

GREVISSE

LANGUE FRANÇAISE

Le GREVISSE de L'ÉTUDIANT

LITTÉRATURE

Les grands genres littéraires ■
Histoire de la littérature en 165 textes ■
Lexique des termes techniques ■

O. BERTRAND, P.-L. FORT
N. FROLOFF, V. HOUDART-MEROT
D. MASSONNAUD, D. ZEMMOUR



Podcasts de grands textes classiques
Frises chronologiques

deboeck **B**
SUPÉRIEUR

Le
GREVISSE
de L'ÉTUDIANT

LITTÉRATURE

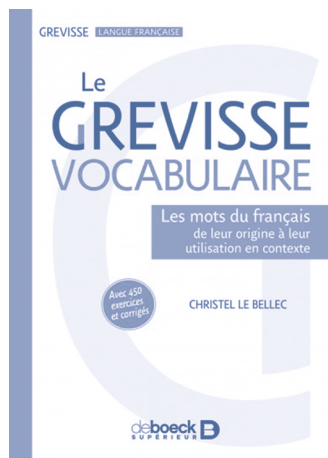
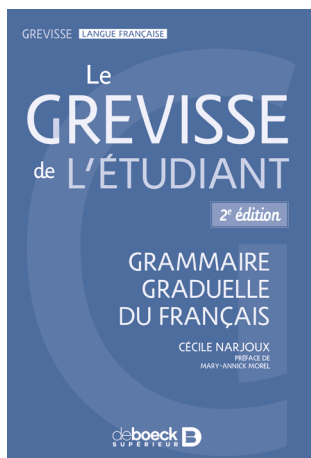
GREVISSE **LANGUE FRANÇAISE**

Le GREVISSE de L'ÉTUDIANT LITTÉRATURE

Les grands genres littéraires ■
Histoire de la littérature en 165 textes ■
Lexique des termes techniques ■

O. BERTRAND, P.-L. FORT
N. FROLOFF, V. HOUDART-MEROT
D. MASSONNAUD, D. ZEMMOUR

Dans la même collection :



Pour toute information sur notre fonds et les nouveautés dans votre domaine de spécialisation, consultez notre site web : www.deboecksuperieur.com

Enregistrements : Laurent Bouhours (Pôle audiovisuel de l'École polytechnique), avec les voix d'Isabelle Schaffner, de Julie André et d'Olivier Bertrand. Nous les remercions vivement pour leur contribution.

Textes : l'ouvrage est le fruit de la collaboration de plusieurs coauteurs sous la direction d'Olivier Bertrand et de Pierre-Louis Fort.

- Introduction : Olivier Bertrand et Pierre-Louis Fort
- Théâtre : Violaine Houdart-Merot
- Roman : Dominique Massonnaud
- Poésie : David Zemmour
- Écritures de soi : Nathalie Froloff

Couverture : Marie-Astrid Bailly-Maitre

Création de la typographie Grevisse : Typofacto, Olivier Nineuil

Maquette intérieure et mise en page : Nord Compo

© De Boeck Supérieur s.a., 2022
Rue du Bosquet, 7 – B-1348 Louvain-la-Neuve

1^{re} édition

Tous droits réservés pour tous pays.

Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, de reproduire (notamment par photocopie) partiellement ou totalement le présent ouvrage, de le stocker dans une banque de données ou de le communiquer au public, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.

Dépôt légal :

Bibliothèque nationale, Paris : septembre 2022

Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles : 2022/13647/128

ISBN : 978-2-8073-2359-9

Sommaire

REMERCIEMENTS	13
PRÉSENTATION	15
INTRODUCTION	17

PARTIE 1 LES GENRES LITTÉRAIRES

CHAPITRE 1 Le théâtre	33
0. INTRODUCTION : LE THÉÂTRE, ART LITTÉRAIRE ET ART DU SPECTACLE	33
1. LES ORIGINES GRÉCO-ROMAINES DU THÉÂTRE EN OCCIDENT	34
1.1 En Grèce, une activité religieuse et civique	34
1.2 Le théâtre à Rome, continuités et transformations	36
2. L'ÉPOQUE MÉDIÉVALE	38
2.1 Le théâtre religieux des drames d'église aux Mystères et Miracles	38
2.2 Théâtre comique et profane au Moyen Âge	41
3. LE XVI ^e SIÈCLE	43
3.1 Entre redécouverte du théâtre antique et condamnation du théâtre	43
3.2 La coexistence de genres hétéroclites	44
3.3 Premières ébauches de théorisation	46
3.4 Conclusion : du religieux au politique	47
4. LE XVII ^e SIÈCLE	47
4.1 Monarchie absolue et promotion du théâtre	48
4.2 Le théâtre à l'italienne et les modalités de représentation	48
4.3 Un siècle de réflexions théoriques : l'instauration des règles du classicisme	50
4.4 De la tragi-comédie à la tragédie classique : Corneille et Racine	52
4.5 De la farce à la grande comédie et à la comédie-ballet	53
5. LE XVIII ^e SIÈCLE	55
5.1 Le rôle des philosophes et les nouvelles conditions de représentation	56
5.2 Évolution des formes populaires et classiques	57
5.3 Diderot et l'invention du drame	58
5.4 Marivaux et la puissance du langage	59
5.5 Beaumarchais : satire politique et révolution dramaturgique	60
5.6 Les tentatives révolutionnaires	61
6. LE XIX ^e SIÈCLE	62
6.1 L'avènement de l'acteur et les débuts de la mise en scène	62
6.2 Les genres populaires : opérettes, mélodrames et vaudevilles	62
6.3 Le drame romantique : Dumas, Hugo, Musset, Vigny	64
6.4 Au tournant du siècle : scènes naturaliste et symboliste et « théâtre du peuple »	66
7. LE XX ^e SIÈCLE	69
7.1 Les conditions nouvelles du théâtre	69
7.2 Le maintien de la <i>mimesis</i> et d'un « théâtre-machine »	71
7.3 Du symbolisme au « nouveau théâtre » ou théâtre de rupture	72
7.4 Du nouveau théâtre aux drames du langage	74

8. LE TOURNANT DU XX ^e ET DU XXI ^e SIÈCLE	76
8.1 Conditions nouvelles de la création théâtrale	76
8.2 De nouvelles modalités d'écriture scénique	77
CHAPITRE 2 Le roman	81
0. INTRODUCTION : LE GENRE DU ROMAN	81
1. LE ROMAN MÉDIÉVAL	82
1.1 Les premiers romans français au XII ^e siècle	82
1.2 Chrétien de Troyes	84
1.3 Les romans arthuriens au XIII ^e siècle. L'émergence du récit en prose	86
1.4 Les romans d'amour et d'aventures sans matière bretonne	87
1.5 Le roman à la fin du Moyen Âge	87
2. LE XVI ^e SIÈCLE	88
2.1 Les productions de Rabelais	90
2.2 <i>L'Heptaméron</i>	92
3. LE XVII ^e SIÈCLE	93
3.1 Les romans de l'âge baroque français	95
3.2 Le roman à l'époque classique	99
4. LE XVIII ^e SIÈCLE	101
4.1 Le roman et le genre des Mémoires	103
4.2 La valorisation des points de vue subjectifs dans le roman	104
4.3 Les romans ou contes philosophiques	105
4.4 Le renouveau anglais du roman et ses échos français	107
5. LE XIX ^e SIÈCLE	108
5.1 La première génération romantique (1801-1830)	109
5.2 La seconde génération romantique : l'essor du roman (1830-1848)	110
5.3 Les productions de la seconde moitié du siècle	113
6. LE XX ^e SIÈCLE ET LE DÉBUT DU XXI ^e SIÈCLE	115
6.1 Des romans longs novateurs	116
6.2 Le roman-reportage	118
6.3 Le « Nouveau Roman » (1950-1970)	119
6.4 La transition vers le XXI ^e siècle	119
CHAPITRE 3 La poésie	123
1. INTRODUCTION : LA POÉSIE, ENTRE AUTHENTICITÉ ET ARTIFICE	123
2. LE MOYEN ÂGE	124
2.1 Les premiers textes	125
2.2 La chanson de geste	125
2.3 La poésie lyrique	125
2.4 De la poésie chantée à la poésie récitée : le dit	127
2.5 Évolutions de la poésie lyrique	127
2.6 Les grands rhétoriciens	129
3. LE XVI ^e SIÈCLE	130
3.1 La transition Marot	131
3.2 Les poètes lyonnais	132
3.3 La Pléiade	133
3.4 Poésie et guerres de religion	135
3.5 La poésie baroque	136

4. LE XVII^e SIÈCLE	137
4.1 Malherbe : précurseur du classicisme ?	138
4.2 Les poètes de l'âge baroque	139
4.3 La poésie précieuse	141
4.4 L'âge classique : La Fontaine et Boileau	142
5. LE XVIII^e SIÈCLE	145
5.1 Une poésie en crise	145
5.2 André Chénier	146
5.3 Les genres « mineurs »	146
6. LE XIX^e SIÈCLE	147
6.1 Le romantisme	148
6.2 Le Parnasse	150
6.3 Baudelaire	151
6.4 Autour des « poètes maudits »	152
6.5 Rimbaud et Mallarmé	154
6.6 Décadence et symbolisme	156
7. LES XX^e ET XXI^e SIÈCLES	157
7.1 Avant 1913 : ouverture au monde et spiritualité	157
7.2 Modernités et avant-gardes	158
7.3 Le surréalisme	160
7.4 Des années 1930 à nos jours : lignes de force	161
CHAPITRE 4 Les écritures de soi	169
0. INTRODUCTION : MÉMOIRES, AUTOBIOGRAPHIE, ESSAI, JOURNAL INTIME, CORRESPONDANCE ET TÉMOIGNAGE	169
1. AUX ORIGINES : LE MOYEN ÂGE	170
1.1 L'héritage de saint Augustin (354-430)	171
1.2 Premiers écrits aux accents autobiographiques en France	171
1.3 Les chroniques	172
1.4 Jean de Joinville et Jean Froissart	173
1.5 Christine de Pizan	174
2. LE XVI^e SIÈCLE	175
2.1 Au tournant du XVI ^e siècle : les Mémoires	175
2.2 Naissance de l'essai : Montaigne	176
2.3 Les journaux personnels	180
3. LE XVII^e SIÈCLE	181
3.1 La mode des Mémoires	181
3.2 La littérature épistolaire	183
4. LE XVIII^e SIÈCLE	187
4.1 Les Mémoires	187
4.2 La correspondance	188
4.3 Renaissance de l'essai	189
4.4 Naissance de l'autobiographie : Rousseau	190
4.5 La période révolutionnaire (1789-1799) : lettres et Mémoires	192
5. LE XIX^e SIÈCLE	193
5.1 L'essai	193
5.2 Autobiographie et Mémoires	194
5.3 L'épistolaire	196
5.4 Le journal personnel	198

6. LE XX^e SIÈCLE ET LE DÉBUT DU XXI^e SIÈCLE	201
6.1 1914-1918	201
6.2 L'essai	201
6.3 Déclin ou renouveau des Mémoires ?	203
6.4 Éclipse et renaissance de l'autobiographie	205
6.5 La Seconde Guerre et après	206
6.6 Autobiographies d'après-guerre	207
6.7 Récits de voyage	208
6.8 Depuis 1975 : l'autofiction et autres nouvelles voies	208

PARTIE 2

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE PAR LES TEXTES

CHAPITRE 1 Le Moyen Âge : naissance de la littérature française	213
1. CONTEXTUALISATION ↱	213
1.1 La variation comme acte de naissance littéraire	213
1.2 L'hagiographie : un genre littéraire ?	214
1.3 La geste comme symbole de la « force épique » : XI ^e – XIII ^e siècles	214
1.4 Naissance du roman en vers au XII ^e siècle	215
1.5 Les formes brèves	215
1.6 L'essor de la prose narrative	216
1.7 Le théâtre : du divin au profane	216
1.8 Le temps des poètes	216
1.9 La chronique	216
1.10 À la croisée de la traduction, de l'interprétation et de la création	217
2. EXTRAITS DE TEXTES ET PISTES DE LECTURE	217
2.1 <i>La Chanson de Roland</i> (fin XI ^e s.)	217
2.2 <i>Le Jeu d'Adam</i> (XII ^e s.)	218
2.3 <i>Le Roman d'Énéas</i> (premier manuscrit 1160)	221
2.4 Chrétien de Troyes, <i>Érec et Énide</i> (XII ^e s.)	222
2.5 Chrétien de Troyes, <i>Cligès</i> (XII ^e s.)	223
2.6 <i>Le Voyage de saint Brendan</i> (XII ^e s.)	224
2.7 Bérout, <i>Le Roman de Tristan</i> (premier manuscrit 1170)	226
2.8 Jean Renart, <i>Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dôle</i> (ca. 1200-1230)	227
2.9 <i>Suite Vulgate du Roman de Merlin</i> (1230-1235)	228
2.10 Rutebeuf, <i>La Complainte Rutebeuf</i> (1261-1262)	230
2.11 Christine de Pizan, <i>Le Livre de la Cité des Dames</i> (1404-1405)	231
2.12 Christine de Pizan, <i>Cent ballades d'amant et de dame</i> (1407-1410)	233
2.13 <i>La Farce de Maître Pathelin</i> (vers 1460)	234
2.14 François Villon, <i>L'Épître Villon ou Ballade des Pendus</i> (1463)	236
2.15 Extraits en langue originale	238
CHAPITRE 2 Le XVI^e siècle : la Renaissance	239
1. CONTEXTUALISATION ↱	239
1.1 Renaissance et continuité	239
1.2 La poésie triomphante et le renouveau de la langue	240
1.3 La pensée en mouvement : l'humanisme	240
1.4 Le théâtre de la Renaissance	241
1.5 Naissance du baroque	241
2. EXTRAITS DE TEXTES ET PISTES DE LECTURE	242
2.1 Clément Marot, <i>L'Adolescence clémentine</i> (1532)	242

2.2 Rabelais, <i>Pantagruel</i> (1532)	243
2.3 Rabelais, <i>Gargantua</i> (1534)	245
2.4 Jodelle, <i>Cléopâtre captive</i> (1553)	246
2.5 Louise Labé, <i>Sonnets</i> (1555) 	248
2.6 Joachim du Bellay, <i>Les Regrets</i> (1558)	249
2.7 Marguerite de Navarre, <i>Héptaméron</i> (1559)	250
2.8 Pierre de Ronsard, <i>Sonnets pour Hélène</i> (1578) 	252
2.9 Robert Garnier, <i>Antigone ou la piété</i> (1580)	253
2.10 Montaigne, <i>Essais</i> , « Des Cannibales », Livre I (1580)	255
2.11 Montaigne, <i>Essais</i> , « Sur l'art de la conversation », Livre III (1588)	257
2.12 Marguerite de Valois, <i>Mémoires</i> (1593- ? ; publié en 1628)	259
2.13 Jean-Baptiste Chassignet, <i>Le Mépris de la vie et Consolation contre la mort</i> (1594)	261
2.14 Agrippa d'Aubigné, <i>Les Tragiques</i> (1616) 	262

