



Article scientifique

Article

2002

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

L'érotisme au XVIIe siècle

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. L'érotisme au XVIIe siècle. In: Etudes de langue et littérature françaises, 2002, vol. 33, p. 131–152.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:29258>

BFL 7 1419

仏文研究第33号抜刷
2002年10月15日発行

L'érotisme au XVII^e siècle

Michel Jeanneret

京都大学フランス語学フランス文学研究会

1003201417

1003201417

ミシェル・ジャンヌレ教授特別講演 「17世紀におけるエロティスム」

2001年9月、京都大学文学研究科は、日本学術振興会の招聘事業にもとづき、スイスのジュネーヴ大学教授ミシェル・ジャンヌレ氏を一ヶ月の予定で迎え、2度の連続講演をはじめ、研究者との会合など学術交流をおこなった。以下に収録するのはこのときの講演原稿である。

ジャンヌレ氏は1940年生まれ、ヌーシャテル大学およびケンブリッジ大学で勉強された後、ジュネーヴ大学で教鞭を執られ、とりわけ16・17世紀フランス文学について研究を続けてこられた。マルセル・レーモン、ジョージ・スタイナー、ジャン・スタロバンスキーといった輝かしいジュネーヴ学派の批評の遺産を継承した同氏の独特の研究スタイルは、パリを中心とするフランス文学研究のややもすると中央集権的な視座から解放された、自由な切り口にその魅力を負っていると言えよう。

主要な著書として、次のものがある。

- Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases des psaumes de Marot à Malherbe.* Paris, Corti, 1969.
- La lettre perdue. Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval.* Paris, Flammarion, 1978.
- Des mets des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance.* Paris, Corti, 1987.
- Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance.* Orléans, Paradigme, 1994.
- Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne,* Paris, Macula, 1997.

(吉田 城)

L'érotisme au XVII^e siècle

Michel Jeanneret

(I) : Littérature et dissidence

On parle souvent du XVII^e siècle comme le *Grand Siècle* et l'idée est profondément enracinée dans l'imaginaire des Français. Corneille, Racine, Descartes, Louis XIV, Versailles, ce sont des monuments qui ont donné à la France sa dignité et qui occupent une place essentielle dans la conscience nationale. Quels sont donc les mérites que l'on reconnaît au Grand Siècle ? Les valeurs symboliques des mythes ne se laissent pas réduire à une explication unique, mais, de l'image grandiose de l'âge classique se dégage une qualité qui, je crois, embrasse toutes les autres : le XVII^e siècle a été une société disciplinée, une culture régie par la raison, un monde qui a créé une civilisation insurpassable en reconnaissant, dans tous les domaines, la nécessité de l'ordre. Et le triomphe de l'ordre se vérifie, en effet, dans de nombreux domaines.

L'histoire politique est exemplaire. La deuxième partie du XVI^e siècle a été une époque de guerres civiles, provoquées par les conflits religieux et par les rivalités entre les grandes familles nobles, qui se disputent le pouvoir. Le calme a été rétabli, tant bien que mal, mais l'anarchie n'est pas loin ; le désordre intérieur menace toujours de déstabiliser le royaume. Ainsi s'expliquent la réaction autoritaire, la reprise en mains musclée qui traverse le siècle. Le grand travail de restauration de l'ordre et de consolidation de l'Etat a été entrepris par Richelieu, puis Mazarin, deux ministres qui, sans pitié, détruisent les foyers de dissidence et qui, mettant toutes leurs forces au service de la monarchie absolue, préparent l'arrivée sur le trône de Louis XIV. Que ce soient les nobles, ou les protestants, ou des intellectuels un peu trop libres, Richelieu et Mazarin répriment toutes les minorités indisciplinées. Pour maîtriser les rebelles, ils recourent à une administration, à une police et une justice qui sont placées directement sous leurs ordres. En un mot, pour assurer leur surveillance sur tout le royaume, ils mettent en place le système centralisé qui, aujourd'hui encore, domine tout l'appareil politique et administratif français.

Cette même passion de l'ordre commande aussi la création littéraire. La Renaissance a été une époque d'expérimentation, de renouvellement quelque peu sauvage, à l'image des troubles politiques. Là encore, la tendance va être, au XVII^e siècle, de rationaliser et contrôler le travail des

poètes. Richelieu crée l'Académie française pour stabiliser et réglementer la langue, mais aussi pour surveiller la production des écrivains. Le patron de l'Académie, Chapelain, est également chargé, comme par hasard, de dresser la liste des écrivains qui reçoivent une pension royale – et vous devinez sans peine qu'il récompensera les plus dociles, notamment ceux qui accepteront de participer à la propagande en faveur du pouvoir.

Par delà les mesures de surveillance et de récupération politiques, il y a aussi un état d'esprit qui domine le monde des lettres. C'est le goût des systèmes bien réglés, soigneusement classés et hiérarchisés ; si vous voulez, l'idéal des jardins à la française, appliqué aux institutions, mais aussi aux activités intellectuelles. Tout le monde a entendu parler de l'importance qu'on attache alors aux règles. Les théoriciens se multiplient et, au lieu de se limiter, comme leur maître Aristote, à décrire les mécanismes du texte littéraire, ils définissent des normes, ils décident de ce qui est bien, et de ce qui est répréhensible, en matière d'écriture. Il faut qu'une pièce de théâtre obéisse aux critères de vraisemblance et de bienséance, il faut qu'elle respecte le principe des trois unités ; il faut se conformer à la définition des genres littéraires ; il faut être toujours clair et cohérent... Voilà beaucoup de *il faut*, qui risquent de réduire la littérature à un exercice scolaire et qui, heureusement, ne seront pas toujours respectés.

Dans sa croisade pour l'ordre, l'Etat peut compter sur un allié, l'Eglise. Le pouvoir civil et le pouvoir religieux s'appuient mutuellement et défendent les mêmes intérêts – en un mot, imposer aux fidèles l'obéissance à l'autorité, que ce soit celle du roi (qui est d'ailleurs un monarque de droit divin) ou celle de la hiérarchie ecclésiastique. Après la crise profonde de la Réforme protestante, l'Eglise sent le besoin de renforcer la discipline spirituelle. Des ordres religieux nouveaux sont créés, les déviations morales sont dénoncées et punies, les pratiques dévotes et les exercices de piété se multiplient. De larges secteurs de la société sont gagnés par une ferveur exceptionnelle, probablement unique dans l'histoire religieuse de la France. Au plan personnel, l'individu est encadré, dirigé, surveillé par les prêtres. Il faut faire ses prières et aller à la messe aux heures dites. Il faut se plier aux prescriptions alimentaires et exercer la charité. Il faut régulièrement se confesser. Celui qu'on appelle le directeur de conscience est alors une figure-clé, et chargée d'un pouvoir considérable. C'est lui qui contrôle vos actions et vos pensées. Vous devez lui avouer toutes vos fautes, jusqu'à vos désirs les plus intimes. Il vous menace ou vous pardonne, il vous envoie en enfer ou au paradis. C'est vous dire à quel chantage, à quelles angoisses, étaient soumis les fidèles, dont le bonheur ou le malheur, la félicité éternelle ou la damnation dépendaient du confesseur. Les historiens ont montré que le sacrement de la pénitence allait garantir au clergé une autorité exorbitante et consolider puissamment l'empire de l'Eglise sur les esprits. Bref, vous voyez que, dans sa vie publique et dans sa vie privée, l'homme du Grand Siècle doit être prudent et, s'il veut être tranquille, se conformer à l'ordre régnant.

Le tableau que je viens de vous présenter est banal et, heureusement, simpliste. C'est l'image

officielle d'une culture qui a triomphé de la division, de la violence, qui a produit une civilisation brillante, une société raffinée et qui a créé, pour la France, le canon de la littérature classique. Mais cette victoire de l'ordre coûte cher, elle se paie par le sacrifice de plusieurs libertés – liberté de penser, liberté de créer, liberté de croire, liberté d'écouter ses désirs et de suivre son imagination. Un peu partout des censures surviennent – pas seulement les interdits de la justice, mais ceux de la morale, et les prescriptions du bon goût, les lois de la politesse, sans parler des contraintes imposées à la création littéraire. Or, les artistes et les penseurs ne peuvent se résigner à ces intimidations, ils refusent de se plier à une orthodoxie qui risque de les étouffer. Des esprits libres vont se lever et déployer toute sorte de ruses pour se soustraire à la pompe officielle, échapper au conformisme de la pensée unique. Au pouvoir qui veut les surveiller, ils opposent un contre-pouvoir, qui est celui de la littérature. Le mythe d'un Grand Siècle uni dans la conquête de l'ordre et dans un cheminement glorieux vers les lumières de la raison, l'image d'Epinal d'écrivains dociles, indifférents ou asservis à l'autorité – ces clichés trahissent la complexité des forces qui s'affrontent. La résistance des lettres n'est pas, comme on le croit parfois, une invention du Romantisme. Elle se manifeste déjà à l'âge classique, plus dispersée, c'est vrai, et plus secrète (nous allons le voir), mais d'autant plus remarquable qu'elle court des risques.

