Je te croyais au moins la force d'un Hercule :
Retire-toi d'ici, laisse-moi, pousse-moi,
Que le diable t'emporte et te casse le col!⁶⁴

Ainsi, de la passion amoureuse chez Corneille, on passe soudain à la « rigueur extrême⁶⁵ » du vit de Vitus qui, désormais, selon l'héroïne déçue, « est plus mol que ne fut laine de matelas⁶⁶ ». De la peinture des passions et des *motus animi*, on passe à la peinture des désirs et des mouvements du corps. Suivant cette idée, la catharsis devient, dans *La Nouvelle Messaline*, une purgation concrète fondée sur un refus de la sublimation et où tous les problèmes sont ramenés à une mécanique concrète, c'est-à-dire, à l'action des sexes. Enfin, il est aisé de remarquer à quel

⁶³ François-Charles Racot de Grandval, *op. cit.*, Scène V, p. 229.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁶⁵ *Ibid.*, Scène I, p. 226.

point le sens parodique, en plus d'être très précis, prend appui sur un code – la lecture d'Aristote et la connaissance du théâtre classique – mais aussi, et surtout, sur un déplacement.

Grandval fils fait aussi la parodie de l'écriture tragique classique. Certes, les vers sont des alexandrins et les rimes sont plates, mais l'auteur pousse encore plus loin en parodiant la pompe tragique du quatrain. Cet extrait de la scène V, alors que Messaline est accompagnée de Pinez, Matricius et Nombrius en témoigne d'ailleurs :

Venez, fameux héros, et tous trois prenez place;
Je sais tous vos exploits, mais le choix m'embarasse :
Oui, je veux que le sort décide seul du vit,
Du vit qui vient s'offrir pour entrer dans mon lit.⁶⁷

L'écriture en quatrains, forme privilégiée par Corneille qui rappelle les périodes oratoires cicéroniennes formées de quatre membres, est employée avec aisance par Grandval. De même, ce dernier use à son tour de la stychomythie. Alors que chez Corneille, dans *Le Cid* par exemple, cette pratique mettait en scène le choc de deux orgueils, comme c'était le cas dans le dialogue entre Don Diègue et le Comte, dans *La Nouvelle Messaline*, son rôle est inversé et sert à mettre en relief le ridicule d'une querelle entre deux gardes :

Le premier garde : Ah! seigneur, écoutez.
Le second : C'est moi qui veux apprendre...
Le premier : Écoutez-moi seigneur.
Le second : Seigneur, daignez m'entendre.
Le premier : Il ne sait pas sa langue.
Le second : Il grasseye en parlant.
Le premier : Je fais bien les récits.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, Scène V, p. 229.

Le second : J'ai la voix de Legrand.⁶⁸

Ce galimatias qui présente une « scène qui aurait pu figurer dans une pièce d'avant-garde de notre époque⁶⁹ » est en fait une parodie amphigourique qui crée une rupture sémantique, ridiculisant au même moment le procédé de la stychomythie classique, habituellement employé pour mettre en scène une forte opposition entre personnages. Élisabeth Bourguinat rappelle d'ailleurs à ce sujet que « l'amphigouri reprend la plupart des traits qui caractérisent le style burlesque, en privilégiant, parmi toutes les formes d'“outrance” et de “bizarreries”, celles qui tendent à donner au texte un caractère incompréhensible, voire absurde⁷⁰ ». De fait, Grandval porte ici le ridicule jusqu'à l'absurdité à l'occasion d'une confrontation entre deux gardes.

La pièce de Grandval fils nous met donc en présence d'une double parodie : celle du genre tragique lui-même, mais aussi celle du *Cid* de Corneille. La proximité avec *Le Cid* se fait déjà sentir dès l'ouverture de la pièce. Le parallèle entre la réplique de Chimène et celle de Conine le confirme :

Chimène : Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère.
Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père?⁷¹

Conine : Oui, ce rapport, madame, est fidèle et sincère :
Dans une île prochaine on a vu votre père,⁷²

⁶⁸ *Ibid.*, Scène XIV, p. 237-238.

⁶⁹ Élisabeth Bourguinat, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁷¹ Pierre Corneille, *Le Cid*, dans *op. cit.*, Acte I, Scène I, vv. 1-2.

⁷² Grandval fils, *op. cit.*, Scène I, p. 226.

Un peu plus loin, l'auteur emprunte les mots de Don Diègue en les réinvestissant d'un contenu différent qui est celui du libertinage de mœurs. Alors que Don Diègue, dans *Le Cid*, se récriait :

Ô rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers?⁷³

Voici ce que déclare Messaline à sa suite, alors qu'elle s'avise du fait que ses amants, Pinez, Matricius et Nombrius, n'ont pas les ardeurs qu'elle souhaitait pour être assouvie :

Ô rage! ô désespoir! ô Vénus ennemie!
Étais-je réservée à cette ignominie?
N'ai-je donc encensé ton temple et tes autels
Que pour être l'objet du faible des mortels?⁷⁴

Cette tirade, qui s'inscrit dans la grande tradition de la tragédie classique, fait écho une fois de plus au double aspect de parodisation de *La Nouvelle Messaline*. En jetant le ridicule sur un genre dont la pratique s'illuminait de l'emprunt à l'antique de monologues tragiques, cet extrait illustre le cœur parodique de la pièce et mérite qu'on s'y attarde pour en relever les significations. On se souvient d'abord de Quintilien, qui s'intéressait au comique de la plaisanterie quand un auteur s'appliquait à forger, à partir de « vers connus de tout le monde⁷⁵ », des vers ressemblants et reconnaissables. C'est le cas dans la pièce de Grandval, où l'auteur a puisé quelques-uns des vers les plus connus de Corneille en les adaptant au propos. Du Marsais, quant à lui, insistait sur le détournement du sens des vers

⁷³ Pierre Corneille, *op. cit.*, Acte I, Scène IV, vv. 237-240.

⁷⁴ Grandval fils, *op. cit.*, Scène VI, p. 232.

