

La polémique anti-baroque dans la doctrine classique

Renate Baader



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/429>

DOI : [10.4000/baroque.429](https://doi.org/10.4000/baroque.429)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1973

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Renate Baader, « La polémique anti-baroque dans la doctrine classique », *Baroque* [En ligne], 6 | 1973, mis en ligne le 15 mars 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/429> ; DOI : [10.4000/baroque.429](https://doi.org/10.4000/baroque.429)

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

La polémique anti-baroque dans la doctrine classique

Renate Baader

- 1 Pour de nombreux critiques, le problème demeure toujours en suspens de savoir, si, en France, il y a eu une littérature que l'on serait en droit de qualifier de « baroque ». À côté des opinions d'un Marcel Raymond, d'un Raymond Lebègue, d'un Jean Rousset, c'est un halo de scepticisme tenace qui entoure encore l'idée d'un Baroque littéraire français. Rousset l'a commenté ainsi :

Il est cependant probable que la France du XVII^e siècle a été moins imperméable au Baroque italien ou flamand, plastique et littéraire que ne l'ont cru maints Français. Si l'actuelle révision proposée par le point de vue européen prend en France un caractère particulièrement déchirant et dramatique, c'est qu'il s'agit du siècle sacré et sacré à juste titre par ses grands poètes, auquel un schéma historiographique, vieux de plus de deux siècles avait imposé une figure à la fois mythique et nationale. Mais depuis une cinquantaine d'années, le schéma traditionnel donnait des signes de fatigue et laissait apparaître son insuffisance. L'idée de Baroque est venue ici à son heure. La discussion est en cours.¹

- 2 « Peut-on définir le Baroque ? » En soulevant cette question, Rousset a souligné la crise de la recherche baroque². « Chacun semble avoir son Baroque »³. Les formules : « esthétique de la surprise », « trompe l'œil », « mélange de l'imaginaire et du réel », « effets de miroir », « illusion et désillusion », « vanitas », « sic transit », « conscience de l'instabilité d'une réalité incertaine », « expansion dynamique », « métamorphose et ostentation »⁴, ou bien encore : « opposition des contraires : esprit et chair, monde et au-delà, apparence et être »⁵, qui accompagnent les divers procédés d'une réévaluation générale de la littérature française du XVII^e siècle, ne s'excluent certes pas, cependant elles découvrent les difficultés qu'apporte à toute histoire littéraire l'introduction d'une nouvelle catégorie heuristique. Le Baroque, c'est d'abord un terme de l'histoire de l'art. Pour les historiens de l'art, c'est, pour citer le même Rousset, « interpénétration des formes au sein d'ensembles dynamiquement unifiés et animés par un mouvement de dilatation, l'effet produit sur le spectateur alliant l'instabilité des équilibres à l'illusion théâtrale ». Pour eux comme pour la plupart des critiques actuels, le Baroque correspond à « une

période historique déterminée »⁶, dont la littérature préfère des thèmes centraux tels : « la pluralité des perspectives », « l'instabilité des formes », « engaño et desengaño » ou bien la « Vanitas » et le « Memento mori » à côté d'un « fastueux déploiement des fêtes et du théâtre de cour »⁷.

- 3 Un groupe de théoriciens s'était opposé à cette tendance et avait – tel E. R. Curtius et, avec des variantes, H. Friedrich⁸ – accordé à la notion « baroque » une « valeur supra-historique »⁹, substituant le terme « maniérisme » à celui de « baroque ». Sans adopter l'idée d'un Baroque ou maniérisme éternel qui aurait subi des éclipses périodiques, la critique moderne n'a toutefois pas perdu de vue ce que W. Barner appelle la « physiognomie des traits stylistiques du maniérisme »¹⁰ ; dans cette perspective, elle s'est ouverte de nouveau aux auteurs de la latinité dite « d'argent »¹¹. En ce qui concerne les critères formels et la poétique de la littérature baroque, il n'existerait, certes, pas de désaccord entre les historiens des deux camps. Nous sommes tous invités à participer à ces « exhumations et ré-interprétations » de textes du XVII^e siècle français ; à examiner « notre dramaturgie invétérée de l'histoire », et « l'opposition rigide du couple baroque-classique (qui) répond à notre besoin de symétrie ». Il convient de nous interroger sur les raisons qui ont permis à l'hypothèse : « purification » due au classicisme, « victoire de l'ordre sur le désordre » de vivre si longtemps. Il faut essayer de reconstruire une poétique du Baroque littéraire français¹². L'idée de Baroque conçue en tant que « schéma interprétatif » et en tant que « outil pour questionner la réalité » incite à « une nouvelle lecture des œuvres anciennement connues »¹³, et nous amène aussi à relire les écrits de théorie littéraire du XVII^e siècle. Et pourquoi ? René Bray les avait étudiés en tant que base dogmatique des règles positives¹⁴. Mais toute règle implique une défense, toute norme esthétique implique critique et polémique. C'est une polémique anti-baroque que l'on est en droit d'attendre, polémique, dont pourra se dégager, comme nous le verrons, dans une optique négative, l'art poétique du Baroque littéraire. La critique littéraire du XVII^e siècle – source trop peu connue de témoignages contemporains intéressant l'histoire littéraire – nous donnera des indications précieuses sur la situation de la littérature à cette époque. Cette même critique littéraire nous aidera à préciser la position du classicisme et du Baroque. Elle nous informera quant à la durée de la polémique ; elle nous contraindra à examiner à nouveau « la rupture avec le XVI^e siècle », à mettre en question le « culte d'Aristote »¹⁵ dans ce qu'il a d'exclusif, à rendre compréhensible l'attitude critique avec laquelle ont été accueillies les tendances littéraires issues de la « Romania » du Sud : Espagne et Italie ; elle nous fera savoir comment, dans une optique à la fois supra-historique et historique elle se juge elle-même ainsi que le Baroque ; enfin elle contribuera à résoudre le problème de savoir si en France a existé un véritable Baroque littéraire.

1. La formation de l'idéal stylistique classique ou : une poétique baroque *ex negativo*

L'opposition « affectation » – « naturel »

- 4 Ce que le classicisme comprenait par « naturel », se dégage nettement de la définition donnée par le P. Bouhours. Dans son livre *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687)¹⁶, le P. Bouhours confie à Philanthe – l'ami du langage métaphorique et recherché, comme son nom l'indique – le rôle de représenter la prédilection pour le

maniérisme de l'Italie, de l'Espagne, de l'antiquité et de certains courants littéraires en France, à l'époque, tendance tant critiquée et tant à la mode. Il lui oppose la norme littéraire-esthétique en la personne d'Eudoxe, le représentant de la « bonne doctrine ». Bouhours commente le terme « naturel » en le limitant à l'extrême, procédé typique pour lui et pour les autres théoriciens de la littérature classique¹⁷. Il le distingue nettement des mots « insipide », « plat », mais l'oppose aussi aux termes « affectation », « faste », ou, dans ses *Entretiens sur la langue française* il l'oppose aux « facons de parler figurées et métaphoriques »¹⁸. Boileau demande de la « simplicité », notion presque synonyme de celle de « naturel », « ennemie de l'ostentation et du faste »¹⁹. P. A. Mascarón, faisant compliment à Bois-Robert de sa « façon d'écrire aisée et naturelle », exige et recommande ce style en dépit de la tendance moderne qui consiste à n'estimer que ce que l'on cherche et trouve « avec peine et avec violence ». Il met en garde contre la décadence postclassique de la littérature latine qui aurait commencé irrémédiablement par une admiration condamnable des « pointes aigues », d'un « style nombreux », des « fausses beautés d'une style enflé » et des « expressions gottiques »²⁰. La théorie veut bannir du langage de l'auteur classique « tout ce qui sent l'étude » ou « qui a l'air de la contrainte », comme le précise Bouhours²¹. Ce qui est « brillant », « spirituel », « ingénieux », « hardi », « subtil », « piquant », « perçant » ainsi que les « saillies éclatantes » – se rapproche dangereusement du « frivole » et du « puéril »²², de l'innaturel, de l'éblouissant²³, et n'est accepté que dans les genres épigramme et comédie – pour cette dernière « il faut pour le peuple des traits bien marqués qui frappent fortement d'abord »²⁴ – et est réservé, comme les « pensées délicates », aux genres dits « mineurs »²⁵.

- 5 « L'affectation », selon Bouhours « ...un défaut directement opposé à ce caractère naturel »²⁶ est la conséquence de la surenchère incontrôlée des « ornements », non seulement approuvés mais encore recommandés par le classicisme²⁷, surenchère qui se perd dans la démesure ; « si on n'a soin de ménager son esprit selon les règles du bon sens et de se renfermer dans les bornes de la nature, on outre tout. L'enflure prend la place du grand et du sublime, l'agrément n'est qu'afféterie, et la délicatesse qu'un raffinement tout pur »²⁸. Saint-Gelais n'est pas épargné par le reproche d'« enflure » au même titre que Brébeuf ; de Malherbe, Philante dit, anticipant sur la critique littéraire du XX^e siècle : « Malherbe... qui vous semble et si sensé et si juste, ne l'est pas toujours. Il est ampoullé en de certaines rencontres... » ; et Eudoxe répond : « Ce n'est pas par ces endroits-là que je l'estime »²⁹. Quant à Balzac et Voiture le même jugement reste. Furetière, Boileau, La Mothe le Vayer, le reprendront aussi³⁰. Ces citations, commentées par Eudoxe et Philante, sont tirées d'œuvres d'auteurs français, mais se mêlent à d'autres, d'auteurs espagnols (Gracian, *Heroe...* Lope de Vega, *Ierusalén Conquistada*), italiens et latins de l'époque impériale (voir les déclamateurs cités chez Sénèque Père et Martial, Lucain, etc.)³¹.
- 6 Il y a « trop d'agrément », selon Bouhours, dans *La Métamorphose des yeux de Philis changez en Astres* : au lieu d'une « véritable beauté » en n'y trouve que des « beautés fardées qui n'éblouissent qu'à la première vue », « des louis d'or faux, qui ont plus d'éclat que les bons, mais qui valent beaucoup moins ». Et Bouhours continue : « il ne faut jamais s'égayer trop, même dans les matières fleuries ; et il vaudrait presque mieux, qu'une pensée fust un peu sombre que d'estre si brillante »³². D'autres auteurs sont attaqués pour la même raison : Le Chevalier Marin, Le Tasse, Testi, Sénèque, Ovide³³.
- 7 Le « raffinement », la forme la plus horrible de « l'affectation »³⁴, paraît indéfinissable à Bouhours. Il a recours à une comparaison : « Ces pensées... ressemblent à ces lames que l'on affine si fort qu'on les réduit presque à rien ; ou à ces petits ouvrages d'ivoire, qui

n'ont point de consistance par *trop de délicatesse*³⁵ » Les Espagnols et les Italiens ne sont pas les seuls à mettre « leur esprit à l'*alambic* » : Guez de Balzac aussi³⁶.