CHAPITRE 3 Le XVII^e siècle : le Grand siècle 265

1. CONTEXTUALISATION 	265
1.1 Baroque, burlesque et préciosité	266
1.2 Le classicisme littéraire	266
1.3 Vers une littérature d'idées	267
2. EXTRAITS DE TEXTES ET PISTES DE LECTURE	267
2.1 Honoré d'Urfé, <i>L'Astrée</i> (1607-1637)	267
2.2 Théophile de Viau, « Le Matin » (1622)	269
2.3 François de Malherbe, <i>Paraphrase du Psaume CXLV</i> (1627)	271
2.4 Charles Sorel, <i>La Vraie Histoire comique de Francion</i> (1623-1633)	272
2.5 Saint-Amant, « Le Melon » (1634)	274
2.6 Vincent Voiture, « Des portes du matin... » (1635) 	275
2.7 Pierre Corneille, <i>L'Illusion comique</i> (1636)	276
2.8 Pierre Corneille, <i>Le Cid</i> (1637)	279
2.9 Pierre Corneille, <i>Horace</i> (1640)	282
2.10 Jean de Rotrou, <i>Le Véritable Saint Genest</i> (1645)	284
2.11 Paul Scarron, <i>Le Roman comique</i> (1651-1660)	286
2.12 Angélique Arnaud, <i>Relation</i> (1655)	287
2.13 Savinien Cyrano de Bergerac, <i>L'Autre Monde ou Les États et empires de la lune</i> (1657)	289
2.14 Pierre Corneille, « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire » (1660)	290
2.15 Molière, <i>Dom Juan</i> (1665)	292
2.16 François de La Rochefoucauld, <i>Réflexions ou sentences et maximes morales</i> (1665)	294
2.17 Antoine Furetière, <i>Le Roman bourgeois. Ouvrage comique</i> (1666)	295
2.18 Jean de La Fontaine, <i>Fables</i> (1668-1694) 	297
2.19 Molière, <i>Tartuffe ou l'imposteur</i> (1669)	298
2.20 Jean Racine, <i>Britannicus</i> (1669) 	300
2.21 Jean Racine, <i>Bérénice</i> (1670)	302
2.22 Blaise Pascal, <i>Pensées</i> (1670)	304
2.23 Molière, <i>Amphitryon</i> (1688)	306
2.24 Jean de La Bruyère, <i>Les Caractères</i> (1688-1696)	308
2.25 Madame de La Fayette, <i>La Princesse de Clèves</i> (1678)	309
2.26 Madame de Sévigné, <i>Lettres</i> (1697)	311
2.27 Charles Perrault, « Le Petit Poucet », <i>Histoires ou Contes du temps passé</i> (1697) 	312
2.28 Fénelon, <i>Les Aventures de Télémaque</i> (1699)	314
2.29 Gatiien de Courttilz de Sandras, <i>Mémoires de M. d'Artagnan</i> (1700)	315

CHAPITRE 4 Le XVIII^e siècle : les Lumières	317
1. CONTEXTUALISATION 	317
1.1 La liberté à tout prix et l'esprit de la philosophie	317
1.2 Davantage le règne du théâtre que de la poésie	318
1.3 Le déploiement du roman.	318
2. EXTRAITS DE TEXTES ET PISTES DE LECTURE	319
2.1 Lesage, <i>Le Diable boiteux</i> (1707)	319
2.2 Montesquieu, <i>Lettres persanes</i> (1721)	320
2.3 Marivaux, <i>La Double Inconstance</i> (1723).	322
2.4 Marivaux, <i>La Fausse Suivante ou le Fourbe puni</i> (1724).	324
2.5 Marivaux, <i>Le Jeu de l'Amour et du hasard</i> (1730).	326
2.6 Abbé Prévost, <i>Manon Lescaut</i> (1731-1753).	328
2.7 Voltaire, <i>Zaïre</i> (1732)	330
2.8 Marivaux, <i>La Vie de Marianne</i> (1731-1742).	332
2.9 Jean-Jacques Rousseau, <i>Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes</i> (1755).	333
2.10 Denis Diderot, <i>Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu</i> (1757)	335
2.11 Denis Diderot, <i>Entretiens sur le Fils naturel</i> (1757).	336
2.12 Jean-Jacques Rousseau, <i>Julie ou la Nouvelle Héloïse</i> (1761) 	338
2.13 Voltaire, <i>Traité sur la tolérance</i> (1763) 	340
2.14 Beaumarchais, <i>Le Barbier de Séville</i> (1775)	341
2.15 Denis Diderot, <i>Jacques le Fataliste et son maître</i> (1778).	343
2.16 Jean-Jacques Rousseau, <i>Les Confessions, Livre I</i> (1782, posthume) 	345
2.17 Pierre Choderlos de Laclos, <i>Les Liaisons dangereuses</i> (1782).	346
2.18 Beaumarchais, <i>La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro</i> (1784).	347
2.19 Casanova, <i>Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les plombs</i> (1787)	349
2.20 Bernardin de Saint-Pierre, <i>Paul et Virginie</i> (1788) 	351
2.21 André Chénier, <i>Bucoliques</i> (1792).	352
2.22 Rétif de la Bretonne, <i>Monsieur Nicolas ou Le Cœur humain dévoilé</i> (1797)	353
2.23 René-Charles Guilbert de Pixérécourt, <i>Victor ou l'enfant de la forêt</i> (1797).	355
CHAPITRE 5 Le XIX^e siècle : crises et décentrement	359
1. CONTEXTUALISATION 	359
1.1 L'exaltation du moi et le romantisme	359
1.2 Conquérir le réel : du réalisme au naturalisme	360
1.3 Le renouveau poétique : Parnasse et symbolisme	361
1.4 À travers le siècle.	362
2. EXTRAITS DE TEXTES ET PISTES DE LECTURE	362
2.1 Alphonse de Lamartine, <i>Méditations poétiques</i> (1820) 	362
2.2 Stendhal, <i>Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830</i> (1830)	364
2.3 Victor Hugo, <i>Hernani</i> (1830) 	366
2.4 Victor Hugo, <i>Marie Tudor</i> (1833).	367
2.5 George Sand, <i>Une Conspiration en 1537</i> (1833)	369
2.6 Alfred de Musset, <i>On ne badine pas avec l'amour</i> (1834).	370
2.7 Alfred de Musset, <i>Lorenzaccio</i> (1834)	372
2.8 Honoré de Balzac, <i>Eugénie Grandet</i> (1834) 	374
2.9 Alfred de Musset, <i>Les Nuits</i> (1835-1837)	375
2.10 Victor Hugo, <i>Ruy Blas</i> (1838).	377
2.11 Stendhal, <i>Vie de Henry Brulard</i> , (1835-1836).	380
2.12 Victor Hugo, <i>Les Rayons et les ombres</i> (1840) 	381

2.13	Henri-Frédéric Amiel, <i>Journal intime</i> (1848-1881)	382
2.14	François-René de Chateaubriand, <i>Mémoires d'outre-tombe</i> (1849)	384
2.15	Alexandre Dumas fils, <i>La Dame aux camélias</i> (1851)	385
2.16	Victor Hugo, <i>Châtiments</i> (1853)	387
2.17	Gérard de Nerval, <i>Les Chimères</i> (1854)	388
2.18	Victor Hugo, <i>Les Contemplations</i> (1856)	390
2.19	Gustave Flaubert, <i>Madame Bovary. Mœurs de Province</i> (1857)	392
2.20	Charles Baudelaire, <i>Les Fleurs du Mal</i> (1857)	393
2.21	Marceline Desbordes-Valmore, <i>Poésies posthumes</i> (1860)	394
2.22	Victor Hugo, <i>Les Misérables</i> (1862)	396
2.23	Leconte de Lisle, <i>Poèmes barbares</i> (1862)	397
2.24	Victor Hugo, <i>Les Travailleurs de la mer</i> (1866)	398
2.25	Edmond et Jules de Goncourt, <i>Manette Salomon</i> (1867)	400
2.26	Charles Baudelaire, <i>Petits poèmes en prose</i> (1869, posthume)	401
2.27	Comte de Lautréamont, <i>Les Chants de Maldoror</i> (1869)	402
2.28	Paul Verlaine, <i>Fêtes galantes</i> (1869)	404
2.29	Émile Zola, <i>La Fortune des Rougon</i> (1870-1871)	405
2.30	Tristan Corbière, <i>Les Amours jaunes</i> (1873)	407
2.31	Huysmans, <i>À Rebours</i> (1884)	408
2.32	Guy de Maupassant, <i>Le Horla</i> (1887)	409
2.33	Stéphane Mallarmé, <i>Poésies</i> (1887)	410
2.34	Arthur Rimbaud, <i>Poésies</i> (1891-1895)	412
2.35	Georges Feydeau, <i>Un fil à la patte</i> (1894)	413
2.36	Alfred Jarry, <i>Ubu roi</i> (1896)	415
2.37	Edmond Rostand, <i>Cyrano de Bergerac</i> (1897)	417

CHAPITRE 6 Le xx^e et le début du xxi^e siècle : ruptures et expérimentations 421

1. CONTEXTUALISATION 421

1.1	Un siècle ponctué de bouleversements	421
1.2	La Belle Époque	422
1.3	La Première Guerre mondiale et l'entre-deux-guerres	423
1.4	De la Seconde Guerre mondiale à la fin des années 1970	425
1.5	Le second vingtième siècle ?	426
1.6	La littérature contemporaine	428

2. EXTRAITS DE TEXTES ET PISTES DE LECTURE 431

2.1	Paul Claudel, <i>Partage de Midi</i> (1906)	431
2.2	Paul Claudel, <i>Cinq grandes odes</i> (1910)	433
2.3	Guillaume Apollinaire, <i>Alcools</i> (1913)	434
2.4	Henri Barbusse, <i>Le Feu. Journal d'une escouade</i> (1916)	435
2.5	Marcel Proust, <i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i> (1919)	437
2.6	Paul Valéry, <i>Charmes</i> (1922)	439
2.7	Paul Éluard, <i>Capitale de la douleur</i> (1926)	441
2.8	André Breton, <i>L'Union libre</i> (1931)	441
2.9	Louis-Ferdinand Céline, <i>Voyage au bout de la nuit</i> (1932)	443
2.10	Henri Michaux, <i>La Nuit remue</i> (1935)	445
2.11	Roger Martin du Gard, <i>L'Été 14</i> (1936)	446
2.12	Michel Leiris, <i>L'Âge d'homme</i> (1939)	447
2.13	Francis Ponge, <i>Le Parti pris des choses</i> (1942)	448
2.14	Louis Aragon, <i>Aurélien</i> (1944-1966)	449
2.15	Léopold Sédar Senghor, <i>Chants d'ombre</i> (1945)	451
2.16	Robert Antelme, <i>L'Espèce humaine</i> (1947)	452

2.17 Jean-Paul Sartre, <i>Huis clos</i> (1944)	453
2.18 Jean Genet, <i>Les Bonnes</i> (1947)	454
2.19 Raymond Queneau, <i>L'Instant fatal</i> (1948)	456
2.20 Simone de Beauvoir, <i>Le Deuxième sexe</i> (1949) 	458
2.21 Roger Nimier, <i>Le Hussard bleu</i> (1950)	459
2.22 Albert Cohen, <i>Le Livre de ma mère</i> (1954) 	460
2.23 Alain Robbe-Grillet, <i>Le Voyeur</i> (1955)	461
2.24 Samuel Beckett, <i>Fin de partie</i> (1957)	462
2.25 Michel Butor, <i>La Modification</i> (1957)	464
2.26 Simone de Beauvoir, <i>Mémoires d'une jeune fille rangée</i> (1958)	465
2.27 Claude Simon, <i>La Route des Flandres</i> (1960) 	467
2.28 Aimé Césaire, <i>La Tragédie du roi Christophe</i> (1963)	468
2.29 Eugène Ionesco, <i>Le Roi se meurt</i> (1963)	470
2.30 Marguerite Duras, <i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i> (1964)	472
2.31 Jean-Paul Sartre, <i>Les Mots</i> (1964)	473
2.32 Philippe Jaccottet, <i>Leçons</i> (1969) 	475
2.33 Marguerite Yourcenar, <i>Souvenirs pieux</i> (1974)	476
2.34 Georges Perec, <i>W ou le souvenir d'enfance</i> (1975)	477
2.35 Nathalie Sarraute, <i>Pour un oui ou pour un non</i> (1982)	479
2.36 Marguerite Duras, <i>Savannah Bay</i> (1983)	480
2.37 Assia Djebar, <i>L'Amour, la fantasia</i> (1985)	482
2.38 Yves Bonnefoy, <i>Ce qui fut sans lumière</i> (1987)	483
2.39 Bernard-Marie Koltès, <i>Dans la solitude des champs de coton</i> (1987)	484
2.40 Maryse Condé, <i>Moi, Tituba sorcière...</i> (1986)	486
2.41 Hervé Guibert, <i>À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie</i> (1990)	487
2.42 Pierre Michon, <i>Rimbaud le fils</i> (1991)	489
2.43 Patrick Modiano, <i>Dora Bruder</i> (1997)	490
2.44 Philippe Forest, <i>L'Enfant éternel</i> (1997)	491
2.45 Valère Novarina, <i>La Scène</i> (2003)	492
2.46 Jean-Luc Lagarce, <i>Juste la fin du monde</i> (2005)	494
2.47 Annie Ernaux, <i>Les Années</i> (2008) 	496
2.48 Matéi Visniec, <i>Migraaaants</i> (2016)	497
LEXIQUE	499
INDEX DES NOTIONS	509
INDEX DES AUTEURS	513
INDEX DES CRITIQUES	517

Remerciements

Les auteurs du présent ouvrage tiennent à remercier chaleureusement leur éditrice, Marie-Amélie Englebienne, ainsi que Stéphanie Van Neck, qui ont su conduire avec détermination et efficacité leur aventure éditoriale. Ils remercient également Isabelle Schaffner et Julie André, de l'École polytechnique, pour leur participation aux lectures audio des textes de l'anthologie. Ils remercient enfin vivement Christian Zonza pour l'idée originale de cet ouvrage ainsi qu'Anne Régent-Susini pour sa lecture experte des chapitres, ses remarques et commentaires.

Présentation

Organisé en deux parties, ce manuel commence par une **introduction** mettant en perspective les **enjeux et problématiques relevant du champ littéraire** et évoquant les **grands théoriciens** de la littérature.

La **première partie**, conçue dans une approche diachronique, porte sur les **genres : roman, théâtre, poésie et écritures de soi**. Les chapitres résonnent les uns avec les autres, et ce pour deux raisons : la première est liée au fait que les partitions génériques sont parfois floues, la deuxième est que certains auteurs s'illustrent dans divers genres, avec un égal succès. Pensons à Victor Hugo aussi bien dramaturge que poète ou encore romancier. Pour aider le lecteur à dépasser les limites des genres et à utiliser tous les éléments de l'histoire littéraire, le manuel propose des renvois d'un chapitre à l'autre.

La **deuxième partie** est constituée d'une vaste **anthologie de 165 extraits littéraires** permettant d'entrer dans la littérature directement par ce qui en constitue la matière même. Les œuvres retenues relèvent des genres dont les caractéristiques et l'histoire ont été développées dans la première partie, mais aussi de genres abordés moins frontalement, comme l'essai. La sélection comporte des textes classiques et d'autres moins connus, que ce soit en raison de l'extrait retenu ou de l'œuvre sélectionnée. Tous les éléments de l'anthologie sont accompagnés d'une **présentation contextuelle** et d'une série de **questions** ou de **pistes de lectures problématisées** pour guider l'étudiant dans sa compréhension et le préparer à la démarche des questions de concours.

Un **lexique** reprenant le vocabulaire technique, ainsi qu'un **index des notions**, des **auteurs** et des **critiques** permettent de naviguer à son rythme et selon ses besoins.

Des rubriques « **Pour en savoir plus** » proposent une bibliographie sélective et accessible destinée à approfondir soit l'étude des genres littéraires par époque, soit celle de certains auteurs de l'anthologie (les hyperliens mentionnés étaient opérationnels en août 2022).

Des **renvois**, reconnaissables dans le texte (► p. XX) aident à établir des liens d'un chapitre à l'autre et à opérer une **lecture transversale** du livre.

Le livre s'accompagne de **compléments numériques accessibles par un QR code** :

- des **références bibliographiques** pour approfondir ;
- des **frises téléchargeables chronologiques** pour faciliter l'étude ;
- la **version audio de 32 extraits littéraires** de l'anthologie.