⁷⁵ *Supra*, p. 65.

empruntés, détournement certes aisément reconnaissable dans *La Nouvelle Messaline*. Gérard Genette, pour sa part, faisait remarquer le caractère transformationnel de la parodie, s'effectuant d'un hypotexte à un hypertexte et attestant que cette dernière n'était pas une imitation. Cette insistance de Genette sur l'idée selon laquelle la parodie ne peut s'inscrire en tant qu'imitation mérite toutefois une nuance non sans importance. En effet, bien qu'elle présente une transformation au sens strict où Grandval fils reprend des vers connus pour les convertir, voire même les travestir, il n'en reste pas moins que ce passage demeure indissociable de la tradition classique dans laquelle il se réinvente. De ce fait, il semble que l'auteur de *Palimpsestes* ait écarté complètement l'idée d'*imitatio*, indissociable de la tradition rhétorique et reprise par ceux qui ont pensé la parodie pendant l'âge classique. Pour Marmontel, par exemple, la parodie est « une imitation ridicule d'un ouvrage sérieux⁷⁶ ». Si Genette maintient que la parodie se rapporte uniquement au domaine de la transformation, comment alors expliquer clairement que cette parodie, puisqu'il semble que ce soit le cas ici, soit profondément enracinée dans un autre texte? Qu'elle soit une transformation d'un texte à l'autre est un élément tout à fait démontrable, mais en même temps, cette transformation est indissociable d'une *réappropriation* d'abord imitative et ensuite inventive d'une forme antérieure qu'en redisant, on réinvente. Grandval fils, en premier lieu, reprend une forme classique, procédé propre à l'*imitatio* et la remodèle par la suite en quelque chose d'inouï. Ainsi, c'est à la faveur d'une imitation que la transformation est rendue possible. D'ailleurs, en considérant le rapport qu'entretient le XVIII^e siècle avec celui qui l'a précédé, l'évidence que

⁷⁶ Marmontel, *Éléments de littérature*, cité par Valleria Belt Grannis, *op. cit.*, p. 4.

renferme le poids imitatif de *La Nouvelle Messaline* apparaît d'autant plus évident. En partant du fait que la culture subversive des Lumières s'invente au sein et à partir de la conscience classique et que, de ce point de vue, le XVIII^e siècle est moins une rupture qu'un déplacement d'accent, force est de constater que la parodie, que ce soit celle du héros classique imité de l'antique, celle de quelques vers de Corneille ou encore celle d'un grand genre, « ne se conçoit pas [tant] comme une dégradation, mais comme une sorte de contrepoint comique⁷⁷ ». La dégradation dûe à la transformation, bien qu'omniprésente dans la pièce de Grandval fils, est tout de même porteuse d'un lourd poids d'imitation. Littéralement, « l'héritage du Grand Siècle [...] n'est pas dilapidé, mais dévergondé⁷⁸ ».

Mais pourquoi exposer ces vers de Corneille à la parodie? Les motivations d'un Grandval fils semblent s'expliquer à partir de ce rapport particulier avec le Grand Siècle. Rapport de filiation, on l'a vu, mais ce lien est également doublé d'un regard volontiers critique. Cette *réappropriation* des vers de Corneille dans un contexte libertin suppose une volonté de discréditer, en quelque sorte, l'autorité du genre tragique, voire toute référence à une autorité en général. Le regard critique que pose Grandval fils en présentant, sous l'égide de ce genre canonique, une pièce où sexualité et recherche de plaisir s'entremêlent, s'accomplit vraisemblablement dans la conception qu'il se fait de la figure de la gloire. À cet égard, il suffit de rappeler les héros cornéliens chez qui l'appétit de la gloire et

⁷⁷ Daniel Sangsue, *op. cit.*

⁷⁸ Patrick Wald Lasowski, *Libertines*, *op. cit.*, p. 34.

l'importance de sauver l'honneur se traduisaient par une mise en scène de l'apothéose du moi. L'orgueil aristocratique dans *Le Cid*, pièce qui « marque l'irruption véritable de l'héroïsme dans le théâtre de Corneille⁷⁹ », pousse Rodrigue à sauver l'honneur de son père, même au sacrifice de son amour pour Chimène.

Don Diègue résume bien cette prédominance de l'honneur :

Porte, porte plus haut le fruit de ta victoire :
 Je t'ai donné la vie et tu me rends ma gloire
 Et d'autant que l'honneur m'est plus cher que le jour,
 D'autant plus maintenant je te dois de retour.
 Mais d'un cœur magnanime éloigne ces faiblesses,
 Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses!
 L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.⁸⁰

Grandval fils fait une parodie ouvertement critique de l'éthique cornélienne de la *magnitudo animi*, en prêtant ces mots à Vitus qui vient de recevoir, des mains de Conine, une fausse missive de Messaline qui lui donne rendez-vous, alors que c'est Conine elle-même qui sera déguisée pour recevoir le prince :

Conine te lorgnait, tu lui fais appétit,
 Il est vrai, j'aurais dû la jeter sur le lit...
 Qu'importe, quand j'aurai bien foutu Messaline
 Je pourrai m'amuser à sa chère Conine.
 Pour cela mon honneur en serait-il offensé?
 Ma gloire est de bander, de foutre... c'est assez!⁸¹

La conversation entre Conine et le père de Messaline, Coullanus, qui se demande pourquoi sa fille le fuit nous renseigne également sur la conception de la figure de la gloire. Le roi demande à la servante la raison pour laquelle Messaline le fuit constamment et Conine répond qu'« elle fout ». S'ensuivent ces deux répliques qui témoignent de deux positions différentes sur la gloire :

⁷⁹ Alain Couprie, *Pierre Corneille. Le Cid*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Études Littéraires », 1989, p. 30.

⁸⁰ Pierre Corneille, *op. cit.*, Acte III, Scène V, vv. 1053-1059.

Le roi :

Le foutre fait passer des moments agréables;
 Je ne condamne point ces passe-temps aimables;
 Mais faut-il y donner son temps et ses soins?
 Se faisant des vertus, qu'elle foute un peu moins,
 Qu'elle se fasse un nom glorieux dans l'histoire.

Et Conine de répondre :

Seigneur, plusieurs chemins conduisent à la gloire;
 La princesse se veut faire nom glorieux :
 Le foutre est sa vertu, c'est la vertu des dieux!
 Oui, les divinités n'en connaissent point d'autre,
 C'est là leur seul plaisir, et c'est aussi le nôtre.
 Peut-on nous condamner de marcher sur leur pas?
 Quand vous le voudriez, vous ne le pourriez pas.
 Détrompez-vous, seigneur, foutre est la seule gloire
 Qui puisse nous conduire au temple de mémoire.⁸²

L'on constate aisément, dans ces reprises parodiques où le « foutre » conduit « au temple de mémoire », la déconstruction de la figure héroïque, doublée d'une évidente volonté de tourner en dérision et de jeter le ridicule sur l'héroïsme cornélien ainsi que sur la forme tragique du théâtre. De ce fait, la dimension critique qui se déploie dans *La Nouvelle Messaline* se fait à la faveur d'un renversement qui entraîne la déconstruction – ou la re-construction – de la figure de la gloire. L'auteur pose un regard critique sur cette conception de l'honneur aristocratique en discréditant son autorité et en lui prêtant des motivations tout à fait différentes de celles que Corneille montrait au public français du XVII^e siècle. En réalité, « à l'instar des autres concepts fondés par la tradition, celui du héros, que depuis l'Antiquité les arts ont servi, fut soumis au travail critique de l'esprit

⁸¹ Grandval fils, *op. cit.*, Scène XII, p. 236.