- 8 La critique littéraire du XVIII^e siècle avait donc déjà remarqué les mêmes traits stylistiques baroques qu'ont toujours soulignés les historiens modernes : ostentation, faste, style nombreux, étude, contrainte, pointes aiguës, saillies éclatantes, le brillant, le spirituel, l'ingénieux, le hardi, le subtil, le piquant, le perçant, l'enflure, l'afféterie, le raffinement, le fard, etc. Voilà une véritable poétique qui se dégage des jugements négatifs du courant littéraire opposé, poétique dont la réalisation pratique dans une littérature est également prouvée par les mêmes théoriciens. Le catalogue des auteurs baroques en France comprendrait donc, selon eux, les noms de Brébeuf, Saint-Gelais, et, avec certaines réserves, Malherbe, Guez de Balzac, Voiture et Sarasin.

L'emploi des figures rhétoriques

- 9 Ce ne sont pas que les traits stylistiques généraux, exigés par le classicisme, que celui-ci forme par opposition à la littérature qui le précède. Le programme du classicisme s'oppose aussi à la façon dont la littérature précédente avait employé les figures rhétoriques.
- 10 Avant le P. Bouhours dont le porte-parole Eu-doxe, comme son nom l'indique, enseigne la « Manière de *bien* penser dans les ouvrages d'esprit », en s'opposant nettement à l'arrière-plan baroque, tant critiqué et condamné, c'était avant tout Antoine Furetière, qui avait ouvert la lutte contre le Baroque par son livre *Nouvelle allégorique ou histoire des derniers troubles arrivés au Royaume d'Eloquence* (1658). Les « derniers troubles arrivés au Royaume d'Éloquence » ne sont rien d'autre que justement cette guerre allégorique, menée avec succès par le classicisme. Aux côtés de la « Princesse Rhétorique » se tiennent « Persuasion », « Bon sens », « figures » et « argumens », dont le « conseil souverain », 40 barons, joue dans la capitale, « Académie », le rôle de « confidents de la Reine ». Raison du conflit : « Bon sens » avait chassé les « *équivoques* », « vieilles troupes autrefois fort en crédit mais fort licentieuses »³⁷, dont une part, là-dessus, cherche refuge chez « Poésie », sœur de « Rhétorique » afin de trouver « employ dans ses épigrammes »³⁸, et l'autre part, par contre, les innocupés, se réfugie ainsi que les « *allusions* »³⁹, « au pais de Pédanterie », dominé par le « capitaine Galimatias », « homme obscur et né de la lie du peuple »⁴⁰. Celles-ci le poussent à déclarer la guerre à « Rhétorique ». Galimatias va chercher du renfort « delà les monts », chez des « alliés... avec qui de tout temps les Estats de Pédanterie ont eu confédération et intelligence »⁴¹.
- 11 Du côté des « *équivoques* »⁴² se trouvent « *antithèses* »⁴³, « *allusions* », « ironies »⁴⁴, « *exagérations* »⁴⁵, « *autoritez* » (sous les ordres des généraux « Index » et « Polyanthéa »⁴⁶), « *métaphores* »⁴⁷, « *allégories* »⁴⁸, « *comparaisons* »⁴⁹, « *épiphonèmes* », « *prosopopées* »⁵⁰, « *hyperboles* »⁵¹, « *descriptions* », sous les ordres de Phébus, fils aîné de Galimatias, et à tout ce monde, s'ajoutent des troupes auxiliaires venues d'Italie⁵².
- 12 Galimatias conquiert la « Romanie » (c'est-à-dire le pays des Romains)⁵³. Mais il ne parvient pas à pénétrer dans « la province des Alcôves », dont les petits châteaux « n'enferment rien que de prétieux » et dont le personnage central, Galanterie, favorite royale et dame d'honneur de la Reine, rassemble autour d'elle une cour emplie de respect

- 13 Aux côtés de la Reine combattent les antithèses, les allégories, « le Païs de Tendre découvert par la pucelle Sapho », les ironies, envoyées par « Son Altesse Satyrique » et conduites par Charles Sorel⁵⁵ ; en outre combattent : les « comparaisons fort justes et fort ajustées »⁵⁶ – c'est-à-dire une partie des troupes que l'on a vues aussi dans le camp ennemi. La victoire est, bien naturellement, du côté des Pellisson et François Ogier, des Ménage, Marolles et Scarron, des Conrart et Malherbe, de la Marquise de Rambouillet et de Sapho, des Racan, Chapelain, Scudéry et Desmarests, des Saint Amant et Gombaud, des Vaugelas et d'Ablancourt. Le « traité de pacification » est une œuvre de conciliation : Galimatias a le droit d'occuper seulement un territoire limité, situé au-delà de la Loire ; il lui est interdit de pénétrer dans les provinces « Cour », « Alcôves » et « Ville d'Académie », à moins d'être vêtu de façon reconnaissable,
- [...] en habit décent, en robe crotée, souliers plats, linge sale, et autres marques de la profession ; afin qu'on les reconnût comme les pestiférés au baton blanc, et qu'on se pût donner de garde de leur haleine, et de leur mauvais air.⁵⁷
- 14 Le classicisme français accepte donc, tout autant que celui de l'époque postnéronienne, les figures rhétoriques, « qui forment deux des cinq sources du Sublime »⁵⁸, dans la mesure où elles ne menacent pas de devenir trop indépendantes de leurs fonctions attitrées⁵⁹ : « Le figuré n'est pas faux », dit Bouhours, « et la métaphore a sa vérité aussi bien que la fiction »⁶⁰.
- 15 La métaphore est « de sa nature, une source d'agrémens, et rien ne flatte peut-être plus l'esprit que la représentation d'un objet sous une image étrangère »⁶¹. Pourtant, ce doit être « une métaphore animée et qui marque de l'action », une « métaphore bien suivie »⁶².
- 16 M. Charpentier présente dans son traité « *De l'excellence de la langue françoise* » des jugements et des préjugés littéraires-esthétiques, relevant d'une psychologie simpliste des peuples : pour lui, comme pour Bouhours, le français en tant que langage est déjà identique au programme de la doctrine classique ; il hait les « *méthaphores hardies, violentes* » ou « *extravagantes* » qu'apprécient tant les Italiens⁶³.
- 17 A. Baillet complimente Nicolas Renouard : « Son style est exempt de ces métaphores grossières et ridicules, dont plusieurs Ecrivains semblaient faire leurs delices de son temps »⁶⁴. Les « métaphores trop étendues » conduisent à « l'afféterie »⁶⁵. Si elles sont « tirées de loin », si on les accumule, le texte devient énigmatique et obscur⁶⁶. Ce sont des voiles transparents, des costumes de bal masqué, qui doivent laisser reconnaître le caché, le déguisé⁶⁷. Le même jugement vaut pour les comparaisons : « bien choisies et tirées de la nature, (elles) fondent toujours des pensées très-raisonnables »⁶⁸.
- 18 D'après Bouhours, la langue Française témoigne d'une profonde réserve pour user des hyperboles, « figures ennemies de la vérité »⁶⁹. L'usage en a adouci quelques-unes de telle sorte que, « moins hardies » elles ne dépassent pas les frontières de ce qui est généralement accepté, « (elles) mentent sans tromper » ; p.e. « c'est la sagesse, c'est la vertu mesme »⁷⁰. Quant à d'autres, elles demeurent dans le domaine du naturel et du vrai, grâce à des locutions ajoutées telles : « on croiroit », « il sembloit » ou grâce à l'ironie, où s'illustrera Voiture⁷¹. Mais « l'hyperbole et l'exagération qui ne sont pas dans les regles..., en doivent estre bannies », c'est-à-dire, « des grands poemes »⁷².
- 19 Règle et mesure d'une part, et exagération illimitée d'autre part s'excluent dans leur essence profonde ; et donc, on ne saurait s'étonner de la condamnation générale de l'hyperbole. « Les hyperboles... gens qui faisoient peur, quand ils étoient en colere. Car il sembloit que leur teste menaçât les nues, tant leur figure étoit Colossale et Gigantesque, Si

tost qu'ils touchoient à quelque chose, elle devenoit *empoulée* avec une certaine *enflure* qui *gâtoit* son naturel embonpoint ; et ils ne la représentaient jamais comme elle étoit, y trouvant toujours du trop, ou de trop peu »⁷³.