Olivier BERTRAND et Pierre-Louis FORT

Introduction

Aux origines du mot « littérature » tel que nous l'employons aujourd'hui se trouvent deux sens, l'un et l'autre profondément liés : le premier renvoie à « ce qui est écrit, le sens littéral (d'un texte) » (XII^e siècle) et le deuxième aux « connaissances » (justement acquises dans ces textes), autrement dit les « savoirs ». Ce double sens prédomine jusqu'au début du XVIII^e siècle. C'est le terme « Belles Lettres » (éloquence, histoire et poésie) qui, dès la Renaissance, désigne les pratiques textuelles marquées par une dimension esthétique ainsi que le suggère l'adjectif « Belles » accolé à « Lettres ». Même si cette tripartition n'en est pas vraiment une jusqu'à l'âge classique inclus, on distingue alors d'autres « Lettres » comme les « Lettres Savantes », les « Bonnes Lettres » ou les « Lettres saintes ». Dans le *Dictionnaire françois* de Pierre Richelet (1680), là où nous parlerions de littérature, se trouve ainsi la « science des Belles Lettres ». Progressivement, le terme « littérature » va s'imposer et se départir de son acception sémantique large (incluant encore les écrits historiques et scientifiques). En 1800, Madame de Staël emploie le terme dès le titre de son ouvrage (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*) et c'est au cours du XIX^e siècle qu'il va s'imposer progressivement dans son sens moderne.

1. « La » littérature ?

Mais cet usage ne va pas sans soulever des difficultés conceptuelles au point que son sens même pose question et suscite la réflexion. Tout au long du XX^e siècle, la critique ne cesse ainsi de l'interroger : parmi les plus célèbres auteurs qui s'y intéressent, citons Jean-Paul Sartre intitulant un de ses ouvrages *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Maurice Blanchot se mesurant à ce que peut être *L'Espace littéraire* (1955) ou encore Roland Barthes affirmant que « la littérature c'est ce qui s'enseigne sous ce nom¹ » (1969).

Roland Barthes (1915-1980)

Figure majeure de la « Nouvelle critique » (qui, dans les années 1960-1970, renouvelle la critique en s'appuyant sur les apports des sciences humaines), il est l'auteur d'une œuvre majeure qui convoque d'abord le marxisme avant de privilégier la linguistique et l'analyse structurale. Ce sémioticien s'intéresse à tout, du théâtre racinien aux mythologies contemporaines en passant par la photographie ou la mode. Son approche théorique se fait sensible dans certaines œuvres où interrogation sur la textualité et échos de soi se mêlent comme dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977).

1. Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel » [1969], *L'Enseignement de la littérature*, Doubrovsky, Serge, Todorov, Tzvetan (dir.), Plon, 1971.

Plus récemment, Tzvetan Todorov a travaillé sur « la notion de littérature » (1987) et Florence Dupont sur « l'invention de la littérature » (1994). Au fil des années, loin de s'épuiser, ces questionnements – touchant à des dimensions tout à la fois herméneutiques et heuristiques – se creusent et perdurent, de façon parfois polémique, jusqu'à notre XXI^e siècle bien engagé qui en redessine les contours (avec le numérique, la littérature 2.0) et en explore les possibles renversements paradigmatiques : Alexandre Gefen (*L'Idée de littérature*, 2021) rappelle ainsi en quoi et comment elle est « idée » – autrement dit conception relative – et non « essence », entrant en écho avec le dynamisme qui la constitue si on la considère comme « flux, [...] transformation », ainsi que le notait William Marx (*L'Adieu à la littérature*, 2005).

Pour fluctuante et dépendante d'une perspective historique qu'elle soit (Roland Barthes déclarait déjà en 1970 que « la littérature n'est au fond que le nom stable d'une fuite incessante de concepts, de formes, d'expériences »), cette idée résonne au cours de son histoire récente avec un certain nombre de paramètres, dont la dimension institutionnelle et la dimension esthétique. *Institutionnelle* au premier chef car la littérature s'élabore en partie à l'aune de ce qui interagit avec elle et peut ou non la favoriser comme les salons littéraires, le mécénat, les Académies (pensons à l'Académie française créée en 1635), les Prix mais aussi la critique ou sa médiatisation. Cette dimension renvoie à tout ce qui est de l'ordre de la sociabilité autour de la littérature, rappelant par la même occasion la dimension publique du texte littéraire (quand bien même il relèverait de l'intime). *Esthétique* ensuite car la littérature est bien souvent pensée en termes de valeur (emblématiquement le Beau, au XVIII^e, avant d'être remis en cause). Mais penser en ces termes pose *de facto* la question de la relativisation du goût, au risque de la caricature quand on essaie de figer certaines représentations pour mieux comprendre : ainsi l'époque classique mettrait en avant l'imitation des Anciens, le XVIII^e siècle jouerait davantage sur les ressorts de la sensibilité, le XIX^e siècle en appellerait au génie individuel, le premier XX^e siècle valoriserait le retour sur l'indicible quand le second XX^e siècle favoriserait le renouveau formel. La dimension formelle se révèle au demeurant importante, d'aucuns (les formalistes initialement) essayant par exemple de définir la littérature par la « littérarité » (Roman Jakobson, 1921), concept qui repose sur des critères mettant en jeu le fonctionnement langagier des textes quand d'autres méthodes d'appréhension (biographique, historique, philosophique...) s'appuyant sur le vaste champ des sciences humaines le font de manière moins marquée.

Jakobson et les fonctions du langage

Roman Jakobson (1896-1982) est un linguiste américain d'origine russe. On lui doit notamment la liste des fonctions du langage (*Essais de linguistique générale*, 1963-73) déterminées en liaison avec les éléments essentiels du schéma de la communication : au destinataire correspond la fonction *émotive*, au destinataire la fonction *conative*, au message même la fonction *poétique*, au contexte la fonction *référentielle*, au code la fonction *métalinguistique*, au contact la fonction *phatique*.

Certains discours déclinistes s'interrogent sur « la fin » de la littérature (son anéantisement donc bien plutôt que sa visée téléologique, autrement dit « ses » fins) : *topos* récurrent qu'on rencontre par-delà les siècles, mais dont la portée ne peut qu'être

minimisée non seulement à la vue du renouveau perpétuel que l'on peut observer avec l'incursion de la littérature sur de nouveaux terrains, le développement de nouvelles formes qui ponctuent son histoire ou encore, plus récemment, l'ouverture accrue à d'autres champs (artistiques ou non, le journalisme par exemple), mais aussi avec la relativisation critique que l'on peut porter sur la fin d'une vision sacralisante de l'écrivain et du livre comme le propose Bruno Blanckeman¹. Différente est la posture qui souligne, comme peut le faire Maurice Blanchot, l'incomplétude de la littérature.

Si on admet avec ce dernier que « la littérature commence au moment où la littérature devient une question » (*La Part du feu*, 1949), ne faudrait-il pas, enfin, questionner aussi d'autres usages du terme « littérature » ? Ceux qui apparaissent quand les expansions du nom viennent désigner des corpus déterminés (la littérature « d'idées », la littérature « de jeunesse »), quand des adjectifs viennent complexifier le jeu (qu'est-ce que la littérature « populaire », la (les) littérature(s) « francophone(s) » ?) ou encore lorsque des préfixes interrogent les contours mêmes de la notion (qu'en est-il de la « paralittérature » ?)

Littérature d'idées et essai

L'expression « littérature d'idées » désigne un ensemble de textes dans lesquels l'argumentation joue un rôle de premier ordre. Si elle peut prendre plusieurs formes – pamphlets (Voltaire, Hugo), tribunes, lettres ouvertes (Zola, « J'accuse », 1898) – et aborder des questions éthiques, sociales, politiques ou esthétiques, c'est l'essai, en tant que réflexion personnelle et argumentée, qui en incarne la forme majeure. Considéré comme un genre, on en fait remonter le modèle aux *Essais* de Montaigne (1580-1588). On peut le définir comme « prose non fictionnelle, subjective, à visée argumentative, mais composition anti-méthodique, où le style est déjà en lui-même une pratique de pensée » (Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'Essai*, 1999).

2. Le(s) texte(s) littéraire(s)

2.1 Échos et reprises

À défaut de saisir la littérature, difficilement essentialisable, ne pourrait-on s'interroger sur le texte, en l'occurrence le texte littéraire ? Le mot « texte » vient du latin *textus* et évoque l'idée de tissage et de trame. C'est le structuralisme, dans les années 1970, qui a replacé le texte au cœur des préoccupations critiques. Loin de l'idée alors plus répandue d'une œuvre très fortement liée aux questions d'auctorialité et d'ancrage spatiotemporel (comme le proposaient les approches philologiques, biographiques, historiques), il propose d'interroger la littérature autour des phénomènes participant de la construction du sens.

1. Bruno Blanckeman, « L'écrivain dans la cité : du rang d'honneur au ban d'infamie ? Petit récapitulatif d'une relation complexe », Forum l'écrivain dans la cité, SDGL, 2008, <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/presse/presse-acte-des-forums/l-ecrivain-dans-la-cite/1329-introductioncite>

C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'on peut penser aux questions d'intertextualité. Introduite par Julia Kristeva (« Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte », *Séméiotiké*, 1969) à partir de travaux de Mikhaïl Bakhtine, la notion insiste sur le dialogue des textes les uns avec les autres. Autrement dit, la littérature est envisagée comme un phénomène d'écho et de reprises : le texte s'insère dans un réseau.

On peut ainsi s'amuser à repérer les phénomènes de reprises, qu'ils soient explicites ou implicites, ce qui conduira un auteur comme Borgès à dire que tous les livres du monde sont l'œuvre d'un seul et même écrivain. Dans ses nombreux travaux sur la textualité, Gérard Genette (notamment *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1982) approfondira cette relation de coprésence et en proposera plusieurs déclinaisons dans ses recherches sur la « transtextualité » : outre l'intertextualité (ici considérée au sens restreint de « présence effective d'un texte dans un autre »), il théorise la paratextualité (les relations avec les titres, préfaces...), la métatextualité (dite relation de commentaire), l'architextualité (ou relation d'appartenance générique) et l'hypertextualité (renvoie aux relations d'imitation ou de transformation entre *hyper-* et *hypotexte*).

Gérard Genette et la focalisation

Gérard Genette (1930-2018) est connu pour ses travaux de narratologie (interrogation critique sur le récit). Il a notamment distingué trois types de *focalisation* (manière dont est présentée l'information au sein des textes narratifs) : *focalisation zéro* (pas de limite à l'information donnée), *focalisation interne* (information limitée à ce que sait/perçoit/ressent un/le personnage) et *focalisation externe* (pas de jugement subjectif, information confondue avec ce qui serait perçu par un observateur externe).

2.2 Le(s) lecteur(s)

Si le texte est un système signifiant pour le moins complexe, une autre manière de l'envisager consiste à s'intéresser à son récepteur, le lecteur. L'acte de lecture est ainsi au centre des préoccupations des théories littéraires depuis un certain épuisement ou plutôt dépassement des théories structuralistes au milieu des années soixante-dix. L'œuvre littéraire est alors perçue comme la « constitution du texte dans la conscience du lecteur » (Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, 1976). Dans cette perspective, Paul Ricoeur (*Temps et récit 3*, 1985) insiste sur l'inachèvement même du texte en soulignant « l'activité imageante par laquelle le lecteur s'emploie à se figurer les personnages et les événements rapportés par le texte ». Par la suite, Pierre Bayard a mis en avant le rôle du lecteur qui anime de sa présence le texte. « Le texte, écrit-il, se constitu[e] pour une part non négligeable des réactions individuelles de tous ceux qui le rencontrent et l'animent de leur présence » (*Qui a tué Roger Ackroyd ?*, 1998). Il parle ainsi du « texte singulier du lecteur » là où on avait l'habitude de voir le « texte de l'œuvre ». Le lecteur « implicite », « virtuel » ou « modèle » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1985) – apte à saisir l'implicite, les inférences proposées par le texte, comme le pensaient les théories de la réception qui avaient par ailleurs postulé l'idée de l'« horizon d'attente » (H. R. Jauss, 1975) – laisse place à un lecteur effectif, saisi dans ses expériences de lectures particulières. Plus récemment, Marielle

Macé (*Façons de lire, manières d'être*, 2011) remplaçait la lecture au cœur de nos vies, en faisant « l'une de ces conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à nos existences ».

Si la littérature résonne ainsi en nous et avec les autres – on peut y voir avec Hélène Merlin-Kajman (*Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, 2016) un « partage transitionnel », mettant en contact des subjectivités –, c'est peut-être avant tout parce qu'elle est un plaisir : celui de l'identification (Vincent Jouve, *La Lecture*, 1993), celui du « braconnage culturel » (Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1980) ou encore celui qui est engendré par la « tension narrative » (Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, 2007).

Raphaël Baroni et la tension narrative (2007)

Raphaël Baroni explique que la tension narrative est « le produit d'une *réticence* (discontinuité, retard, délai, dévoiement, etc.) qui induit chez l'interprète une *attente impatiente* portant sur les informations qui tardent à être livrées ; cette *impatience* débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines ; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient enfin la réponse textuelle ».

Plaisir ou jouissance d'ailleurs ? Roland Barthes (*Le Plaisir du texte*, 1973) développe l'idée d'une expérience de lecture exigeante parce que déroutante (« met en état de perte, [...] déconforte ») qui confinerait alors à la jouissance. La littérature serait ainsi bien plus qu'un contenu, elle serait une expérience, un dépassement de soi « permett[an]t d'échapper à la pression et à l'étroitesse de l'expérience vécue » (Thomas Pavel, *Comment écouter la lecture*, 2006).

2.3 La place du réel

Serait-ce à dire que le réel n'est pas le pôle d'attraction de la littérature ? Loin de là. La représentation du réel dans les œuvres est un de ses enjeux qui se cristallise dans la question de la *mimesis*. Développée par Platon dans *La République*, la question de la *mimesis* (imitation) est dévalorisée dans une saisie de l'œuvre comme copie trompeuse. La *Poétique* d'Aristote, en revanche, la valorise : devenue re-présentation, et non simple copie, elle naît d'une élaboration (relevant du faire, de la *poesis*). Aristote valorise ce moyen de connaissance, pouvant se réaliser dans le récit (*diegesis*) ou dans la représentation directe. La représentation en mots doit viser le vraisemblable. Éric Auerbach (*Mimesis*, 1946) la place même au centre de la littérature occidentale. Mais le réel ne se laisse peut-être percevoir qu'en termes de subjectivité, puisqu'il est perçu par un sujet singulier, comme le suggère Marcel Proust par exemple qui rappelle le rôle des « anneaux nécessaires d'un beau style » (1927). Fi des données brutes, priorité à la subjectivité dans la saisie du réel. Quoi qu'il en soit, ce dernier demeure au cœur des entreprises littéraires, du réalisme et du naturalisme jusqu'aux écritures de l'enquête qui placent la fonction d'attestation de la littérature (Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, 2019) et une certaine « exigence de réel » au cœur de leurs projets, en passant par les écritures

factuelles appuyées sur une référence extratextuelle non fictive (pour reprendre le terme proposé par Gérard Genette dans *Fiction et diction*, 1991). Mais les textes fictifs ne sont pas non plus sans faire référence au réel, au moins partiellement (Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, 2001) et les textes à régime autobiographique ne sont pas, à leur tour, exempts de lien à la fiction (Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies*, 2004).

Difficile d'échapper donc (mais est-ce souhaité ou souhaitable ?) à l'emprise de la fiction qui devient même un concept complexe, largement théorisé et interrogé au regard des bien incertaines frontières entre monde réel et monde fictionnel. Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction ?*, 1999) évoque ainsi les pouvoirs de « l'immersion fictionnelle » caractérisée par le rôle non exclusif de l'imaginaire et la puissance de l'affectivité ; Thomas Pavel (*Univers de la fiction*, 1988) travaille sur la notion des « mondes possibles » auxquels nous croyons et développe l'idée de fictionnalité tandis que Françoise Lavocat (*Fait et fiction, Pour une frontière*, 2004) rappelle les distinctions entre le réel et l'imaginaire.

Jean-Marie Schaeffer et l'immersion fictionnelle

Dans *Pourquoi la fiction ?* (1999), Jean-Marie Schaeffer donne quatre caractéristiques de l'immersion fictionnelle : prédominance de « l'activité imaginative » sur l'activité « intramondaine » (diminution de notre seuil d'alerte à ce qui nous entoure), coexistence de l'environnement réel et de l'univers imaginé, dynamisme de l'état (phénomènes de relance pour la maintenir), forte charge affective induite par les « représentations vécues » au cours de la lecture.

