

Renaissance

galanterie

fiction

religion

baroque

histoire

roman

théâtre

poésie

œuvres

doctrine

classique

prose

HISTOIRE

DE LA

littérature

FRANÇAISE

VOYAGE GUIDÉ DANS LES LETTRES
DU XI^e AU XX^e SIÈCLE

MICHEL BRIX



de boeck



HISTOIRE
DE LA littérature
FRANÇAISE

HISTOIRE
DE LA *littérature*
FRANÇAISE

**VOYAGE GUIDÉ DANS LES LETTRES
DU XI^e AU XX^e SIÈCLE**

MICHEL BRIX

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

© De Boeck Supérieur s.a., 2014
Fond Jean Pâques, 4 – 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.

Imprimé en Belgique

Dépôt légal:
Bibliothèque nationale, Paris : octobre 2014
Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles : 2014/0074/278

ISBN 978-2-8041-8930-3

SOMMAIRE

Avant-propos	7
--------------	---

PARTIE 1 LE MOYEN ÂGE (XI^e-XV^e siècles)

A. Moyen Âge et littérature	12
B. La littérature en ancien français (XI ^e -XIII ^e siècles)	15
C. La littérature en moyen français (XIV ^e -XV ^e siècles)	35

PARTIE 2 L'« ANCIEN RÉGIME » LITTÉRAIRE (XVI^e-XIX^e siècles)

A. La Renaissance (XVI ^e siècle)	46
B. Baroque et classicisme	83
C. La première moitié du XVII ^e siècle	95
D. L'Âge classique	114
E. Montée des « Lumières » : la première moitié du XVIII ^e siècle	143
F. La deuxième moitié du XVIII ^e siècle	168
G. De Chateaubriand à Baudelaire : le romantisme	197

PARTIE 3 FONDATION ET RÈGNE DE LA MODERNITÉ (XIX^e-XX^e siècles)

A. Qu'est-ce que la modernité littéraire ?	250
B. De Flaubert à Mallarmé : la littérature <i>fin-de-siècle</i>	267

C. De l'affaire Dreyfus à Mai '68 : modernité et francs-tireurs	301
D. Perspectives, horizons, impasses	351
Index des auteurs et des œuvres anonymes	357
Index des notions	365
Table des matières	367

AVANT-PROPOS

Depuis une vingtaine d'années, je donne à des étudiants de première année de l'université de Namur, en Belgique, un cours d'« Histoire de la littérature française » : celui-ci débute à la *Chanson de Roland* et décrit le parcours de la littérature jusqu'aux grandes orientations de la littérature contemporaine. Dans les universités françaises, un tel programme – et son intitulé même – auraient un caractère surprenant, voire insolite. En France, les cours d'histoire littéraire sont – dès le premier cycle de l'université – découpés par siècle ou par période (Moyen Âge, Renaissance, Lumières, etc.). Une conséquence pratique, dont tout enseignant peut facilement se rendre compte, découle de cette situation : la littérature didactique que les étudiants peuvent trouver en librairie imite le découpage régnant dans les programmes universitaires français, et si un grand choix de manuels existe, concernant le XVI^e ou le XVII^e siècle par exemple, on ne trouve en revanche sur le marché aucun outil pédagogique envisageant la littérature française dans sa totalité et pouvant servir de précis à des étudiants qui, entrant en lettres, sont à la recherche de perspectives d'ensemble. C'est également une lacune regrettable pour tous ceux qui – dans des universités étrangères – ont pour tâche de présenter un panorama général de la littérature française : le morcellement par manuel introduit des ruptures artificielles dans la continuité de l'histoire, et empêche de produire un exposé global homogène et « mémorisable » pour les étudiants.

Je voudrais remédier à cette lacune dans la bibliographie, en proposant un ouvrage qui retrace toute l'histoire de la littérature française en un développement continu, et qui puisse servir de support à un cours universitaire de 60 heures, destiné à des étudiants de première année, ou de premier cycle. Le projet tient de la gageure : il s'agit de présenter une matière abondante et multiforme, de façon aussi claire et pédagogique que possible, à des étudiants qui doivent la comprendre, l'assimiler et la maîtriser. On ne saurait donc se contenter d'une énumération de noms, de titres et de dates, qui apparenterait l'ouvrage à un dictionnaire. Il faut au contraire privilégier les structures, viser à la synthèse, insister sur les points communs, les évolutions, les filiations, les héritages, et montrer de quelle manière la production littéraire apparaît à chaque époque comme le résultat d'une alchimie mêlant tradition et innovation ; il faut aussi porter une attention particulière

à la terminologie et aux étiquettes (qu'est-ce que la Renaissance ?, qu'est-ce que le baroque ?, ...), et mettre en évidence les traits distinctifs de chaque période. Enfin, il faut envisager la question des influences et prendre en compte tout ce qui a été révélé par les études de littérature comparée : la littérature française est devenue ce qu'elle est par le développement d'un fonds national, mais aussi – et à parts égales – par le jeu des interactions entre les littératures européennes, qui se sont toujours ouvertes les unes aux autres. Ainsi, la France a accueilli régulièrement – venant de l'étranger – des idées, des œuvres, des courants de pensée, voire des doctrines esthétiques (le baroque, par exemple), qui ne sont pas restés sans impact sur la production nationale.

Comme on l'imagine, ces synthèses sont de plus en plus difficiles à réaliser au fur et à mesure que l'exposé avance dans le temps. Ainsi, quand je suis confronté au xx^e siècle, j'ai souvent l'impression de me trouver face aux pièces éparpillées d'un puzzle. Il n'était cependant pas question de me tirer d'affaire en accumulant des listes composées de noms d'écrivains, impossibles à mémoriser. Les lecteurs plus avertis pourront juger de la pertinence des grilles que j'ai proposées en ce qui concerne les époques récentes. Au reste, dans les pages finales, celles qui envisagent la production postérieure à Mai '68, je me suis même abstenu de toute énumération et me suis contenté d'indiquer quelques constats et quelques orientations générales.