C'est ainsi que j'en arrive à l'érotisme, qui nous servira d'exemple. La dissidence va faire entendre la voix du désir, elle va provoquer les différentes censures en osant parler du sexe. Marc Fumaroli a proposé une formule profondément juste, que je lui emprunte pour définir mon projet : « L'héroïsme de l'esprit (...) se jeta dans le camp des luxurieux ». Ce choix, ce sera aussi celui de Don Juan, qui est d'ailleurs une invention du XVII^e siècle – Don Juan, le défenseur de l'amour libre, le blasphémateur, l'ennemi de toute règle, sauf celle que lui dicte son plaisir. Mais pourquoi l'érotisme serait-il un moyen privilégié de défendre les libertés? C'est que le moralisme qui gagne la France frappe, tout particulièrement, les mœurs sexuelles et le discours sur le sexe. Une vague de pruderie gagne la société, un profond malaise devant le corps et la jouissance, que les esprits rebelles ne peuvent accepter.

Il est peut-être utile de rappeler à grands traits ce qu'enseigne l'Eglise sur le corps et sur le sexe. Tout au long de son histoire, le christianisme raconte la lutte du corps et de l'âme – il érige en exemple l'effort héroïque de l'esprit qui tente d'échapper à sa prison. C'est par le corps que le Mal arrive, c'est la faiblesse de la chair qui provoque la chute. Les germes de cette disjonction reposent déjà dans le Nouveau Testament. Le Christ est né d'un mariage sans relation charnelle et lui-même n'a pas connu de femme. La chasteté et la virginité seront désormais valorisées. Sous l'effet conjugué de plusieurs courants orientaux – le gnosticisme, qui prêche l'horreur du corps et du sexe, le néo-platonisme, qui enseigne comment libérer l'esprit des pesanteurs de la matière –, la tendance s'accuse encore, et entraîne l'Eglise vers un spiritualisme souvent radical. La conception de l'amour comme un élan vers l'absolu, l'exercice de la foi comme désaveu des valeurs mondaines et comme

une activité essentiellement mentale déterminent une hiérarchie qui, dans la piété, place l'intellect au sommet des facultés humaines. Les vierges, les martyrs et les ermites, les jeûnes et les mortifications imposent aux fidèles l'idéal d'un corps qui, à force d'ascèse, se serait affranchi des contraintes de l'incarnation. L'union des corps est, pour certains, un mal nécessaire, mais elle doit être limitée rigoureusement aux besoins de la procréation. Quoi qu'il arrive, le célibat et la continence demeurent les choix les plus dignes. C'est vous dire qu'un étrange malaise frappe la conscience chrétienne : l'homme de chair et d'os, l'homme plongé dans le monde et mû par le désir, c'est-à-dire l'homme réel, n'a pas le droit de s'accepter tel qu'il est, ni ange ni bête, et traversé de pulsions d'autant plus fortes qu'il les refoule. Il vit son incarnation dans la peine et cohabite avec un corps qu'il perçoit comme un ennemi.

Le XVII^e siècle reçoit cet héritage, et, plus que cela, il en accuse la rigueur. On atteint alors, dans l'humiliation de la créature et la crainte de faillir, un point culminant. Certes la luxure a toujours figuré parmi les péchés capitaux, mais la voilà qui monte en grade et s'impose comme l'un des plus graves et même, pour plusieurs théologiens, comme le plus horrible et le plus dangereux - le pire symptôme de notre immoralité. Je ne vous surprendrai pas en précisant que la vie sexuelle occupe, dans la confession, une large place. La fixation sur les égarements de la chair prend de telles proportions qu'elle en viendrait presque, au XVII^e siècle, à envahir tout l'espace de la pénitence. Dans le confessionnal comme dans la vie courante, le corps et ses plaisirs soulèvent une infatigable vigilance. Sur les relations charnelles, a priori suspectes, les prêtres veulent tout savoir. Ils disposent d'ailleurs, pour décider de la gravité des cas, de toute une échelle qui précise les degrés de la débauche, à tel point qu'entre les manuels des confesseurs et les livres érotiques, la différence, parfois, n'est pas grande. Première règle : l'union qui ne sert pas strictement à la procréation et sacrifie au plaisir fait fausse route et doit être confessée. Pour cette même raison, la question des positions dans l'accouplement suscite chez les directeurs de conscience un vif intérêt. Une seule est tolérée - l'homme allongé sur la femme - parce qu'elle favorise, pense-t-on, le passage de la semence. Les autres postures, qui sont parfois décrites, relèvent de la paillardise et sont défendues. Guidés par la même obsession, les confesseurs distinguent entre différents types de relations interdites. La moins grave est la liaison entre personnes non mariées ; un peu plus sérieux, l'adultère, qui s'en prend à la dignité du mariage. Et puis, il y a l'inceste, le viol, l'homosexualité, la masturbation, et j'en passe. Chacun des partenaires, chacun des gestes possibles sont prévus, et pour chaque débauche particulière, on précise la punition, avec des descriptions hallucinantes des supplices infernaux.

Dans cette campagne contre les égarements du corps, l'Eglise joue un rôle essentiel, mais elle n'est pas seule. D'autres facteurs, dans la vie culturelle et intellectuelle du XVII^e siècle, renforcent la tendance. Depuis la Renaissance, la politesse et les bonnes manières sont devenues, du moins dans l'élite, une condition de la distinction sociale. Savoir se conduire en société, apprendre à maîtriser ses

instincts, ce sont les signes qui distinguent les esprits raffinés des gens vulgaires, et ce savoir-vivre devient une exigence pour ceux qui veulent être respectés. Pour accéder à une position de pouvoir, pour être reconnu dans le monde, il est nécessaire de contrôler et voiler la nature, c'est-à-dire masquer son corps, l'habiller, le maquiller, et surtout ne pas laisser voir sa sensualité, dissimuler ses appétits. Les jeux du sexe continuent bien sûr à animer la cour et les salons, mais ils sont ritualisés et couverts par le secret. Il faut faire comme le Tartuffe de Molière : il faut cacher les pulsions et montrer en public une conduite angélique. A en croire les chroniqueurs et les moralistes, les hypocrites qui, pour ne pas compromettre leurs ambitions sociales, camouflent plus ou moins adroitement leur sensualité et leurs adultères, sont devenus un véritable phénomène de société.

Bref, l'offensive contre le sexe atteint alors un point culminant, et difficile à vivre. Ou l'on respecte l'ordre des confesseurs, et l'on réprime le désir, ou l'on s'accorde une marge de tolérance, et l'on contrevient à la loi morale. Pareille situation conduit à ce que l'historien Jean Delumeau appelle une « névrose collective de culpabilité » : les uns se libèrent, mais ils sont culpabilisés, tourmentés, les autres se soumettent aux prohibitions, mais ils sont réprimés et mal dans leur peau. Il faut connaître ce tableau pour mesurer le sens de l'érotisme et pour réfléchir, plus généralement, sur le rôle de la littérature dans une société comme celle-là.

Pour le dire en quelques mots, la poésie, la fiction, prennent en charge le désir que la morale censure et refoule. A des degrés divers, plus ou moins respectueux des codes de la politesse, la littérature refuse la terreur et lézarde le mur du silence. Au ressassement et à l'inhibition, à la "masturbation intellectuelle" (comme dit Jean-Louis Flandrin) d'une culture emprisonnée dans son puritanisme, elle oppose le besoin de dire le désir et de montrer le corps. Elle ose revendiquer la part du biologique et ressourcer le moi à ses fondements naturels. Elle déjoue les tabous et se présente ainsi comme un remède possible à la névrose. Elle offre à l'imagination un terrain sur lequel déployer ses fantasmes, elle soustrait le sujet à sa solitude, partage sa faute et le libère, si peu que ce soit, de sa culpabilité personnelle. La littérature érotique et même toute littérature remplirait donc une fonction compensatoire et rétablirait un équilibre. Elle permet de rêver aux plaisirs interdits et de vivre, par procuration, une sexualité épanouie. La répression aura donc été le catalyseur de l'érotisme : plus on veut censurer le désir, plus on crée le besoin d'un dérivatif. Faute de liberté, il faut pouvoir la fantasmer et se donner l'illusion qu'on la possède. Cette tâche essentielle, c'est celle du rêve, mais c'est aussi celle de la littérature – ceux qui travaillent sur le XIX^e siècle le savent assez.