2.4 Création et processus

Mais revenons au texte lui-même, pensé dans le processus de création qui est le sien. Depuis les années 1970, un regard critique est porté sur les brouillons et autres avant-textes (Pierre-Marc de Biasi, Anne Herschberg Pierrot, *L'œuvre comme processus*, 2017) dans la perspective d'une analyse précise de la constitution du texte : le manuscrit tout autant que ses variantes ou encore les notes préparatoires sont objets d'une interrogation qui permet de définir des profils d'écriture (« à processus », « à programme », Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, 1994) et surtout de considérer les gestes d'écriture comme éléments signifiants par rapport à l'œuvre. Saisir le cheminement du texte, c'est ainsi entrer dans l'atelier de la création. En dépassant une certaine clôture du texte sur lui-même héritée du structuralisme, ces approches d'ordre génétique sont également une façon de mettre en perspective l'auteur.

L'auteur, qu'on ne confond plus avec le narrateur, est cet élément clef de la littérature, tout à la fois bien et mal aimé des études littéraires. Mis en avant par Sainte-Beuve ou encore par la critique lansonienne (voir *infra*), il est relégué à l'arrière-plan dès qu'on pense comme Marcel Proust qu'un livre est « le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (1954), idée poussée à l'extrême dans les années 1960 avec la proclamation de la « disparition » si ce n'est de la « mort » de l'auteur (Barthes, Foucault). Mais son

retour est envisagé avec des critiques comme Antoine Compagnon (*Le Démon de la théorie*, 1999) par le biais de l'intention de l'auteur et, d'une autre façon, par toutes les considérations portant sur l'*ethos* (Ruth Amossy, *La présentation de soi*, 2010) et autres « images d'auteurs » ou encore « postures¹ » (Jérôme Meizoz, 2009) qui conduisent à réinterroger les frontières entre auteur empirique et auteur subjectif. Aujourd'hui, la question de sa saisie, complexifiée par la multiplication des chaînes référentielles et les usages du numérique (Gilles Bonnet, en 2017, parle des « écranvains² » pour ceux qui investissent cet espace) se pose de façon diversifiée : l'auteur se réalise dans sa démultiplication ontologique, sa dimension participative, le brouillage des frontières entre pratiques amatrices et professionnelles, et l'investissement des réseaux. En témoignent les études sur la création littéraire et l'ouverture du champ à la twittérature et à l'utilisation de plateformes comme *wattpad* et autres sites de fanfictions.

Ethos ou la construction de l'image de soi

« Ethos » vient du grec et signifie caractère. En rhétorique, l'orateur doit avancer des arguments valides (*logos*), toucher (*pathos*) mais aussi projeter une certaine image de soi (*ethos*). L'*ethos* peut être compris comme l'image que le locuteur construit de soi dans son discours.

3. Les genres littéraires

La question des genres littéraires pose d'emblée un problème définitionnel de taille (Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, 1992). En premier lieu, la notion de genre est longtemps demeurée floue et pour tout dire relative. Puis elle s'est affinée, presque jusqu'à une extrême rigidité au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles. On peut voir sans doute dans le XIX^e siècle littéraire et critique à la fois la remise en cause des frontières (Victor Hugo « la *chanson* tolère ce que l'*ode* défend », Préface des *Odes et Ballades*, 1826), tout autant que la cristallisation des genres (Ferdinand Brunetière représente certainement à lui seul cet aboutissement conceptuel d'un classicisme tardif et d'un retour à la hiérarchie des genres).

Porte ouverte à la contestation, cette rigidité formelle confine à une taxinomie jugée plus tard stérile et qui ne pourra que faire implorer le concept même au siècle suivant (Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, 1998). Au fil du temps, les regards sur la littérature n'ont cessé à la fois de mettre en doute la pertinence de la notion tout en renvoyant, peu ou prou, à des catégorisations plus ou moins figées mais sempiternellement reprises dans les manuels scolaires, sans doute faute de mieux. La critique, elle, a louvoyé : tantôt prescriptive, tantôt volontairement transgressive, faisant d'ailleurs de ce critère une marque absolue d'insoumission aux dogmes, preuve de la disparition des genres littéraires. Le XX^e siècle a assurément

1. Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 25 janvier 2022.
2. Gilles Bonnet, *Pour une poétique du numérique*, Hermann, 2017.

bouleversé la vision rigide que l'on avait du genre. Les littérateurs eux-mêmes se sont emparés de la question. Si l'on veut comprendre l'opposition presque rédhitoire qui existe entre une conception prescriptive, voire normative, du genre et celle que l'on peut qualifier d'évolutionniste (Marielle Macé, *Le Genre littéraire*, 2004), un bref retour historique s'impose.

Étrangement, la notion de genre littéraire (au sens moderne du terme) doit beaucoup à Platon (*La République* et *Le Sophiste*) et Aristote (*Poétique*) et, singulièrement, à la *mimesis* comme représentation de la réalité même si l'interprétation qu'en fait le disciple se démarque assez radicalement de celle du maître. Sont ainsi décrites les grandes catégorisations de récits que sont la tragédie, la comédie et l'épopée alors même que la notion de représentation prend tout son sens chez l'un (Platon valorise la fidélité au détriment de l'imitation et du simulacre) comme chez l'autre (Aristote, plus optimiste ou visionnaire que son maître, dépasse le récit pour opposer la simple imitation de la nature à la mise en style dudit récit ; on voit là déjà un degré supplémentaire de théorisation des types de textes). L'opposition opératoire relève dès lors d'un gouffre béant entre l'être et le paraître ; opposition tenace qui fera long feu tout au long de l'Antiquité et jusqu'au XVII^e siècle stigmatisant la perception de la société sur le comédien. Exit donc la poésie en tant que genre, elle n'est qu'une forme d'expression sans critère formel véritablement discriminant. Dans ce contexte antique, est-il seulement utile de mentionner le « roman », terme éminemment anachronique pour désigner des drames ou fictions, peu nombreux au demeurant et souvent en prose, que la langue grecque elle-même dénommait διήγημα (« récit ») et qui ne relevaient aucunement d'un genre défini ? La question qui semble pertinente ne repose pas tant sur la forme que sur le thème, et la philosophie latine poursuivra volontiers ce regard singulier (saint Augustin, *La Cité de Dieu*) sur la classification des genres sans apporter de réelles réflexions théoriques supplémentaires.

« L'art imite la nature » (Aristote)

Le mot *mimesis* signifie proprement « imitation » (cf. *mimétique* / *mimétisme* en français moderne). Ce concept philosophique est présent chez Platon dans la *République* puis surtout chez Aristote dans sa *Poétique*. « L'art imite la nature » et cristallise son achèvement, tel est le postulat à partir duquel les artistes se positionneront pendant deux millénaires (Boileau, Hobbes adapteront le concept aristotélicien, là où d'autres – Descartes, Wilde – tenteront de le prendre à contre-pied). C'est Thomas d'Aquin qui rendit célèbre la formule dans sa version latine : *ars imitatur naturam*. Aristote inscrit la *mimesis* dans une réflexion anthropologique où l'homme est un animal (social) qui aime à représenter, à imiter (Alain Viala, *La Culture littéraire*, 2009). L'autre facette d'un tel concept sera tournée vers la réception : Aristote, dans le même ouvrage, définit à son tour le pouvoir cathartique d'une œuvre.

La naissance de la littérature française ne coïncide en rien avec une classification des genres littéraires tels que nous les connaissons. Le Moyen Âge français (IX^e-XV^e siècles) couvre une période de sept siècles pendant lesquels se déploie une littérature que nous appellerons – avec un brin d'audace – non genrée. En effet s'y

côtoient les premières « chansons de geste », les hagiographies, les romans dits « en vers », les ysopets, les mille et une formes de représentations scéniques (mystères, farces, soties), puis une forme plurielle de poésie lyrique plus tardive issue des troubadours occitans. La notion même de genre est largement remise en question par la critique actuelle (Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La littérature française, dynamique et histoire I, le Moyen Âge*, 2007). Ainsi, dans la pure tradition antique, la classification – car classification il y a – relève de la matière plus que de la forme (Platon et Aristote ne sont pas étrangers à cela) : matière antique, matière de France, matière de Bretagne jalonnent les textes d'ancien et de moyen français.

Jean Bodel et les trois « matières » de la littérature médiévale

Jean Bodel d'Arras, trouvère des XII^e et XIII^e siècles, est considéré comme le premier à avoir identifié les trois sources principales de la littérature médiévale française dans son prologue de la *Chanson des Saines* (c'est-à-dire la *Chanson des Saxons*) aux vers 6, 7 et 8 : la matière de France, la matière de Bretagne et la matière antique.

“ Ne sont que iii matieres à nul homme antandant ;
De France et de Bretaine et de Rome la grant.
Et de ces iii matieres n'i a nule semblant.

”

Jean Bodel, prologue de la *Chanson des Saines*, XII^e siècle

Pendant la période du Moyen Âge, l'auteur signe rarement et les textes anonymes foisonnent. Pour autant, il serait injuste de considérer qu'une taxinomie n'existe pas au Moyen Âge (puisqu'il y a justement une classification). Elle n'est simplement pas théorisée. Les critères s'affinent singulièrement au XVI^e siècle : les poètes de la Renaissance, dans un mouvement engagé, ont bien conscience de leur pouvoir. Se dessinent à travers ce que fut d'abord la « Brigade » puis la « Pléiade » une conscience de la langue littéraire, et partant, une conscience de la poésie comme genre suprême (Joachim du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, 1549), renvoyant ainsi les formes médiévales, rondeaux, ballades et autres virelais, à un temps (dé)passé. Ce n'est pas uniquement un genre qui se définit ici mais bien le poète lui-même. Ressurgissent les genres reconnus, voire adulés, s'opposant à ceux de moindre importance. L'âge classique est prêt à éclore : et « Enfin Malherbe vint » (Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, 1674). Le XVII^e siècle est celui de l'Académie française, de Port-Royal, de la normalisation de la langue, mais aussi le temps de la conceptualisation des genres où le théâtre – que l'on nommera classique – prend toute sa place, triomphante et durable (Michel Corvin, *Lire la comédie*, 1994 ; Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, 1996). La production poétique fleurit alors dans une poésie de cour encomiastique, un baroque du mouvement perpétuel, une préciosité moquée puis un « classicisme » revendiqué qui ne dit pas son nom. Le roman, tapi, attend encore son heure. La littérature d'idées commence à poindre et résonnera (raisonnera ?) tout au long du XVIII^e siècle des Lumières dans un kaléidoscope générique et foisonnant dont la prose narrative sera l'écrin premier : littérature satirique, romans de mœurs, romans sentimentaux, contes philosophiques, littérature rococo (Roger Laufer, *Style rococo, style*

des Lumières, 1963) déploient leurs ailes lorsque la poésie se fait plus discrète. Mais on voit bien ici qu'à travers ces deux siècles d'une intense production, les genres se sont figés dans une tripartition que célébreront les uns (Brunetière) et abhorreront les autres (Hugo) : le roman, la poésie et le théâtre sont désormais devenus les socles fondamentaux de l'identité du texte littéraire, une identité composite mais solide. Lorsque le romantisme fait son apparition sur la scène littéraire, il bouscule les codes et revisite les genres. Alors que le théâtre se multiplie (tantôt bourgeois, mélodramatique, romantique, vaudevillesque ou symboliste), le roman éclot enfin et la poésie parcourt le siècle avec autant de formes que de poètes. Mais la tripartition, même si la question des écritures de soi – entre autres – la fait jouer, est tenace. Elle sera omniprésente dans la critique du *xx^e* siècle : le roman perdure mais multiplie ses renouvellements, se met en abyme (Proust, Gide) et, par la suite, se déconstruit et se reconstruit dans de nouveaux mais labiles écrans (le Nouveau Roman emblématiquement, mais pas seulement, les formes du roman se multipliant au fur et à mesure de l'avancée du siècle) ; le théâtre poursuit ses évolutions, d'avant-gardiste il devient iconoclaste (Jarry, Beckett, Ionesco, plus récemment Novarina) et empreint de (néo) classicisme (Giraudoux, Anouilh, Montherlant, plus récemment Grumberg), dans un contexte volontiers marqué par l'avènement du metteur en scène, devenant un lieu d'expérimentation des limites : c'est l'heure de la fragmentation, et avec elle, celle des déconstructions dont hérite le *xx^e* siècle littéraire. Mais même ce démantèlement ne se réalise que dans la définition décriée des genres traditionnels.

In fine, le genre n'est-il pas affaire de réception ? Alain Viala (*Racine : la stratégie du Caméléon*, 1990) ne rejoint-il pas ainsi Ferdinand Brunetière lorsque celui-ci aborde la question de la lecture rétrospective ? Et si après tout la question du genre n'était qu'une affaire de « conscience générique » des lecteurs ? Les théoriciens de la réception ne s'y sont pas trompés (Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, 1995 (1976), Michael Riffaterre, *La Production du texte*, 1979). Poèmes en prose et prose poétique, récits autobiographiques et fictions réalistes, essais et écritures du *je*, apologues et contes philosophiques, Nouveau Roman et roman en vers : les genres littéraires semblent tout à la fois solidement définis dans l'inconscient collectif du lecteur, siècle après siècle, mais également imperceptibles. Paradoxe que la critique et l'histoire littéraire n'ont pas encore totalement résolu. Peut-on seulement attribuer à Jacques Le Goff un genre assurément ? Là sans doute réside aussi le sel de la littérature.

4. Critique et histoire littéraire

L'histoire littéraire ne se confond pas avec l'histoire de la littérature. La première est mouvement, la seconde chronologie (Agrippa d'Aubigné est-il auteur de la fin du *xvi^e* siècle ou du début du siècle classique ? Doit-on ranger Georges Feydeau dans la bibliothèque d'un *xix^e* siècle moribond ou du *xx^e* siècle naissant ? Et précisément, ce *xx^e* siècle littéraire ne commence-t-il pas à l'aube de la Première Guerre mondiale ?). L'une s'inscrit dans un creuset historique et artistique, l'autre est plus factuelle. Mais les deux ont pour objet l'étude des textes littéraires qui forment un ensemble que la critique n'a jamais cessé d'analyser scrupuleusement. À défaut de pouvoir identifier

aisément des genres, la poétique des textes – quels qu'ils soient – est sans doute une approche pertinente pour saisir ce que représente *in fine* la littérature (Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, 2014) non pas dans son contexte seul, mais dans l'essence et pour tout dire l'identité d'une œuvre. La critique a volontiers considéré le littéraire comme un témoin de son temps (Alain Viala, *la stratégie du Caméléon*, 1990 ; Gao Xingjian, *La Raison d'être de la littérature*, 2000), la philosophie comme le truchement ontologique de la société (Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 2007), un peu comme le langage fut un vecteur de la pensée, indépassable frontière au-delà de laquelle l'indicible devient le néant (Ludwig Wittgenstein, *Le Tractatus logico-philosophique*, 1921, *Le Cahier bleu* et *Le Cahier brun*, 1934-35).