On verra que la part accordée à chaque siècle n'est pas égale. Il ne sert pas à grand-chose de s'étendre longuement sur des périodes qui, aussi intéressantes fussent-elles aux yeux des spécialistes qui les connaissent bien, ont relativement peu enrichi le patrimoine littéraire en français et n'ont guère été prises en compte par la postérité. La littérature française s'est imposée – à égalité avec la littérature anglaise – comme la plus brillante de celles qui ont occupé et occupent encore l'espace européen. Cela ne signifie pas qu'elle a toujours brillé d'un même éclat et qu'elle n'a pas connu des jours moins fastes. Ainsi, le xiv^e siècle, par exemple – la Guerre de Cent Ans n'est sans doute pas étrangère à ce phénomène –, n'a pas fourni à la France un grand nombre d'œuvres marquantes : j'ai donc passé plus rapidement sur cette période pour pouvoir me consacrer davantage à l'apport foisonnant des xvii^e et xix^e siècles, incontestablement plus prolifiques en chefs-d'œuvre que le xiv^e.

La chronologie constitue bien évidemment la colonne vertébrale de mon cheminement, mais pas de façon absolue cependant. Ainsi, en arrivant au seuil du xvii^e siècle, j'ai réservé une section entière à une présentation – à la fois thématique et esthétique – de la rivalité qui agite le champ des arts pendant deux siècles, en Europe, et oppose le baroque et le classicisme. Les œuvres françaises mentionnées dans cette section sont évoquées à nouveau – à leur date et à l'intérieur de leur contexte historique précis, cette fois – dans les pages qui suivent. De même, au

moment d'entamer la troisième partie du développement – qui commence avec les romans de Flaubert –, j'ai consacré une section à décrire la « modernité » esthétique ; le parcours chronologique reprend après cet examen.

Je n'ai mentionné que les dates que j'estimais nécessaires pour fixer les cadres historiques. J'ai fait l'économie des annexes bibliographiques, et – pour ne pas distraire l'attention du développement général –, dans les portraits d'écrivains, je me suis limité à l'essentiel. Les outils par siècle qui, comme je l'ai noté, se trouvent en très grand nombre sur le marché fournissent en abondance des conseils de bibliographie et des renseignements supplémentaires sur les auteurs.

Il me reste à remercier les étudiants namurois qui furent les auditeurs successifs de mon cours d'« Histoire de la littérature française ». J'ai tiré parti de leurs réactions et de leurs questions, et ce qui n'était au départ, il y a une vingtaine d'années, que des notes à leur intention s'est progressivement étoffé, pour aboutir à ce livre.

LE MOYEN ÂGE

(XI^e-XV^e SIÈCLES)

A. Moyen Âge et littérature

B. La littérature en ancien français
(XI^e-XIII^e siècles)

C. La littérature en moyen français
(XIV^e-XV^e siècles)

A. Moyen Âge et littérature

Le Moyen Âge littéraire montre – sur le plan historique, linguistique et critique – des traits spécifiques, qu'on doit mentionner brièvement avant d'évoquer les œuvres qui ont marqué cette période.

Il faut savoir, d'abord, à quel découpage chronologique correspond, en littérature, l'appellation « Moyen Âge ». La détermination du début de cette période ne pose pas de problème : les historiens font débiter le Moyen Âge (ainsi désigné parce qu'intermédiaire entre l'Antiquité et les Temps modernes) à la chute de l'Empire romain d'Occident, en 476 ; or, les œuvres littéraires en ancien français qui sont parvenues jusqu'à nous ne sont pas, à quelques exceptions près, antérieures à la fin du xi^e siècle. L'existence de la langue populaire « romane » est alors attestée depuis longtemps, plus précisément depuis les serments de Strasbourg, en 842, lesquels furent prêtés en langues vulgaires par Louis le Germanique et Charles le Chauve, fils de Louis le Pieux et petits-fils de Charlemagne. Par contre, il est moins aisé de s'entendre sur la fin de l'époque médiévale. Traditionnellement, le Moyen Âge court jusqu'aux guerres d'Italie qui, à la fin du xv^e siècle, mirent les Français en contact avec la civilisation transalpine et avec les dépositaires de la culture hellénique, chassés de Constantinople par la conquête turque. Mais des synthèses récentes ont proposé de mettre fin au Moyen Âge littéraire français en 1480, en 1455 (année de l'impression de la Bible de Gutenberg), voire en 1430. Nous aurons à reparler de ces indécisions chronologiques lorsque nous nous attacherons à définir la « Renaissance ».

Autre trait marquant de la littérature médiévale, tout au moins à son origine : sa nature orale. Les œuvres étaient moins destinées à la lecture qu'à la récitation publique, ou au chant (les versions écrites que nous avons conservées avaient pour but principal de servir la mémorisation). Les jongleurs – ou récitants, ou encore ménestrels – jouaient un rôle majeur dans la diffusion de la littérature, qui n'existait qu'en « performance » : ils racontaient souvent les mêmes histoires, mais à des publics différents, et en retravaillant ou en adaptant leurs récits, par exemple en fonction de la composition de ces publics. Les œuvres, à l'époque, ne sont ni stables ni intouchables : elles sont regardées comme des propriétés communes plutôt que comme l'émanation d'un individu créateur.

Du caractère oral de la littérature et des nécessités de la mémorisation dérive aussi que les premières œuvres en français sont toujours en vers. Et à ces textes en vers est associée une musique, parfois une mélodie très simple, ou simplement (comme dans le cas des épopées) une scansion.

Alors qu'elle apparaît centrale aux époques plus récentes, la notion moderne d'auteur s'avère malaisée à appliquer à la littérature du Moyen Âge. Beaucoup d'œuvres ont plusieurs auteurs, ou restent anonymes. Plus on remonte dans le temps, et plus les problèmes d'attribution sont nombreux. À ces difficultés s'ajoutent les lacunes de la documentation : un grand nombre de données historiques manquent, beaucoup d'œuvres ne nous sont point parvenues ; quant aux œuvres connues, elles posent parfois elles-mêmes des problèmes de datation et d'origine insolubles. Les médiévistes répartissent donc les œuvres par genre littéraire, en recourant à des critères formels. Mais cela ne va pas non plus sans difficultés. La première procède de la définition même des « genres littéraires », que l'époque moderne a héritée de Boileau et qu'il est particulièrement malaisé à appliquer, *a posteriori*, à la matière littéraire médiévale, qui ne se plie pas aux mêmes catégorisations. Les auteurs du Moyen Âge pourtant étaient sensibles aux questions de genre, comme l'indique la présence, dans la plupart des titres, d'une indication formelle : *Chanson de Roland*, *Cantilène de sainte Eulalie*, *Jeu de saint Nicolas*, *Roman de la Rose*, etc. Mais les dénominations utilisées par les auteurs du Moyen Âge correspondent mal, généralement, à nos habitudes : ainsi le mot « roman » a commencé par désigner toute espèce de production littéraire en langue romane, et notamment les traductions du latin, puis s'est appliqué aussi bien à des œuvres en vers qu'à des œuvres en prose. On pourrait multiplier les exemples. De là procède, en tout cas, que la définition des genres littéraires du Moyen Âge concorde peu avec nos habitudes critiques : chaque spécialiste échafaude donc une typologie particulière, en choisissant pour critère autant la forme des œuvres (le théâtre) que la probable ou dominante intention (la littérature didactique, satirique) ou inspiration (littérature religieuse) de l'auteur, à moins encore qu'elle ne rende compte de la condition sociale de l'écrivain ou de son public (littérature bourgeoise, lyrique courtoise).