Cette fonction de libération et d'évasion dans le rêve, les écrivains du XVIII^e siècle s'en acquittent de diverses manières. Je voudrais, dans la suite de mon exposé, distinguer deux méthodes : d'abord la provocation ouverte, l'agression directe ; ensuite les manœuvres plus secrètes, les ruses qu'impose la prudence.

Le défi public se situe essentiellement au début du XVIII^e siècle. On voit paraître tout à coup une quantité d'anthologies de poésie obscène, *Le Cabinet satyrique*, *Les Délices satyriques*, *Le Parnasse*

des poètes satyriques, etc. Les recueils se comptent par dizaines, et les poèmes, par milliers. Les auteurs, en général anonymes, sont, pour la plupart, des contemporains. Certains se spécialisent même dans ce genre, comme Régnier, Motin ; d'autres s'y essaient en passant, comme Malherbe ou Théophile de Viau. A l'évidence, il y a pour ce marché un public nombreux, dont les imprimeurs veulent profiter. Or, ce phénomène est nouveau. Bien sûr, des poèmes érotiques ou obscènes, on en écrit, en latin ou en français, depuis des siècles, mais jamais on ne les avait vu regroupés et diffusés de façon aussi systématique. Et cela, comme par hasard, au moment même où le climat que j'évoquais tout à l'heure s'installe en France. Il ne s'agit pas, pour les auteurs, de faire de beaux vers, mais de protéger une liberté menacée, de résister aux intimidations de la censure et au durcissement de la morale. Ces livres blessent le bon goût, certes, si bien que les spécialistes du XVIII^e siècle les méprisent ; depuis un siècle personne ne s'en est occupé. Ils ont pourtant une valeur politique et idéologique forte et, dans ce sens, ils méritent d'être lus.

Le thème constant de ces recueils collectifs, c'est l'amour libre et le plaisir du sexe. Le regard est fixé sur les organes de la reproduction, par gros plans et zooms anatomiques. Tout se passe au-dessous de la ceinture et relève de ce qu'il faut bien appeler la pornographie. L'étymologie fait remonter le terme au grec *pornè*, la prostituée. Ce que montre la pornographie, c'est un rapport physique dépourvu de sentiment : le sexe à l'état pur, une jouissance sans états d'âme, qui laisse peu de place aux complications de l'imaginaire. Il est vrai que la satisfaction sexuelle à tout prix, la légitimité des pulsions, l'homme et la femme traités comme des machines désirantes, ce ne sont pas des idées très nouvelles. En France, on a même donné un nom à ce genre: c'est la gauloiserie, qui raconte les plaisirs de l'amour physique tout en s'amusant, comme s'il n'y avait pas de problème.

Si les poèmes se limitaient à cette bonne vieille tradition gauloise, si familière qu'elle n'offensait plus vraiment, ce ne serait pas la peine d'en parler. Mais, en plus de l'effet de masse dont je parlais tout à l'heure, on trouve des textes nettement subversifs, qui abordent des sujets scabreux et débouchent sur l'enfer du sexe, c'est-à-dire des pratiques considérées comme péchés mortels. Il est question, ici et là, du plaisir solitaire, de la sodomie, de l'homosexualité masculine ou féminine – autant de pratiques scandaleuses parce qu'elles détournent le sexe de la création de la vie vers la jouissance et la profanation du mariage. Un pas de plus, dans cette logique de la provocation, et on en arrive à l'avilissement des choses sacrées. Plusieurs poètes associent le sexe et le divin, la luxure et l'Eglise, pour tomber, sans ambiguïté, dans le sacrilège. On s'accouple sur l'autel. On s'approprie les paroles de la prière pour les travestir en litanies scandaleuses. Le sexe contamine tous les gestes, tous les acteurs de la religion, jusqu'à Dieu lui-même et à l'âme, profanée et plongée dans les miasmes de la vie sensuelle. On observe ici que la liberté des mœurs et la libre pensée, c'est-à-dire la critique de la religion, sont solidaires. Le glissement n'est pas étonnant, puisque le choix de la volupté sensuelle est déjà, en soi, un refus opposé à la morale de l'Eglise.

La multiplication des anthologies pornographiques s'arrête aussi brutalement qu'elle avait

commencé, autour de 1625. A partir de ce moment-là, la dissidence érotique adoptera des moyens plus conciliants et plus discrets, à quelques exceptions près, dont je n'ai pas le temps de parler. Alors, pourquoi ce changement de ton ?

Il se passe entre 1623 et 1625 un événement qui aura sur la suite une influence décisive. Un poète à la mode, qui avait collaboré aux recueils dont j'ai parlé, Théophile de Viau, est arrêté et, parce qu'on lui attribue, à tort ou à raison, un sonnet particulièrement scandaleux, il est condamné à être brûlé. Il s'échappe, il est repris, on recommence son procès, on le garde pendant deux ans en prison, dans des conditions de détention atroces et, au moment où il est libéré, il meurt, âgé de trente-six ans. Le pouvoir, c'est-à-dire la collusion de la justice civile et du parti dévot, avait probablement voulu faire un exemple pour arrêter le développement de la liberté de pensée et la dérive des mœurs, et, dans une large mesure, il avait réussi. Le traitement infligé à Théophile entraîne parmi les gens de lettres, et pour longtemps, un traumatisme profond. Il faudra désormais être beaucoup plus prudent. L'érotisme, comme la libre pensée, va adopter différents modes de la dissimulation et de la clandestinité. Donc le parti du masque, la pratique délibérée du double jeu. Faut-il y voir une faiblesse ? Certainement pas. Dans une situation comme celle que j'ai décrite, la feinte peut être la seule réponse possible – ou la plus raisonnable – à la surveillance des idées et des conduites, la seule manière de ne pas capituler.

Ceux qui ne veulent renoncer ni à la libre pensée, ni à leur place dans la société, doivent donc se fondre dans le décor. Ils font les gestes de la piété, ils se soumettent à l'ordre du trône et de l'autel, tout en gardant, intérieurement, leur liberté. Le couple de Tartuffe et Dom Juan montre à quel point le problème est actuel. "L'hypocrisie est un vice à la mode", dit Dom Juan à Sganarelle, dans la fameuse scène où il justifie la ruse par laquelle il vient de faire croire à son père qu'il a été touché par la Grâce. Affecter la piété, dit-il, c'est "le vrai moyen de faire impunément tout ce que je voudrai". Comme Tartuffe, il se "fait un bouclier du manteau de la religion" et il explique longuement que la duplicité est la seule réplique possible à la surveillance des mœurs, à la police de la foi. Je le cite encore « Si j'ai dit que je voulais corriger ma conduite et me jeter dans un train de vie exemplaire, c'est un dessein que j'ai formé par pure politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre, pour ménager un père dont j'ai besoin, et me mettre à couvert, du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures qui pourraient m'arriver ».

Cette posture est celle qu'adoptent beaucoup d'écrivains parlant d'amour. Sur la pointe des pieds, ils suggèrent l'emportement des passions et l'attrait des corps, ils évoquent le sel du désir et entrouvrent l'espace du rêve, mais sans attenter aux convenances. Ils ne bravent pas les interdits, mais les contournent et déploient de subtils stratagèmes pour éviter les confrontations. Ils ne sont ni prudes ni obscènes, ni agressifs ni dociles, mais trouvent le juste équilibre qui leur permet de dire le plaisir honnêtement, sans se voiler la face, mais sans choquer non plus le bon goût. Ce sont des gens du monde, ils s'adressent à des esprits délicats et veulent être lus par les dames. Pareille prudence est

à double tranchant. A force de vouloir épouser le style des bienséances, les représentations du désir, filtrées et atténuées, risquent de perdre leur force et de succomber à la facilité du badinage. Mais cette discrétion a aussi un côté positif : d'abord parce que la domestication de l'instinct, bien loin d'être un geste négatif, est une des grandes conquêtes de la civilisation, ensuite parce que la dissimulation, la litote sollicitent l'imagination et qu'elles épousent la structure même du désir, qui est alimenté par un manque, une absence. Là réside la supériorité de l'érotisme sur la pornographie : ne pas tout dire, ne pas tout montrer, c'est le meilleur moyen pour attirer l'attention et pour éveiller la convoitise.