- 20 Si l'on conserve les métaphores, les comparaisons et, avec beaucoup de réserves, les hyperboles comme figures stylistiques du classicisme, – à condition qu'elles ne blessent pas la conception esthétique de fond, pour ce qui se rapporte au mesuré, au vrai et au naturel – on condamne sans compromis le manque d'inéquivoque et de clarté (galimatias, phébus, équivoque). Pour Bouhours le galimatias vient directement du « raffinement » : « (Il)... renferme une *obscurité* profonde et n'a de soy-mesme nul sens raisonnable. Le *Phébus* n'est pas si obscur, et a un brillant qui signifie, ou semble signifier quelque chose : le soleil y entre d'ordinaire ; c'est peut-être ce qui a donné en notre langue au nom de « Phebus ». Ce n'est pas que quelque-fois le Phebus ne devienne obscur, jusqu'à n'estre pas entendu : mais alors le Galimatias s'y joint ; ce ne sont que brillans et que ténèbres de tous costez »⁷⁴. L'obscur est le résultat de ce qui est tiré de loin, de la brièveté⁷⁵, résultat « de ce qui est *estropié* », « de ce que le sens n'en est pas complet, et qu'elles ont (= les pensées) quelque chose de *monstrueux*, comme ces statues imparfaites ou toutes mutilées, qui ne donnent qu'une idée confuse de ce qu'elles représentent, et qui n'en donnent mesme aucune »⁷⁶.
- 21 Les attaques radicales du classicisme visant l'équivoque sont suffisamment connues grâce à la fameuse satire de Boileau (XII). Boileau ne fait pas cavalier seul. Le Chevalier de Méré aussi la rejette : « C'est une pauvre invention qui ne fait plus rire que des ridicules, et qui sied mal aux honnestes gens »⁷⁷. Bouhours semble, malgré tout, conclure un compromis, lorsqu'il admet l'équivoque dans l'épigramme et le madrigal où vrai et faux sont unis : « le faux y conduit au vrai ; car du sens propre qui est le faux sens de l'équivoque, on passe au figuré qui est le vrai ». Cependant là où le faux est dominant, là où le double sens et l'apparence mystérieuse cachent la vérité, il les repousse également⁷⁸. Les pénibles tentatives de défense que Guéret fait prononcer à Cyrano, quant à l'équivoque, et la réponse abrupte de Vaugelas, constituent une preuve supplémentaire⁷⁹.
- 22 Si l'on considère les éléments stylistiques auxquels la nouvelle doctrine littéraire s'oppose, on y découvre facilement une poétique baroque. Il n'y a qu'à les transposer dans un contexte positif ou les comparer aux écrits théoriques d'un auteur véritablement baroque, tel Baltasar Gracián⁸⁰. Ce qu'il recommande, c'est : « *sutil(eza), penetrante, pronto...*, *prontitud, perspicaz, picante, alusion, equivoco* » ou bien « *la dificultad* »⁸¹, « *la arcanidad dei estilo...*, *el misterioso modo de decirlas* »⁸², « *conviene la oscuridad para no ser vulgar* »⁸³, etc. La doctrine classique condamne, comme tout le monde sait, ce qui n'est pas clair, ordonné, raisonnable. Une étude approfondie de l'argumentation des théoriciens est assez révélatrice : outre les critères stylistiques et esthétiques on note dans les écrits anti-baroques du classicisme la répétition fréquente d'un groupe de mots qui relèvent d'un champ sémantique différent, celui de la morale. Ce que l'on avait reproché aux équivoques, c'était d'être des « tromperies déguisées », des « expédiens pour ne point dire la vérité et ne point mentir », « des mensonges palliez », d'avoir une « âme double » ; aux exagérations d'être des « especes de mensonge », de (paraître) le double ou triple de ce qu'ils étoient » ; ou à l'hyperbole d'être des « pensées fausses », des « faussetez », des « vérités enflées et grossies ». Voilà l'expression de l'optimisme d'une vision du monde rationaliste, optimisme philosophique pour qui la vérité est une. La doctrine classique fournit les règles d'un accord profond entre le lecteur et l'auteur, réunis par la signification univoque du « mot juste », l'équivoque ouvrant la voie au

double sens, au sens caché et, peut-être dangereux. Sans en être conscients, les théoriciens du classicisme ont rendu service aux forces centralisatrices de l'absolutisme français qui soumettait la littérature au contrôle des puissances positives de ce monde et ne permettait ni l'escapisme d'un Góngora ou Marino, ni le scepticisme profond d'un Gracián, ni le *Memento mori* de Calderón, ni les traits satirico-réalistes du roman picaresque.

- 23 Une nouvelle lecture des doctrines esthétiques du classicisme nous montre que cette rupture avec le passé est plus qu'une rupture d'avec la théorie et la pratique littéraire du XVI^e siècle. La polémique autour de la Pléiade perd de son importance au premier tiers du XVII^e siècle ; mais par contre la polémique engagée contre le Baroque en général et contre les auteurs qui parfois et pour une certaine période ont été considérés comme baroques devient l'élément principal de la critique. Bouhours avait déjà remarqué que, comme le reconnaissent les historiens d'aujourd'hui, les auteurs français du XVI^e siècle finissant et du début du XVII^e étaient soumis aux tentations stylistiques du courant à la mode critiqué. Lorsqu'il tire la majorité des exemples négatifs des littératures latine, italienne et espagnole, lorsque La Mesnardière agit de même, tous les deux sont alors guidés par ce qui, en fin de compte, a été cité comme raison par ce dernier : les « sentiments forcez », dit-il, « sont des défauts particuliers aux jeunes auteurs dramatiques » ; « mais... j'aime mieux en aller prendre chez les Poètes étrangers, que de faire le tort aux nôtres d'en tirer de leurs Ouvrages ; puis qu'aussi bien la plupart se sont corrigés de ce vice, et qu'ils commencent d'employer les meilleures façons d'écrire »⁸⁴. En s'efforçant de trouver des excuses aux errements littéraires de cette époque en France, sous prétexte que l'Antiquité aussi n'en était pas exempte, Charpentier par exemple admet l'existence d'un Baroque devenu une tentation littéraire, à la mode en France : « les pensées outrées que nous regardons encore comme un vice moderne, en est un très ancien »⁸⁵. La Mesnardière et Charpentier anticipent ainsi sur le Baroque suprahistorique (ou maniérisme) de Curtius.
- 24 Une comparaison favorite chez les théoriciens, significative dans notre contexte, livre un aspect de la relation classicisme-baroque, aspect qui a survécu à tous les siècles et même jusqu'à nos jours : Bouhours⁸⁶, Longepierre⁸⁷, Mascaron⁸⁸ et un auteur anonyme⁸⁹ voient dans le Baroque un torrent pernicieux et impétueux,
- 25 duquel le classicisme se dégage, tel un fleuve calme et fertile.

La France et la « Romania » du sud

- 26 Nous avons déjà mentionné plusieurs fois et bon nombre de citations le prouve que cette déclaration de guerre contre le Baroque littéraire s'adresse en même temps et, pour ainsi dire, au premier chef aux littératures espagnole et italienne. Cette comparaison fluviale déjà citée fait apparaître dans la version de Bouhours la langue française semblable à un fleuve régulier, l'italienne à un ruisseau capricieux et l'espagnole à un fleuve sauvage⁹⁰ ; ou pour citer une autre comparaison (du même Bouhours) :
- Enfin je trouve presque autant de différence entre elle (= la langue française) et la langue espagnole, qu'il y en a entre une Reine de théâtre, qui doit toute sa majesté à la magnificence de ses habits, et une véritable Reine, laquelle a dans toute sa personne je ne sais quel air majestueux qui la fait toujours paraître ce qu'elle est, quelque habit qu'elle porte, et quelque action qu'elle fasse⁹¹.
- 27 « Des termes vastes et resonans ; des expressions hautaines et fanfaronnes ; de la pompe et de l'ostentation » sont aussi étrangers au français que les façons de parler basses et

proverbiales, même dans le « discours familier », les « termes empoulez et le Phébus » même dans le « style sublime ». Sans posséder les défauts des langues des pays voisins de la « Romania » du Sud, « gravité orgueilleuse » d'une part, « puerilité » et « badinerie » d'autre part, le français constitue le juste milieu⁹². Tous les caractères de la langue et du style cités jusqu'ici, dont le classicisme veut se différencier consciemment, semblent s'appliquer aux littératures espagnole et italienne. Se détourner d'elles, faisait partie du programme des théoriciens français. La polémique anti-italienne était devenue tradition dans la théorie du langage. Elle survécut au XVII^e siècle, par exemple lors de la discussion, reprise à tous moments, quant au sonnet ou quant au roman, que la France prétendait considérer comme des genres d'origine française⁹³. Cette discussion avait commencé au XVI^e siècle à cause des efforts pour atteindre à une égalité culturelle et même à une hégémonie. Les jugements généraux et répandus sous forme de cliché concernant les peuples italien et espagnol étaient pour la plupart négatifs. Voici celui de La Mesnardière qui se réfère à Scaliger :

Les Espagnoles (seront) présomptueux, incivils aux étrangers, sçavans dans la politique, tyrans, avarés, constans, capables de toutes fatigues, indifferens à tous climats, ambitieux, méprisans, graves iusqu'à l'extravagance, passionnez aveuglément pour la gloire de leur nation, ridicules dans leurs amours, furieux dans leur haine..., les Italiens sont oysifs, impies, seditieux, soupçonneux, fourbes, casanniers, subtils, courtois, vindicatifs, amateurs de la politesse, et passionnez pour le profit⁹⁴

- 28 Quoique l'influence, de fait, des deux littératures au XVI^e siècle fût très grande⁹⁵, la position officielle du classicisme est hostile vis-à-vis des auteurs de la « Romania » du Sud considérés comme baroques⁹⁶. Les attaques ne sont en aucun cas dispersées, mais au contraire fréquentes et intenses, ce qui ne doit pas étonner, compte tenu de la popularité d'auteurs italiens et espagnols. Les traducteurs d'ouvrages espagnols seront les premiers à ouvrir la lutte, au début du siècle, contre les « défauts » de leurs auteurs, mais ils témoignent, en même temps, de leur énorme succès en France⁹⁷. D'Audiguier se sent même obligé de s'excuser de son métier et de critiquer ses lecteurs français toujours désireux et « curieux de voir les livres Espagnols »⁹⁸. La plupart des traducteurs parsème, comme lui, de remarques négatives telles « nous... faisons plus d'estat des inventions estrangeres que des nostres » les Avertissements des traductions⁹⁹.
- 29 D'Audiguier réproche les métaphores et les hyperboles qu'employait Cervantès, aussi bien que sa « façon d'écrire... bigearre et extravagante », ses « redites... innombrables », « le galimathias perpétuel »¹⁰⁰ ; Chapelain critiquera plus tard, dans sa correspondance, les romanciers espagnols : « tout leur fait n'est qu'« agudezas » et en cela ils font consister tout le mérite d'un écrivain »¹⁰¹ ; il se louera d'avoir « retranché, ajouté, uni, renforcé, affaibli le discours, changé les métaphores » dans ses traductions et d'avoir éliminé les « notions ampoulées », les « termes sesquipédaux », les « gausseries » et les traits « piquants »¹⁰².
- 30 Des théoriciens comme Bouhours, Furetière, le P. Rapin, La Mesnardière, Boileau polémiqueront au premier chef contre la « Romania » du Sud si moderne, qui, renforcée par un succès auprès du public, inspire et soutient les « Modernes » français. La tragédie, le roman et le « merveilleux chrétien », en un mot « le romanesque », se confondent avec le Baroque. Mais il n'y a pas que cela. En détail, la critique de la théorie classique s'insurge contre ce qui suit : les « concetti », « l'imagination fougueuse », le « délire » du Chevalier Marin¹⁰³ ; l'obscurité dans l'œuvre de Gracián et Góngora¹⁰⁴, le mélange de sacré et de profane, de « sérieux » et de « badin » dans l'épopée italienne et dans la

Comedia espagnole¹⁰⁵, « l'affectation » occasionnelle chez le Tasse¹⁰⁶, Guarini¹⁰⁷, Manzini¹⁰⁸, les défauts contre « bienséance » et « justesse » chez les mêmes auteurs, en outre chez Bernardo Tasso, l'Arioste et Lope¹⁰⁹, l'humiliation que semble subir le théâtre chez Lope et qui provient du fait que c'est écrit pour la « multitude ignorante »¹¹⁰.