On fera encore, toujours sur ces questions formelles, plusieurs observations. Aux origines, la littérature médiévale appartient tout entière à la catégorie de la poésie : tout texte est en vers ; le XII^e siècle – qui voit se développer la chanson de geste et apparaître le roman, le drame liturgique ou encore la poésie des trouvères – ne donne à connaître, en français, aucune œuvre en prose. En outre, le fait que les textes sont conçus pour être interprétés plutôt que pour être lus implique également qu'une œuvre médiévale ressortit toujours, plus ou moins, de la catégorie du théâtre. C'est ce que suggère par exemple la récurrence du mot « jeu » au titre de beaucoup d'œuvres : le « jeu » évoque la représentation, ou renvoie chez les trouvères au *jeu-parti*, c'est-à-dire au débat dialogué, ou à la joute verbale.

La langue – ancien français d’abord, puis moyen français aux xiv^e et xv^e siècles – représente une difficulté supplémentaire pour les lecteurs francophones contemporains. Au xii^e siècle, la langue provençale, ou langue d’oc, était relativement homogène, contrairement aux parlers d’oïl (au nord de la Loire), distincts l’un de l’autre au xii^e et au xiii^e siècle : l’anglo-normand, le picard, le lorrain, le champenois, le francien (en usage dans le domaine royal de l’Île-de-France), etc. C’est le francien qui l’emporta au xiii^e siècle. Les difficultés de lecture deviennent moindres avec l’apparition du moyen français, plus proche de nos habitudes.

En abordant l’histoire des lettres médiévales, on sera aussi attentif au fait que la littérature française s’est développée à l’ombre de la culture latine, qui était au Moyen Âge – et est restée encore au début des Temps modernes – la culture dominante et qui constitue la principale source des littératures romanes. Enfin, il convient d’être sensible à la problématique, fondamentale, de l’édition des textes du Moyen Âge. Diffusés par voie manuscrite, ceux-ci sont arrivés jusqu’à nous, non dans leur état original, qu’on possède rarement, mais dans des transcriptions plus tardives, qui ne donnent point, par suite d’altérations volontaires ou non, le texte de départ.

B. La littérature en ancien français (XI^e-XIII^e siècles)

On adoptera, pour classer la production littéraire en ancien français, la répartition suivante (tout en soulignant que d'autres classements – parfois peu éloignés – ne sont pas moins légitimes) : les hagiographies ; les épopées (ou chansons de geste) ; le roman (comprenant notamment le roman en vers des XII^e et XIII^e siècles, ainsi que le lai narratif) ; la poésie lyrique ; le théâtre ; la littérature didactique et encyclopédique ; la littérature satirique (essentiellement le *Roman de Renart* et les fabliaux) ; le *Roman de la Rose* ; les chroniques.

1) Les hagiographies

Les premiers textes « littéraires » en ancien français sont des hagiographies, soit des récits de vies de saints. Rien de surprenant à ce constat : l'activité d'écriture était à l'époque le fait exclusif de gens d'Église. Ces hagiographies sont étroitement dépendantes de sources et de modèles latins. La plus ancienne est la *Cantilène* (ou la *Séquence*) de sainte *Eulalie*, qu'on date des environs de l'an 880. La *Cantilène*, texte très court (29 vers), se trouve accompagnée, sur le manuscrit où on l'a découverte, d'un éloge de la sainte en latin : les deux textes étaient sans doute destinés à être chantés et à entrer dans une célébration liturgique, à la suite de l'Alleluia (d'où leur nom de séquence/*sequentia*).

On conserve d'autres exemples d'hagiographies, qui sont postérieures mais également très courtes. Plus longue est en revanche la *Vie de saint Alexis* (625 vers décasyllabiques), dont les médiévistes situent la composition au milieu du XI^e siècle.

L'apparition d'hagiographies en français répond sans doute à un souci pastoral et suggère que la connaissance du latin était de moins en moins partagée parmi les fidèles. Elle est significative aussi des objectifs majeurs poursuivis par la littérature en ancien français : porter, par l'exemple (l'*exemplum* est une anecdote édifiante destinée à illustrer des sermons), à la vertu et à la piété.

2) La poésie épique : les chansons de geste

En poésie, le registre « épique » évoque des œuvres caractérisées par un style soutenu (également appelé « héroïque »), narrant des hauts faits, des prouesses et des guerres, faisant intervenir des forces irrationnelles (le destin) ou surhumaines (Dieu, des anges,...), et proposant une vision du monde où des héros exceptionnels décident du sort des groupes qu'ils représentent. On appelle ces œuvres des épopées, ou des chansons de geste (où « geste » vient du latin pluriel *res gestæ*, désignant des actions héroïques et guerrières, des exploits).

Les premières versions écrites d'épopées en ancien français datent de la fin du xi^e siècle. Ce genre n'est pas sans lien avec les vies de saints : une étroite parenté existe entre l'héroïsme chevaleresque et la sainteté (les héros épiques, bien que moins humbles qu'un Alexis, se sacrifient pour le service de Dieu). Les chansons de geste étaient psalmodiées par un récitant (ou jongleur), s'accompagnant de la vielle. Les textes, assez longs, sont divisés en laisses (strophes de longueur variable), où les vers – des décasyllabes – ne riment pas mais sont reliés les uns aux autres par des assonances (répétition de la dernière voyelle accentuée, et non des consonnes qui l'entourent).