⁸² *Ibid.*, Scène IX, p. 234.

philosophique des Lumières⁸³ ». La figure même de Messaline, héroïne libertine, figure forte, telles que l'étaient certaines des héroïnes cornéliennes en est un exemple supplémentaire. En somme, ce déplacement met en cause un rapport à l'héroïsme renversé puisque le moi, dans *La Nouvelle Messaline*, n'est pas héroïque.

Au terme de ce parcours, on s'aperçoit donc que, comme le montre l'exemple de la tragédie burlesque de Grandval fils, que la parodie dramatique était, comme Lanson l'avait déjà indiqué, un genre bien établi au XVIII^e siècle. D'ailleurs, à la fin du XIX^e siècle, ce dernier avait déjà répertorié pas moins de deux cents parodies dramatiques, du début du siècle jusqu'à la Révolution. Quelques années plus tard, Valleria Belt Grannis en dénombrait plus de sept cents. Les réflexions sur la parodie depuis l'Antiquité nous ont permis de saisir la portée et le fonctionnement du discours parodique, en tant que modification burlesque d'un genre sérieux. Mais, au XVIII^e siècle, cette vogue de même que l'importance que prend le genre parodique s'inscrit dans un rapport à l'Antiquité qui, dans le cas de *La Nouvelle Messaline*, détermine le personnage et la figure de la gloire de façon tout à fait contrastée. Plus encore, nous avons vu que ce genre connaissait une vogue en raison du rapport à la fois filial et critique que le siècle des Lumières entretenait avec l'esthétique classique. Ce rapport d'abord imitatif se devait d'être souligné, semble-t-il. À ce sujet, il importe de se rappeler qu'au siècle des Lumières, auteurs et théoriciens ne faisaient pas la différence entre burlesque et parodie. De même, pour les penseurs de l'âge classique, la parodie était d'abord

⁸³ Philippe Bordes, « Représentation du héros », dans Michel Delon, dir., *op. cit.*, p. 535.

une pratique imitative. *La Nouvelle Messaline*, bien qu'indissociable d'une parodie-transformation au sens où Genette l'entend, est tout de même empreinte d'une certaine expression burlesque où l'on déforme, par exemple, l'héroïne des tragédies classiques, telle la Médée de Corneille, figure forte de son théâtre, en une Messaline débauchée, forte elle aussi, il s'entend, mais davantage dans la poursuite de plaisirs charnels. En ce sens, il s'agit davantage d'un déplacement d'accent que d'une transformation ou même une déconstruction.

Outre le caractère éminemment burlesque et parodique de sa tragédie, il est intéressant de constater que Grandval fils prend appui sur le même code que Corneille, à savoir les principes de la *Poétique* d'Aristote. Qui plus est, l'auteur de *La Nouvelle Messaline* respecte avec plus de rigueur encore que Corneille ne l'avait fait avec le *Cid*, la règle des trois unités du poème tragique et même la liaison des scènes. De ce fait, le sens parodique, comme on l'a vu précédemment, est très précis. L'auteur prend, dans *La Nouvelle Messaline*, le même objet que dans la tragédie classique, mais cette reprise s'accomplit dans un renversement de l'éthique cornélienne.

Ce déplacement, dans la forme comme dans la conception du héros, est au fondement même du sens parodique de la pièce et est d'autant plus amplifié puisque *Le Cid* ainsi que tout le théâtre cornélien s'inscrivent dans une dramaturgie où s'incarne le plus les valeurs nobles de l'héroïsme. Grandval fils a parodié un

canon de l'héroïsme et de la magnanimité aristotélicienne en se servant de références érudites tirées des Anciens, suivant en cela Corneille.

Selon Valleria Belt Grannis, « among all the much-parodied plays, there is none which served so frequently as model as did Corneille's *Le Cid*⁸⁴ ». Emblème de l'idéal classique de *virtus* et de *dignitas* à la romaine, « éloge allégorique de la condition royale⁸⁵ », ses fondements venaient heurter de front les nouvelles préoccupations du siècle des Lumières, au seuil d'une Révolution qui allait discréditer la monarchie.

En définitive, « la parodie est une forme de polémique intéressante : ce qu'elle veut critiquer, elle le déforme et le caricature pour en montrer l'absurdité. Elle opère sur les conventions théâtrales avec ce regard d'étranger⁸⁶ ». Grandval fils, en présentant un Vitus dont la « gloire est de foutre, de bander... c'est assez! » et une Messaline obsédée par la poursuite du plaisir et l'assouvissement de ses désirs, cherchait justement à montrer le caractère chimérique de l'héroïsme cornélien. En renversant de la sorte le code des bienséances, en critiquant la figure de la gloire à partir d'une lecture érudite des Anciens, il a agi en vrai parodiste, si l'on en croit l'un de ses compatriotes, Antoine-François Riccoboni. Celui-ci, à la fin de son « Discours sur la parodie », rappelle le principe suivant aux auteurs qui

⁸⁴ Valleria Belt Grannis, *op. cit.*, p. 182.

⁸⁵ Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁶ Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 104.

s'adonnent à la pratique de ce genre littéraire: « Songeons que la Muse qui nous inspire, tient un fouët d'une main, & une balance de l'autre⁸⁷ ».

⁸⁷ Antoine-François Riccoboni, *Le prince de Suresne*, [Document électronique], Numérisation BnF de l'édition de Paris, Delormel, 1741, p. 52.