31 Les jugements philologiques et esthétiques du P. Rapin, dont le caractère relativement nuancé et original est ressenti de façon positive, font chorus avec le ténor généralement dépréciatif, en ce qui concerne la littérature de la « Romania » du Sud, quoiqu'il lui arrive de la louer à l'occasion¹¹¹. Pour lui comme pour tous ceux qui partagent son opinion¹¹², il faut : « le tempérament d'un génie extraordinaire, un grand naturel, un esprit juste, fertile, pénétrant, solide, universel, une intelligence droite et pure, une imagination nette et agréable ». Il s'élève contre la notion de génie dans l'acception platonicienne qui insiste sur le « furor poeticus »¹¹³. Il condamne toute poésie qui s'éloigne des normes des arts poétiques, c'est-à-dire, comme il le dit lui-même, d'Aristote, seul art poétique possible¹¹⁴. Ou, plus exactement, il condamne surtout la littérature italienne et espagnole sauf quelques exceptions¹¹⁵. Il n'a pas remarqué, au même titre que les autres théoriciens du classicisme, que la raison prend trop d'importance, du fait de cette exigence *a priori* quant à une réglementation littéraire-esthétique. Il ne pouvait pas présumer que peut-être J.-D. Hubert parlerait au XX^e siècle d'un « terrorisme de la raison »¹¹⁶. En vertu de ce déséquilibre, « le tempérament d'esprit et d'imagination », de « jugement » et de « génie » n'existent plus.

32 Ce sont les conséquences d'une imagination poétique dérégulée, la plupart du temps, de la littérature de la « Romania » du Sud, qui attirent la critique. À propos de l'Arioste et du Chevalier Marin : « Ils n'ont suivy d'autre guide que leur *génie* et leur *caprice* », ou « la chaleur du génie »¹¹⁷ ; « ils font leur capital du feu de leur *imagination* (Marino, Théophile) »¹¹⁸ ; « Lope de Vega s'abandonne trop à son *esprit*... et fourre ses *imaginations* par tout »¹¹⁹. L'imagination est la raison pour laquelle la littérature s'ouvre sans limites à ce que les critiques d'autrefois et d'aujourd'hui comprennent par « baroque » dans le sens le plus large : le populaire et le grossier, l'érudit et la pédanterie, le recherché et l'artificiel, l'ampoulé et le faste, le mélange des styles, des genres et des thèmes, une trop grande indépendance des épisodes et des digressions. Les pensées du P. Rapin sur l'opposition « naturel »-« affectation »¹²⁰ préparent aux jugements de Bouhours, cités auparavant : Le P. Rapin souligne que le « raffinement » est un vice de la « Romania » du Sud, mais aussi du français moderne. D'après lui c'est le défaut de Quevedo (« dans son ouvrage des Neuf Muses »), Góngora (« dans ses romances »), Preti, Testi (« dans leurs petits Vers »), du Chevalier Marin (« dans ses Idylles... »

[...] et de tous les autres Etrangers, qui ont voulu *rafiner* par de fausses idées d'ornemens *recherchez*, et par des airs de *bel esprit*, qui n'ont rien du caractère solide et du bon sens des Anciens. Tous les génies médiocres sont sujets à donner dans cette *méchante manière*, dont les derniers Recueils de Poesies Françaises sont presque pleins : où nos Auteurs *s'efforcent d'avoir de l'esprit*, malgré leur génie ; car ou ils ne disent jamais les choses comme il faut les dire ; ou ils *chargent d'ornemens* des sujets qui ne sont pas capables d'en souffrir, ou ils *découvrent leur art*, quand il faut le cacher ; ou ils *s'abandonnent à la beauté de leur naturel sans méthode* ; ou enfin ils *s'égarer* dans leurs idées, parce qu'ils n'ont pas la force d'exécuter tout-à-fait ce que leur esprit leur inspire.¹²¹

33 Mais la troisième *Reflexion sur la Poétique en Général*, citée ici en entier, renvoie déjà aux conséquences, esquissées auparavant, due à la perte de la mesure :

Mais c'est un autre obstacle à ce caractère que d'avoir l'esprit trop vaste : parce qu'on ne fait rien de juste dans ces sortes d'ouvrages, dont la principale perfection est la justesse. Ces esprits qui embrassent tout, sont sujets à *passer les bornes*, l'étendue de leur génie les mène au *déreglement* ; ils ne font rien d'*exact* : parce que leur esprit ne l'est pas ; tout ce qu'ils disent, et ce qu'ils imaginent n'est point réglé : ils n'ont *ny proportion* dans le dessein, *ny justesse* dans la pensée, *ny exactitude* dans l'expression. La plupart des modernes sont tombez dans ce *défaut*, et sur tout les Espagnols, comme Diego Ximenes dans son Poeme du Cid, Ruydias de Bivar, le Camoens dans la conquête des Indes par les Portugais ; et parmi les Italiens, Boiardo, Arioste, le Chevalier Marin, dont les ouvrages sont de tres méchans modeles, pour le Poeme Epique. lis *s'égarerent* sans cesse : mais il est vray aussi qu'il y a toujours de l'esprit dans leur *égarement*. Nostre nation qui ayme *l'esprit* jusques dans les bagatelles, s'est laissé *éblouir* aux poemes d'Arioste et du Chevalier Marin. La beauté de leurs Vers, leur expression, les agreables images qu'ils font des choses qu'ils traittent, et les autres charmes de leurs Vers, ont tellement enchanté la plupart de nos Poetes, qu'ils n'ont pas assez reconnu les *fautes énormes de jugement*, où ces Auteurs sont tombez. C'est *l'artifice* ordinaire des Poetes *peu judicieux*, mais qui ont de l'esprit : ils tâchent à sauver ce qu'il y a d'*irrégulier* dans leurs ouvrages par des *défauts éclatans* et par de *fausses beautez*. Car après tout il faut trop de sagesse et trop de jugement, pour soutenir un grand dessein, dans la dernière regularité.¹²²

La polémique contre les auteurs latins de l'époque impériale

- 34 Comme le programme positif du classicisme français s'est formé par opposition à l'idéal stylistique du Baroque en France, en Espagne et en Italie, et par une condamnation des auteurs qui, de façon directe ou indirecte, auraient pu contribuer à conserver la mode littéraire attaquée, la doctrine classique se caractérise aussi par une vive polémique contre le « maniérisme » de la latinité de l'âge d'argent. Les théoriciens du classicisme français avaient reconnu le lien entre la réception du Chevalier Marin et une tendance à la pointe qui était à la mode en France au XVII^e siècle. Mais ils connaissaient les modèles du maniérisme italien¹²³ et du mouvement correspondant en France. Ces modèles étaient, en effet, les auteurs romains de l'époque impériale. Les « Savants » du XVII^e siècle n'ignoraient, pas plus que les philologues d'aujourd'hui, le caractère de la littérature du temps d'Auguste et d'après Auguste, et l'influence qu'avaient sur cette dernière la rhétorique et l'École de déclamation¹²⁴. Le Père Rapin fait commencer la phase de la « corruption de Rome » à Ovide. Il aimerait mettre en garde la jeunesse, en ce qui concerne les *Métamorphoses*, malgré toute l'admiration que son époque leur voue. Et il dit de Lucain : «(il) est grand et élevé : mais il est peu judicieux : il ne pense qu'à faire paroître son esprit... il est excessif en ces discours, où il affecte de paroître plus Philosophe que Poete »¹²⁵. Au XVIII^e siècle Baillet rassemble dans ses *Jugements des Savants sur les Principaux Ouvrages des Auteurs* les critiques sur Lucain ; un certain Giraldisait par exemple « c'est avec raison que l'on compare Lucain à un *cheval indompté* qui court au milieu d'un pré ou d'un champ, et qui fait des sauts non-pareils, mais *sans règle, sans mesure et sans fruit* », et Scaliger l'appelle « *genie trop violent, trop monstrueux et trop sensible* »¹²⁶. Pétrone donne aussi dans les mêmes défauts stylistiques que condamne le P. Rapin¹²⁷ ; « Stace est aussi *bizarre* en ses idées qu'en ses expressions : la grandeur qu'il a dans son style est plus dans les paroles que dans les choses. Ses deux Poemes n'ont rien de regulier : tout y est *vaste et disproportionné* »¹²⁸.