Les chansons de geste reflètent la structure féodale de la société du Moyen Âge et les rapports qui unissent le seigneur, ou suzerain, et son vassal, auquel a été accordé un fief, dont il vit et dont il cède une partie des bénéfices au suzerain. La poésie épique en ancien français renvoie à l'idéal, tout à la fois politique et religieux, de la féodalité, en mettant en scène les prouesses du chevalier au service de son suzerain et de Dieu. On conserve le texte d'une centaine de chansons de geste, qui ont la particularité de se dérouler quasi toutes à l'époque carolingienne, pendant le règne de Charlemagne ou celui de son fils, Louis le Pieux. Pourquoi ce retour, à partir de la fin du xi^e siècle, d'événements qui sont censés avoir eu lieu trois siècles auparavant ? Le problème des origines des chansons de geste a suscité de nombreux débats, d'autant qu'on n'a jamais retrouvé de modèles latins que les auteurs français auraient imités ou translittérés. La théorie des cantilènes est célèbre mais est aujourd'hui abandonnée : on prétendait que chaque chanson de geste était formée d'une collection de pièces courtes, émanant d'une production populaire spontanée. Mais cette hypothèse ne rend pas compte de la structure d'ensemble très rigoureuse de certaines épopées. On a proposé aussi de voir dans les chansons de geste la réunion – par un écrivain – de chants de pèlerins, de légendes locales et de récits dispersés liés aux sanctuaires de France et au culte de héros épiques qui étaient associés à chacun de ces lieux. La question reste ouverte et croise au demeurant une problématique qui concerne la plupart des littératures nationales en Europe, qui semblent presque toutes avoir débuté par des œuvres ressortissant au genre épique (*Illiade*, bien

sûr, mais également le *Beowulf* en Angleterre, les *Sagas* en Islande, le *Nibelungenlied* en Allemagne, etc.).

Les chansons de geste françaises se répartissent en trois cycles principaux (on notera cependant que certaines chansons ne relèvent d'aucun de ces trois cycles) :

– La geste du Roi, centrée sur Charlemagne et ses guerres contre les Sarrasins ; c'est dans cet ensemble que figure la *Chanson de Roland*.

– La geste de Garin de Monglane, ou cycle de Guillaume d'Orange. Garin de Monglane est le grand-oncle de Guillaume Fierebrace, autrement dit Guillaume au courbe ou au court nez, ou encore Guillaume d'Orange, après la prise de cette ville ; c'est de ce Guillaume que dépend l'autorité de Louis le Pieux, roi faible, présenté sous un jour très défavorable.

– La geste de Doon de Maxence, ou cycle des vassaux (ou des barons) révoltés : cet ensemble rapporte les événements dérivant d'une révolte vassalique, dirigée contre l'empereur Charlemagne ou son fils, par des barons qui entendent défendre leurs droits.

La *Chanson de Roland*, dont la longueur varie selon les copies, date des dernières années du XI^e siècle. Elle fait le récit du retour d'Espagne des armées de Charlemagne, qui a conquis tout le pays, sauf Saragosse, et qu'une révolte des Saxons contraint à rentrer rapidement. D'où des négociations avec le roi sarrasin Marsile, menées par Ganelon, lequel entend se venger de son beau-fils Roland. Ganelon livre à Marsile les informations permettant à celui-ci de tendre – au défilé de Roncevaux, dans les Pyrénées – un piège à l'arrière-garde de l'armée française, menée par Roland et un certain Olivier, et dans laquelle se serait trouvé aussi Turpin, l'archevêque de Reims. L'œuvre fait le récit de cette bataille, à l'issue de laquelle les Français sont massacrés. L'auteur de la *Chanson de Roland* est resté anonyme : un certain Tuold est évoqué au dernier vers d'une copie de l'ouvrage (conservée à Oxford), mais le contexte ne permet pas d'établir s'il s'agit de l'auteur ou si Tuold est un jongleur qui a récité la *Chanson* lors d'une cérémonie particulière. Les événements qui sont contés dans l'œuvre ont un fondement historique, mais n'en ont pas moins été transformés : la *Vita Karoli* d'Éginhard (830) signale que le 15 août 1778, l'arrière-garde de l'armée française fut décimée à Roncevaux ; cependant – nuance majeure –, les assaillants étaient des Basques (qui étaient chrétiens !) et non des musulmans ; Éginhard révèle aussi qu'un chevalier du nom de Roland, « duc de la marche de Bretagne », aurait péri au cours de cet affrontement. Turpin, par contre, ne faisait pas partie de l'arrière-garde (il est mort plus tard, en 789). Quant à Olivier et à Ganelon, ils ne sont jamais cités dans les chroniques.

L'auteur de la *Chanson de Roland* aime les répétitions, les reprises, les refrains. On est souvent dans le registre de l'incantation : « Hauts sont les monts », « Païens unt tort e chrestiens unt droit », etc. ; le mot « férir » (frapper) revient à tout propos. Les personnages, du point de vue psychologique, n'évoluent guère : « Roland est preux et Olivier est sage ». La place de l'amour est marginale : Aude, mariée à Roland, n'apparaît que pour tomber morte en apprenant que son époux a été tué.

Le vers français est l'héritier du vers latin, mais les principes métriques ont changé en passant d'une langue à l'autre. Les Latins comme les Grecs fondaient leur poésie sur des combinaisons de syllabes longues et de syllabes brèves. Pour les Anciens, un « pied » était constitué d'un temps non marqué associé à un temps marqué, – ce dernier prononcé avec une intensité plus forte : le chanteur, l'aède, battait la mesure avec le pied, pour indiquer le temps marqué. Aux environs du iv^e siècle après J.-C., la différence entre syllabe longue et syllabe brève n'est plus perçue par la majorité des locuteurs du latin. Cette distinction n'a donc pas été introduite en français, où la métrique est fondée sur le décompte des syllabes et la rime (ou, dans les premiers temps, l'assonance).