CONCLUSION

Dans ses *Lettres philosophiques*, Voltaire consacrait quelques pages à la tragédie où il se plaisait à évoquer « les sottises héroïques consacrées par de vieilles erreurs de fable ou d'histoire¹ » et qui, à l'en croire, auraient caractérisé ce genre. C'est précisément ce destin anti-héroïque de l'idéal classique et, surtout, de l'éthique héroïque cornélienne que, sous une forme exemplaire, la parodie érotique devait exprimer. De la noblesse de cœur de Rodrigue ou encore de la clémence magnanime d'Auguste, on passe ainsi, dans *La Nouvelle Messaline*, à la représentation de la mécanique des corps, c'est-à-dire au vit d'un Vitus et au con d'une Messaline furieuse. Mais ce qui frappe surtout, c'est la précision avec laquelle Grandval fils a « contrefait le ton » du canon classique. Fidèle à la poétique aristotélicienne, voire même plus respectueux des règles que Corneille, notamment celle des trois unités, ce parodiste semble avoir réussi un tour de maître dans la composition de sa tragédie burlesque. De fait, cette justesse dans le ton qu'adopte une parodie qui conspire au renversement des valeurs témoigne en même temps de la proximité qui existait alors entre les Lumières et la conscience classique. Grandval fils montre clairement dans sa parodie érotique que le XVIII^e siècle ne peut pas se penser à la manière de ces avant-gardes qui s'illustreront au XX^e siècle en s'empressant de rompre avec toutes les formes issues de la tradition. Bien au contraire, il n'y a pas jusqu'à la figure de Messaline elle-même qui ne participe de la pratique du parallèle oratoire avec l'Antiquité d'argent, exercice rhétorique de convention classique dont la reprise indique à l'évidence que la

¹ Voltaire, « Lettre XIX. Sur la comédie », *Lettres philosophiques*, Paris, Mille et une nuits, 1999 [1734], p. 112.

conscience du XVII^e investit celle des Lumières et que les formes du libertinage s'inventent à partir, voire au sein même du classicisme.

Révélatrice des liens qui unissent le Grand Siècle et les Lumières, la figure de Messaline nous renseigne en outre sur l'importance du personnage au théâtre, des origines grecques du théâtre tragique jusqu'à nos jours. À vrai dire, c'est à partir du parallèle entre sa représentation et celle des héros cornéliens que certains des enjeux que comporte le théâtre érotique du XVIII^e siècle peuvent être mis en lumière. De surcroît, l'intérêt pour le personnage et le héros dans la théorie littéraire, depuis Aristote jusque dans les vingt dernières années de notre siècle, a permis d'approfondir la place de celui-ci dans la tragédie. Certes, la notion de personnage a été bousculée par les théories modernes de la littérature, mais sa prépondérance au théâtre est demeurée. Au reste, le lien qui unit la tragédie et la société dans laquelle elle se produit, dans la France d'Ancien Régime, indique l'importance qu'il faut prêter à la dimension sociale de l'écriture tragique.

À cet égard, le Grand Siècle fait sans contredit figure de modèle et le travail de Corneille en offre un exemple particulièrement prestigieux. Dans ce siècle du théâtre où la société de cour se trouve étroitement liée à la « naissance de l'écrivain », voire de la littérature, les héros, emblèmes de vertu, se doivent d'être exemplaires dans leur grandeur et dans leur magnanimité, suivant en cela une pratique analogique fondée sur le parallèle oratoire avec la latinité d'or. Cet exercice rhétorique pratiqué dans les collèges jésuites et amplifié à la fois par une

lecture savante des Anciens et par l'idéal aristotélicien de la grandeur, indique aux poètes les chemins de la création dramatique. Suivant ces considérations, Corneille présente des héros romains corrigés selon les bienséances et la *doxa* dans des mises en scènes glorieuses. Fidèle à Aristote, Corneille l'est pourtant moins face aux doctes. En effet, ces savants qui ont établi à partir d'Aristote les nouvelles règles du théâtre tragique considèrent que la finalité du théâtre est morale. Mais, pour Corneille, le seul but du théâtre est esthétique. D'ailleurs, les règles qui soutendent la création ne sont pas toujours suivies par le poète et la querelle du *Cid*, marquée par une polémique avec l'Académie, en témoigne. Néanmoins, Corneille, par ses écrits sur le théâtre, a sa propre idée sur son art :

J'aime à suivre les règles, mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet [...], notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple [...]. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne pas déplaire aux savants².

Fidèle à sa façon à Aristote et aux doctes, Corneille vise d'abord à plaire au public, mais surtout à la cour. En fait, la fabrique d'une tragédie, chez Corneille, a une double portée. D'une part, son respect des règles flatte les doctes et, de l'autre, ses innovations contentent le goût mondain. Mais plus encore, Corneille dépend en quelque sorte des instances de consécration : l'académisme, le clientélisme, mais aussi et surtout le mécénat qui devient, au fil du siècle, de plus en plus monarchique. Puisque « le mécénat relève [...] d'une logique de la reconnaissance mutuelle de l'artiste et du Grand³ » et puisque cette « attestation de gloire [...]

² Pierre Corneille, « Dédicace de *La Suivante* », dans *op. cit.*, p. 127.

³ Alain Viala, *La naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, p. 54.

devait être constamment justifiée à nouveau⁴ ». C'est précisément au sein de ce système de gratification mécénique que s'inscrit l'œuvre de Corneille, lequel aura une profonde influence sur la littérature, mais surtout sur le théâtre. Dans ce contexte, il n'est donc pas étonnant que l'inspiration des poètes tragiques soit sans cesse tournée vers la grandeur romaine, rêve ou fantasme où s'expriment au mieux les aspirations des élites. Ainsi, il en résulte un théâtre inventé pour exalter le prestige des valeurs de la société de cour, mais aussi un théâtre tout entier orienté vers la célébration de l'apothéose de la noblesse française. Corneille, pour sa gloire littéraire, a opté pour les tragédies historiques, devenant le premier véritable poète historien. Chez Corneille, « l'histoire est le *garant* des éléments principaux de l'action⁵ ». Plus encore, le poète sollicite la vérité historique pour justifier l'in vraisemblance auprès des doctes. D'ailleurs, la question du vraisemblable devient chez lui la vérité historique, plus que l'apparence de vérité.

C'est d'ailleurs au nom de cette vérité prescrite par l'histoire que Corneille écrit la plupart de ses tragédies. De fait, *Le Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*, tragédies de l'exaltation où les spectateurs étaient placés devant des manifestations exemplaires de l'héroïsme cornélien, amalgamaient l'actualité idéologique du siècle et le passé qu'elles devaient mettre en scène. Le résultat est teinté d'une magnanimité empruntée de l'antique et d'une gloire qui confère à la noblesse un caractère vertueux, tel que le donnait à penser le souvenir magnifié de la Rome d'Auguste. Héros stoïciens animés d'une volonté sans limite, les personnages

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 21.

cornéliens font en quelque sorte l'éloge de valeurs où se reconnaît la société de cour. De ce point de vue, « l'amour empathique des grandeurs et le penchant à se célébrer soi-même marquent à peu près indistinctement tous les caractères de Corneille : à tous la "gloire" imprime le même air de famille⁶ ».