- 35 Lorsque les théoriciens étudient la littérature de la Rome des premiers empereurs, ce n'est pas seulement par intérêt philologique, mais aussi parce que la Rome décadente est considérée comme un exemple négatif à leur époque (cf. Mascaron, *La Mesnardière*, Charpentier). Le P. Rapin range dans le groupe de ceux qui s'efforcent d'avoir « des manières de parler hautes et magnifiques » aux côtés de Néron et Stace, Perse, Valère Flaccius, et : « la plupart de nos poètes François », parmi ceux-ci Ronsard et Du Bartas¹²⁹. La tendance à la pointe de « nos jeunes auteurs » trouve sa source directe en Italie et ses parallèles immédiats dans les *Métamorphoses* et les *Héroïdes* d'Ovide, chez Sénèque, Lucain et Tacite¹³⁰. Le fait de mentionner les écrivains latins de l'âge d'argent, comporte donc un caractère hautement polémique qui caractérise l'idéal esthétique de la doctrine classique elle-même. De Coras juge nécessaire de se détourner du « sublime démesuré de Lucain » pour être sûr de trouver du soutien concernant son œuvre *Jonas ou Ninivé pénitente*¹³¹. Balzac complimente Chapelain de ce qu'il a soutenu la cause de Virgile contre les « Lucanistes » de façon admirable¹³² et rejette l'intérêt que porte Saint-Blancat pour deux « exemples extrêmement dangereux » : Tacite et Stace¹³³, bien qu'il ne puisse s'empêcher de reconnaître : « plus de la moitié du monde est pour eux »¹³⁴. Baillet cite une critique d'époque visant Malherbe : « On a publié que Malherbe n'avait pas le discernement excellent pour les choses qui nous sont venues de la bonne antiquité : que c'est par ce défaut qu'il a été accusé... de préférer le Poete Stace à tous les autres Latins »¹³⁵.
- 36 Chez les théoriciens cités jusqu'à présent, chez les auteurs des commentaires latins d'Aristote (Vossius, Scaliger) et chez leurs imitateurs français (le P. Rapin, *La Mesnardière* et Bouhours) renaît l'ancienne polémique « atticiste » contre un style de pointes et d'enflure : Quintilien, Denis d'Halicarnasse, Longin, dont l'importance surgit par ce seul fait que Boileau le traduit et le commente, Demetrius de Phalère et d'autres sont les nouveaux garants et font passer Aristote à l'arrière-plan, jusqu'ici « législateur » classique. La terminologie de la doctrine classique française est tirée des définitions données par eux. Ce sont elles qui constituent les notes marginales chez le P. Rapin et dans *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* : « *Falsum et longius petitum* » (Quintilien¹³⁶ : faux et tiré de loin) ; « *Oratio maculosa... turgida* » (Pétrone¹³⁷ : style impur... et enflé) ; « *fictum... sollicitum* » (Quintilien¹³⁸ : dissimulé... impétueux) ; « *curiosum principum* » (Pétrone ; Bouhours le traduit par : « commencement recherché »¹³⁹) ; « *Unum quodque genus cum fucatur et praelinitur, fit praestigiosum* » (Aulu-Gelle¹⁴⁰ : tout genre fardé se fait éblouissant) ; « *affectatio au nimio tu more aut nimio cultu* » (Dionysios¹⁴¹ : l'affectation vient de trop d'enflure et de trop de raffinement) ; « *omne quod studio fit* » (Denis d'Halicarnasse¹⁴² : tout ce qui sent l'effort). C'est dans une « *Isolation und Selbstbezogenheit der Kunstsprache* »¹⁴³ que les théoriciens reconnaissent les points communs des deux époques.
- 37 Prise dans ce contexte, on comprend l'accueil négatif qu'a subi Sénèque le Tragique dans la théorie littéraire. L'influence de Sénèque sur diverses tragédies des XVI^e et XVII^e siècle a été un sujet assez souvent traité¹⁴⁴, et on n'hésite guère à compter les auteurs français qui imitaient « le drame atroce et grandiloquent » et « le pittoresque exaspéré de Sénèque » parmi les baroques¹⁴⁵. Se détourner de Sénèque signifie encore une fois condamner le Baroque dans son propre pays. Chez Baillet nous trouvons la critique de Vossius en ce qui concerne le « grand amas de sentences, de pointes, et de subtilités d'esprit (qui) étouffe les mouvements qu'un Poete Tragique doit exciter ou ménager dans ses personnages » ; et il reproche à Sénèque aussi d'avoir voulu faire des philosophes de ses « personnes passionnées »¹⁴⁶. Le P. Rapin prend part à la polémique : « Pour Seneque, il n'entend point

du tout les mœurs, c'est un *beau parleur*, qui veut sans cesse dire de belles choses : il n'est point naturel en ce qu'il dit, et les personnes qu'il fait parler ont toujours *l'air de personnages* »¹⁴⁷.

- 38 La théorie classique reconnaît dans le goût de la sentence que l'on trouve chez Sénèque le phénomène caractéristique du style baroque : Séparation du style d'avec son contexte, virtuosité pour la virtuosité, qui s'explique par le renoncement de l'idéal d'équilibre entre fond et forme. C'est La Mesnardière qui, le premier, attire l'attention sur ce fait en France avec insistance¹⁴⁸. Ainsi il anticipe sur une discussion sur le dilemme entre beauté et vérité, discussion toujours renouvelée, et que reprendront, à propos du « récit de Thérémène », Houdart de la Motte et Fénelon, et que renouvellera Diderot à propos du théâtre classique en son entier¹⁴⁹. La Mesnardière n'attaque pas que Sénèque et la Comedia espagnole, mais aussi le théâtre baroque français. Il reproche aux Espagnols, ce que d'Aubignac reproche à Sénèque : les « sentiments forcez » et, parmi ceux-ci, les « *Aparté* » qui vont à l'encontre de la vraisemblance¹⁵⁰. De même que des « *paroles recherchées* et des *manières fleuries* »¹⁵¹ ne sont pas de mise dans les instants de joie, de même « ces discours... (sont) trop recherchés pour une âme outrée de douleur »¹⁵². Les *Troïennes* de Sénèque sont citées comme exemple. Faire étalage du style de façon déclamatoire et utiliser l'événement comme prétexte d'une description raffinée n'est pas permis sur la scène¹⁵³. Et là nous décelons les défauts majeurs de Sénèque :

[...] pour voir vue narration extrêmement *vicieuse*, et ou tous les chefs des erreurs que nous censurons en ce lieu, se décourent séparément, qu'on lise avec attention et avec raisonnement sur la nature des choses, cét endroit de *l'Hippolyte*, qui commence par ces vers « *Ut profugus urbem liquit infesto gradu, – Celerem citatis paßibus currum expicans, Celsos sonipedes ocyus subjigt iugo etc.* » Là on verra un Personnage extrêmement intéressé en la perte de ce Prince, décrire si pompeusement la manière de sa mort, et dire de si belles choses sur l'orage furieux, et sur le monstre épouvantable qui tua ce chaste Garçon, qu'on iugera facilement que ce braue *Déclamateur* a fait une haute imposture quand il a dit que la douleur lui étouffait le discours, et l'empeschoit de raconter un trépas si déplorable.

En un état si déplorable, la personne la plus constante aurait de la peine à parler... s'il lui étoit permis par l'excès de la douleur, elle n'ouuriroit la bouche que pour plaindre son infortune, ni les yeux que pour la pleurer ; bien loin de former des discours remplis de moralité, et de faire des remarques qui ne se présentent iamais qu'à un Entendement tranquille, et à une Imagination à qui la ioye ne fournit que les idées agréables des objets voluptueux.¹⁵⁴

- 39 La Mesnardière voit dans « ...la sublimité des pensées, le *pompeux éclat* des parolles, et *l'agencement* du Discours »¹⁵⁵ la pierre de touche décisive pour servir sa polémique contre le Baroque. C'est lui qui reconnaît déjà le Racine baroque « avant la lettre ».
- 40 Longepierre n'a pas remarqué dans quelle mesure l'idéal stylistique du classicisme réalisé, selon lui, par Racine, c'est-à-dire le « magnifique, noble, plein et... en même temps doux, agréable et naturel », est redevable au Baroque ; Corneille, qui lui semblait être plus baroque que Racine, est réprouvé par Longepierre à cause d'une « *disproportion* » occasionnelle, d'un « *assemblage bizarre* des choses les plus hautes et des paroles les plus communes », d'une certaine « *durté* », de son style « *enflé* » et « *guindé* ». C'est à Corneille qu'il reproche ce que Fénelon et Houdart reprocheront à Racine : « Une véritable tendresse, une véritable colere s'expriment plus nettement, et ne songent pas à se *parer d'ornements étrangers* »¹⁵⁶.
- 41 L'exemple des jugements si divers, portés sur Racine et Corneille dévoile le fait que, comme le dit J. Rousset : « Le Baroque et le Classique se regardent en ennemis, mais

comme on le fait dans une famille : ils s'opposent avec un air fraternel ; »¹⁵⁷ c'est-à-dire, nous voyons que la pratique littéraire a ignoré la déclaration de guerre lancée par les théoriciens contre le Baroque. Il était impossible de transposer sans défauts la doctrine classique dans une pratique littéraire, ce qui nous est démontré par l'accumulation au XVII^e siècle de traités, préfaces, parallèles, examens, comparaisons, etc. Les théoriciens ne pouvaient fixer à l'avance par exemple le choix des « ornements », leur quantité, leur qualité, ce qui explique pourquoi on a tant débattu de la justesse ou de la non justesse d'un auteur ou de son œuvre. Dans la pratique littéraire se trouvait parfois juxtaposé ce qui était recommandé et ce qui était condamné par la théorie, donc le Classique et le Baroque. Cette coexistence provient du fait que la métamorphose exigée de la nature en « belle nature » contenait en germe la transition périlleuse d'un langage de l'art en un langage de l'artifice.

- 42 Il serait tout de même faux de nier le caractère anti-baroque de la doctrine classique et de supposer, comme le fait Ph. Butler¹⁵⁸ que « la littérature des règles... par son inspiration et par les dates (est) une création baroque », ou, de soutenir avec H. Hatzfeld, que le classicisme français n'est rien d'autre qu'une « rupture de la corriente popular » sans avoir des « raices anti-barrocas conscientes »¹⁵⁹. Et il serait également faux pour l'histoire littéraire moderne de continuer à nier l'existence d'un Baroque en France que les théoriciens du XVIII^e siècle ont si vivement soulignée. Il faut espérer ne plus être mis en garde contre les « nouveaux Ulysses » et « dona ferentes », les « panbaroquistes allemands, et tchèques, suisses, catalans, espagnols, portugais et même américains »¹⁶⁰. C'est ici qu'on est tenté de suivre E. R. Curtius, qui a critiqué les conséquences du « Systemzwang der franzosischen Normalklassik... (der) wissenschaftliches Unheil anrichtet »¹⁶¹.

NOTES

1. La définition du terme « baroque », *Actes du III^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, 's-Gravenhage 1962, p. 171-172.
2. Dans : *Actes des Journées Internationales d'Étude du Baroque de Montauban*, 1963, Assoc. des Publ. de la Fac. des Lettres et Sc. Hum., Toulouse 1965, p. 19-23.
3. *Ibid.*, p. 19.
4. *Ibid.*, p. 20.
5. J. ROUSSET, *L'Intérieur et l'Extérieur*, Paris 1968, p. 252.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1958, p. 20 et 273. H. FRIEDRICH, « über die Silvae des Statius und die Frage des literarischen Manierismus », dans : *Wort und Text*, Festschrift für F. Schalk, Frankfurt a.M. 1963, p. 34 ss. ; et : *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964, p. 603 ss.
9. ROUSSET, « La définition... » p. 170.
10. *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, p. 37 (« die Physiognomik manieristischer Stilzüge »).