Le vers de l'épopée est le décasyllabe, avec deux hémistiches inégaux (la césure vient en principe après les quatre premiers pieds). Il apparaît dans la *Chanson de Roland*, et est largement utilisé aussi dans la poésie lyrique. À l'époque du moyen français, il recevra le nom de « vers commun », tant il est utilisé dans tous les types de poésie. Ainsi, au xvi^e siècle – alors même qu'il est à l'époque supplanté par l'alexandrin dodécasyllabique – Ronsard trouvera tout naturel d'y recourir pour composer l'épopée qu'il intitule *La Franciade* (voir ci-dessous). Il est vrai que le décasyllabe était aussi le vers qui servait pour les traductions en vers des épopées antiques (on en faisait l'équivalent idéal de l'hexamètre dactylique du latin).

La chanson de geste s'essouffle en France à partir de la deuxième moitié du xiii^e siècle. Certes, on se remet à la composition d'épopées à la Renaissance, mais en s'inspirant des modèles antiques et non des chansons de geste médiévales. Celles-ci connaîtront cependant une postérité intéressante, mais hors de France : en Italie, aux xv^e et xvi^e siècles, elles font l'objet de réécritures, où la parodie n'est pas absente, par Boiardo et l'Arioste (*Orlando furioso*, « Le Roland furieux »).

Le fonds des chansons de geste françaises du Moyen Âge est parfois désigné comme la « matière de France », par opposition à la « matière de Bretagne », qui concerne le roman (voir ci-dessous).

3) Le roman

Aux origines, et contrairement, à nos habitudes actuelles, le roman est composé en vers.

Ce genre est apparu, en français, dans le contexte de la « Renaissance du XII^e siècle ». Les historiens du XX^e siècle ont infirmé la thèse, soutenue par Jules Michelet à l'époque romantique, qui faisait du Moyen Âge un temps d'obscurantisme, marqué notamment par l'oubli total de la culture antique. A ainsi été mise en évidence la familiarité des érudits médiévaux avec les auteurs gréco-romains, à l'époque carolingienne (c'est la « Renaissance » carolingienne, illustrée par Alcuin, Éginhard ou Raban Maur) puis à nouveau au XII^e siècle. Cette présence de l'Antiquité classique au XII^e siècle donne notamment lieu à des « réécritures » de l'histoire, où les francophones apparaissent comme les descendants des Anciens. Ainsi une littérature qu'on peut décrire comme de « propagande », et qui prend pour modèle l'*Énéide* (récit qui fait du Troyen Énée le fondateur de Rome), répand l'idée qu'un Brutus, arrière-petit-fils d'Énée, a fondé l'Angleterre, et que la dynastie française trouve ses origines dans des chefs descendants du roi troyen Priam.

Les deux foyers de la Renaissance du XII^e siècle sont Paris et Londres, où le français est devenu aussi la langue de la cour, depuis la victoire de Guillaume le Conquérant sur le roi Harold à Hastings (1066) et la conquête de l'Angleterre par les ducs de Normandie.

L'écrivain emblématique de cette période est Chrétien de Troyes. Celui-ci a traduit, jeune, plusieurs œuvres d'Ovide, et il présente son époque comme l'héritière de l'Antiquité (le pouvoir politique est passé de Grèce à Rome, puis de Rome à abouti dans le monde francophone ; la culture et les études ont suivi le même cheminement).

Chrétien de Troyes est un auteur de romans. Un roman, au départ, et comme ce mot le suggère, est une traduction : c'est un ouvrage traduit du latin en langue romane. Ce n'est qu'à la fin du XII^e siècle que ce terme en viendra à désigner un récit d'aventures en français, où l'amour tient une large place.

Les influences qui ont déterminé l'apparition du roman sont beaucoup mieux connues que celles qui concernent les sources de l'épopée. Ces influences sont, dans le cas du roman, au nombre de trois.

– On parle d'abord de l'influence **antique**, ou de la trilogie antique. Au milieu du XII^e siècle sont composés trois « romans antiques », c'est-à-dire basés sur des sources latines ou grecques : le *Roman de Thèbes* (histoire d'Œdipe et de ses enfants, d'après la *Thébaïde* de Stace), le *Roman d'Énéas* (adaptation de

l'Énéide de Virgile) et le *Roman de Troie* (adaptation de *l'Iliade* et de compilations sur la guerre de Troie postérieures à Homère). Le *Roman d'Énéas* et le *Roman de Thèbes* sont anonymes ; seul l'auteur du *Roman de Troie* est connu : Benoît de Sainte-Maure (qui était peut-être attaché à la cour d'Aliénor d'Aquitaine ; voir ci-dessous). Ces trois ouvrages, rédigés en anglo-normand, ont été composés à l'intention de la cour de Londres et étaient destinés à étayer la croyance que les premiers habitants de l'Angleterre descendaient des Troyens : les auteurs de la trilogie antique font la lumière sur les origines d'un monde censé renaître au XII^e siècle. Ces auteurs ont également joué un rôle important dans l'élaboration du roman médiéval et notamment du roman arthurien, en transposant en ancien français les techniques d'écriture de la littérature latine. Enfin, à côté de la trilogie antique, il faut évoquer aussi le *Roman d'Alexandre*, qui fit l'objet de plusieurs versions au cours du XIII^e siècle ; l'une de ces versions est rédigée en vers dodécasyllabiques, peu utilisés au Moyen Âge, et qui devront à ce roman d'être appelés des « alexandrins ».

– Une autre influence à prendre en compte est celle de la **lyrique courtoise** en langue d'oc. Le rayonnement de la culture provençale était très important au XII^e siècle : ladite culture – beaucoup plus brillante alors que celle en langue d'oïl – exerça, avant de s'affaiblir à partir du XIII^e siècle, une influence majeure sur l'Europe du Nord et sur l'Italie. Pour l'Europe du Nord, cette influence est le résultat des mariages d'Aliénor d'Aquitaine, petite-fille de Guillaume de Poitiers, le premier troubadour : Aliénor se maria d'abord, en 1137, avec le futur roi de France Louis VII, à qui elle donna deux filles, Aélis (qui épousera le comte de Blois) et Marie (qui épousera le duc de Champagne). Répudiée, Aliénor se remarie en 1152 avec Henri II Plantagenêt, héritier de la cour d'Angleterre (il deviendra roi deux ans plus tard). Ainsi, l'entourage d'Aliénor joua un rôle décisif dans la diffusion de l'idéologie courtoise au sein du monde francophone. Les troubadours étaient les grandes figures de la culture provençale, au temps de sa splendeur : ils chantaient l'amour courtois (c'est-à-dire tel que pratiqué dans les cours), appelé aussi *fin'amor*, amour raffiné. Les poèmes des troubadours évoquent l'admiration amoureuse que ceux-ci vouent à des dames qui sont pour eux – en principe – inatteignables. On devine les origines sociologiques de la relation courtoise : un homme, quand il est vassal, ne peut prétendre à se faire aimer de l'épouse de son suzerain, sauf à se trouver taxé de félonie. Le poète attend tout du consentement de sa dame, et se met à ses ordres, acceptant d'avance un long parcours d'attentes et d'épreuves ; comme dit un traité du temps, la femme « ne doit se livrer, proportionnellement aux mérites de l'aimé, que par degrés et selon le procès prévu ». L'amour courtois est exemplaire de la fonction « civilisatrice » de l'amour : le désir de plaire à une femme conduit l'homme