Cet érotisme malicieux, équivoque, qui parle de choses interdites en affectant des airs innocents, repose sur une poétique du masque dont un théoricien, Jean Chapelain, l'écrivain officiel par excellence, chargé par le pouvoir de la surveillance des gens de lettres, définit bien la formule. Il s'adresse à un dramaturge qui a mis en scène deux femmes impudiques, assez effrontées pour exprimer sans fard leur sensualité. C'est une faute de goût, rétorque Chapelain et, en plus, une stratégie maladroite. Sans rien changer à l'histoire, il fallait dire les choses autrement, il fallait, dit-il, « envelopper les ordures, c'est-à-dire les desguiser sans les rendre mesconnoissables. ». La duplicité est promue ici au rang d'une esthétique : évitons les mots sales, et l'intrigue lascive passera la rampe. Trouvons le revêtement qui donne le change, rassurons les âmes sensibles et le reste, c'est-à-dire le travail de l'imaginaire, la descente dans la zone trouble de la libido, ne nous concerne pas.

Puisqu'il s'agit ici de tromper les défenseurs de l'ordre et de la morale, les stratégies des auteurs sont aussi rusées que diverses – ce qui, pour le lecteur, est évidemment plus stimulant que lorsqu'on lui raconte tout. Je me limiterai à deux solutions. La première est de ne pas publier l'œuvre subversive, mais de la faire circuler clandestinement parmi ses amis. Des auteurs comme Tallemant des Réaux, ou Bussy-Rabutin, écrivent leurs mémoires et, parce qu'ils s'attachent surtout à des histoires de coucheries – et qu'en plus, ils parlent de personnages réels, qui ont une réputation à sauvegarder – ils ne montrent leurs récits scandaleux qu'au petit cercle des intimes. Qu'il s'agisse de faire lire des textes audacieux ou simplement de partager ses pensées, les esprits libres du XVII^e siècle se sont souvent organisés en petites académies plus ou moins secrètes. Par définition, les idées qui s'échangeaient dans le cabinet d'un savant, les lettres et les œuvres manuscrites qui restaient dans un réseau familial ont, pour la plupart disparu. Mais pas toutes. Pour les amateurs de sujets de thèse, il y a encore, dans les fonds de manuscrits des bibliothèques, beaucoup de découvertes à faire – pas seulement dans le registre érotique, d'ailleurs, mais aussi dans le domaine des idées, dans la critique de la doctrine et des pratiques de l'Eglise. Car c'est là, dans l'ombre, que se prépare le matérialisme des Lumières.

La seconde tactique consiste à publier, mais en suivant la recommandation de Chapelain : envelopper les ordures. Cette technique du voile, je voudrais l'illustrer à travers les *Contes* de La Fontaine – les *Contes*, c'est-à-dire un ensemble (à peu près aussi important que les *Fables*) de poèmes

narratifs qui racontent des histoires grivoises, qui suggèrent tout sans rien expliciter, qui atténuent la sensualité par la malice et désamorcent l'érotisme par l'humour. Dans les *Contes*, le sexe est partout et nulle part ; il est dit entre les lignes, il se donne à deviner : « Un drôle donc caressait Madame Anne / Ils en étaient sur un point, sur un point... / C'est assez dire de ne le dire point ». Si on les réduit à leur intrigue, les récits des *Contes* ne valent ni plus ni moins que le vaste magasin de gauloiserie où puise le poète – des scénarios mille fois repris dans les fabliaux du Moyen âge, dans les recueils de nouvelles de la Renaissance, dans les anthologies dont nous avons parlé, si bien qu'ils étaient parfaitement connus du public. Ce n'est pas l'histoire qui compte, mais la façon de ruser avec les censeurs. La Fontaine le reconnaît : toute l'habileté tient au travail de filtrage, à l'estompage et l'escamotage : « Nuls traits à découvert n'auront ici de place ; / Tout y sera voilé ; mais de gaze ; et si bien, / Que je crois qu'on n'en perdra rien. / Qui pense finement, et s'exprime avec grâce, / Fait tout passer ; car tout passe : / Je l'ai cent fois éprouvé : / Quand le mot est bien trouvé, / Le sexe [les dames] en sa faveur à la chose pardonne ». Il dispose, pour cela, de plusieurs figures de rhétorique comme l'ellipse (qui ne dit rien), la litote (qui dit un minimum pour signifier un maximum), la prétérition (qui attire l'attention sur une chose en déclarant n'en pas parler), ou encore la réticence (qui interrompt une phrase et laisse entendre ce qui suit). Bref, toutes les figures qui font parler le silence sont mobilisées, mais aussi celles qui disent une chose pour en signifier une autre – la métaphore, l'ironie, l'équivoque –, ou encore celle qui tourne autour de son objet sans le nommer vraiment – la périphrase.

Cette pratique de l'esquive est constante chez La Fontaine, c'est le fondement de sa poétique, dans les *Fables* aussi bien que dans les *Contes*. La maxime est bien connue : « Il faut laisser Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser » et, des meilleures histoires, « ne prendre que la fleur ». On dirait que La Fontaine a lu les théoriciens modernes de la réception, l'Ecole de Constance qui montre que, pour éveiller l'intérêt et stimuler la curiosité, il faut laisser dans le récit des espaces vides. La convoitise amoureuse ne doit donc pas être seulement celle des personnages des histoires qui cherchent le plaisir du corps, mais celle des lecteurs qui, suspendus à un récit lacunaire, voudraient en savoir plus. La bonne lecture doit être comme l'amour : l'une et l'autre sont des actes de désir, des projections imaginaires. Pour le dire autrement, la lecture selon La Fontaine, en tant qu'elle est curieuse et insatisfaite, relève de l'expérience érotique. La curiosité a même deux objets : que va-t-il se passer ? mais aussi, et surtout : comment va-t-il le dire ? Comment va-t-il contourner les défenses et se jouer des interdits ? Autant que les péripéties des histoires, c'est la finesse de l'auteur qui mobilise l'attention. L'énonciation intéresse davantage que l'énoncé, les contraintes et les malices de la fabrication, c'est-à-dire la littérature en tant que telle, constituent le vrai sujet des *Contes*.

La Fontaine aura défié et surmonté deux adversaires. Les moralistes hypocrites, bien sûr, les esprits chagrins que j'évoquais au début. A leur morosité, il répond par la joie, à leur hantise de la

faute, il oppose une humanité qui, sans honte, s'abandonne au plaisir. Mais La Fontaine rejette aussi l'autre extrême : la violence, la frénésie brutale et provocante de la pornographie. Autant les anthologies du début du siècle exhibaient le sexe, réduisant l'amant à son instinct animal, autant les *Contes* civilisent le désir et accueillent la volupté dans la cité des hommes.

Tout cela nous paraît très enveloppé, très prudent, mais n'avait pourtant rien d'innocent. Car les prudes et les dévots ne baissent pas la garde ; ils auront même le dernier mot. En 1674, la vente d'une édition augmentée, les *Nouveaux contes*, est interdite : il y a trop de moines et de religieuses qui s'amusent, dans les poèmes, pour que l'Eglise tolère la provocation. La Fontaine, désormais, va ralentir et atténuer sa production. Pour entrer à l'Académie française, il a dû promettre d'être sage. Mais les bien-pensants ne lâchent pas prise. La violence de la répression se manifeste au moment où, deux ans avant sa mort, l'écrivain devra répudier publiquement, devant un prêtre et une députation de l'Académie, son « livre de contes infâme », comme il le dit dans sa confession, « livre abominable » et « pernicieux », ajoute-t-il, dont il demande pardon à Dieu et aux hommes. On devine quelle pression a dû s'exercer pour arracher à La Fontaine ce désaveu : « Je voudrais que cet ouvrage ne fût jamais sorti de ma plume, et qu'il fût en mon pouvoir de le supprimer entièrement. (...) Je suis résolu à passer le reste de mes jours dans les exercices de la pénitence, (...) et à n'employer la talent de la poésie qu'à la composition d'ouvrages de piété ». Même les ruses de La Fontaine n'auront donc pas suffi à lui épargner l'humiliation de ce reniement. Il pensait s'en tirer par le rire, par le jeu, mais les gardiens de l'ordre moral ne rient pas et ne jouent pas davantage.