11. p.e. pour Stace : cf. H. FRIEDRICH, « Über die Silvae... » ; W. SCHETTER, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*, Wiesbaden 1960 ; H. CANKIK, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, Hildesheim 1965.
12. J. ROUSSET, *L'Intérieur*, p. 255.
13. J. ROUSSET, *L'Intérieur*, p. 248.
14. *La Formation de la Doctrine Classique*, Paris 1963, p. 7-77 ; cf. N. HEPP, « Esquisse du Vocabulaire de la Critique Littéraire de la Querelle du Cid à la Querelle d'Homère », *RF* 69, 1957, p. 332-408,
15. R. BRAY, *op. cit.*, p. 7-27 ; p. 49-61.
16. Ed. Amsterdam 1688, p. 217 ss.
17. Cf. BOILEAU, *L'Art poétique* I, v. 65-68 ; 101-102.
18. Dans : *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), Paris 1773, p. 79 ; cf. *Les œuvres du P. Rapin*. Amsterdam 1709, *Réflexions sur la Poétique*, (1675), p. 142. Les traits stylistiques « baroques » sont soulignés par l'auteur de cet article.
19. Remerciement à Messieurs de l'Académie française, dans : N. BOILEAU-DESPRÉAUX, *Dialogues, Réflexions critiques, œuvres diverses*, éd. Ch. H. Boudhors, Paris 1942, p. 192.
20. Préface à : F. LE METEL DE BOISROBERT (1646), *Epistres en Vers, éd. critique avec un commentaire...* par M. Cauchie, *Soc. Textes Fr. Modernes*, Paris 1927, p. 30-31.
21. *Entretiens...*, p. 81.
22. *La Manière...*, p. 17.
23. LONGEPIERRE, « Parallèle de M. Corneille et de M. Racine » (1686), dans : *Recueil de Dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, pub. par l'Abbé Granet, 2 vol., Paris 1740, I, p. 51.
24. LA MANIÈRE..., p. 335 ; cf. *L'Art poétique du Sieur Colletet*, Paris 1658, *Discours de l'Épigramme*, p. 47-56.
25. *La Manière...*, p. 157-214.
26. *Ibid.*, p. 229.
27. *Ibid.*, p. 78-212.
28. *Ibid.*, p. 237.
29. *Ibid.*, cf. A. BAILLET, *Jugemens des Savans sur les Principaux Ouvrages des Auteurs*, Paris 1722, t. V, p. 113 55., p. 121 ss., p. 125-126 ; R. LEBÈGUE, « Les Larmes de Saint Pierre, Poème Baroque », dans : *Revue des Sciences Humaines*, Fasc. 55-56, 1949, p. 145-154 ; A. ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. I, Paris 1962, p. 38-39.
30. Cf. A. FURETIÈRE, *Nouvelle Allégorique ou Histoire des derniers Troubles arrivés au Royaume d'Éloquence* (1658), TLF., Genève 1967, p. 18 ; BOILEAU, *Réflexions Critiques sur... Longin*, éd. Ch. H. Boudhors, Paris 1942, p. 96, a également remarqué dans les lettres de Balzac « l'affectation et l'enflure » ; cf. aussi le jugement cité par GOUJET, *Bibliothèque Française ou Histoire de la Littérature Française*, Paris 1744, où La Mothe le Vayer reproche à Balzac une tendance à des « hiperboles et antithèses » (t. II, p. 14).
31. *La Manière...*, p. 240-213.
32. *Ibid.*, p. 282 ; cf. *Entretiens...*, p. 82 : « notre langue souffroit plutôt des barbarismes que des afféteries » ; quant à la critique de la même *Métamorphose* et en même temps celle des œuvres de Voiture, de Saraziu et des « petits vers aisez, où l'on se contentoit de renfermer quelque sorte de délicatesse de sentiments doux et passionnez » : cf. Le P. RAPIN, *op. cit.*, p. 148.
33. *La Manière...*, p. 287-292.
34. *Ibid.*, p. 389.
35. *Ibid.*, p. 311.
36. *Ibid.*, p. 329 ss.
37. « Elles avoient apporté bien du trouble dans l'État pour être fort pointilleuses de leur naturel ; outre cela, ayant une certaine âme double, dont il se fallait défier, car elles disoient d'un et faisoient d'autre » (*ibid.*, p. 10).

38. *Ibid.*

39. « Aussi n'étoient-elles point de service dans le combat. Tout ce qu'elles avoient de bon, c'est que dans les montres et en faisant l'exercice, on remarquait en elles un certain jeu assez plaisant » (*ibid.*, p. 11). Cf. la définition du terme d'*allusion* donnée par FURETIÈRE dans son *Dictionnaire universel*, (1689), La Haye 1727 : « Terme de Rhétorique. C'est une figure qui se fait par un jeu de mots presque semblables. P. e., la fortune fait et défait les Monarques. L'affectation des *allusions* est extrêmement vicieuse en François... : et on doit les fuir ; et les éviter à moins qu'elles ne se présentent d'elles-mêmes sans qu'on les cherche ».

40. *Nouvelle...*, p. 11.

41. *Ibid.*, p. 12.

42. « ...on voyait d'abord marcher l'avant-garde où les *équivoques* avoient la pointe et formoyent un gros bataillon hérissé à la façon de la phalange macédonienne, car ils ne présentaient que des *traits aigus...* » (*ibid.*, p. 12-13).

43. « ...les *antithèses*, troupes nouvellement sorties du collège, qui avoient toujours querelle et qui montraient une merveilleuse envie de se battre » (*ibid.*, p. 13). Cf. FURETIÈRE, *Dictionnaire*, qui cite Pascal : « Ceux qui font des antithèses en forçant les mots imitent ceux qui font de fausses fenêtres pour la symmétrie ».

44. ...les ironies, dont les chefs de file s'appelloient *sarcasmes*, armez de gros traits à assommer les gens, faits en forme de massues garnies de grosses *pointes...* » (*ibid.*, p. 14 ; note de Furetière : « C'est une figure qui raille ou qui dissimule ») ; cf. FURETIÈRE, *Dictionnaire* : « Ironie : Figure de Rhétorique, par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre (c'est la définition donnée aussi par le *Dict. de l'Ac. fr.*). Figure dont se sert l'orateur pour insulter à son adversaire..., en faisant semblant de le louer... ».

45. « ...les *exagérations*, troupes levées en la province de *Hablerie*, et qui... quelques fois... paroissent le double ou le triple de ce qu'elles étoient en effet » (*ibid.*). Cf. FURETIÈRE, *Dictionnaire* : « Exagération : Hyperbole, Figure de Rhétorique, par laquelle on augmente ou amplifie les choses, on dit plus qu'il n'y en a... L'exagération est une espèce de mensonge ».

46. C'est le titre d'un dictionnaire de lieux communs.

47. Cf. FURETIÈRE, *Dictionnaire* : « Les métaphores ne sont pas au gré de notre langue, si elles ne sont fort modestes ».

48. « L'*allégorie* est vicieuse, si elle est obscure ou trop *enigmatique* » (*ibid.*).

49. Les comparaisons doivent être justes, vives et courtes, sans être trop *hardies*. St. E. » (*ibid.*).

50. Ce corps est formé par « Fiction », « *Chimériquin* de nation, et (qui) avait bâti beaucoup de châteaux en Espagne » (*Nouvelle...*, p. 18).

51. Cf. FURETIÈRE, *Dictionnaire* : « ...Les hyperboles sont des veritez *enflées et grossies*. Il n'y a qu'à les diminuer pour les rendre justes : autrement ce seroient des faussetez. C.E.M. ... Les *hyperboles* si cheres aux Italiens et aux Espagnols, ont moins de crédit parmi nous. Bou ».

52. Venant « sous la conduite du Général Loredan, vénitien, grand ennemy de Bon Sens », (Loredan est l'auteur d'un roman, la *Diane*) qui « menait avec luy les Capitaines Manzini (= auteur d'un *Cretideo*), Malvezzi (= auteur d'un *Romolo* et d'un *David*), Assarino (= auteur d'une *Armelinda*) », c'est-à-dire des écrivains de romans sentimentaux et héroïques, critiqués dans le *Francion*, le *Roman comique* et le *Roman bourgeois* (*Nouvelle...*, p. 20, et note 2).

53. *Ibid.*, p. 25-26.

54. *Ibid.*, p. 26-27.

55. *Ibid.*, p. 29.

56. *Ibid.*, p. 31.

57. *Ibid.*, p. 100.

58. « LONGINUS » BOILEAU, *Traité du Sublime*, éd. Ch. H. Boudhors, Paris, 1942, vol. VI, p. 59 ss.