Les expériences privées de Wittgenstein

“ Mais vouloir dire, penser, etc. sont des expériences privées. Ce ne sont pas des activités comme écrire, parler, etc. » Mais pourquoi ne seraient-elles pas les expériences privées spécifiques qu'on a quand on écrit – les sensations musculaires, visuelles, tactiles, d'écrire ou de parler ? ”

Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu*, (1933-1934), p. 91 (éd. 1996)

Longtemps, la critique – après les arts poétiques, très prescripteurs et normatifs – ne s'est intéressée qu'au texte littéraire seul voire aux intentions de l'auteur (et aux sensations du lecteur) au détriment de son contexte : au début du XIX^e, Madame de Staël adoptera alors une perspective sociohistorique, proposant de chercher quelle fut « l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature ». Idem pour la mise à l'écart de l'auteur que Sainte-Beuve explorera intensément, au risque du subjectivisme. La valeur auctoriale – en lien direct avec l'œuvre – n'apparaît en fait que tardivement. Gustave Lanson (*Histoire de la littérature française*, 1894) a beaucoup œuvré pour tenter de définir ce que représente l'histoire littéraire, le sens que l'on doit attribuer au couple œuvre-auteur, en un mot à une sociologie de la littérature que reprendra à son compte, mais bien différemment, Alain Viala dans la seconde moitié du XX^e siècle (Alain Viala, *Racine, la stratégie du Caméléon*, 1990). Lanson sera par ailleurs largement critiqué pour ses positions tranchées : dans « Qu'est-ce que la critique ? » (1964), Roland Barthes aura raison d'une telle approche. Mais déjà le XIX^e siècle cristallise les oppositions béantes entre le surgissement d'une critique méthodique qui entend régenter le discours sur la littérature (Sainte-Beuve, *Critiques et portraits littéraires*, 1836-1846, Henri Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 1863) et – à l'instar du mouvement décrit plus haut sur le discours générique – l'avènement de la déconstruction systémique (Roland Barthes, 1964 ; Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, 1998) où les auteurs eux-mêmes se font critiques littéraires (Baudelaire, Hugo, Proust, Valéry). La critique devient au XX^e siècle un objet d'étude en soi (Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, 1930). Gérard Genette (*Figures I*, 1966) recentre le débat sur le fonctionnement littéraire et non plus seulement sur le texte et son lien à l'auteur. La critique (et non plus la

critique) est celui qui, dans un mouvement de récursivité, sait aussi bien prendre le recul nécessaire englobant et « surplombant » qu'analyser le détail de l'œuvre dans « son intimité » (Jean Starobinski, *L'œil vivant*, 1961).

Laissons provisoirement à Roland Barthes le dernier mot sur la question : « Car si la critique n'est qu'un métalangage, cela veut dire que sa tâche n'est nullement de découvrir des "vérités", mais seulement des "validités" [...] La critique n'est pas un "hommage" à la vérité du passé, ou à la vérité de "l'autre", elle est construction de l'intelligible de notre temps. » (1964, « Qu'est-ce que la critique ? »). Assurément, elle permet un regard réflexif et nourrit notre compréhension du monde.

5. Paroles d'écrivains

« À quoi bon la critique ? » s'interroge Charles Baudelaire dès 1846 alors qu'au même moment Gustave Flaubert, plus péremptoire, écrit privément que « c'est perdre son temps que de lire des critiques » (« Lettre à Louise Colet », 1846). Pourtant, les écrivains se font volontiers critiques comme Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature* (1947) ou plus récemment Yves Bonnefoy dans « Poésie et vérité » (1992) : le métadiscours n'est en effet pas uniquement l'œuvre de la critique littéraire. Il est également affaire des écrivains qui se saisissent du droit de raisonner et sur le genre et sur la création. Ces discours sont autant de manifestes d'autorité qui éclairent non seulement une œuvre particulière mais affinent la compréhension que le lecteur développe de la génétique des œuvres, de leur lien avec le siècle, avec la science. Aucun champ n'y échappe : réflexions sur le théâtre (Hugo et la Préface de *Cromwell*, 1827 ou, exemple plus tardif, les *Notes et contre-notes* d'Eugene Ionesco en 1962), points de vue sur la poésie (Paul Valéry qui revendique la forme créatrice comme valeur littéraire suprême dans *Variété* en 1924 et la (re)définira en 1936 (*Œuvres I*) ou encore interrogations sur le roman (Alain Robbe-Grillet signe en 1963 un manifeste pour une nouvelle forme d'écriture qui remet en question la prose narrative traditionnelle). Et que dire des auteurs eux-mêmes lecteurs d'une littérature qui influence leur propre création comme Julien Gracq publiant *En lisant, en écrivant* en 1980 ?

De l'importance d'une préface

Certaines préfaces sont restées célèbres dans l'histoire de la littérature française. On pensera en premier lieu à la fameuse préface qu'offre René Descartes en 1636 à une œuvre scientifique qui n'est rien moins qu'un traité d'optique : le *Discours de la méthode*. Mais avant lui, Jean de La Taille avait théorisé le théâtre tragique dans sa préface du célèbre *Saül le furieux* (1572). Viennent ensuite les dramaturges du siècle classique dont les préfaces explicitent les intentions auctoriales. Mais c'est véritablement Victor Hugo qui inscrit la préface dans un véritable manifeste :

“

... notes et préfaces sont quelquefois un moyen commode d'augmenter le poids d'un livre et d'accroître, en apparence du moins, l'importance d'un travail ; c'est une tactique semblable à celle de ces généraux d'armée, qui, pour rendre plus imposant leur front de bataille, mettent en ligne jusqu'à leurs bagages. Puis, tandis que les critiques s'acharnent

sur la préface et les érudits sur les notes, il peut arriver que l'ouvrage lui-même leur échappe et passe intact à travers leurs feux croisés, comme une armée qui se tire d'un mauvais pas entre deux combats d'avant-postes et d'arrière-garde.

”

Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, 1827

Si la préface d'une pièce de théâtre est le lieu idoine pour discourir sur le genre et surtout sur la fonction littéraire (Molière, préface de *Tartuffe*, 1669), la correspondance des auteurs est également à la source d'un métadiscours auctorial (il n'est qu'à considérer la riche correspondance de Flaubert, de Sand ou encore celle de Marguerite Yourcenar), sans parler des interactions entre littérature et presse au XIX^e siècle. Les discours solennels représentent également une forme de métadiscours : les désormais célèbres « discours de Stockholm » sont l'occasion pour les récipiendaires du Prix Nobel de partager *urbi et orbi* leur vision de la littérature (Albert Camus en 1957, Jean-Marie Gustave Le Clézio en 2011, Patrick Modiano en 2014). De façon différente encore, la parole des écrivains circule dans les nouveaux régimes médiatiques proposés par le XX^e siècle : radio, télévision et Internet. L'entretien radiophonique s'érige quasiment en genre tandis que les émissions consacrées aux nouvelles parutions s'installent durablement dans le temps, depuis les désormais cultes *Apostrophes* (Bernard Pivot) jusqu'à *La grande Librairie* qui convient les écrivains sur les plateaux en passant par les mythiques *Radioscopies* de Jacques Chancel où les auteurs sont souvent invités. La prise de parole dans les journaux, pour des tribunes, est également un moyen pour les écrivains (Michon, Bonnefoy, Ernaux) de faire entendre leur voix, à mi-chemin souvent entre littérature et politique.

6. Patrimoine et bibliothèque

Qu'on la pense en termes de « canon », de « classicisation » (Alain Viala), ou encore de « patrimoine » (« patrimoine littéraire », « littérature patrimoniale¹ ») – pour reprendre un terme qui fait florès à l'heure actuelle depuis son apparition à la fin du XIX^e siècle, la littérature – au-delà de ses valeurs et de ses fonctions voire de ses usages (autant de questionnements qui lui sont aussi souvent adressés) – est peut-être avant tout affaire de corpus. Un corpus mouvant, non pas fuyant mais changeant, qui se fait et se dé-fait au gré du temps tant politique que personnel, se logeant, pour reprendre Michel Foucault (1964) et revenir à nos interrogations liminaires, « dans la question “Qu'est-ce que la littérature ?” ». Mais au-delà de ce questionnement métaréflexif, c'est très certainement en nous qu'elle se loge, dans la singularité de nos choix, de nos lectures et de nos non-lectures, dans l'intimité de notre bibliothèque intérieure² (Pierre Bayard, 2007). Celle *que* nous construisons, celle *qui* nous construit.

1. Voir Marie-France Bishop, Anissa Belhadjin, *Les Patrimoines littéraires à l'école, tensions et débats actuels*, Honoré Champion, 2015. Avec Brigitte Louichon (« Le patrimoine : du passé dans le présent », *ibid.*), on peut définir l'œuvre patrimoniale comme une « production passée [à la] réception présente ».
2. Pierre Bayard, *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus ?*, Minuit, 2007.

Les genres littéraires

CHAPITRE 1	Le théâtre.....	33
CHAPITRE 2	Le roman.....	81
CHAPITRE 3	La poésie.....	123
CHAPITRE 4	Les écritures de soi.....	169

Le théâtre

0. Introduction : le théâtre, art littéraire et art du spectacle	33
1. Les origines gréco-romaines du théâtre en Occident	34
2. L'époque médiévale	38
3. Le XVI ^e siècle	43
4. Le XVII ^e siècle	47
5. Le XVIII ^e siècle	55
6. Le XIX ^e siècle	62
7. Le XX ^e siècle	69
8. Le tournant du XX ^e et du XXI ^e siècle	76

0. Introduction : le théâtre, art littéraire et art du spectacle

Le théâtre est un art particulièrement complexe, conjointement art littéraire et art du spectacle. Une œuvre théâtrale, une fois représentée, se transforme en spectacle vivant, créé collectivement, devant un public.

Selon les époques, la place du texte de théâtre a fortement varié, depuis les pièces souvent anonymes et éphémères du Moyen Âge aux créations du XX^e siècle où le metteur en scène devient lui aussi créateur.

Plus que d'autres, le genre théâtral est dépendant du contexte politique et social, mais aussi des conditions matérielles : les créations varient sensiblement selon la politique culturelle et les lieux de représentation, de l'amphithéâtre grec au café-théâtre, du théâtre à l'italienne au théâtre élisabéthain.

Le théâtre qui mobilise une multiplicité d'arts est particulièrement polyphonique. Sa signification dépend d'un ensemble de signes : paroles prononcées, jeu des acteurs, décors, sons, lumières, éventuellement danses ou images projetées sur scène.

Explorer la spécificité du théâtre comme art littéraire et art du spectacle, c'est donc s'intéresser aux textes dramatiques, mais aussi à la scénographie, art d'organiser l'espace, à l'art du comédien et à l'art du metteur en scène. C'est aussi être conscient de la spécificité du langage dramatique : il fonctionne selon le principe de la double énonciation : le personnage sur scène a un double destinataire : non seulement son interlocuteur mais aussi le public présent. Quant aux « didascalies » ou indications scéniques du texte écrit, elles sont destinées au metteur en scène et aux comédiens.

Plus qu'un autre, le genre théâtral est en lien avec le passé, avec les origines, avec les grands mythes fondateurs. Il invite à revisiter les œuvres du passé, réinterprétées

par chaque metteur en scène, chaque acteur qui réincarne les personnages conçus dans d'autres siècles, d'autres contextes.

Les fonctions du théâtre ont certes varié avec le temps depuis ses origines religieuses liées au culte de Dionysos en Grèce antique. Mais que sa fonction soit cathartique ou carnavalesque, qu'il aspire à une mission éducative, éthique ou politique ou qu'il refuse toute idéologie, le théâtre a toujours pour effet de susciter un type d'émotion et de plaisir particulier, sans doute lié à sa dimension de cérémonial collectif, qui se renouvelle à chaque représentation.

Pour en savoir plus

- Alain Badiou, avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Flammarion, 2016.
- Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964.
- Peter Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, 1968, Seuil, 1977.
- Enzo Cormann, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- Pierre-Aimé Touchard, *Dionysos, Apologie pour le théâtre*, éd. Montaigne, 1968.
- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, éd. Sociales, 1977.

1. Les origines gréco-romaines du théâtre en Occident

Le théâtre antique gréco-romain a inspiré la conception occidentale du théâtre, aussi bien sur le plan architectural que théorique ou dramaturgique. Chaque époque en France a établi un dialogue avec ces origines prestigieuses. Ce lien est encore vivace au XX^e et au XXI^e siècle et les écrivains (Giraudoux, Cocteau, Sartre...) et les metteurs en scène (Mnouchkine, Py...) continuent à revisiter les œuvres antiques.

1.1 En Grèce, une activité religieuse et civique

Le théâtre en Grèce serait né du culte de Dionysos et des cérémonies des prêtres et prêtresses récitant des dithyrambes, hymnes religieux, avec des éléments pré-théâtraux. Puis, au V^e siècle av. J.-C., durant la grande période de production théâtrale à Athènes, les représentations théâtrales se font à l'occasion des fêtes religieuses et donnent lieu à des concours.

Dès ses débuts aussi, à Athènes, le théâtre est pris en charge par la cité. C'est un événement national et un moyen d'éducation politique.

1.1.1 L'espace théâtral et l'architecture des pièces

L'espace originel des cérémonies consacrées au dieu Dionysos était une aire de terre battue, l'*orchestra*, avec un autel central autour duquel dansaient les choreutes. Puis le public fut installé sur des gradins autour de l'*orchestra*. Le premier théâtre en pierre fut érigé à la fin du IV^e siècle. Ces théâtres en plein air accueillent des foules énormes dans un amphithéâtre demi-circulaire (le *theatron*) qui entoure l'*orchestra* où se déplacent les choreutes, selon des mouvements de danse, correspondant aux paroles prononcées, tandis que les acteurs jouent sur le *proscenion*, équivalent de notre scène, devant la *skênè*, édifice dont la façade sert de décor.

À cette organisation de l'espace correspond l'architecture des pièces et l'existence de vers différents pour les parties réservées à l'action dramatique (sur le *proscenion*) et les passages réservés au chœur (dans l'*orchestra*) qui sert d'intermédiaire entre acteurs et public. De même, les drames parodiques et les comédies alternent parties dialoguées et intervention du chœur.

1.1.2 L'héritage grec : Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane

Ce théâtre ancré dans la cité s'épanouit pendant 80 ans, au V^e siècle av. J.-C., donnant lieu à une production immense dont il reste très peu de traces. Pour la tragédie, demeure uniquement une trentaine d'œuvres, des trois poètes les plus célèbres, Eschyle (525-456), Sophocle (495-406) et Euripide (480-406) mais elles inspirèrent de nombreux dramaturges à toutes les époques. Les sujets traités dans ces tragédies trouvent le plus souvent leurs sources dans l'épopée, notamment dans l'*Iliade* d'Homère. Elles sont aussi en lien avec l'actualité comme *Les Perses* d'Eschyle.

Du grand nombre des comédies représentées nous restent surtout onze pièces d'Aristophane (445-386), qui portent sur des sujets d'actualité, comme la guerre, la justice ou la politique, avec une forte dimension satirique et comique. De Ménandre (342-292 av. J.-C.), qui inspira de nombreux auteurs romains, nous restent surtout des fragments et une seule pièce intégrale.

1.1.3 Les philosophes théoriciens et la *mimesis* : Platon et Aristote

Les deux ouvrages fondamentaux sur lesquels s'est appuyée toute la réflexion sur le théâtre en occident sont *La République* de Platon (427-348 av. J.-C.) et surtout *La Poétique* d'Aristote (384-322 av. J.-C.). Dans *La République*, dialogue philosophique qui tente de définir la justice et par conséquent la cité idéale, Platon rejette de la cité les poètes et le théâtre, parce qu'ils ne visent pas la vérité. En effet, la poésie dramatique, art de la *mimesis*, imitation du réel, pratique l'illusion. C'est donc un art du faux. Et c'est pourquoi, selon lui, les œuvres théâtrales « causent la ruine de l'âme ». Ces idées seront reprises par les Pères de l'Église à partir du II^e siècle ap. J.-C., par Tertullien (155-225) ou Saint Augustin (354-430).

Pour Aristote aussi, dans la *Poétique*, le théâtre est un art de la *mimesis*, mais la *mimesis* n'est pas assimilable pour lui à la simple notion d'imitation ou de copie du

réel. Elle n'exclut pas une activité créatrice. Le terme est donc traduit de manière plus juste par *représentation*. Définissant le théâtre comme action, il distingue la tragédie et la comédie par la qualité des personnages, le langage utilisé (noble dans un cas, ordinaire dans l'autre) et les effets produits sur le spectateur, rire pour la comédie, plaisir fondé sur la pitié et la crainte pour la tragédie. En représentant la pitié et la frayeur, la tragédie réaliserait une *épuration*, ou *catharsis*, de ce genre d'émotions. Ce mécanisme suppose une distance entre le spectateur et le spectacle, condition du plaisir tragique. Le terme de *catharsis* est repris au XVI^e siècle, puis par Artaud au XX^e siècle dans un sens plus radical.