Pourtant, cette mise en scène de la gloire et d'une *magnitudo animi*, bien que fortement intégrée à la conscience classique, bien qu'agissant en tant que régulateur établi, n'a pas manqué d'être bientôt ridiculisée. Le XVIII^e siècle, caractérisé par sa critique hyperbolique, a opéré un véritable renversement des valeurs du Grand Siècle. L'apothéose des valeurs nobiliaires, figurée par le théâtre tragique de Corneille, appartient à un autre âge, depuis la crise de la conscience européenne et jusqu'au seuil de la Révolution. Alors que la société de cour se trouve discréditée, critiquée, puis finalement vouée au sort que l'on connaît, les préoccupations qui traversent tout le siècle de Voltaire se démarquent de celles du siècle précédent. La littérature apparaît à la fois comme une tribune de choix pour les philosophes et comme un terrain fertile pour toutes sortes d'écrits caractérisés tant par leur libertinage que par leur nature éminemment burlesque. Évidemment, le grand genre du siècle de Louis XIV, symbole de cette monarchie absolue qu'on tente à présent de mettre à bas, devient vite la cible privilégiée d'une critique satirique qui s'accomplit au nom de la raison.

François-Charles Racot de Grandval, avec *La Nouvelle Messaline*, s'inscrit précisément dans cette mouvance où le burlesque agit ni plus ni moins en tant

⁶ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 26.

qu'arme pour discréditer, voire, pour certains, calomnier le grand genre par excellence du XVII^e siècle, en opérant un renversement. Grandval fils, en proposant une parodie érotique du *Cid*, mais également de l'éthique héroïque cornélienne en général, vient compromettre l'exemplarité du héros cornélien. Et pourtant, dans ce travail, il est resté fidèle à Aristote et aux règles qui doivent gouverner l'écriture d'une tragédie ! Certes, le sens de cette fidélité a été totalement renversé. Alors que Corneille se réclame de la poétique aristotélicienne pour mettre en scène les héros historiques d'une Rome glorieuse, Grandval fils agit de même, mais tire son inspiration dans la décadence romaine. Aristote demande aux auteurs de respecter les règles inhérentes au poème tragique, et Grandval fils les respecte. Sa tragédie est écrite en vers, elle présente un personnage historique, et dans la forme, la règle des trois unités est respectée, même davantage que dans *Le Cid*, qui n'est qu'une tragi-comédie, encore marquée par le goût baroque

Mais ce renversement généralisé à la faveur duquel s'écrit *La Nouvelle Messaline* est porteur de nombreuses significations. Concrètement, la parodie du héros cornélien se fait à partir d'un texte qui s'écrit à partir de références antiques, au premier chef desquelles se trouve la *Poétique*. De même, cette critique du personnage se réalise en fonction d'une référence érudite aux Anciens, c'est-à-dire en sollicitant la figure elle-même de Messaline. En ce sens, Grandval fils suit exactement la même voie que Corneille, mais celle-ci se trouve transformée, comme si elle était mise devant un miroir déformant. En effet, on déforme l'héritage antique et classique au profit de la mise en scène d'une figure libertine

dont l'héroïsme s'écarte considérablement de l'idéal classique d'un Corneille. À ce sujet, il est à propos de rappeler les héroïnes libertines de ces romans dont Jacques Rustin a examiné attentivement les motivations. Rustin rappelle que, dans le roman libertin notamment, le propos consiste souvent à « opposer à des hommes faibles ou à des libertins sans grandeur des femmes “cornéliennes” [...] qui vont sans trembler jusqu'à l'extrême de leurs passions dévastatrices⁷ ». *La Nouvelle Messaline* et, qui plus est, la figure même de Messaline, en offre probablement l'exemple le plus manifeste.

Si Messaline est en quelque sorte une nouvelle figure d'héroïne cornélienne, telle que Médée, par exemple ; si la pièce de Grandval fils est construite à partir des mêmes règles que les tragédies classiques; si Grandval se sert de références aux Anciens, force est de constater que, même si l'on a voulu, comme le dit Patrick Wald Lasowski, « dévergonder » l'héritage classique, il n'en demeure pas moins qu'« à l'évidence, la littérature du XVIII^e siècle était très fortement marquée par l'esthétique de l'âge classique⁸ ». Cette volonté de dérision que renferme une parodie comme *La Nouvelle Messaline* montre que, même si le libertinage a longtemps été considéré comme une rupture face à l'héritage classique, il n'en demeure pas moins qu'une telle pièce confirme, une fois de plus, à quel point le XVIII^e siècle vit au sein de formes héritées du Grand Siècle. Aussi ne faut-il pas trop marquer la rupture dans le passage du XVII^e au XVIII^e siècle, dans la mesure où même une parodie érotique aussi dévergondée que celle de Grandval fils

⁷ Jacques Rustin, *supra.*, p. 84.

procède de la conscience classique. En bref, le XVIII^e siècle a « traîné un lourd poids d'imitation⁹ ».

En suivant cette perspective qui consiste à affirmer les continuités en montrant en quoi la conscience classique habite clairement l'écriture des Lumières, il apparaît également que la figure de la gloire elle-même n'est pas tout à fait déconstruite dans *La Nouvelle Messaline*. Si l'on tient compte de cette proximité entre les deux siècles, l'hypothèse de déconstruction ou encore de désagrégation de l'idéal classique devrait être réexaminée selon une perspective de re-construction, d'une re-construction de la figure de la gloire, conséquente d'un renversement des valeurs héritées des canons classiques.

Cette nouvelle perspective selon laquelle la figure du héros serait re-construite selon des préoccupations philosophiques, morales et sociales différentes, semble prendre toute son importance dans la pratique du parallèle oratoire. En effet, l'éclatement du rapport à l'antique dans *La Nouvelle Messaline* encadre la dérision générale que nourrit la pièce. C'est à partir de ce rapport à l'antique ridiculisé que Grandval fils puise la matière de son invention. Ce dévergondage se fait, pour une part essentielle, au sein de la culture classique elle-même. À cet égard, la figure de Messaline montre la place qu'occupe l'imaginaire du parallèle oratoire entre le XVIII^e siècle et une latinité d'argent, à l'intérieur du travail parodique de Grandval fils. Or ce genre de parallèle est, on l'a dit, un thème, voire

⁹ Jochen Schlobach et Carsten Zelle, « Classicisme, classicismes », dans Michel Delon, dir., *op. cit.*, p. 224.

un mode d'écriture typiquement classique. Comment expliquer la poursuite de cette pratique analogique, si chère notamment aux Jésuites, chez un auteur parodiste et libertin comme Grandval fils ? Plus encore, pourquoi effectuer ce genre de parallèle en fonction d'une figure de la décadence ? Si l'on tient compte du fait que le Grand Siècle se rêvait comme un retour à la latinité d'or, qu'est-ce qui explique alors qu'au XVIII^e siècle, le parallèle s'effectue suivant un rapport avec la Rome décadente ?