Les auteurs dont je vous ai parlé adoptent la poésie. Il me reste, pour finir, à vous dire quelques mots du théâtre qui, après tout, est le genre le plus apprécié du public, au XVII^e siècle. On allait au théâtre comme aujourd'hui au cinéma. Pourquoi ce succès ? Je voudrais avancer une hypothèse.

Le théâtre classique est l'un de ces monuments qui ont contribué à la construction du Grand Siècle. Il est si majestueux, si bien réglé que, pendant des siècles, on l'a offert aux écoliers comme un exemple de dignité et de vérité humaine. Et pourtant, il s'est trouvé, au XVII^e siècle, des critiques qui, horrifiés, l'ont accusé d'immoralité. Le plus intéressant parmi eux est le janséniste Pierre Nicole, dont je voudrais, rapidement, résumer la condamnation. Il s'en prend surtout à la tragédie qui, dit-il, est incompatible avec les exigences de la vie chrétienne. C'est qu'elle donne (par définition) la représentation de passions outrancières – des amours déréglées, des désirs forcenés, la haine, le crime, le mensonge, etc. Et le pire, c'est que ce spectacle de conduites dépravées séduit le public. Il nous présente comme des héros des personnages qui sont en fait des scélérats, il inspire de l'admiration pour des gestes extraordinaires, mais moralement scandaleux. Le spectateur subit une sorte de fascination. Transporté par la magie du théâtre, impressionné par des actions grandioses, il se laisse contaminer par des exemples détestables ; on lui fait trouver beau ce qui est fondamentalement mauvais. Le reproche que Nicole adresse à la tragédie, c'est celui qu'on fait aujourd'hui à la télévision, qui exalte les images de violence et exerce sur des adolescents sans

défense une influence dangereuse. Des mécanismes irrationnels sont en jeu, qui excitent en nous les pires instincts. Et cela ne s'applique pas seulement à la violence guerrière, mais aussi à la pulsion sexuelle, que le théâtre risque de réveiller.

L'attaque de Pierre Nicole est radicale, mais elle n'est pas absurde. Elle montre que le théâtre n'est pas un divertissement innocent. Surtout, elle confirme ce que je disais tout à l'heure sur la fonction de rêve et la libération des désirs refoulés. Plutôt que chercher dans la tragédie des exemples édifiants et la priver ainsi de sa puissance, nous ferions mieux de la relire dans cette perspective. C'est ce que je vous proposerai la prochaine fois.

(II) : La tragédie joue avec le feu

La littérature du Grand Siècle, et particulièrement son théâtre, passent souvent comme l'expression de l'ordre et de la bienséance, de la discipline morale et de la rigueur rationnelle qui colorent la culture et la pensée du XVII^e siècle. Mon idée est au contraire que la littérature, tout en respectant les apparences, ouvre une brèche sur le monde trouble des fantasmes et qu'à des esprits soumis à une toute espèce de censures, elle offre une compensation imaginaire. L'érotisme, particulièrement, défie les scrupules des bien-pensants et, selon des stratégies variées, prête une voix au désir refoulé, ouvre l'espace du rêve. Voilà ce qu'il me reste à vous montrer aujourd'hui en interrogeant quelques aspects de la dramaturgie cornélienne.

Vous vous souviendrez que l'offensive obscène du début du XVII^e siècle conduit au procès du poète Théophile de Viau, accusé d'avoir participé aux anthologies dont nous parlions – une intervention brutale du Parlement, appuyé par les milieux dévots, qui allait atteindre parfaitement son objectif : enrayer le progrès de la libre pensée et bloquer la diffusion, du moins en plein jour, de la pornographie. Or, voici que douze ans plus tard (nous sommes maintenant en 1637), se produit un nouvel affrontement, un nouveau tour de vis. Il s'agit cette fois de la Querelle du *Cid*. La vie d'un homme n'est plus en jeu, c'est vrai, et les acteurs du drame ont changé – les juges sont maintenant des gens de lettres, l'accusé est un auteur de théâtre et, dans ce contexte plus laïc, il n'est pas question d'hérésie. Mais la provocation érotique reste l'un des points chauds du débat et la mise en garde que les censeurs adressent à la littérature demeure en gros la même : respecter la pudeur, sublimer la ferveur du désir. Là encore d'ailleurs, comme après l'affaire de Théophile, l'effet d'intimidation – cette fois sur le devenir du théâtre – sera profond et durable.

A peine représenté, *Le Cid* souleva les passions. Une querelle littéraire oppose partisans et adversaires de la pièce. Parmi les ennemis de Corneille, deux auteurs se dégagent : Georges de Scudéry et Chapelain ; ce dernier est le porte-parole de la toute jeune Académie française, qui vient d'être fondée par Richelieu et qui a pour mission, justement, de maintenir l'ordre, la morale, le

respect des règles dans la littérature. Scudéry et Chapelain, d'accord sur l'essentiel, abordent diverses questions de technique littéraire : le problème de la vraisemblance (dont nous reparlerons), le respect des unités, la cohésion de la pièce, la qualité des vers, etc. J'adopte ici un point de vue partiel et limite mon enquête à la question qui nous réunit : pourquoi la pièce a-t-elle scandalisé les gardiens de l'ordre et de la morale dans les lettres, et comment Corneille s'est-il défendu ?

Je rappelle rapidement l'intrigue de la pièce. Rodrigue et Chimène s'aiment. Mais voilà que le père de Chimène insulte celui de Rodrigue. Pour venger son père humilié, Rodrigue provoque le père de la jeune fille en duel, et le tue. L'amant de Chimène est donc devenu son ennemi ; elle doit le poursuivre et, à son tour, obtenir vengeance. Mais elle l'aime encore, d'autant plus que Rodrigue, après avoir gagné son duel, sauve la patrie en remportant une éclatante victoire sur les ennemis arabes. Le roi refuse de punir le héros et le mariage est remis à plus tard. L'objet du scandale, pour les critiques, est le comportement de Chimène, assez effrontée pour témoigner son amour au meurtrier de son père. Ils condamnent surtout la grande scène centrale, à l'acte III, où Rodrigue fait irruption dans la demeure de sa maîtresse plongée dans le deuil et lui parle de son amour. Chimène garde longuement Rodrigue auprès d'elle, reconnaît qu'il a agi selon la règle de l'honneur et, de la litote "Va, je ne te hais point" à l'aveu direct "je t'adore", dévoile sa passion. Son devoir lui impose la vengeance, mais le sentiment la possède à tel point qu'elle balance et que, dominée par la nature, elle ne parvient pas à s'arracher à la fascination de l'être aimé. Plusieurs fois, dans les deux derniers actes, elle trahira encore, et publiquement, son inclination. Du début à la fin, la pièce célèbre l'ardeur de la jeunesse et la beauté du sentiment : voilà l'objet du débat.

Les adversaires appuient leur attaque sur le vieux précepte selon lequel la poésie doit instruire tout en divertissant. La littérature est servante de la morale et le plaisir esthétique ne devrait être qu'un moyen subordonné à la défense des bonnes mœurs. Il n'est pas interdit de mettre en scène des scélérats, à condition que le crime tourne mal, que les bons soient récompensés et que le spectacle, comme dit Scudéry, "nous imprime en l'âme l'horreur du vice, et l'amour de la vertu". Or, que fait Corneille ? Exactement le contraire. La conduite honteuse de Chimène, loin d'être réprochée, comme le voudrait la morale, soulève au contraire la compréhension des autres personnages et la sympathie du public. Choqués par un exemple aussi pernicieux, Scudéry et les Académiciens s'acharnent contre la malheureuse : "une fille dénaturée", disent-ils, qui ne parle "que de ses folies", une amoureuse sans pudeur qui, succombant à la fureur du désir, exhibe des "mœurs (...) scandaleuses, (...) dépravées". Les censeurs dénoncent bien sûr le dialogue passionné de l'acte III, et sa dangereuse beauté, mais ils condamnent aussi la seconde rencontre de Rodrigue et Chimène, où celle-ci, abandonnant « tout ce qui lui restait de pudeur », adresse à son amant des paroles "dignes d'une prostituée" – l'expression est de Scudéry. Bref, Corneille est un séducteur immoral, qui met le théâtre au service de la luxure.