à renoncer à faire usage, pour la conquérir, de la force. Dans sa variante provençale, et à l'inverse de certains de ses avatars ultérieurs, l'amour courtois ne reste pas platonique, mais l'assouvissement des désirs physiques se trouve néanmoins suivi de nouveaux moments d'attente et d'épreuves.

– La troisième influence est celle de la **matière de Bretagne**. On doit évoquer ici le rôle joué par un certain Wace, né vers 1100 et mort vers 1180. Écrivain normand, ecclésiastique, Wace a vécu dans l'île de Jersey, à Caen et enfin à Bayeux où il fut chanoine. Il fut lié au roi d'Angleterre Henri II Plantagenêt, pour qui il rédigea deux chroniques en vers octosyllabiques, le *Roman de Brut* (vers 1155) et le *Roman de Rou* (vers 1160), – ouvrages destinés à commémorer le passé historique et légendaire de la Grande-Bretagne. Adapté d'un texte latin antérieur (d'où son appellation de « roman »), le *Roman de Brut* fait l'histoire des rois de Grande-Bretagne, depuis Brutus, Troyen descendant d'Énée, jusqu'au roi Arthur, dont le règne et les conquêtes sont longuement évoqués. Sur ce dernier point, Wace transforme et amplifie le texte latin qu'il adapte et où « Artorius » était seulement mentionné comme un chef de mercenaires ayant vécu au VI^e siècle. Avec Wace, Arthur devient un roi éblouissant, qui a réuni autour de lui les meilleurs chevaliers (les chevaliers de la Table ronde) et règne sur une cour raffinée, où – conformément à l'idéal de la courtoisie – les dames (en particulier Guenièvre, la reine) inspirent aux chevaliers le désir d'accomplir de grands faits d'armes. Dans ce passé recomposé, l'époque d'Arthur est assimilée à l'âge d'or de la chevalerie. Le *Roman de Rou*, quelques années plus tard, complète le *Roman de Brut* et fait l'histoire des ducs de Normandie, depuis Rollon (Rou), fondateur de la lignée. Grâce au *Roman de Brut*, le monde arthurien devient dans la seconde moitié du XII^e siècle le cadre privilégié du roman médiéval : ce monde idéal est implanté dans une aire géographique celtique, qui englobe les Cornouailles, le pays de Galles, l'Irlande et la Bretagne ; cette fiction « bretonne » fournit aux romanciers un répertoire de figures et de motifs narratifs promis à une grande fortune.

CHRÉTIEN DE TROYES ET LE ROMAN ARTHURIEN

Chrétien de Troyes est le créateur du roman arthurien. Il est l'auteur de cinq romans en vers octosyllabiques. Il parle un peu de lui au début des deux premiers, *Érec et Énide* (env. 1170) et *Cligès* (env. 1176), et signale les liens qu'il entretenait avec la cour du comte de Champagne, où il aurait été le protégé de Marie, la comtesse, fille de Louis VII et d'Aliénor d'Aquitaine. Il évoque aussi ses traductions d'Ovide et révèle avoir composé des chansons d'amour (deux nous sont parvenues) ainsi qu'une version de la légende de Tristan et Yseut.

Les romans de Chrétien de Troyes narrent les aventures de jeunes chevaliers à la recherche de la maturité (on a rapproché ces récits de la tradition européenne du « roman d'apprentissage », ou *Bildungsroman*). Chaque roman est centré sur un personnage de chevalier errant, solitaire, qui s'engage dans une série d'épreuves pour prouver sa valeur, effacer une faute (souvent vis-à-vis d'une femme) ou conjurer un sortilège. Contrairement aux héros des chansons de geste, les personnages des romans arthuriens évoluent, du point de vue de leur mentalité ou de leur comportement. Des épisodes merveilleux accroissent la grande qualité poétique de ces récits.

Entre 1171 et 1181, Chrétien de Troyes rédigea, peut-être conjointement, *Yvain, ou le Chevalier au lion* et *Lancelot, ou le Chevalier de la charrette*. Yvain, menant une vie d'aventures et de tournois, oublie que le délai qui lui a été accordé par son épouse pour rentrer au foyer conjugal est écoulé. Quand il se présente à elle, elle le renvoie. Fou de douleur, il va d'aventure en aventure, suivi par un lion auquel il a sauvé la vie, jusqu'à ce qu'il obtienne de sa femme, et grâce à ces exploits, le pardon désiré. L'histoire d'Yvain illustre la vertu ennoblissante de l'amour : pour convaincre son épouse de le reprendre, Yvain se fait défenseur du droit, réparateur des injustices, protecteur des faibles et libérateur des opprimés. *Le Chevalier de la charrette* lie Lancelot et Guenièvre, qui a été enlevée par un mystérieux étranger et que recherchent les chevaliers de la Table ronde. Toute une série d'épreuves permettent à ceux-ci de montrer leur valeur, selon le principe que c'est le meilleur des chevaliers qui retrouvera Guenièvre. Ainsi, Lancelot doit notamment accepter l'humiliation suprême pour un chevalier, celle de se faire passer pour un manant (il circule non sur un cheval, mais en conduisant une charrette). Le roman est sous-tendu par la thèse qu'il faut se soumettre sans réserve à l'amour, et par amour accepter même les humiliations. Le récit montre comment Lancelot parvient à délivrer Guenièvre, puis décrit la relation adultère qui unit la reine et le chevalier d'Arthur. L'ouvrage est dédié à Marie de Champagne : c'est elle qui a sans doute demandé à l'auteur de traiter le sujet de l'adultère. On pense que Chrétien de Troyes n'a pas terminé lui-même la rédaction de ce roman.