Dès lors, une parodie comme celle de Grandval fils invite à poursuivre plus avant la réflexion à partir d'un contexte plus vaste. On l'a vu, la parodie dramatique occupait une place importante dans la création littéraire des Lumières. De plus, il semble que les parodies en un acte aient connu une vague de popularité jusqu'au seuil des Lumières militantes. À cet effet, les théâtres clandestins ont sans aucun doute fourni des conditions favorables à la représentation de telles parodies. Suivant cette hypothèse, il semble donc qu'en élargissant le corpus des œuvres qui parodient les canons classiques, il deviendrait même possible non seulement de comprendre comment se conçoit le rapport entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, mais encore de confirmer cette idée selon laquelle la pratique du parallèle oratoire s'effectue à partir de figures évoquant la décadence de l'Ancien Empire.

⁹ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 215.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus étudié

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, 1125 p.

CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1637], p. 215-241.

CORNEILLE, Pierre, *Horace*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1641], p. 247-267.

CORNEILLE, Pierre, *Cinna*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1643], p. 268-288.

GRANDVAL, François-Charles Racot de, *La Nouvelle Messaline*, [ca. 1753] dans *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, Terrain vague, 1993, p. 222-241.

II. Ouvrages avant 1800

[ANONYME], *La Messaline française ou Les nuits de la duchesse de Pol... et aventures mystérieuses de la princesse d'Hé... et de la ...*, ouvrage fort utile à tous les jeunes gens qui voudront faire un cours de libertinage, par l'abbé, compagnon de la suite de la duchesse de Pol..., à Tribaldis, de l'Imprimerie de Priape, 1789, dans Michel Camus, éd., *Œuvres érotiques anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Mercure de France, coll. « Le Petit Mercure », 1999, 93 p.

ARISTOTE, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, « Les Belles Lettres », 1965, [IV^e s. av. J.-C.], 99 p.

BOYERS D'ARGENS, *Thérèse philosophe*, Paris, Acte Sud, coll. « Babel », 1992 [1748], 170 p.

CHAPELAIN, Jean, *Lettre ou discours de M. Chapelain à M. Favereau, portant son opinion sur le poème d'Adonis du cavalier Marino*, [Document électronique], Numérisation BNF de l'édition de Paris : INALF, 1961- Reprod. de l'édition Di Parigi, O. di Varano, 1623, Frantext; Q877.

CICÉRON, *De Oratore*, texte établi, traduit et annoté par François Richard, Paris, Librairie Garnier Frères, [s.d.], 538 p.

CLELAND, John, *Fanny Hill, la fille de joye*, roman quintessencié de l'anglais par Fougeret de Montbron, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1993 [1751],

122 p.

COLLECTIF, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Lausanne, Sociétés Typographiques, 1781-1783.

COLLÉ, Charles, *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1805], tome I : 447p., tome II : 395p., tome III : 430 p.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, T. Quinet, 1646, [s.p.].

CORNEILLE, Pierre, *La Mort de Pompée*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1638], p. 314-335.

CORNEILLE, Pierre, *L'Illusion comique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1639], p. 193-214.

CORNEILLE, Pierre, *Médée*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1639], p. 173-192.

CORNEILLE, Pierre, « Épître de *La suite du Menteur* », dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1645], p. 363-364.

CORNEILLE, Pierre, *Discours des unités*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1660], p. 841-846.

CORNEILLE, Pierre, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1660], p. 821-830.

CORNEILLE, Pierre, *Discours de la tragédie*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1660], p. 830-841.

CORNEILLE, Pierre, *Suréna*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963 [1675], p. 799-818.

DESCARTES, René, *Des passions de l'âme*, Paris, Mille et une nuits, 1996 [1649], 191 p.

DIDEROT, Denis, « Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur la vie et les écrits de Sénèque », dans *Œuvres Complètes*, Tome III, Paris, Garnier Frères, 1875 [1782], 550 p.

DU MARSAIS, *Traité des Tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977 [1730], 322 p.

- GIBBON, Edward, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, New York, Hartcourt, Brace and Company, 1960 [1776], 924 p.
- JUVÉNAL, *Satires*, texte établi et traduit par Pierre de La Briolle et François Villeneuve, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1950 [1^{er} s.], 203 p.
- LUCRÈCE, *De la nature des choses*, Tome I, poème traduit en prose par De Pongerville, Paris, C.L.F. Panckoucke Éditeurs, 1836 [1^{er} s. av. J.-C.], 387 p.
- LUCRÈCE, *De la nature des choses*, Tome II, poème traduit en prose par De Pongerville, Paris, C.L.F. Panckoucke Éditeurs, 1839 [1^{er} s. av. J.-C.], 420 p.
- MAIRET, Jean, *Sophonisbe*, tragédie réparée à neuf par M. Lantin (Voltaire), [Document électronique], Num. BNF de l'édition de Paris, Vve Duchesne, 1770, 59 p.
- MAIRET, Jean, *La Sophonisbe*, Édition Critique avec Introduction et Notes par Charles Dédéyan, Paris, Librairie Nizet, 1969 [1634], 130 p.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Le Télémaque travesti*, comprenant les treize derniers livres retrouvés et imprimés pour la première fois, avec introduction et commentaire par Frédéric Deloffre, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1956 [1714], 378 p.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *L'Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques*, dans *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972 [1717], pp. 957-1070.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Œuvres de jeunesse*, Edition établie, présentée et annotée par Frédéric Deloffre. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, 1395 p.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, [Document électronique], Numérisation BnF de l'édition de Paris : INALF, 1961-(Frantext; P232). Reprod. de l'édition d'Amsterdam, chez E. Van Harrevelt, 1773.
- MONTBRON, Fougeret de, *Margot la ravaudeuse*, [s.l.], Tchou éditeur, coll. « Curiosa », 1981 [1750], 253 p.
- MONTESQUIEU, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris, GF-Flammarion, 1968 [1734], 186 p.