Pour des raisons politiques, Aristote, selon Florence Dupont, aurait donné une image fausse de la tragédie athénienne, laissant de côté la dimension de performance musicale et de pratique chorale de ces spectacles durant les Grandes Dionysies (Dupont, 2007).

1.2 Le théâtre à Rome, continuités et transformations

Le théâtre romain, sous la République puis sous l'Empire, a également une forte dimension rituelle : les spectacles théâtraux ont lieu dans le cadre de Jeux en l'honneur des dieux ou de rituels qui accompagnent les événements familiaux ou sociaux. Sur des traditions anciennes (danses, échanges rituels, farces...) se greffent des influences grecques, grâce aux nombreux contacts de Rome avec la culture grecque et hellénistique, qui vont permettre l'introduction de tragédies et de comédies « à la grecque ». Mais le modèle grec est largement transformé. C'est un théâtre de jeux dans lequel la musique et la danse sont souvent plus importantes que le texte.

1.2.1 Transformations du modèle architectural grec

L'architecture des théâtres romains est la même que les théâtres grecs : des gradins en demi-cercle, un *orchestra* et une scène, mais les transformations de l'espace scénique manifestent les changements dans la conception même des spectacles. L'*orchestra*, lieu où déambule le chœur est réduit à un demi-cercle, son rôle diminue. La scène en revanche s'élargit, donnant la première place aux acteurs. Un mur de scène immense qui sert aussi de décor sépare le théâtre du monde extérieur, tout comme le *velum*, voile qui protège les spectateurs et améliore l'acoustique. Cette architecture nouvelle, qui perfectionne aussi les techniques de trompe-l'œil pour les décors, inspirera les architectes de la Renaissance et sera à l'origine du « théâtre à l'italienne ».

1.2.2 Des atellanes aux pantomimes

De la République à l'Empire, le théâtre a évolué et pris diverses formes qui parfois se chevauchent, avec le même goût pour le spectaculaire. Parmi celles-ci, le genre le plus important aux III^e et II^e siècles av. J.-C. est la *palliata* (comédie en *pallium*, en manteau grec, par opposition à la *togata*, en toge romaine) : c'est le genre utilisé par Plaute et Térence : comédies adaptées de la nouvelle comédie grecque, avec

des personnages codifiés : l'esclave rusé, le jeune homme amoureux, le vieillard qui s'oppose aux désirs de son fils, mais aussi le proxénète et la prostituée. La tragédie se développe beaucoup sous la République, avec de nombreux auteurs qui ont écrit avant Sénèque, mais dont il ne reste que des titres ou des fragments. Il s'agit d'adaptations des tragédies grecques, où les parties chantées sont plus importantes.

Sous l'Empire la production théâtrale se réduit surtout aux mimes et aux pantomimes, introduits par Auguste, accessibles à un public plurilingue. L'importance de la danse, de la musique et du mime prépare la tradition de la *commedia dell'arte*, qui influencera à son tour fortement le théâtre en France.

1.2.3 L'héritage latin : Plaute, Térence, Sénèque et Horace

Beaucoup des textes créés lors des jeux scéniques sont éphémères, seules nous restent quelques comédies de Plaute et Térence, écrites sous la République, puis des tragédies de Sénèque sous l'Empire romain. De Plaute nous restent 21 comédies, dont plusieurs ont été reprises ensuite par des auteurs comme Shakespeare ou Molière (*Aulularia*, *Amphitryon*) ou même Giraudoux (*Amphitryon* 38). Lui-même en a emprunté le sujet à des comédies grecques, transformant les intrigues. La musique et les parties musicales y tiennent un rôle essentiel.

La place des parties chantées est moindre chez Térence. Ses personnages sont plus complexes, porteurs de réflexions humanistes, inspirées de la philosophie grecque. Il pratique la « contamination », mêlant des emprunts de plusieurs pièces grecques. Devenu dès l'Empire romain auteur scolaire, lui aussi a servi à son tour de modèle.

De Sénèque, philosophe stoïcien et auteur de tragédies « à la grecque », il nous reste seulement 8 pièces authentiques. Si les sujets sont proches de ceux de la Grèce antique (*Médée*, *Phèdre*, *Agamemnon*, *Hercule furieux*, *les Troyennes*...), le traitement en est bien différent : il s'agit de descriptions réalistes d'événements insoutenables. Comme l'a analysé F. Dupont, ses tragédies mettent en scène des personnages qui, face à une situation intolérable, réagissent par la fureur qui les pousse à un acte criminel, sacrilège, qui les exclut de l'humanité. Son théâtre sera une grande source d'inspiration aux XVI^e et XVII^e siècles, en France comme en Europe.

Enfin, citons le rôle du poète Horace en tant que passeur de la pensée d'Aristote et de l'héritage grec dans son *Épître à Pison* (ou *Art poétique*), même s'il rigidifie la pensée d'Aristote dans cet ouvrage qui consacre une part importante à la poésie dramatique.

Le théâtre romain va décliner en même temps que la vie civique. Condamné par les chrétiens (notamment saint Augustin dans la continuité de Platon), il constitue néanmoins un passage essentiel entre le théâtre grec et celui qui se répand en Europe à la fin du XVI^e siècle, aussi bien sur le plan architectural que sur le plan des œuvres et des théories. Les mises en scène contemporaines tentent de retrouver les découvertes récentes concernant ce théâtre de jeux, où la part de la musique et de l'émotion sont centrales.

Pour en savoir plus

- Aristote, *Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 2011.
- Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Aubier, 2007.
- Florence Dupont et Pierre Letessier, *Le Théâtre romain* (2012), 2^e éd., Armand Colin, 2017.
- Hubert Zehnacker et Jean-Claude Fredouille, *Littérature latine*, P.U.F., 1993.

2. L'époque médiévale

Les rares théâtres qui ont survécu après la chute de l'Empire romain vont être fermés par l'Église, par crainte du paganisme. Il n'y a pas au Moyen Âge de théâtre au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il n'y a ni lieu fixe, ni troupe régulière, ni « pièces de théâtre » au sens actuel mais, dans un contexte où toute forme littéraire est transmise par oral, on observe des formes de théâtralité multiples et le plus souvent éphémères. Le théâtre est partout et nulle part.

De plus, les différences sont grandes entre les premières formes théâtrales, nées à l'intérieur des églises ou sur la place publique le temps d'une fête et les textes dramatiques élaborés au XV^e siècle.

Enfin, il y a indécision sur la théâtralité de certaines œuvres médiévales. Le jongleur est amené, dans les passages dialogués (chanson de geste, vie de saints...) à jouer plusieurs rôles. Le théâtre « récité » n'est pas distingué de la poésie dialoguée. Le théâtre comme genre se développe donc plus tardivement que les autres genres et se dégage lentement de formes narratives (Bible, poésie lyrique, fabliaux).

À partir du XIII^e siècle, le théâtre va être lié à la ville. On investit les espaces publics. Plus exactement, coexistent alors un théâtre religieux, né à l'intérieur des lieux de culte et un théâtre profane, populaire, comique, né en partie des drames liturgiques mais aussi de la théâtralisation de pratiques sociales, telles que le carnaval. Le premier lieu de théâtre au Moyen Âge est l'église elle-même, ce qui explique que la notion d'espace scénique soit abordée de manière non réaliste, mais symbolique.

2.1 Le théâtre religieux des drames d'église aux Mystères et Miracles

2.1.1 Les drames d'église (ou drames liturgiques)

Avant l'existence des Mystères (qui ont lieu en général sur le parvis de l'église), la première forme de théâtre existe à l'intérieur des églises et dans la langue de l'église, le latin, lors des cérémonies religieuses. Ce sont des prêtres ou des moines qui, pour faire le récit de moments « dramatiques » de la vie du Christ, de sa passion notamment, le jouent, le représentent devant les fidèles.

Les premiers « drames d'église » datent d'après les témoignages qui en sont conservés du X^e ou même du IX^e siècle. C'est « la visite au sépulcre » d'après le récit de Marc (16, 5) : Marie de Magdala, Marie mère de Jacques, et Salomé viennent au tombeau

du Christ au lendemain de sa mort et rencontrent un ange qui leur annonce sa résurrection. Ces « personnages » féminins sont joués tous les quatre par des moines. Cette dramatisation du culte est peut-être due au fait que le latin, langue liturgique, est en fait une langue étrangère pour la majeure partie des fidèles. De plus le jeu théâtral a une dimension pédagogique, de dramatisation des émotions.

Le Jeu d'Adam (fin XII^e siècle, vers 1150), d'auteur inconnu, serait le plus ancien texte dramatique en langue romane, au moins partiellement. Il aurait sans doute été joué à l'intérieur de l'église. Les suivants seront joués sur le parvis de l'église. La moitié de la représentation est encore composée de chants liturgiques en latin, ainsi que les indications scéniques. Le mot « jeu » ou drame traduit le latin *ludus*, dramatisation des textes sacrés, mais renvoie aussi au plaisir de cette activité festive.

Le dialogue en français est une sorte de glose des phrases latines. Ce drame en octosyllabes comprend trois parties : la chute d'Adam et Eve ; le meurtre d'Abel par Caïn ; l'annonce de la venue du Messie. Il commence au paradis terrestre et se prolonge sur terre après le péché originel et exige donc un décor multiple, interdisant le réalisme.

Un tel drame suppose un travail d'adaptation et de réécriture de la Bible et donc une prise de liberté par rapport au texte sacré : on sélectionne des passages disjoints (chute d'Adam et Ève, conflit entre Caïn et Abel, annonce du Christ). On transforme le récit en dialogue et l'on comble les trous du texte biblique.

Ces drames d'église vont ensuite s'étendre et se diversifier, portant sur l'adoration des mages, le massacre des innocents, et même des vies de saints ou de prophètes. Leur foisonnement dramatique ne va pas sans certaines résistances, dans la lignée de Platon et de Saint Augustin. On trouve honteux que des hommes jouent des rôles de femmes ou de démons. Les drames vont cependant se développer et se complexifier. Progressivement, on raconte une succession d'événements : les sauts temporels et spatiaux sont acceptés selon une convention artistique. L'espace sacré de l'église permet de suggérer des lieux spatiaux symboliques : lieu du couchant et de la mort à l'ouest ; autel à l'est, lieu de la naissance et du levant ; drame joué dans la nef.

2.1.2 Les mystères et les miracles : des « adaptations »

C'est à partir de ces premiers drames d'église que naissent les mystères.

Le mystère

Le mot « mystère », écrit alors *mistère*, vient du latin *ministerium* (fonction, métier) : « faire le mystère de la Passion » signifie « matérialiser la Passion », en donner une réalisation matérielle. Les mystères sont donc des drames sacrés qui empruntent à la Bible leurs sujets et notamment la passion du Christ ou la vie des Apôtres.

Ils sont bientôt suivis des « miracles » qui représentent un épisode de la vie d'un saint ou de la Vierge Marie. Le premier miracle connu est *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, représenté à Arras, dès l'an 1200. Grâce au miracle accompli par saint Nicolas qui convainc les voleurs de restituer le trésor qu'ils ont dérobé au

roi sarrasin, celui-ci se convertit. Le drame, entièrement en langue romane, fait alterner des scènes comiques et des éléments tragiques ou merveilleux, attestant de la puissance divine. Il s'ouvre aussi à la peinture de la vie quotidienne, comme la scène dans une taverne avec les trois voleurs, annonçant un théâtre profane. *Le Miracle de Théophile* (XIII^e siècle) de Rutebeuf inspiré du recueil des *Miracles de Notre-Dame*, met en scène un prêtre d'Asie Mineure, Théophile qui, dépouillé de ses biens, vend son âme au diable, mais, pris de remords, réussit à rompre ce pacte infernal grâce à la Vierge Marie. Dans ce drame qui annonce le *Faust* de Goethe, on assiste aux tourments de Théophile, déchiré entre tentation et remords.

Les Mystères, comme les Miracles, se développent au XIV^e et XV^e siècle, deviennent de plus en plus longs et durent de 4 à 25 jours. L'œuvre la plus importante au XV^e siècle est *Le Mystère de la Passion* (1450) d'Arnoul Gréban. Il comprend quatre journées, 35 000 vers et représente à la fois la création du monde, la nativité, la passion du Christ et sa résurrection. C'est un théâtre populaire et gratuit : toute la cité y participe comme dans le théâtre grec. Très spectaculaire, il comporte musique, machineries et intermèdes comiques. Son importance est telle que les confréries qui le prennent en charge deviennent des troupes d'acteurs dotés de statuts. Les représentations ne deviendront payantes que vers le milieu du XIV^e siècle. À la fin du XIV^e, un monopole pour les drames sacrés est donné à certaines troupes dont la Confrérie de la Passion. Celle-ci a le monopole des représentations à Paris entre 1402 et 1548.

2.1.3 Lieux scéniques et décors

Les mystères se jouent donc hors de l'église, sur le parvis de l'église, puis sur la place publique et même dans des lieux très divers, dans une proximité avec le public.

On utilise souvent des décors simultanés, permettant de représenter plusieurs lieux. Au début de la représentation, chaque acteur se range dans son lieu et s'avance au moment de parler. Il n'y a ni rideau de scène ni souci de réalisme. Parfois, les décors sont réalisés par de grands peintres comme Fouquet ou Holbein. On utilise tantôt des décors bâtis et permanents (les *mansions* ou maisons), tantôt des décors provisoires figurant jardin, montagne, mer, etc.

Ces spectacles longs et coûteux mobilisent tous les corps de métiers, drapiers, tisserands, menuisiers... Le décor simultané persiste encore au XVII^e siècle, et sera même repris, au début du XX^e par le metteur en scène anglais Gordon Craig pour *La Passion selon Saint Mathieu* de Bach.

Ce théâtre mêle le comique le plus grossier et la métaphysique, la religion intellectualisée des clercs et la religiosité naïve du peuple. C'est pour cette raison que les mystères, encore joués au début du XVI^e siècle, vont être condamnés en 1548 par le Parlement de Paris et disparaître progressivement. Mais on peut voir des résurgences au XX^e siècle de formes qui s'en inspirent, comme le *Faust* de Goethe, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Péguy ou *L'Annonce faite à Marie* de Claudel. Et Philippe Minyana parle encore de « mystère laïc » à propos de *La Maison des morts* (2006).

2.2 Théâtre comique et profane au Moyen Âge

2.2.1 Les sources du théâtre profane

Ce courant profane, parallèle au courant religieux, est lié à plusieurs phénomènes : les souvenirs du théâtre comique latin ; les dits des jongleurs ; les intermèdes bouffons dans le théâtre religieux ; les fêtes populaires, à la fois païennes et intégrées au calendrier chrétien, et notamment le carnaval et la fête des fous, issus des Saturnales romaines. Il n'y a pas de séparation au Moyen Âge entre sacré et profane. Le passage à un théâtre profane marque l'émergence de nouvelles classes sociales qui s'affranchissent de l'autorité de l'Église.

Contestées à la fin du Moyen Âge du fait de certains débordements, interdites à plusieurs reprises, ces formes théâtrales populaires survivront encore au XVI^e siècle.

2.2.2 La rupture avec les origines religieuses : Adam de la Halle

Adam de la Halle, trouvère d'Arras, est l'auteur le plus représentatif d'un théâtre qui rompt avec ses origines religieuses. Dans *Le Jeu de la feuellée*, joué en 1276 ou 1277 à Arras, le poète se représente lui-même, avec son père avare, sa femme et son souhait de partir étudier à Paris. Mais y interviennent aussi un grand nombre de personnages, y compris des fées et des fous, occasion de satires diverses contre les femmes, l'avarice des habitants d'Arras et les superstitions religieuses. La feuellée ferait allusion à la cabane de feuillages qui protégeait la châsse de Notre-Dame devant laquelle se recueillent les acteurs à la fin de la pièce. Ce drame carnavalesque mêle réalisme, merveilleux et comique tiré de la vie quotidienne.