59. Cf. H. FRIEDRICH, « Über die Silvae... », p. 38-39.

60. *La Manière...*, p. 15 ; cf. LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, Paris (1639), 1640, p. 390 : « Les Tropes et les Figures dont l'usage judicieux enrichit l'Elocution, deviennent insupportables en toute espèce de Discours quand ils y sont trop fréquens ». Quant aux « figures » admises dans la poésie dramatique, cf. D'AUBIGNAC, *La Pratique du Théâtre*, éd. P. Martino, Paris 1927, p. 346-354. Cf. Le P. RAPIN, *op. cit.*, p. 144-145.
61. *La Manière...*, p. 142.
62. *Ibid.*, p. 289.
63. 2 vol., Paris 1683, p. 637 ; cf. BONHOURS, *Entretiens...*, p. 77.
64. *Op. cit.*, vol. III, p. 120.
65. *La Manière...*, p. 289.
66. *Ibid.*, p. 376.
67. *Ibid.*, p. 17 ; cf. FURETIÈRE, *Dictionnaire* : « Les métaphores ne doivent avoir rien qui s'élève au-dessus de la simplicité et du naturel ; ...si la métaphore impose à l'esprit, ce n'est que pour lui plaire, elle ne le trompe qu'un moment. À travers une image étrangère elle laisse voir la vérité. Quoiqu'elle propose un double objet : cette illusion n'est pas un mensonge. L'image qu'elle présente doit être des plus connues... La métaphore continue ou trop fréquente obscurcit le discours. L'esprit cherche d'abord les choses avec plaisir sous les figures étrangères ; mais à continuer, il se fatigue... Les métaphores ne doivent pas être poussées trop loin : autrement elles dégénèrent en ce qui s'appelle froid... ».
68. *La Manière...*, p. 70 ; cf. Le P. BOSSU, *Traité du Poème Epique*, Paris, (1675) 1693, p. 387-390.
69. *Entretiens...*, p. 77 ; cf. LONGINUS-BOILEAU, *op. cit.*, p. 111-114.
70. *La Manière...*, p. 23.
71. *Ibid.*, p. 23-29.
72. *Ibid.*, p. 265.
73. *Ibid.*, p. 12-13. Une autre citation pourrait illustrer cette horreur que l'on éprouve envers les hyperboles : « Les pensées qui roulent sur l'hyperbole sont toutes fausses d'elles mêmes, et ne méritent point d'avoir part dans un ouvrage raisonnable, à moins qu'on n'y mette des adoucissements qui en tempèrent l'excès ». (Bouhours, cité par Furetière dans son Dictionnaire).
74. *La Manière...*, p. 343 ; cf. FURETIÈRE, *Dictionnaire* : « Galimatias : Discours obscur et embrouillé, où on ne comprend rien, où les paroles sont mises *confusément* et *sans ordre*, et où il n'y a rien de naturel ». — *Ibid.* : « On dit qu'un homme parle *phoebus*, lorsqu'en affectant de parler en termes *magnifiques*, il tombe dans le galimathias et l'obscurité », et, citant encore Bouhours : « Il n'y a rien de plus opposé que le phoebus à cet air facile, naturel, et raisonnable, qui est le caractère de la langue française ». Et d'après d'autres citations : « Le *phoebus* consiste proprement en de grandes expressions *guindées* et *empoulées*, dont la beauté apparente n'est qu'un *faux éclat*, qui n'a rien de réel ni de solide. C. M. Les *Italiens* et les *Espagnols*, entre autre, donnent beaucoup dans le phoebus. Fuyons ces expressions... St. Ev. » — *Ibid.* : « (L'*équivoque*) signifie une chose douteuse, ambiguë, qui peut avoir divers sens, l'un vrai, et l'autre faux... Les *équivoques* sont des tromperies déguisées. Port-R. Les *équivoques* sont des expédiens pour ne point dire la vérité, et ne point mentir en même temps. ID. Quand on fait une proposition douteuse en prévoyant que la personne à qui l'on parle la prendra dans un sens différent de celui que nous lui donnons dans notre esprit, c'est une *équivoque* opposée à la bonne foi. Le P. Dan... A parler sincèrement, les *équivoques* sont des *mensonges palliez*, et des *subtilitez* inventées exprès pour mentir en bonne conscience ».
75. Cf. la discussion de la « *abrupta brevitatis* » de Salluste chez Quintilien et le conseil de B. Gracián qui recommande : « la bueno, si breve, dos veces bueno » *Oraculo Mariuai y Arle de Prudencia*, Maxima CV ; c'est-à-dire la brièveté, n'a jamais été considéré comme un idéal stylistique classique.
76. *La Manière...*, p. 376-383.

77. *Discours de la Conversation, Les Textes Français*, éd. Ch. H. Boudhors, vol. II, Paris, 1930, p. 116 ; cf. RACINE, *Les Plaideurs* (préf.), Ed. P. Mesnard, Paris 1865, vol. II, p. 143,
78. *Op. cit.*, p. 17 ss. ; cf. BOUHOURS, *Remarques nouvelles sur la langue française*, Amsterdam, (1675) 1693, p. 280-281.
79. *La Guerre des Auteurs Anciens et Modernes*, (1671), Amsterdam 1723, p. 68-69.
80. Cité d'après H. JANSEN, *Die Orundbegriffe des Baltasar Oraciôn, KÖlner Romanistische Arbeiten*, N.F., Heft 9, Genève-Minard 1958, p. 42, qui continue ainsi : « Die konkrete Bedeutung der einzelnen Wörter veranschaulicht sehr schon das Wesen der Agudeza : das Feine, Spitze, Scharfe, Schneidende ; das Eindringen und Durchdringen, das Hindurchsehen und Durchschauen ... ferner das Flinke, Andeutende und Zweideutige und samit hei aller Schiirfe und Kürze des Ausdrucks doch zuweilen Dunkle, Verschleierte ».
81. « ...No se puede negar arte donde reina tanto la dificultad » (*Agudeza y Arte de Ingenio*, I, 14).
82. *El Discreto*, dans *Obras Completas*, ed. Correa-Calderón, Madrid 1944, p. 297 s.
83. *Oráculo Manual*, Max. 216 ; ou bien : « Quanto mas recóndita la razón dei desempeño, es mas bien recibida por erudita, y que arguye la gran perspicacia dei ingenio » (*Agudeza...*, Discurso VIII). « Quanto mas escóndita la razón, y que cuesta más, hace estimado el concepto, despiértase con el reparo la atención, solicitase la curiosidad » (*Agudeza...*, VIII, 62), cité chez le même H. JANSEN (p. 106-107). Celui-ci continue : « Man vergleiche dazu noch den ganzen Discurso XLIX « De la agudeza par alusión », der sich in folgendem Begriffshereich bewegt : enigmático artificio, apuntar misteriosamente, sutileza en cifra, recóndito y dificultoso, no declararse del todo, sino apuntar (: dobla el gusto), enigma, apuntar sin explicarse del todo, ocasionar el reparo, despertar la curiosidad » (*op. cit.*, p. 106).
84. *Poétique*, Paris, 1640, p. 254-255.
85. *Op. cit.*, p. 567-598.
86. *Entretiens...*, p. 102.
87. *Op. cit.*, p. 55.
88. *Op. cit.*, p. 30.
89. Dans : FARET, *Recueil de Lettres Nouvelles*, 2 vol., Paris 1634, t. II, sous : *Lettres de Divers Auteurs*, p. 478.
90. *Entretiens...*, p. 101-102.
91. *Ibid.*, p. 65.
92. *Ibid.*, p. 65-70.
93. Cf. *L'Art Poétique* du Sieur COLLETET, « Traité du Sonnet », Paris 1658 ; F. CHARPENTIER, *Deffense de la Langue Française pour l'Inscription de l'Arc de Triomphe*, Paris 1676, p. 244-245. P. D. HUET, *Traité de l'origine des Romans*, (1670), essai de démontrer que les romans avaient été inventés en France et que les Italiens ainsi que les Espagnols n'avaient fait que les imiter. (Ed. A. Kok, Amsterdam, 1942, p. 202). La Mesnardière s'efforce de prouver que le théâtre français est plus proche du théâtre grec que ne le sont l'italien ou l'espagnol ; l'Italie, selon lui, ne doit pas moins que l'Espagne toute sa littérature à la France (*op. cit.*, NNN ; PPP).
94. *Ibid.*, p. 122-123 ; cf. H. REESE, *La Mesnardiere's Poétique*, The John Hopkins Studies in Romance Literature and Languages, t. XXVIII, 1937, p. 109-110. où se trouve citée la source latine de cette citation. Cf. aussi : A. BAILLET, « Des Espagnols, Des Italiens », *op. cit.*, t. I, p. 135-143.
95. Cf. les travaux de Lanson, Martinenche, Lancaster, Crooks, Hainsworth, Cabeen, Simpson, Beall, etc.
96. J. G. Simpson a montré que le classicisme n'a pas reconnu l'« ambivalence du Tasse – son aspiration consciente et disciplinée vers la régularité du classicisme doctrinal, ses défaillances d'inspiration et le travail tout cérébral qui les comble, sa sensualité et son amour des apparences brillantes du monde extérieur » ; qu'il n'a pas vu le conflit entre l'« art clair et discipliné – l'art classique – et un art à la fois ingénieux, sensuel et romanesque, que nous disons baroque », qu'il a

donc surtout identifié le Tasse avec le Baroque littéraire (*Le Tasse et la Littérature et l'Art baroques en France*, Paris, 1962, p. 181).

97. J. CHAPELAIN, *Le Gueux ou la Vie de Guzman d'Alfarache*, (Mateo Alemán), Lyon, 1639 ; v. d'Audiguier : *Les travaux de Persiles et de Sigismonde* (Cervantès), Paris, 1618 ; *Les Relations de Marc d'Obregon* (v. Espinel), Paris, 1618.

98. *Les Relations...*, préf.

99. *Les Travaux...*, Avertissement.

100. *Ibid.*

101. Lettre LXXXVII, cf. J. CHAPELAIN, *Opuscules Critiques*, éd. A. Hunter, Paris 1936, p. 461.

102. *Le Gueux...*, part II, préf., cf. HUNTER, *ibid.*, p. 65-66. Quant aux jugements négatifs que prononce Saint-Evremond sur la littérature espagnole : cf. R. ESQUERRA : « Juicios de Saint-Evremond sobre España y la literatura española », BH. 38, 1936, p. 361. Sur l'ensemble de ces problèmes de traduction cf. A. STOLL, *Scarron als Übersetzer Quevedos. Studien zur Rezeption des pikaresken Romans « El Buscon » in Frankreich*, Diss. Köln, 1970, surtout p. 12-18. Stoll a également remarqué cet aspect anti baroque qui caractérise les « Avertissements » des livres traduits : « ... (man) erkennt, wie streng bereits die Übersetzer jener Epoche die « barocke » Virtuosität der spanischen Kunstwerke mit jenen Kriterien des « bon sens », der « nature » oder « raison » bemessen, die von den Literaturtheoretikern aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts vorgebracht werden... » (*ibid.*, p. 15).

103. *La Manière...*, p. 287 ; *Entretiens...*, « Le Bel Esprit », p. 264 ; cf. *Mélanges Historiques et Philologiques par M. Michaut*, 2 vol., Paris, 1754, t. I, Art. XIII, p. 215 ; cf. Le P. RAPIN : « M. ... un esprit évaporé qui s'abandonne si fort aux endroits brillans et agréables qu'il n'a... aucun goût pour les solides » (*op. cit.*, p. 179) ; *Lettres de Jean Chapelain*, éd. Ph. Tamizey de Larroque, Paris, 1880, t. I, p. 364, t. II, p. 217.