Ce qui offense le plus les adversaires de Corneille est que personne, dans la pièce, ne soit accusé

ni puni, comme si l'univers sublime des héros ignorait la faute et obéissait à une morale qui échappe aux valeurs chrétiennes. Mais les gardiens de la vertu se chargent, eux, de rétablir la distinction du bien et du mal : Chimène est "coupable", écrit Chapelain, c'est une pécheresse qui devrait payer pour son inconduite. Scudéry aurait souhaité qu'"un coup de foudre du ciel" vienne punir la malheureuse – il aurait donc fallu un dénouement édifiant, comme celui qui, à la fin de *Dom Juan*, avec le feu du ciel qui frappe le héros, tente, artificiellement, de sauver la morale et de rassurer les bien-pensants. Les Académiciens adoptent à leur tour un ton inquisitorial en comparant le prochain mariage de Chimène à l'un "de ces crimes énormes, dont les Juges font brûler les procès avec les criminels". Le rapprochement fait froid dans le dos : il rappelle qu'on brûlait alors non seulement l'accusé, mais tous les documents qui avaient servi à le convaincre. Comme je le disais tout à l'heure, pareilles menaces rappellent le procès de Théophile ou celui d'autres hérétiques. Personne ne demande la peau de Corneille, c'est vrai, mais les accusateurs verraient volontiers le texte et l'héroïne partir en fumée.

Comment Corneille réagit-il à ces accusations ? La stratégie qu'il adopte n'est pas simple ni directe. Pendant la Querelle du *Cid*, il se tait et encaisse les coups. Il ne sortira de son silence que vingt ans plus tard, avec une version corrigée de la pièce et un *Examen*, c'est-à-dire une évaluation de son texte, dans laquelle alternent l'autocritique et la justification. D'un côté, il accepte les remontrances, de l'autre, il persiste et signe. Partagé entre la pression des règles et l'inaliénable liberté dont l'art a besoin, il hésite. En fait, toute son oeuvre, et celle de maints contemporains, auront été une subtile et laborieuse négociation entre mesure et démesure, un savant dosage de résistance et de docilité. La ruse, la prudence, le masque ne déterminent pas seulement la conduite de quelques libertins. Le phénomène est bien plus large, et significatif des précautions que doivent prendre, à des degrés variables, tous les penseurs, tous les poètes de l'époque.

Oui, reconnaît Corneille en 1660, mes personnages et moi avons été un peu trop ardents. Oui, les deux visites de Rodrigue à sa maîtresse choquent la bienséance. Chimène aurait dû sauver l'honneur en fermant sa porte. En choisissant, pour parler de l'héroïne, des termes comme "faute", "honte", "aveu", Corneille adopte les mêmes critères moralisants que ses adversaires. Il les rejoint aussi lorsqu'il souligne que, malgré tout, Chimène a fait son devoir, qu'elle déploie d'immenses efforts pour surmonter sa passion et qu'elle reste vertueuse. L'excès d'amour, finalement, a été maîtrisé : circulez, il n'y a rien à voir ! Il essaie également de nous persuader, dans son *Examen*, que l'éventualité du mariage demeure incertaine. Il retouche même la fin de la pièce et, par plusieurs variantes, accentue le doute sur la possibilité de l'union scandaleuse. En fait, cette manoeuvre cosmétique n'allait pas changer grand chose, car il fallait plus que cela pour modifier la logique profonde de la pièce, et ce pas, Corneille, heureusement, ne l'a pas franchi.

Il fait aussi référence aux règles, comme celle de la cohésion de l'intrigue et, là encore, il s'incline. Car les règles déterminent une responsabilité, un devoir et obligent l'écrivain, sur la défensive, à

s'expliquer et se justifier sur l'emploi qu'il en fait. Lorsqu'il invoque les Maîtres, comme Aristote et les poéticiens contemporains, Corneille semble comparaître devant un grand tribunal, au point que ses textes théoriques prennent souvent l'allure d'examens de conscience : il reconnaît des "défauts", des "vices", des "taches", il "avoue", il "regrette", comme s'il se confessait publiquement. On a souvent reproché à Corneille sa prudence, sa docilité ou même son hypocrisie. Mais c'est une position simpliste, anachronique, d'abord parce qu'elle ignore les pressions que subissaient alors les écrivains, ensuite parce qu'elle oublie que Corneille, bien loin de se renier complètement, sait aussi se défendre.

Il fait des concessions sur certains points, mais pour l'essentiel, il défend, courageusement, l'esprit de l'oeuvre. Principale ligne de défense : le succès du spectacle, l'enthousiasme du public : "J'ai remporté le témoignage de l'excellence de ma pièce, écrit Corneille, par le grand nombre de ses représentations, par la foule extraordinaire des personnes qui y sont venues, et par les acclamations générales qu'on lui a faites". Plusieurs témoins confirment cet engouement : *Le Cid*, nous disent-ils, a été un formidable best-seller. Les spectateurs ont sympathisé avec Rodrigue et Chimène, ils ont applaudi, ils n'avaient jamais rien vu d'aussi beau ni d'aussi touchant.

A maintes reprises, dans les querelles littéraires du XVII^e siècle, les écrivains opposeront aux théoriciens ce même argument, qui à leurs yeux anéantit toutes les critiques : le principe de plaisir. Le public a apprécié et sa satisfaction disqualifie les tracasseries pédantes, les censures chagrines. Comme Molière, Corneille revendique l'avantage du praticien, qui, intuitivement, connaît les mécanismes du plaisir et sait parler à l'imagination. Enchantés par "l'éclat" de la pièce, les spectateurs se sont laissés ravir et ont ainsi démontré que l'espace du théâtre, le moment magique de la représentation, échappant à l'analyse rationnelle, disqualifient la pertinence des règles. L'esprit souffle, la sympathie opère, et cela suffit. Quand venait le tour, aux actes III et V, des visites amoureuses âprement contestées, "il s'élevait, rapporte Corneille, un certain frémissement dans l'Assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable". La folle expression du désir et la violence des sentiments créent donc une sorte de magnétisme, qui porte l'expérience esthétique à son niveau le plus élevé. L'émotion des personnages se communique aux auditeurs et les transfigure. Un charme opère, qui ressemble à ce que les théoriciens appellent le sublime – une expérience esthétique extraordinaire, inexplicable et insurpassable.

De cette opposition entre les amateurs qui s'abandonnent à leur plaisir et les pédants qui s'en méfient, Corneille tire une conclusion à la fois simple et forte : le théâtre doit son succès à son extravagance. S'il veut plaire, il doit s'ouvrir à l'insolite et à l'excès : "Si nous ne nous permettions quelque chose de plus ingénieux que le cours ordinaire de la passion, dit-il, nos Poèmes ramperaient". Pour échapper à la médiocrité, il faut rompre avec le bon sens et oser l'extraordinaire. Bien que *Le Cid*, dit-il encore, "soit celui de tous mes Ouvrages Réguliers où je me suis permis le

plus de licence, il passe encore pour le plus beau". D'où il découle une conclusion aussi nécessaire qu'audacieuse : sans liberté, pas de beauté.

Corneille défend donc, malgré tout, la suprême liberté de la poésie. Et ça n'est pas tout. Son geste le plus intrépide, pour s'affranchir de l'orthodoxie, tient au rejet de deux principes essentiels dans la doctrine des théoriciens : la vraisemblance et la *catharsis*. Il s'en explique dans les trois *Discours*, des textes théoriques qu'il publie toujours en 1660.

Depuis Aristote, l'opposition du vrai et du vraisemblable était l'un des piliers de la théorie littéraire. Le vrai, c'est ce qui s'est effectivement produit, les faits réels que rapportent les historiens, alors que le vraisemblable, c'est ce qui pourrait arriver, ce qui est possible, ce qui est crédible. C'est donc une fiction, mais assez probable pour faire illusion et être prise comme une vérité. L'historien rapporte le vrai, alors que le poète crée du vraisemblable. Le poète est donc plus libre, plus inventif que l'historien, mais il n'a pas le droit d'inventer n'importe quoi, car il tombe alors dans l'invraisemblable, qui est mauvais.