Enfin, entre 1182 et 1190, Chrétien de Troyes a composé le *Conte du Graal, ou le Roman de Perceval*, ouvrage inachevé, peut-être à cause de la mort de l'auteur. Perceval, dont le père et les frères sont morts au combat, est élevé dans la forêt par sa mère ; celle-ci espère qu'il ne deviendra jamais chevalier. Mais, le jour où il voit passer des chevaliers, Perceval veut les suivre et il part, abandonnant sa mère, pour apprendre le métier des armes. Ayant conquis la gloire par ses prouesses, il est accueilli dans le château mystérieux du roi Pêcheur, infirme, et dont le pays est dévasté. Au cours de la soirée, pendant un festin magique, il est tout surpris d'assister à une procession où l'on porte un grand vase – le Graal – et une lance qui saigne. Perceval se tait, malgré sa curiosité. Or il apprendra plus tard que des

questions de sa part sur cette procession auraient rétabli le roi et rendu la fertilité à son pays. Il apprendra aussi que c'est son état de péché qui l'a empêché de parler : il est responsable du décès de sa mère, qui est morte de chagrin après son départ. Commencent alors des années de pérégrinations, au cours desquelles Perceval cherche à revoir la fameuse procession et à poser les questions qu'on attendait. En contrepoint, l'auteur narre les aventures du chevalier Gauvain, qui apparaissait aussi dans *Yvain* et dans *Lancelot*. Quand s'arrête le *Conte du Graal* (mais le roman est inachevé), les recherches de Perceval n'ont pas abouti ; les progrès de celui-ci en chevalerie, en spiritualité et en charité suggèrent cependant que ses efforts sont en voie d'être récompensés.

Alors que les auteurs de chansons de geste utilisaient le décasyllabe, les romanciers ont recours pour leur part au vers octosyllabique, qu'on retrouvera aussi dans les *Lais* de Marie de France, dans les fabliaux et dans une bonne part de la production dramatique. L'octosyllabe, qui sera encore le vers favori de François Villon, concurrence le décasyllabe pendant tout le Moyen Âge. À partir du XVI^e siècle, il se verra cantonné aux genres « légers », comme la chanson.

Le Graal, motif païen, est au départ un vase, un plat à poisson, ou un chaudron celtique. Le roman de Chrétien de Troyes suggère qu'il s'agit en fait d'un objet central de la liturgie. La christianisation du Graal devient un fait accompli dès les toutes premières années du XIII^e siècle, avec le *Roman de l'Estoire dou Graal*, dû à l'auteur franc-comtois Robert de Boron. Celui-ci fait du Graal le calice qui aurait été utilisé par le Christ lors de la dernière Cène et que l'on aurait utilisé ensuite pour recueillir le sang du Seigneur, lors de la crucifixion. Ce calice aurait été apporté en Bretagne par un beau-frère de Joseph d'Arimathie. Dans un roman ultérieur de Robert de Boron, *Merlin*, l'enchanteur prédit qu'un chevalier du roi Arthur fera la conquête du vase sacré.

Au début du XIII^e siècle, le Graal se trouve ainsi au centre d'une très importante tradition romanesque. On dénombre d'abord quatre continuations différentes, en vers, du *Roman de Perceval*, qui aboutissent à une scène où le héros assiste enfin à une nouvelle procession et pose cette fois les questions qu'on attendait. Mais le Graal est aussi le prétexte, au XIII^e siècle, de cycles romanesques en prose. Ainsi le « Didot-Perceval » – constitué vers 1220 par la mise en prose des deux romans de Robert de Boron, et d'un troisième, *Perceval*, dont l'original en vers a disparu (il ne s'agit pas, bien sûr, du *Perceval* de Chrétien de Troyes) – et surtout le « Lancelot-Graal », d'une ampleur considérable, et qui voit le jour dans les années 1225-1230. Le « Lancelot-Graal » est une trilogie, dont la première partie est consacrée entièrement à Lancelot, qui se voit dépossédé de son titre de premier des chevaliers

d'Arthur. Abusé par un philtre, croyant se trouver avec Guenièvre, Lancelot passe la nuit avec la fille d'un roi. De cette union naît Galaad, modèle du pur chevalier. *La Queste del saint Graal*, deuxième volet de la trilogie, décrit la recherche du Graal par les chevaliers d'Arthur, – Lancelot, Perceval, Gauvain et Galaad, lequel finira par retrouver le Graal. Ces personnages représentent les différents degrés dans l'apprentissage de la charité et l'ascension vers la perfection spirituelle, et toute la quête du Graal est l'allégorie de la recherche de Dieu. On voit l'évolution du chevalier, dont la mission sociale (défendre les faibles et les opprimés) était évoquée dans *Yvain*, et qui devient dans le « Lancelot-Graal » une sorte de moine, protecteur de l'Église. Enfin, le dernier volet du « Lancelot-Graal » a pour titre : *La Mort le roi Artu* (la mort du roi Arthur).

TRISTAN ET YSEUT

Les récits rapportant la légende de Tristan et Yseut constituent, avec les romans de Chrétien de Troyes, l'autre pan essentiel de la littérature romanesque en ancien français.

Tristan et Yseut est aussi une fiction « bretonne ». Tristan vit à la cour du roi de Cornouailles, Marc, dont il est le neveu. Lui aussi, comme tous les chevaliers de son temps, mène une existence d'aventures. Un jour, on le laisse pour mort dans une barque qui dérive et finit par aborder en Irlande. Là, il se fait passer pour un jongleur et on lui confie la fille du roi, Yseut la Blonde, afin qu'il l'initie à la musique. De retour en Cornouailles, Tristan s'offre à aller chercher la seule femme que Marc consent à épouser, et qui est précisément Yseut. Au cours du voyage qui voit Tristan amener Yseut en Cornouailles, les deux jeunes gens boivent par erreur un philtre que la mère d'Yseut destinait aux mariés, et tombent irrésistiblement amoureux l'un de l'autre. On rejoint ici le schéma courtois : Tristan aime et convoite l'épouse de son suzerain. Yseut se fait remplacer dans la chambre nuptiale par une de ses suivantes, et les deux amants se donnent des rendez-vous pendant la nuit. Mais ils sont dénoncés, doivent fuir et se cachent dans une forêt où ils vivent misérablement. Retrouvés, ils sont épargnés par le roi, qui a été abusé et croit que les deux jeunes gens sont restés chastes (on les a découverts dormant l'un à côté de l'autre, séparés par l'épée de Marc). Yseut revient à la cour et Tristan, chassé, part pour la Bretagne, où il épouse une autre jeune femme, Yseut aux blanches mains. Il ne peut cependant oublier Yseut la Blonde, revient en Angleterre, et se déguise en mendiant, ou en fou, pour s'approcher d'elle. Au retour, il est blessé gravement dans un combat et déclare à sa femme que seule la présence d'Yseut la Blonde peut le guérir. On va chercher celle-ci mais Yseut aux blanches mains, par jalousie, induit en erreur son époux en lui faisant croire qu'Yseut la Blonde ne se trouve pas sur le bateau qui vient d'arriver. Tristan meurt, et Yseut la Blonde meurt à son tour, lorsqu'elle arrive dans sa chambre, en se jetant sur son corps. On