104. *La Manière...*, p. 342-363 ; CHAPELAIN, *Lettres*, éd. Tamizey de Larroque, t. II, p. 269 ; *ibid.*, p. 318, parlant de Góngora : « ...ces expressions ampoullées qui enveloppent ce qu'il pense extravagamment de nuages ténébreux à force de les couvrir de fausses lumières » ; cf. LANSON, « Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle (1600-1660) : Poètes Espagnols et poètes Français, Gongora », R.H.L. 3, 1896, p. 321-331.

105. *La Mesnardière*, *op. cit.*, p. 275-276 ; Le P. RAPIN, *op. cit.*, p. 173 ; BOILEAU, A.P. III, v. 209 ss.

106. *La Manière...*, p. 232-235, 287-289, 319-328 ; *Entretiens...*, « Le Bel Esprit », p. 265-266 ; LA MESNARDIÈRE, *op. cit.*, p. 278-280 ; Le P. RAPIN, *op. cit.*, p. 151, 167.

107. *La Manière...*, p. 280-281.

108. *Ibid.*, p. 281-282, 372-373.

109. *Ibid.*, p. 308-311 ; Le P. RAPIN, *op. cit.*, p. 157.

110. LA MESNARDIÈRE, *op. cit.*, .p. T-V ; L'Abbé GOUJET (*op. cit.*, t. III, p. 113-114) a même supposé que ce caractère populaire des comédies de Lope et son opposition voulue aux règles d'Horace faisaient croire que l'*Arte nuevo de hacer comedias* était plutôt une « satire contre le mauvais goût de ses compatriotes, qu'un traité de préceptes sur l'art poétique en général, ou sur la pratique du théâtre ». Balzac, *Lettres familières à M. Chapelain*, t. IV, Paris 1659, p. 175, ne juge pas du tout d'une façon plus positive.

111. LE TASSE, p. 178-179 ; BOIARDO, p. 126 ; L'ARIOSTE, p. 163, 178 ; LOPE, p. 179-180 ; Le Chevalier MARIN, p. 118.

112. Cf. p.e. LA MESNARDIÈRE, *op. cit.*, p. 1-3.

113. *Op. cit.*, p. 117.

114. *Ibid.*, p. 120-121.

115. *Ibid.*, p. 113-116.

116. « Molière et les deux styles burlesques », *CAI* 16, 1964, p. 236.

117. *Op. cit.*, p. 126.

118. *Ibid.*, p. 131.
119. *Ibid.*, p. 157 ; cf. CHAPELAIN, *Lettres*, éd. Tamizey de Larroque, t. II, p. 256 : « Ce n'est qu'hyperbole, qu'extravagance, que cacozèle ».
120. *Ibid.*, p. 212-213.
121. *Ibid.*
122. *Ibid.*, p. 162-163.
123. Cf. H. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 34.
124. Cf. BAILLET, *op. cit.*, t. IV, p. 186, 190 ; Le P. RAPIN, *op. cit.*, p. 203 sur Juvénal.
125. *Ibid.*, p. 118 : « (il) s'égare quelquefois... faute de jugement » ; cf. GOUJET, *op. cit.*, t. V, p. 384 ss.
126. *Op. cit.*, p. 157-166 ; Vossius considère la prédilection qu'avait Lucain pour les pointes, les sentences et les « subtilités étudiées » comme un défaut propre à sa famille (les Sénèque) et à tous les Espagnols (BAILLET, *ibid.*, p. 164-165) ; un certain Briet dit de Lucain : « L... ayant affecté de ne rien dire que d'exquis, et de ne rien apporter qui ne fût éclatant et extraordinaire, son prétendu Poème en est devenu tout enflé, tout irrégulier, et fort obscur en plusieurs endroits ; (*ibid.*, p. 158) ; cf. GOUJET, *op. cit.*, p. 165-166.
127. Cf. P. D. HUET, *op. cit.*, p. 188-189.
128. Le P. RAPIN, *op. cit.*, p. 176-177 ; cf. les jugements cités par Baillet : Borrichius (« on le voit tantôt se guinder sur des échasses, et s'élever fort haut, tantôt marcher à petits pas et ramper sur terre ») et Strada (*op. cit.*, p. 194-195). Le Bossu reproche à Stace une « amplification défectueuse » et il l'appelle, ainsi que Lucain et Silius Italicus, plutôt historien que poète (*Traité du Poème Épique*, Paris (1675), 1693, p. 407).
129. *Op. cit.*, p. 146-147 ; cf. p. 131 ; cf. BAILLET, *op. cit.*, t. IV, p. 477 (sur Du Bartas).
130. *La Comparaison d'Homère et de Virgile*, Amsterdam 1709, p. 131-132 ; cf. J. CHAPELAIN, *La Pucelle*, Préface, dans : *Opuscules critiques*, *op. cit.*, p. 275, qui constate l'admiration moderne de « l'ingéniosité affectée et immodérée de Lucain ».
131. Paris 1663, préface.
132. *Lettres familières à M. Chapelain*, Paris 1659, liv. III (2-1-1638), p. 99 ; cf. CHAPELAIN, *Lettres*, éd. Tamizey de Larroque, t. I, p. 320 ; cf. BOILEAU, A.P. IV, v. 83-84 : « Tel s'est fait par ses vers distinguer dans la ville ! Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile ».
133. *Ibid.*, p. 121.
134. *Ibid.*, p. 125.
135. *Ibid.*, p. 121.
136. *Ibid.*, p. 79.
137. *Ibid.*, p. 218.
138. *Ibid.*, p. 219.
139. *Ibid.*, p. 234.
140. *Ibid.*, p. 235.
141. *Ibid.*, p. 237.
142. *Ibid.*, p. 241 ; ou bien : « *minuti corruptique sensiculi et extra rem periti* » (QUINTILIEN ; *ibid.*, p. 233) ; « *ex superlacione sententiae... frigiditas nata est* » (Demetrius ; *ibid.*, p. 263).
143. H. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 41 ; cf. SCALIGER : « *conatus supra vires et supra rem* », ce que Bouhours traduit par : « des efforts que l'esprit fait au dessus de sa matière et au dessus de ses forces » (*La Manière...*, p. 240).
144. Cf. R. LEBÈGUE, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts*, Paris, 1929, p. 468- 474 ; et *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles 1954, surtout p. 15-20, 47-55, 95-97 ; J. PANTER, *Senecan Influence on pre-Cornelian French drama, 1600-1635*, Diss. Nottingham 1961-62 ; *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Préf. R. Lebègue, Études réunies par J. JACQUOT, Paris CNRS, 1964 (surtout les articles de J. Morel, R. Lebègue, A. Stegmann, J. Lapp et la préface).

145. Cf. Ph. BUTLER, *Classicisme et Baroque dans l'Œuvre de Racine*, Paris 1959, p. 59 ; R. LEBÈGUE, *La Tragédie...*, p. 55.
146. *Op. cit.*, t. IV, p. 168.
147. *Op. cit.*, p. 139 ; cf. p. 153 : « tout peu naturel qu'il est » ; p. 192 : « ses vers sont pompeux, ses sentiments élevez, parce qu'il veut *éblouir* » ; Bouhours, *La Manière...*, p. 292-293, sur le « *stile rompu, sans nombre, et sans liaison* » de SÉNÈQUE ; p. 310, où il commente quelques vers du *Hercules Furens* (Patern abstulisti, regna, germanos, larem...) : « (à) tous les faiseurs de réflexions politiques ou morales... on peut appliquer le proverbe italien : Chi trappo s'assotiglia, si scavezza » ; GOUJET, *op. cit.*, t. VI, p. 183-185 ; D'AUBIGNAC, *op. cit.*, p. 341 ; « sur tout dans l'*Hercules Œthaeus*... l'Auteur s'est trop abandonné à la beauté de ses pensées... » ; cf. BOILEAU, A.P. III v. 135-140 ; *Réflexions Critiques... Longin*, *op. cit.*, p. 97 ; LE BOSSU, *op. cit.*, lui reproche « l'affectation de parler par sentences » (p. 393). — Le style de Sénèque avait déjà été sévèrement critiqué par les classicistes de l'époque de Domitien (cf. E. NORDEN, *Die römische Literatur*, Leipzig, 1954, p. 89).
148. E.G. KERN (*The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1949, p. 87) montre que sa source est Heinsius.
149. Quant à la polémique continuée par Boudart de la Motte et Fénelon cf. H. Baader, « José Cadalso und der « barocke » Racine », *RF* 75, 1963, p. 393-399.
150. *Op. cit.*, p. 254 et 267-269.
151. La Mesnardière cite comme exemple *Il Pastor Fido* (*op. cit.*, p. 345-346).
152. *Op. cit.*, p. 347 ; cf. p. 359 : « ...les Passions tumultueuses excluent toutes les manières qui sentent l'agencement... ces agitations de l'Ame ne gardas aucunes règles dans leurs violentes saillies, ce n'est pas leur attribuer un langage qui leur soit propre, et convenable à leur nature que de faire qu'elles s'expliquent par des phrases recherchées, qui ayent un air de contrainte, de parure et d'affectation » ; cf. D'AUBIGNAC, *op. cit.*, p. 321.
153. *Op. cit.*, p. 353.
154. *Op. cit.*, p. 380.
155. *Ibid.*, p. 386.
156. *Recueil de Dissertations sur Plusieurs Tragédies de Corneille et de Racine*, éd. Granet, 2 vol., Paris 1740 : LONGEPIERRE, « Parallele de M. Corneille et de M. Racine » (1686), p. 53 et 61 ; cf. BOILEAU, *Réflexions Critiques... Longin*, *op. cit.*, p. 96-97 : chez CORNEILLE « on commence à s'apercevoir de beaucoup d'endroits de déclamation ».
157. *La Littérature de l'Age Baroque en France*, Paris, 1953, p. 243.
158. *Op. cit.*, p. 39.
159. *Estudios sobre el barroco*, Bibl. Románica Hispanica, Madrid, 1964, p. 66-67.
160. H. PEYRE, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, Paris, 1965, p. 70.
161. *Op. cit.*, p. 297.

AUTEUR

RENATE BAADER

Cologne