- QUINTILIEN et PLINE LE JEUNE, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, [s.d.], 808 p.
- RICCOBONI, Antoine-François, *Le prince de Suresne*, [Document électronique] Numérisation BnF de l'édition de Paris, Delormel, 1741, 52p.
- [s.a.], « Parodie », dans Coll., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Lausanne, Sociétés Typographiques, Tome XII, 1781-1782, p. 72-73.
- SALLIER, abbé, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », dans *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, T. VII, 1733, p. 398-409.
- SÉNÈQUE, *Dialogue*, Tome IV, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1965 [1^{er} s.], 129 p.
- TACITE, *Annales*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1957 [1^{er} s.], tome II, 441 p.
- THOULIER, Pierre-Joseph, abbé d'Olivet, « Discours sur l'éloquence. Prononcé dans l'Académie française, avant la distribution des prix, le 25 août 1735 », dans *Philippiques de Démosthène et Catilinaires de Cicéron*, traduites par Monsieur l'abbé d'Olivet, Paris, chez P. Gaudouin, 1736.
- VOLTAIRE, François-Marie Arouet dit, *Lettres philosophiques*, Paris, Mille et une nuits, 1999 [1734], 191 p.
- VOLTAIRE, François-Marie Arouet dit, *Lettre sur les spectacles*, dans *Collection complète des Œuvres de Monsieur de Voltaire*, Nouvelle édition augmentée de ses dernières pièces de théâtre et enrichie de 61 figures en taille-douce, Tome VI, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1764, p. 89-95.
- VOLTAIRE, François-Marie Arouet dit, *Précis du siècle de Louis XV*, dans *Œuvres complètes*, Tome 19, [s.é.], [s. l.], 1775, p. 177-488.

III. Études critiques après 1900

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, 506 p.
- ADAM, Antoine, *Le théâtre classique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1970, 127 p.
- AERCCKE, Kristiaan P., *Gods of play. Baroque Festive Performances as*

- Rhetorical Discourse*, Albany, State University of New York press, 1994, 284 p.
- AGHION, Max, *Le théâtre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie de France, [s.d.], 442 p.
- ALMÉRAS, Henri d' et Paul d'ESTRÉE, *Les théâtres libertins au XVIII^e siècle*, Paris, H. Daragon Éditeur, coll. « Bibliothèque du vieux Paris », 1905, 358 p.
- ALSINA, Jean, dir., *Le personnage en question*, Actes du IV^e colloque du S.E.L., 1-3 décembre 1983, Toulouse, Service des Publications Université de Toulouse-Le-Mirail, 1984, 414 p.
- ALTHEIM, Franz, *Le déclin du monde antique*, Paris, Payot, 1953, 439 p.
- BARTHES, Roland et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 180 p.
- BELLEGUIC, Thierry, dir., *Fables du temps au siècle des Lumières*, Paris, Champion, coll. « Les Lumières internationales », sous-presse.
- BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Idées/Gallimard, 1948, 383 p.
- BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin de la France des Lumières (1734-1751)*, Paris/Québec, Presses de l'Université Laval/l'Harmattan coll. « La République des Lettres », 2001, 273 p.
- BERNIER, Marc André, « le personnage », dans *Dictionnaire historique et sociologique de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, sous-presse.
- BERNIER, Marc André, « Quand le présent prend la figure des Anciens : pratique du parallèle oratoire et conception "figurative" du temps », dans Thierry Belleguic, dir., *Fables du temps au siècle des Lumières*, Paris, Champion, coll. « Les Lumières internationales », sous-presse.
- BERNIER, Marc André, « Les Lumières au prisme de la décadence des lettres et du goût », Communication prononcée lors du Colloque « Les Songes de Clio : Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime », Université Laval, Québec, 3-6 octobre 2001, colloque international organisé par le Cercle d'étude sur la République des Lettres (CERL, Université Laval), sous la direction de Thierry Belleguic, d'Éric Van Der Schueren et de Sabrina Vervacke.
- BLOCH, G., *L'empire romain. Évolution et décadence*, Paris, Flammarion, 1922,

312 p.

- BORDES, Philippe, « Représentation du héros », dans Michel Delon, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 535-538.
- BOURGUINAT, Élisabeth, *Le siècle du persiflage, 1734-1789*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998, 228 p.
- BRENNER, Clarence D., *A Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-1789*, Berkeley, Edwards Brothers, 1947, 229 p.
- BRAY, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1961, 389 p.
- BRUN, Jean, *L'épicurisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1959, 122 p.
- BOUSQUIÉ, Georges, *Expliquez-moi... Corneille à travers Cinna*, Paris, Ed. Foucher, [s.d.], 70 p.
- CAMPARDON, Émile, *Les comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux archives nationales*, Genève, Slatkine Reprints, réédition de l'édition de Paris, 1970 [1879], 336 p.
- CAPON, G. et R. YVE PLESSIS, *Les théâtres clandestins. Paris galant au dix-huitième siècle*, Paris, Plessis Librairie, 1905, 281 p.
- CARCOPINO, Jérôme, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Paris, Hachette, 1939, 352p.
- CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966, 351 p.
- COLLECTIF, *Corneille. Le Cid, Othon, Suréna*, Journée d'étude organisée par le C.M.R. 17 (Marseille, novembre 1988), actes réunis par Pierre Ronzeaud, dans *Littératures classiques*, supplément au numéro 11-janvier 1989, Paris, Aux Amateurs de livres, 88 p.
- COUPRIE, Alain, *Pierre Corneille. Le Cid*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Études Littéraires », 1989, 127 p.
- DELON, Michel, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 1128 p.
- DERVAUX, Sylvie, « Parodie », dans Michel Delon, dir., *Dictionnaire européen*