Mais alors, puisque les écrivains doivent bannir le vrai, comment donc peuvent-ils construire du vraisemblable ? Par un effort d'abstraction, la raison établit ce qu'est la vraie nature de chaque chose, son essence. Il est évident qu'une jeune fille est naturellement timide et pudique ; il est normal qu'une femme se dévoue à sa famille et soit fidèle à son époux ; il va de soi qu'un noble soit brave, qu'un marchand soit rusé, et ainsi de suite. Même si, dans la réalité, ces règles connaissent des exceptions, on peut néanmoins dégager des types et des tendances générales. Comme dit Chapelain, l'art se propose "l'idée universelle des choses, les épure des défauts, et des irrégularités particulières [de] l'histoire". Pour le dire autrement, le vraisemblable coïncide avec une vérité consensuelle, la norme telle qu'elle est perçue par l'humanité moyenne. C'est une évidence intuitive, ou un préjugé collectif, décrété par le sens commun. Un autre théoricien le dit clairement : "Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public".

Or, ce qui aurait pu être une opération visant seulement à la connaissance de l'homme – puisqu'il s'agit d'établir le comportement normal de telle ou telle catégorie d'individus – glisse insensiblement vers l'obligation morale. Car la définition du principe général acquiert l'évidence du dogme et prend l'allure d'une règle. Un être singulier se conforme normalement à sa classe ; le bien, pour lui, sera donc de ressembler au profil qui est d'ordinaire celui de son groupe. S'il s'en écarte, il transgresse l'ordre établi et bouscule l'équilibre qui donne à toute chose, dans le monde, sa place et son caractère. Les deux sens du verbe *devoir* illustrent bien ce glissement : *devoir* peut signifier *être probable*, comme dans *il a dû se tromper*, mais peut signifier aussi *être obligé de*, comme dans *il doit terminer son travail*. Dans l'opération que je décris ici, le deuxième sens prend la place du premier. La possibilité devient une nécessité. Si la raison enseigne que toute jeune fille est naturellement pudique, il en découle que Chimène doit l'être aussi. S'il est généralement admis qu'un meurtrier ne se présente pas dans la maison de sa victime, il en découle que Rodrigue ne devait pas aller voir sa

maîtresse. Et ainsi de suite.

On voit mieux, à partir de cette définition, que les injonctions des théoriciens sur la vraisemblance, si elles avaient été suivies à la lettre, auraient eu un effet désastreux. Le théâtre aurait reproduit l'opinion commune et renvoyé aux spectateurs l'image d'un monde moyen, plausible et insipide. Voué à la consolidation des idées reçues et à la protection des valeurs établies, il risquait de sombrer dans l'académisme et le conformisme. Corneille a vu ce danger et, tout au long de sa carrière, il a persisté dans sa méfiance pour le canon du vraisemblable. Car s'il avait accepté de limiter les sujets de la tragédie à ce qui peut normalement se passer, s'il s'était résigné à forcer le bouillonnement de la vie dans des cadres rationnels, il n'aurait montré sur la scène que des personnages et des comportements prévisibles, mais dépourvus de charme et de profondeur.

Or, qu'a-t-il fait dans *Le Cid* ? Au lieu de construire une belle fiction, conforme aux règles et à la vraisemblance, il a suivi l'histoire et a relaté des événements réels. Il a donc choisi le vrai extraordinaire contre le vraisemblable ordinaire. Il lui suffit qu'une fille égarée, une fois dans le passé, ait agi comme l'a fait Chimène pour reproduire sa conduite impudique sur la scène. C'est vider devant le public les poubelles de l'histoire et ravalier l'œuvre au niveau des aberrations de la psychologie individuelle. L'événement extraordinaire a bien sûr l'avantage de soulever des sensations fortes, de prêter au spectacle une tournure romanesque, mais, du même coup, le théâtre trahit sa mission, il oublie de montrer la voie du bien. Il fallait au contraire, disent les critiques, que Corneille change l'histoire et montre une Chimène qui, préférant l'honneur à l'amour, exclue la possibilité même du mariage. Il fallait que l'héroïne donne l'exemple d'une attitude digne d'être imitée, qu'elle incarne la jeune fille idéale, pudique et soucieuse de sa réputation, conforme au modèle des manuels de bonne conduite. A quoi Corneille aurait pu répondre que si l'art se soumet au conformisme, il manque à sa mission, qui est d'offrir du rêve. Il faut donc ouvrir le répertoire théâtral à l'histoire, mais aussi au mythe et aux inventions de l'imagination, il faut échapper aux contraintes de la raison pour scruter l'univers des fantasmes et explorer la vie dans toute son extension, jusque dans ses singularités les plus troublantes.

En voilà assez sur le vraisemblable. Quelques mots, maintenant, sur un autre principe hérité d'Aristote, la *catharsis*, mot grec qui signifie *purification*. C'est un concept compliqué, qui a soulevé quantité de discussions, remarquablement analysées par M. Katsuya Nagamori. Je m'en tiens à la définition que propose Corneille : « La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte au désir de l'éviter ; et ce désir à purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons ». Tel quel, le mécanisme est simple : nous entrons au théâtre encombrés de tensions, tourmentés par nos peines et nos angoisses. Mais la représentation des passions telles que nous les voyons incarnées en autrui, et le spectacle des effets désastreux qu'elles provoquent, nous persuade d'être nous-mêmes prudents, d'assainir nos émotions, d'apaiser nos

troubles. La misère dans laquelle tombent les héros nous fait peur et nous inspire la sagesse. Nous ressortons donc du théâtre purifiés et libérés de nos démons. Pour défendre la respectabilité du théâtre et son utilité morale, on ne pouvait trouver meilleur argument.

Or, Corneille n'y croit pas. Cette fameuse purification des passions, "je doute, écrit-il, si elle [se] fit jamais". Pour qu'elle fonctionne, il faut que nous éprouvions de la peur, dans le sens où nous redouterions de subir le même sort que les personnages qui tombent dans le malheur. C'est cela que Corneille conteste. Le sentiment que nous éprouvons (et qui est le ressort essentiel de l'émotion tragique), c'est la pitié. Mais la pitié n'entraîne pas la crainte. Prenons Œdipe, le personnage tragique par excellence. Nous éprouvons peut-être pour lui de la compassion, parce qu'il n'a pas mérité le destin épouvantable qui est le sien, mais en quoi devrions-nous avoir peur de subir le même sort ? Il n'y a aucune ressemblance entre sa vie et la nôtre. Freud aurait expliqué que cette ressemblance existe, mais Corneille ne voit pas. Quelle faute Œdipe a-t-il commise, à laquelle nous-mêmes, nous serions exposés et dont nous devrions nous nettoyer ? De la même façon, si l'infortune de Rodrigue et Chimène nous fait pitié, allons-nous renoncer à nos propres amours et nous convertir à une morale plus édifiante ? Il est bien plus probable que le public, transporté par l'admiration, par la sympathie, s'identifie à eux et s'abandonne à des délires romanesques qui vont exactement à l'encontre des pieuses intentions de la *catharsis*. La récupération se trouve donc déjouée : si la tragédie touche plus qu'elle n'effraie, si elle transporte le spectateur dans autrui plus qu'elle ne le ramène à soi-même, le beau programme de purification morale tombe à l'eau. Sans pouvoir le dire explicitement, Corneille laisse entendre que la *catharsis* fonctionne comme un prétexte hypocrite, aux mains des prudes, pour prêter une finalité édifiante à un genre qui, de nature, est violent et extravagant. Elle sert à donner bonne conscience à ceux qui, fascinés mais gênés, veulent sauver à la fois la tragédie et la morale.

Si vraiment la tragédie est morale, c'est plutôt dans un autre sens. Car la morale n'est pas seulement la science du bien et du mal ; c'est aussi, selon l'étymologie, et dans le sens qu'on lui donnait souvent au XVII^e siècle, l'étude des mœurs ou l'étude de l'homme, indépendamment de toute intention normative. Or cette ambition-là cadre mieux avec le projet des grands dramaturges. Une fois levées (ou du moins tempérées) la mission d'édification et la valeur exemplaire de la tragédie, le terrain est libre pour interroger, et donner à voir, les comportements humains. Le but, dès lors, n'est plus de corriger, mais de connaître et de comprendre. Le théâtre du XVII^e siècle participe de la vaste enquête qui, à partir d'angles multiples, vise à l'élaboration d'une science de l'homme. L'apport de la tragédie, dans ce programme cognitif, sera d'explorer, entre autres, l'univers de la pulsion et du fantasme, d'éclairer les zones sombres que les bienséances tentent de voiler.