Dans *Le Jeu de Robin et Marion*, l'auteur s'inspire de deux traditions poétiques médiévales : la pastourelle et la bergerie (genre lyrique avec des imitations comiques des fêtes courtoises). Un chevalier tente en vain de séduire une jeune paysanne, amoureuse du paysan Robin. L'action est joyeusement rythmée de chansons traditionnelles.

2.2.3 Farces, sotties et moralités

En général, le théâtre comique se démarque de la littérature épique et romanesque : il y a souvent inversion de la littérature courtoise ou chevaleresque, selon le principe carnavalesque du monde à l'envers. On se moque ainsi de ceux qui détiennent le pouvoir par une inversion des rôles.

La farce

La farce se développe surtout au xv^e siècle, après un certain déclin du théâtre au xiv^e siècle, du fait de la guerre de Cent Ans et de la peste noire.

La farce combine deux étymologies : un *fars* est un rembourrage, alimentaire ou vestimentaire, et un *fart* est un maquillage. Dans les deux cas, il y a tromperie et fausse apparence. *Farcer quelqu'un*, c'est le tromper, le duper, avec parfois une dimension de contestation sociale. Les farces sont d'abord les épisodes comiques qui « farcissaient » les mystères. C'est un théâtre de gestes, de mimiques, de jeux de scène. Les procédés sont mécaniques et les personnages, comme dans les comédies romaines, sont des types : le badin, le niais, la femme volage...

L'une des plus célèbres, qui a inspiré notamment Rabelais et Molière, est *La farce de Maître Pathelin* (► p. 234), pièce en octosyllabes du ^{xv}^e siècle, exceptionnelle par sa longueur (1500 vers), son intrigue qui comporte trois actions et ses ressorts psychologiques. Il s'agit bien d'une farce puisque le personnage de Pathelin, avocat sans le sou, va « farcer » le drapier, avant d'être à son tour « farcé », dupé par un berger, selon le principe de l'arroseur arrosé.

C'est une satire sociale : l'avocat est présenté comme rusé et paresseux, le drapier est avare. Les plus pauvres prennent une revanche sur les plus riches, grâce au pouvoir des mots. Le comique est très diversifié : comique de mots, de répétition, de caractère, de mœurs, de situation. On notera le faux délire de Pathelin (comme dans les sotties) qui parle dans plusieurs langues et prononce des paroles insensées, exigeant une virtuosité verbale de l'acteur.

La sottie (ou sotie), genre théâtral issu de la fête des fous, se développe particulièrement au ^{xv}^e siècle et met en scène des fous, le *sot* au Moyen Âge étant le fou dont le statut est ambivalent, à la fois exclu et sacré, paradoxalement plus sage que les autres, détenant une vérité. Les sots, par leurs facéties, dénoncent les institutions et les puissants. On les reconnaît à leur agitation, leurs acrobaties, leurs costumes avec bonnets à longues oreilles, leurs grelots, la couleur verte associée parfois au jaune. Leur alternance d'apathie et de cabrioles mime le désordre mental et leur langage (appelé le foulois ou le lourdois) mêle fatrasie, jeux de mots, vers décousus ou termes équivoques ou obscènes. Les sotties dissimulent un message politique ou moral, comme la farce. On retrouve cette tradition du fou chez Rabelais, Shakespeare, et plus près de nous Jarry.

La Moralité, qui a un grand succès en Europe entre le ^{xiv}^e et la fin du ^{xvi}^e siècle, est une sorte de pièce didactique. *Moraliser*, c'est transposer un texte ou une histoire dans un registre différent pour en développer les significations latentes. Ainsi, *l'Ovide moralisé* transpose les récits mythologiques d'Ovide dans l'univers chrétien. On trouve trois sortes de moralités : satiriques, spirituelles ou fondées sur une histoire, biblique ou profane.

Il y a donc des points communs entre farce, sottie et moralité : le rire, la contestation sociale (sauf pour les moralités spirituelles), la dimension populaire. Ces situations comiques sont parfois reprises par Molière, comme celle de *La Farce de Mimin* : Maître Mimin étudiant qui jargonne en latin de cuisine annonce Thomas Diafoirus dans *Le Malade imaginaire*.

2.2.4 Conclusion : un théâtre de plein air, sans séparation entre public et scène

Ainsi, le théâtre au Moyen Âge, qu'il soit profane ou religieux, est en grande partie un spectacle de la place publique, accessible à tous, et par conséquent populaire, qu'il s'agisse du théâtre religieux ou du théâtre profane, souvent entremêlés. C'est un théâtre de la parole vivante, sans souci d'illusion réaliste, pratiquant le mélange des genres. La construction de théâtres fermés va changer les choses.

Pour en savoir plus

- Bernard Faivre, « La piété et la fête (des origines à 1548) » in *Le Théâtre en France*, Jacqueline de Jomaron (dir.), Armand Colin, 1992.
- Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, P.U.F., 1980.
- Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Armand Colin, 1992.
- Michel Rousse, « Le théâtre » (4. « Formes et genres »), in *Histoire de la France littéraire, Naissances, Renaissances*, Frank Lestringant et Michel Zink (dir.), P.U.F., 2006.
- Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.
- Violaine Houdart-Merot, « De Maître Pathelin au Dernier Caravansérail : Babel au théâtre », in *Écritures babéliennes*, V. Houdart-Merot (dir.), Peter Lang, 2006.

3. Le XVI^e siècle

3.1 Entre redécouverte du théâtre antique et condamnation du théâtre

Grâce à la découverte de l'imprimerie, au départ des lettrés de Constantinople en Italie et aux guerres d'Italie qui vont permettre la diffusion en France de la culture italienne, on assiste à un renouveau de la culture antique, et notamment théâtrale. La Pléiade (*Défense et illustration de la langue française*, 1549) qui revendique le droit de la langue française d'égaliser les Anciens et appelle à l'imitation des Anciens invite également à un renouvellement des formes dramatiques, comparable à ce qui était projeté en poésie, susceptible de favoriser de nouvelles écritures théâtrales. Néanmoins le théâtre se trouve très entravé d'une part par l'arrêté du Parlement de Paris de 1548 interdisant les « jeux sacrés » (Mystères et Miracles) et d'autre part par les bouleversements liés aux guerres de religion. Mais de nouvelles formes dramatiques apparaissent dans la seconde moitié du siècle, à partir de l'héritage antique.

3.1.1 Début des théâtres fixes

Les représentations théâtrales, en perte de vitesse, persistent néanmoins. Sous l'influence du modèle antique romain et de l'Italie, on passe du théâtre de la place publique (parvis de l'église ou foire) au théâtre en espace clos, coupé de la vie. Les princes italiens font construire dans leurs palais des théâtres à l'antique : en Italie en effet, l'héritage antique n'a jamais été oublié. Mais le cube remplace l'amphithéâtre grec. En France, ces théâtres sont installés dans des salles de jeux de paume, aménagées avec des tapisseries et des décorations provisoires. Ces nouvelles conditions de représentation entraînent une séparation entre le public et l'espace de jeu, avec une vision frontale. L'Hôtel de Bourgogne à Paris dans le Marais est le premier théâtre fixe, construit en 1548 par les Confrères

de la passion, dans une partie de l'hôtel de Bourgogne, aménagée en salle de théâtre. Mais il ne s'agit pas encore d'un théâtre à l'italienne. La Renaissance connaît cependant beaucoup d'autres structures de jeu : théâtres de palais ou d'académie, salles de château ou de maison bourgeoise, de collèges, cours d'auberges, tréteaux de foires.

3.1.2 Avènement en Italie du « théâtre à l'italienne »

En Italie, de cette variété de lieux faisant le lien pour certains avec le modèle grec antique naît, dans le dernier quart du XVI^e siècle, le principe du théâtre dit à l'italienne. Il est issu d'une double découverte : l'imprimerie (qui diffuse le théâtre antique) et la perspective. Les architectes en Italie s'inspirent du traité *De l'architecture* de Vitruve du I^{er} siècle av. J.-C., redécouvert en 1486. Cette solution latine, avec une vision frontale, contrairement au modèle grec, est en effet la « seule compatible avec un théâtre fermé », comme le souligne M.C. Hubert (1992).

La première salle à l'italienne, en Italie, est le théâtre du palais de Vicence, en bois, édifié par Serlio, en 1540. Puis, le théâtre permanent de Vicence, conçu vers 1580 par Palladio, concilie amphithéâtre et scène en perspective. Dans ce théâtre fermé « à la romaine », les décors prennent de l'importance : décors fixes, selon la loi de la perspective et les principes de Vitruve. Mais cette architecture ne sera adoptée qu'au siècle suivant en France.

3.1.3 Un métier mal vu

Le jeu théâtral devient un métier : la stabilité des troupes va permettre de constituer un répertoire et des rôles constants. Au Moyen Âge, la rémunération des comédiens était organisée par la confrérie. Sous la Renaissance, le théâtre est, soit plus institutionnel et confié à un responsable (le spectacle est alors gratuit), soit monté par une troupe soutenue par un mécène. Mais ce nouveau métier est condamné par l'église et peu considéré par les laïcs.

3.2 La coexistence de genres hétéroclites

3.2.1 Nouveau statut du texte de théâtre

Le texte prend une importance accrue avec le retour aux œuvres de l'Antiquité, objets de vénération, et grâce aux Italiens qui diffusent cette culture. Les traductions jouent alors un rôle essentiel : quatre traductions en latin d'Euripide, sept en français, quatre traductions de Sophocle en français, trois traductions en français d'Aristophane. Mais ce sont surtout les tragédies de Sénèque qui sont traduites et dont la violence correspond au contexte politique.

Grâce à ces éditions nouvelles rendues possibles par l'imprimerie, le texte de théâtre n'est plus seulement support de représentation, il devient objet de lecture. Les collèges jouent un rôle important pour la diffusion des tragédies dans un premier temps puis des comédies antiques.

Mais l'auteur dramatique a encore un statut aléatoire. Il n'y a pas de « poète de troupe » avant le dramaturge Alexandre Le Hardy (1570-1632). Le spectacle prime sur le producteur du texte. Vont alors coexister des genres traditionnels médiévaux, des genres mondains nouveaux et des genres « humanistes ».

3.2.2 Persistance des genres médiévaux

Malgré le mépris des humanistes pour les Mystères, le goût pour ce genre perdure au XVI^e siècle en dehors des milieux de lettrés. De même, s'il y a censure à l'égard des sotties, considérées comme trop contestatrices, le pouvoir s'en sert aussi comme moyen de propagande. On observe la même ambivalence de l'Église à l'égard des Mystères.

Marguerite de Navarre choisit le genre de la sottie dans *La Comédie de Mont-de-Marsan* (1548). Elle y reprend, en la renouvelant, la tradition du mélange de vers et l'alternance de monologues, apartés, dialogues et chansons. La pièce qui traite des relations entre l'âme et le corps met en scène deux figures féminines, la Mondaine et la Superstitieuse (personnifiant l'irrégion et la superstition), réconciliées par la Sage, mais bouleversées par l'arrivée de la Bergère. Les mètres, du pentasyllabe à l'octosyllabe ou au décasyllabe, varient selon les personnages et les statuts des discours.

3.2.3 Avènement de genres mondains

À la cour, et progressivement à la ville et même au collège, triomphent des genres hybrides, romanesques et sans règles, centrés sur la mythologie amoureuse. On y privilégie les effets de surprise, la fantaisie et le merveilleux. Il s'agit notamment de la pastorale et du ballet.

La pastorale dramatique est inspirée de poèmes de Théocrite, Virgile ou Catulle : poèmes d'amour mettant en scène des bergers dans un cadre champêtre, adaptés au théâtre. Liée à la redécouverte de ces œuvres, elle connaît un grand succès jusqu'en 1635.

Le ballet est en vogue à partir de 1581, sur un modèle venu de Florence. Il traite de sujets mythologiques, sur un mode comique, tel que le *Ballet comique de la reine* (1581) joué pour les noces du duc de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine, sœur de la reine Louise de Lorraine-Vaudémont.

3.2.4 Les genres « humanistes » : comédie et tragédie

Dans le prolongement des traductions vont apparaître, vers le milieu du XVI^e siècle, les premières comédies et tragédies françaises. Les comédies sont encore peu nombreuses. La première comédie « à l'antique » est *Eugène* de Jodelle (1553). La majeure partie de ces comédies est copiée de l'italien ou de la comédie latine. Baïf s'inspire dans *Le Brave* (1567) du *Miles gloriosus* (ou *soldat fanfaron*) de Plaute. Le dramaturge le plus célèbre est Pierre Larivey, comédien d'origine italienne, traducteur de pièces italiennes, avant de devenir lui-même auteur de comédies. Il introduit des personnages italiens mais aussi proches du théâtre de Plaute ou Térence comme dans *Les Esprits*, en 1579. C'est surtout la tragédie, le genre noble par excellence selon Aristote, qui attire un certain nombre de lettrés. Destiné à l'élite de la cour et des collèges, son renouveau

coïncide non seulement avec la Renaissance des genres antiques mais aussi avec l'essor de la Réforme. C'est un lieu de réflexion sur l'impuissance humaine et la violence du siècle. Ces tragédies adoptent une division nouvelle en actes, séparés par des passages de chœurs chantés comme dans la tragédie gréco-romaine.

L'Abraham sacrifiant de Théodore de Bèze (1550), qui traite d'un sujet religieux (l'obéissance à Dieu), encore proche du mystère, avec un dénouement heureux, remporta un grand succès auprès des réformés. On considère que la première pièce tragique sur le modèle antique est *La Cléopâtre captive* de Jodelle (1553). Les unités d'action, de temps et même de lieu y sont respectées (le décor représente le tombeau d'Antoine, tout près des appartements de Cléopâtre).

Les sujets sont empruntés à l'Histoire, parfois à l'actualité (*La Guisade* de P. Mathieu, 1589), parfois à la mythologie, ou aux tragiques grecs, mais beaucoup aussi à la Bible, considérée comme un livre d'Histoire au sens historique, comme *Saül le furieux*, tragédie de Jean de La Taille (1562) évoquant la chute du premier roi d'Israël. Il s'agit donc de textes adaptés pour le théâtre. On remarque des sujets de prédilection. Ainsi cinq auteurs traitent de l'histoire d'Esther, sujet biblique qui sera repris par Racine. Le contenu est souvent moral et religieux, reflétant l'intérêt nouveau pour les textes sacrés, prôné par la Réforme.

Robert Garnier de son côté est l'auteur d'une tragi-comédie, *Bradamante* (inspirée du *Roland furieux* de l'Arioste), mais surtout d'un ensemble de sept tragédies, mettant en scène des situations d'une grande violence, atténuée cependant par la foi en la providence divine. *Les Juives* (1583) reprend l'épisode biblique de la prise de Jérusalem par le roi de Babylone : celui-ci punit avec la plus grande cruauté le roi Sédécie infidèle à son Dieu, en massacrant aussi ses enfants, mais le chœur des Juives médite sur l'inconstance humaine et l'acceptation de la volonté divine.

Son *Antigone* (1580) (► p. 253), est la réécriture de deux pièces de Sophocle : *Cédipe à Colone* (actes I, II, III) et *Antigone* (IV, V). Cette pièce très longue et sanglante, avec six morts, sans unité d'action, fait écho comme *Les Juives* à l'actualité politique et à ses guerres fratricides. Le ressort essentiel en est le pathétique. Dans ce contexte violent de guerres de religion, propice à la conscience du tragique, cet univers dramatique est dominé par la souffrance et la mort. La dimension lyrique est donc très présente, renforcée par les intermèdes des chœurs, parlés ou chantés, qui ponctuent les dialogues ou les monologues des protagonistes.

3.3 Premières ébauches de théorisation

On ne sait pas si toutes ces pièces ont pu être jouées. Si les Jésuites utilisent le théâtre pour leur enseignement, la position de l'Église est ambivalente par rapport au théâtre. La Réforme ne l'approuve pas mais ne se prononce pas avant 1579. De son côté, la cour se détourne de la tragédie dès 1570. Les dramaturges, sans public, se tournent davantage vers la réflexion théorique.