- des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 823-825.
- DOUBROVSKY, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Idées/Gallimard, 1963, 588 p.
- DUPARAY, Benoît, *Des principes de Corneille sur l'art dramatique*, Genève, Slatkine Reprints, (reprod. de l'édition de Lyon, 1857), 1970, 126 p.
- DURNY, Victor, *Histoire des Romains, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'invasion des Barbares*, Vol. IV, Paris, Hachette et Cie, 1882, 827 p.
- FAIVRE, Pierre, « L'acteur et le jongleur », dans Jacqueline de Jomaron, dir., *Le théâtre en France, du Moyen Age à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 33-41
- FORESTIER, Georges, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, coll. « Les livres et les hommes », 1998, 136 p.
- FORESTIER, Georges, « Corneille poète d'histoire », dans *Corneille, Le Cid, Othon, Suréna*, Journée d'étude organisée par le C.M.R. 17 (Marseille, novembre 1988), actes réunis par Pierre Ronzeau, dans *Littératures classiques*, supplément au numéro 11-janvier 1989, Paris, Aux Amateurs de Livres, p. 37-52.
- FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Librairie Droz, 1990, 532 p.
- GAIFFE, Félix, « Décadence et transformation de la tragédie et de la comédie au XVIII^e siècle », dans Dictar Rieger, dir., *Das Französisch Theater des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 27-41.
- GAY, Peter, *The Enlightenment : an interpretation. The Rise of Modern Paganism*, Book one, London, Werdenfeld and Nicolson, 1966, 555 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Poétique », 1982, 467 p.
- GLAUDES, Pierre et Yves REUTER, *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1998, 127 p.
- GLAUDES, Pierre et Yves REUTER, dirs., *Personnage et histoire littéraire*, Actes du Colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « chemins cliniques », 1991, 258 p.
- GRANNIS, Valleria Belt, *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*, New

- York, Institute of French Studies, 1931, 428 p.
- GRELL, Chantal, *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France, 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, 1335 p.
- GRENTE, Georges, *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, Édition revue et mise à jour sous la direction de François Moureau, Paris, Fayard, coll. « La Pochothèque », 1995 [1960], 1371 p.
- HACQUARD, Georges, *Guide romain antique*, Paris, Classiques Hachette, 1952, 224 p.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.
- HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Idées/Gallimard, 1961, 312 p.
- HAZARD, Paul, *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 1963, 469 p.
- HEPP, Noémi, « L'arrière-saison 1685-1715 », dans Jean Mesnard, dir., *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 307-315.
- JARRY, Alfred, *Messaline. Roman de l'Ancienne Rome*, Paris, Terrain Vague, coll. « Merdre », 1977 [1900], 207 p.
- JOMARON, Jacqueline de, dir., *Le théâtre en France, du Moyen Age à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, 480 p.
- JOMARON, Jacqueline de, « La raison d'état », dans Jacqueline de Jomaron, dir., *Le théâtre en France, du Moyen Age à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 143-185.
- JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 271 p.
- KIBÉDI VARGA, A., « La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIII^e siècle », dans *Studies on Voltaire in the XVIIIth century*, no.26, 1963, p. 965-998.
- LANDRY-HOUILLOIN, Isabelle et Maurice MÉNARD, *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, Actes du Colloque de l'Université du Maine, Le Mans, 4-7 décembre 1986, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, 662 p.

- LANSON, Gustave, « La parodie dramatique au XVIII^e siècle », dans *Hommes et Livres*, Genève, Slatkine Reprints, coll. « Ressources », 1979 [1895], p. 261-293.
- LASOWSKI, Patrick Wald, *Libertines*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », CCX, 1980, 159 p.
- LASOWSKI, Patrick Wald, dir., préface de *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. IX-LX.
- LYONNET, Henri, *Dictionnaire des comédiens français. Biographie, bibliographie, iconographie*, Vol. II, Paris, Librairie Théâtrale, [s.d.], 717 p.
- MATTAUCH, Hans, « La parodie du genre tragique à ses débuts », dans *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, Actes du Colloque de l'Université du Maine, Le Mans, 4-7 décembre 1986, Actes réunis par Isabelle Landry-Houillon et Maurice Ménard, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, p. 147-156.
- MAURENS, Jacques, *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Armand Colin, 1966, 349 p.
- MAUZI, Robert, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1967, 725 p.
- MESNARD, Jean, dir., *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 487 p.
- MOREL, Jacques, dir., *La tragédie*, dans *Littératures classiques*, numéro 16-printemps 1992, Paris, Klincksieck, 278 p.
- MOUREAU, François, dir., *De bonne main. La communication manuscrite au XVIII^e siècle*, Paris, Universitas, 1993, 194 p.
- NAGY, Péter, *Libertinage et Révolution*, Paris, Idées/Gallimard, 1975, 186 p.
- PANDOLFI, Vito, *Histoire du théâtre*, vol. 2, Turin, Marabout Université, 1964, 349 p.
- PAUVERT, Jean-Jacques, *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, Paris, Terrain vague, 1993, 509 p.
- PIGANIOL, André, *Histoire de Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, 690 p.

- PRINGENT, Michel, *Le héros et l'état dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1986, 571 p.
- RICORD, *Les Fastes de la Comédie-Française*, Tome I, Paris, 1821.
- RIEGER, Dictar, dir., *Das Französisch Theater des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, 436 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Idées/Gallimard, 1963, 183 p.
- ROMILLY, Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « SUP », 1973, 192 p.
- ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1988, 314 p.
- RUSTIN, Jacques, *Le vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Éditions Ophrys, 1979, 320 p.
- SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « contours littéraires », 1994, 106 p.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris, Idées/Gallimard, 1978 [1956], 184 p.
- SCHOLBACH, Jochen et Carsten ZELLE, « Classicisme, classicismes », dans Michel Delon, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 224-227.
- SCHERER, Jacques, « Le théâtre Phénix », dans Jacqueline de Jomaron, dir., *Le théâtre en France, du Moyen Age à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 89-111.
- SCHERER, Colette et Jacques, « Le métier d'auteur dramatique », dans Jacqueline de Jomaron, dir., *Le théâtre en France, du Moyen Age à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 185-236.
- SERREAU, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Idées/Gallimard, 1966, 190 p.
- STEGMANN, André, *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*, Tome II, Paris, Armand Colin, 1968, 760 p.
- SUTCLIFFE, F.E., *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris,

- Nizet, 1959, 265 p.
- SWEETSER, Marie-Odile, *Les conceptions dramatiques de Corneille, d'après ses écrits théoriques*, Genève, Librairie Droz, 1962, 188 p.
- TITIENI, Livia, *Le classicisme français : mythe ou réalité*, Rome, Editura Dacia, 1997, 204 p.
- TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, Écritures, Regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, 304 p.
- VAN TIEGHEM, Philippe, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1993, 300 p.
- VIALA, Alain, « Acteur et personnage au XVII^e siècle. D'un usage racinien peut être révélateur », dans Pierre Glaudes et Yves Reuter, dir., *Personnage et histoire littéraire*, Actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 43-52.
- VIALA, Alain, *La naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, 317 p.
- VIALA, Alain, *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 503 p.
- ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, 494 p.
- ZUBER, Roger, « Les premiers fondements d'une littérature civile », dans Jean Mesnard, dir., *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 113-129.
- ZUBER, Roger, *Les émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVII^e siècle français*, Paris, Klincksieck, 1997, 326 p.