Nous touchons ici à un épisode essentiel de l'histoire intellectuelle française. Une anthropologie profane s'esquisse, à l'âge classique, qui tente de s'affranchir des modèles de la théologie et de

l'éthique chrétiennes. Les symptômes de cette émancipation sont multiples. Montaigne et Corneille, chacun à sa manière, placent au cœur de leur œuvre les singularités, et les dérapages d'un moi qui, d'autant plus intéressant qu'il est compliqué, s'épanouit en dehors de toute transcendance. Le roman, de son côté, affine les instruments de l'analyse psychologique et, plus qu'à l'esprit, s'intéresse au caractère, aux affects, aux relations intersubjectives. Dans la vie psychique telle que peu à peu on la découvre, les observations sur le cœur humain reconnaissent le rôle moteur du désir – un désir qui n'est ni l'amour de Dieu, ni la luxure que dénoncent les prédicateurs, mais un appétit naturel pour les plaisirs humains – les pulsions et leur travail au sein de dispositifs immanents. Simultanément, la passion amoureuse et l'attraction érotique changent d'objet. Dans la tradition courtoise comme dans la mouvance néo-platonicienne, le culte de la femme, plus ou moins coloré de mystique chrétienne, permettait de s'élever à un accomplissement spirituel. Les tentations de la chair étaient sublimées et l'aventure personnelle, inscrite dans un parcours idéal. La nouveauté est que la passion, sécularisée, ne sera plus désormais l'occasion d'un dépassement, mais qu'elle intéressera comme un ressort psychique autonome, une aventure spécifiquement humaine. Pour être pleinement homme, il faut éprouver les tourments du désir et pour connaître l'individu, il faut scruter son cœur. La littérature va servir précisément à cela, dans la mesure où, plus que jamais, elle contribue à affiner les instruments de l'investigation psychologique.

C'est là, je l'ai dit, qu'intervient la tragédie. Vouée dès sa naissance au spectacle de la violence, de la volupté et de la passion, elle dispose d'un langage et d'une tradition qui la prédisposent à cette recherche en sondant les forces sauvages et refoulées, qui effraient et qui fascinent. Sur la scène s'esquissent les rudiments d'une psychologie des profondeurs, qui est aussi une descente aux enfers. Hanté par la volonté de puissance et l'appétit de plaisir, le personnage tragique ne tolère aucun obstacle. Il risque tout, jusqu'à son honneur et sa vie, pour assouvir un besoin forcené, qui le mène de l'exaltation au désespoir, d'un sentiment extrême à un acte extrême. Placé à la frontière où voisinent la passion et la mort, il pousse l'expérience humaine à des limites qui défient la raison. Ainsi revient, dans la tragédie, cet univers archaïque et barbare que la société doit réprimer pour survivre. Les forces primitives que la civilité et la morale regardent comme pathologiques, voilà que l'écrivain, dans sa quête de connaissance, leur donne forme et tente de les regarder en face. Le spectacle devient alors un mode d'introspection : il me révèle l'étranger qui habite en moi, il me permet de voir, incarné dans l'autre, le monstre qui est une part de moi-même.

Certes, la tragédie classique offre une image stylisée, distanciée, de l'abjection, elle exorcise, par la rigueur du verbe, les démons qu'elle réveille. Comme Phèdre le sait, on ne peut regarder le soleil en face. Si l'art découvre la vilenie refoulée, il en atténue aussi l'horreur par la beauté de la forme. L'harmonie de la diction, la maîtrise du discours assourdissent la violence des passions, la rendent tolérable en la ritualisant et mobilisent les pouvoirs de l'esprit, les puissances du *logos* pour endiguer la folie. C'est cette fameuse technique de l'atténuation, de la sublimation qui caractérise l'art

classique – cet art du trompe l'œil qui masque la sauvagerie des comportements par la noblesse du style. La grandeur de la tragédie est d'avoir conjugué ces deux vocations contradictoires : découvrir l'innommable et, le nommant malgré tout, l'apprivoiser. Il faut admirer, plus que jamais, la mission civilisatrice de l'art, mais il faut reconnaître aussi que la pellicule qui sépare l'harmonie de l'anarchie est fragile.

C'est dire à quelle distance nous sommes de la retenue qu'imposent la vraisemblance et la bienséance. La pièce exemplaire à cet égard, celle qui, avant les intimidations de la Querelle du *Cid*, actualise tout le potentiel de la tragédie, c'est la tragédie de *Médée*, dans laquelle Corneille reprend l'histoire atroce de la magicienne qui, pour se venger de son mari qui la trahit, tue ses propres enfants – donc le spectacle de l'amour et de la jalousie absolus, qui conduisent à la vengeance absolue. La dédicace de la pièce lance cette parole superbe : "Ici vous trouverez le crime en son char de triomphe, et peu de personnages sur la scène dont les mœurs ne soient plus mauvaises que bonnes". Sans s'excuser, sans faire de concessions à la sensibilité du public, Corneille brise le mur du refoulement et revendique l'affinité de la tragédie avec l'abject. Du Mal, elle extrait de la beauté, comme la poésie qui, dit-il, fait "de belles imitations d'une action qu'il ne faut pas imiter". Or l'héroïne géniale et démoniaque qu'est Médée, la magicienne capable de tous les forfaits, se donne à lire comme une figure de l'artiste, et symbolise, en plus, la démesure de la tragédie. Elle est atroce, mais grandiose, tout comme la pièce elle-même, qui a osé lever le voile sur la monstruosité qui nous menace. Le triomphe de la sorcière qui, au dénouement, terrasse des ennemis mesquins et médiocres symbolise la victoire du théâtre qui se moque de la lâcheté, de l'hypocrisie des moralisateurs.

Le dramaturge joue donc avec le feu. Car les sentiments et les actes des personnages, si sauvages soient-ils, ou à cause de leur sauvagerie, suscitent l'admiration. L'excès séduit, exalte, offre le mirage d'une forme supérieure de l'existence. Il ne suffit plus de dire, comme nous faisons tout à l'heure, que le spectacle répond à un désir de connaissance – puisqu'il dévoile les bas-fonds de la psyché –, il faut ajouter qu'il invite à une relation mimétique. Ce que je vois de plus beau et plus grand que nature, ne pourrais-je me l'approprier, afin d'accéder, à mon tour, à pareille plénitude? Au lieu de susciter le rejet, comme le veulent les tenants de la *catharsis*, l'outrance impressionne et amorce même, peut-être, un processus d'identification. La passion, d'ordinaire, est dénoncée comme une faiblesse, une maladie, une fatalité mauvaise, mais l'évaluation est en train de changer. Dans le cours du XVIII^e siècle et, entre autres, sous l'effet de la tragédie, la passion va être revalorisée et perçue comme une expérience qui élève l'homme à son plus haut degré d'épanouissement. Éprouver des sentiments hors du commun, cela devient un signe de grandeur et de noblesse, un accomplissement et une émancipation que le spectateur admire et envie. On en viendra même à parler, au XVIII^e siècle, de belles passions, de passions généreuses ou sublimes – c'est le chemin qui mène vers l'exaltation romantique des sentiments extrêmes. Dans le paroxysme de la violence, on verra de la beauté : une fulgurance qui enthousiasme, une splendeur convulsive qui ravit l'esprit. Les ennemis

du théâtre dont je parlais la dernière fois allaient dénoncer cette dérive scandaleuse et accuser les spectacles d'entraîner les âmes à leur perte. Il n'est pas sûr qu'ils aient eu tort.

L'excursion que je vous ai proposée aujourd'hui dans le monde trouble de la tragédie ne nous a pas éloignés de mon sujet. L'admirable effort de civilisation mené tout au long du XVII^e siècle, les conquêtes de l'ordre et de la raison, tout ce travail de maîtrise et de domestication des forces sauvages a aussi son revers. Le prix à payer est le contrôle accru des mœurs, la police des consciences, le refoulement du désir et l'empire d'une morale qui risque d'étouffer les esprits. Dans un tel environnement, la littérature joue sur deux tableaux. D'un côté, elle contribue au triomphe de la culture sur la nature, elle ritualise la violence et consacre la victoire de l'esprit sur l'instinct. Mais simultanément, elle ouvre une brèche sur les images refoulées, elle offre aux désirs qui nous habitent un espace où ils puissent se reconnaître. L'érotisme, comme la tragédie, et l'érotisme dans la tragédie, auront rempli cette fonction. Sur une société hautement surveillée, menacée de conformisme et de docilité, ils auront fait souffler un vent de liberté.