La théorisation se fait, non pas à partir d'Aristote, mais par le truchement d'Horace et de son *Art poétique* traduit en français par Donat. La *Poétique* d'Aristote commence à être connue dans les années 1570 seulement, par le biais de l'Italie. Mais le nouveau

théâtre se réfère plus à des modèles (Euripide et Sénèque, Plaute et Térence) qu'à des règles. Celles-ci sont encore floues.

Le dramaturge Jean de La Taille (1533-1610) fait figure de précurseur. Il annonce le règne des dramaturges théoriciens, après celui des philosophes.

Dans la préface de sa tragédie *Saül le furieux*, il affirme qu'une tragédie doit traiter de sujets hors du commun, extrêmes, susceptibles d'émouvoir. Il reprend à Aristote le précepte selon lequel le héros ne doit être ni complètement bon, ni complètement mauvais. Il revendique l'unité de lieu et de temps, mais non d'action. Il propose ensuite que la tragédie se divise en cinq actes et revendique enfin l'imitation des Anciens, rejetant les formes qui s'en éloignent. Il tente dans ses propres œuvres de mettre l'action au cœur de la tragédie et applique le principe aristotélicien de l'enchaînement vraisemblable et nécessaire. Mais cette conception ne l'emportera vraiment qu'au XVII^e siècle.

3.4 Conclusion : du religieux au politique

L'interdiction des Mystères en 1548 met fin à un théâtre religieux et laisse la place aux spectacles politiques, avec la tragédie inspirée de l'antique, ou « politico-mondains » avec les fêtes royales ou princières (ballets et pastorales dramatiques). On voit coexister des esthétiques très diverses, entre réalisme et merveilleux, recherche du plaisir ou du savoir, liées à la disparité des publics : public mondain de la cour, public lettré des humanistes, intéressé par les conflits religieux très vifs. La renaissance des genres de l'antiquité ouvre la voie à l'âge d'or du théâtre au XVII^e siècle.

Pour en savoir plus

- Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Armand Colin, 1992.
- Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, P.U.F., 1980.
- Frank Lestringant, *Littérature française du XVI^e siècle*, P.U.F., 2000.
- Jacques Scherer, « Le théâtre Phoenix », in *Le Théâtre en France*, Jacqueline de Jomaron (dir.), Armand Colin, 1992.

4. Le XVII^e siècle

Le XVII^e siècle est l'âge d'or du théâtre en France. Il a produit un nombre exceptionnel de chefs-d'œuvre.

C'est dans d'autres pays d'Europe que naissent, à la charnière du XVI^e et du XVII^e siècle, des formes théâtrales qui auront des retentissements importants en France : la *commedia dell'arte*, venue d'Italie, qui va influencer Molière, puis Marivaux au siècle suivant ; le théâtre élisabéthain, et notamment les œuvres de Shakespeare

en Angleterre, qui seront redécouvertes au XIX^e siècle. En Espagne aussi, le théâtre connaît un grand essor, avec Lope de Vega et Calderón. C'est l'imitation par Corneille d'une pièce d'un auteur espagnol qui fera naître la fameuse querelle du *Cid*. Et c'est à Lope de Vega qu'il emprunte l'intrigue du *Menteur*.

Mais c'est le contexte politique en France qui explique en partie l'essor prodigieux que va prendre alors le théâtre.

4.1 Monarchie absolue et promotion du théâtre

Au début du siècle, le comédien est encore excommunié. Les positions sont contrastées à l'égard du théâtre, y compris à l'intérieur de l'Église entre Port-Royal qui le condamne et les Jésuites qui en font un outil pédagogique.

Richelieu, ministre d'État de Louis XIII à partir de 1629, est passionné de théâtre et conscient du rôle qu'il peut avoir pour promouvoir la politique royale. Dès 1629, il impose la troupe de ses propres comédiens aux Confrères de la Passion, qui avaient jusque-là le monopole à Paris du théâtre. Il fait construire en 1641 un théâtre à l'intérieur du Palais-Cardinal, qui deviendra le Palais-Royal. Il crée la société des cinq auteurs (dont Rotrou et Corneille) auxquels il commande des pièces. Sa politique sera reprise par Mazarin.

À son tour, le roi Louis XIV, dès le début de son règne, en 1661, met en place une politique à sa gloire, appuyée sur les arts, développe le mécénat et se donne en spectacle, dans des fêtes dont bénéficie aussi le théâtre. Si la censure s'accroît à la fin du règne de ce roi, le théâtre cependant a désormais une légitimité qu'il n'avait pas jusqu'alors.

Durant ce siècle, grâce au retour de la paix, le statut du théâtre change, en même temps que celui des comédiens et des auteurs dramatiques. Un Édit royal, en 1641, confère aux comédiens une reconnaissance sociale. De leur côté, les auteurs sont peu reconnus mais bénéficient du mécénat des princes.

Trois lieux, trois types de public expliquent la diversité des pratiques théâtrales : la cour, les collèges (où sont d'abord étudiées et jouées des tragédies en latin) enfin la ville de Paris, dont le public est encore mal famé et bagarreur, mais s'assagit au cours du siècle.

4.2 Le théâtre à l'italienne et les modalités de représentation

4.2.1 Le théâtre à l'italienne

L'Hôtel de Bourgogne, premier théâtre fixe construit à Paris en 1548, est encore archaïque, avec une mauvaise visibilité, sans lieu unique. Cette architecture devient choquante à partir du moment où l'unité de lieu se répand. De nouvelles salles vont donc être construites, s'inspirant progressivement du modèle architectural italien : le théâtre du Palais-Cardinal en 1641, puis la salle des Machines aux Tuileries qui instaure définitivement le théâtre à l'italienne.

L'architecture du théâtre à l'italienne

Le théâtre à l'italienne est une forme architecturale venue d'Italie, elle-même inspirée de l'amphithéâtre romain. Elle s'est élaborée progressivement dès le ^{xv}^e siècle en Italie. Ses caractéristiques principales sont la salle à plusieurs étages de loges et de galeries, en forme de U autour d'un « parterre » et une scène séparée de la salle. La rampe éclaire uniquement la scène et le cadre de scène forme comme le cadre d'un tableau vivant, favorisant le dépaysement du spectateur. La scène permet d'organiser un décor en perspective, apte à cultiver l'illusion de réalité, à partir d'un point de vue unique, celui du mieux placé des spectateurs. C'est un théâtre hiérarchique, miroir de la société, où l'on vient autant pour être vu que pour voir. Les personnages de rang élevé sont sur les côtés de la scène ou dans les loges de balcons ou baignoires. Les places les moins chères sont dans le parterre, où l'on assiste au spectacle debout.

4.2.2 Les types de décors : décors simultanés, uniques ou successifs

L'évolution des décors au cours du siècle est tributaire de l'évolution de l'écriture dramatique et des principes esthétiques choisis. Le décor est très variable selon qu'il s'agit de pièces à machines, à tonalité baroque ou de tragédies classiques.

On garde encore, au début du siècle, les « mansions » des mystères médiévaux et donc les décors simultanés. Ceux-ci vont disparaître vers 1645. Peu à peu s'imposent les décors uniques, du fait de l'exigence de l'unité de lieu et de temps qui elle aussi s'impose, au nom de la vraisemblance. Le lieu représenté est assez conventionnel et vague. Il favorise un théâtre psychologique, mais n'est guère compatible avec le goût du spectacle qui se développe en parallèle dans la deuxième moitié du siècle. Les décors successifs sont liés à la découverte de l'opéra, introduit à la cour par Mazarin et au goût du public pour les pièces à machines (avec changements de décors spectaculaires), comédies-ballets ou tragédies-ballets.

Le décor est donc très variable selon qu'il s'agit de pièces régulières ou irrégulières, de tragédies classiques ou de pièces à machines, à tonalité baroque.

4.2.3 Costumes et jeu des comédiens

La notion de mise en scène n'existe pas au ^{xvii}^e siècle. Mais certains auteurs dramatiques sont aussi des hommes de théâtre, soucieux de la représentation de leurs œuvres, comme Corneille et Racine. Quant au génie théâtral de Molière, il est lié au fait qu'il est à la fois comédien et directeur de troupe en même temps qu'auteur.

Les costumes sont somptueux à Paris, très coûteux pour les comédiens mais anachroniques, sans souci de vérité ou de couleur locale. La notion de vraisemblance n'empêche pas une part importante de conventions.

Pour la tragédie, le décor importe moins que le langage et la diction des comédiens, emphatique en général. La parole tient une place d'autant plus grande que la bienséance va progressivement interdire de représenter certaines situations. Plus encore que dans la tragédie, pour la comédie, le jeu était sans doute très corporel, inspiré chez Molière de la *commedia dell'arte*.

Le jeu théâtral au XVII^e siècle est donc pris entre un goût baroque pour la profusion et l'illusion et à l'inverse les exigences classiques de simplicité et de dépouillement.

Les prises de position théoriques sont en lien direct avec les impératifs scénographiques.

4.3 Un siècle de réflexions théoriques : l'instauration des règles du classicisme

Le rôle du théâtre dans la société explique aussi l'importance des débats théoriques auxquels se mêlent des débats d'ordre éthique, dans un siècle fertile en débats religieux. Sur le plan littéraire, coexistent mouvements burlesques et précieux, baroques et classiques qui parfois se fécondent mutuellement. L'instauration progressive des règles classiques n'empêche pas une grande diversité de genres théâtraux.

4.3.1 Diversité des genres, entre sensibilité baroque et esthétique classique

De même qu'il y a cohabitation de décor unique classique et de décors successifs féériques, on observe une grande diversité des genres théâtraux au XVII^e siècle.

Le théâtre, genre de l'illusion, correspond bien à l'esthétique baroque, au goût du pathétique et au sentiment que tout est illusion et que le monde est un théâtre. Parmi les genres à tonalité baroque du début du siècle, on trouve, comme au XVI^e siècle, la pastorale dramatique ainsi que la tragi-comédie, qui se développe surtout entre 1620 et 1640. Celle-ci se caractérise par un sujet grave, une action mouvementée, des événements extraordinaires, des personnages de haut rang comme dans les tragédies, mais un dénouement heureux et parfois un mélange de tons. Par opposition à la tragédie, elle comporte de nombreux épisodes, une durée indéterminée. Plus tard dans le siècle, les comédies-ballets et pièces à machines relèvent à nouveau de la sensibilité baroque. Jean Rotrou auteur de plus de trente pièces, est le meilleur représentant du théâtre baroque. Sa pièce la plus connue, *Le Vénérable Saint Genest* (1645) (► p. 284) met en scène un comédien de l'époque romaine, Genest, converti au christianisme alors qu'il jouait le rôle d'un martyr chrétien. La fiction s'y mêle ainsi à la réalité, thématique chère aux baroques.

Mais les genres à dominante classique vont s'imposer progressivement, en même temps que s'élaborent les règles classiques. La tragédie triomphe face à la tragi-comédie après 1630, avec Mairet, Georges de Scudéry, Corneille et surtout, entre 1660 et 1680, avec Racine. De son côté, la comédie est conforme aux règles d'Aristote (personnages communs, au langage ordinaire). En général elle obéit aux règles classiques, avec néanmoins une plus grande liberté et une attirance parfois pour le baroque (thème de l'illusion, théâtre dans le théâtre, irrégularité), comme on le verra, dans certaines pièces de Corneille ou Molière.

4.3.2 Débats et élaboration progressive des règles classiques

La tragédie s'impose donc au détriment de la tragi-comédie à partir de 1630. Ainsi, dans le prolongement de la *Poétique* d'Aristote et des premières théorisations du XVI^e siècle va s'imposer la règle de séparation des genres entre comédie et tragédie qui va de pair avec la séparation des styles : le ton doit être léger et fantaisiste pour la comédie, grave et soutenu pour la tragédie, en relation avec les personnages mis en scène.

De même, les règles classiques sont élaborées entre 1630 et 1660, au moment des années les plus prestigieuses du théâtre, sous l'impulsion de la politique de Richelieu. La fameuse règle des trois unités est loin de faire l'unanimité au début du siècle. Au contraire, jusqu'en 1630, nombreux sont les « Irréguliers », partisans d'un théâtre sans règles. Une querelle oppose donc les Irréguliers, comme François Ogier, qui revendiquent la variété des événements mis en scène, au nom du plaisir du spectateur, et les Réguliers, comme Chapelain ou l'abbé d'Aubignac qui défendent la règle des trois unités, de manière à favoriser l'attention et l'illusion dramatique.

Les règles de la dramaturgie classique

- La règle des trois unités :
 - l'unité de temps (ou règle des vingt-quatre heures) : coïncidence, ou plus précisément commensurabilité, du temps de la représentation et du temps de la fable ;
 - l'unité de lieu, liée à la précédente et aboutissant au décor unique : l'action doit se passer dans le même lieu ;
 - l'unité d'action : une seule action doit être représentée.
- La vraisemblance : au nom de l'exigence de naturel, la fable doit paraître vraie.
- La bienséance : notion à la fois esthétique et morale. La pièce ne doit pas choquer le public, en lien avec les normes chrétiennes et, plus largement, sociales.

L'exigence de vraisemblance a elle-même pour visée la *catharsis*, notion reprise à Aristote et interprétée au XVII^e siècle dans un sens moral, comme purgation des passions mauvaises grâce à leur représentation et aux effets de terreur et de pitié qu'elles suscitent.

La première pièce à respecter les trois unités et la règle de bienséance est une tragi-comédie pastorale, *La Silvanire ou la morte-vive* de Jean Mairet (1631), inspirée de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (► p. 267). Mairet justifie ces règles au nom du plaisir du spectateur, reprenant en fait le même argument que les Irréguliers. Les Réguliers vont l'emporter, mais la position des Irréguliers annonce déjà celle que défendront les romantiques au XIX^e siècle.

Les réflexions de Corneille dans *Trois discours sur l'art dramatique* (► p. 290) vont prolonger et nuancer ces premières formes de théorisation, en 1660 : il s'appuie sur la *Poétique* d'Aristote qu'il commente, montrant comment, pour être conforme à la vraisemblance, Aristote insiste sur la liberté laissée aux auteurs de s'écarter de la vérité historique. Il souligne aussi le fait que parfois l'obéissance aux règles, à l'inverse, nous éloigne du vraisemblable.

Le GREVISSE

de L'ÉTUDIANT

LITTÉRATURE

■ Complet et détaillé

- Partie 1: la théorie des genres littéraires (roman, théâtre, poésie, écritures de soi)
- Partie 2: l'histoire de la littérature française (grands courants, auteurs et mouvements majeurs) illustrée par une anthologie de 165 textes du Moyen Âge à l'époque contemporaine

■ Didactique et pratique

- Des questions de réflexion pour préparer les épreuves écrites et orales
- Des renvois d'une partie à l'autre pour une lecture transversale
- Un lexique des termes techniques
- 3 index : notions, auteurs et critiques

■ **OFFERTS EN LIGNE**: 32 podcasts de grands textes de la littérature française et 6 frises chronologiques

La référence des étudiants en Lettres, à l'université ou en classes préparatoires. Concours d'entrée des grandes écoles, CAPES, agrégations.

Olivier Bertrand est professeur des universités à CY Cergy Paris Université et à Polytechnique. Pierre-Louis Fort est professeur des universités à CY Cergy Paris Université. Nathalie Froloff est professeure en CPGE au lycée Louis-le-Grand (Paris). Violaine Houdart-Merot est professeure des universités émérite à CY Cergy Paris Université. Dominique Massonnaud est professeure des universités à l'Université de Haute-Alsace. David Zemmour est professeur en CPGE aux lycées Claude Monet et Henri IV (Paris).

Les auteurs participent depuis de nombreuses années aux épreuves de Lettres des concours des grandes écoles (ENS ULM, École polytechnique, École des Mines), du CAPES et de l'agrégation.



978-2-8073-2359-9

deboeck **B**
SUPÉRIEUR

www.deboecksuperieur.com