enterre les deux amants en Cornouailles, et deux arbres, s'entrelaçant, surgissent de leurs tombes respectives.

La légende de Tristan et Yseut illustre la thématique de l'amour impossible, en suggérant qu'il s'agit là, en fait, et paradoxalement, du seul amour possible. L'épisode de la forêt est explicite : alors que les deux amants sont réunis et peuvent se livrer à leur passion, ils se lassent rapidement l'un de l'autre et on les découvre chastement endormis. Mais lorsqu'on leur impose d'être séparés, rien n'égale le désir enragé qui les saisit de se trouver à nouveau ensemble. Cette idée forme un des axes majeurs de l'éthique courtoise : pour faire « durer » l'amour humain, pour qu'il ne s'éteigne pas, il faut recourir à des épreuves, des obstacles, des séparations, des temps d'attente toujours renouvelés. Pareil constat se trouve à l'origine d'une thématique sur laquelle les œuvres littéraires françaises reviendront à maintes reprises : l'incompatibilité de l'amour et du mariage.

Quels sont les témoignages qui ont porté jusqu'à nous la légende de Tristan et Yseut ? Des textes courts d'abord : le *Lai du chèvrefeuille*, de Marie de France (Tristan, séparé d'Yseut, dépose sur son passage une branche de noisetier, entrelacée de chèvrefeuille, où il a gravé un message), la *Folie d'Oxford* et la *Folie de Berne* (épisodes où Tristan, déguisé en fou, essaie de rentrer en contact avec Yseut). Deux textes plus longs ensuite, mais déparés cependant par d'importantes lacunes (il faut se référer à des adaptations allemandes de la légende pour reconstituer l'histoire complète) : le *Tristan* de Thomas (3 000 vers ; composé aux environs de 1176) et le *Tristan* de Béroul (4 500 vers). Ces deux romans semblent destinés au public anglais en général, et à la cour d'Henri II Plantagenêt en particulier. On observe que, dans le récit de Thomas, Tristan et Yseut sont déjà amoureux l'un de l'autre *avant* de boire le philtre. Enfin, une dernière remarque sur l'adaptation de la légende qu'aurait composée Chrétien de Troyes : si l'on en croit les premières lignes de *Cligès*, cette adaptation était, curieusement, intitulée « Du roi Marc et d'Yseut la Blonde ».

Au XIII^e siècle apparaît un *Tristan* en prose, qui est connu par quatre versions s'échelonnant de 1230 à 1300. Celles-ci amalgament la légende et l'histoire des chevaliers de la Table ronde : Tristan devient un desdits chevaliers et sa relation passionnée avec Yseut est mise en miroir de la relation Lancelot-Guenièvre.

JEAN RENART

Au XIII^e siècle, les romans en vers n'ont pas été totalement éclipsés par les grands cycles en prose (le « Didot-Perceval », le « Lancelot-Graal », le *Tristan*) : à preuve les continuations en vers du *Roman de Perceval* de Chrétien de Troyes, ainsi que les romans de Jean Renart. Celui-ci n'écrit pas, cependant, de romans arthuriens ; il ne s'intéresse ni au merveilleux, ni à la fiction bretonne. Ses romans – qu'on qualifie parfois de « réalistes », parce que Jean Renart, se détournant du merveilleux, est conduit à l'observation de la vie de tous les jours – évoquent la chevalerie (sans son côté guerrier) et l'idéologie courtoise. Son roman le plus connu, le *Lai de l'ombre* (1221), met en scène un chevalier qui fait la cour à une dame.

Le roman en vers sera amené progressivement à disparaître, mais continue à être pratiqué jusqu'au XIV^e siècle, comme en témoignent le *Méliador* de Froissart (voir ci-dessous) et aussi, à l'approche de l'an 1400 encore, le *Roman de Mélusine* de Coudrette.

LE LAI NARRATIF

De même que la nouvelle – créée au XV^e siècle – sera la forme courte du roman en prose (voir ci-dessous), le lai narratif est la forme courte du roman en vers. **Marie de France**, qui a probablement vécu à la cour d'Henri II Plantagenêt, a laissé un recueil de douze lais narratifs, qui comptent chacun de 100 à 500 octosyllabes et ont sans doute été composés aux alentours de l'an 1160. Marie de France a rassemblé et transcrit dans ses lais quelques légendes bretonnes (ainsi l'épisode du chèvrefeuille, dans l'histoire de Tristan et Yseut).

4) La poésie lyrique

La poésie lyrique est celle qui voit l'auteur faire part de sentiments personnels, et particulièrement de sentiments amoureux. Les premiers représentants de la poésie lyrique en français sont les trouvères, qui s'inspirent – en langue d'oïl – du « grand chant courtois » pratiqué par les troubadours, en langue d'oc.

TROBAR ET TROUVER

Les mots « troubadour » et « trouvère » viennent respectivement de « trobar » et de « trouver », qui ont le sens de « composer ». On évoquera ci-dessous un autre verbe qui renvoyait également à la composition de poèmes, « dictier ». Par rapport à « trouver », « dictier » s'applique à un registre plus quotidien, moins ambitieux, du lyrisme. L'étiquette « trobar/trouver » correspond, pour sa part, à une poésie très intellectuelle, élevée, et volontiers abstraite, parfois jusqu'à l'hermétisme (ainsi le *trobar clus* [fermé] des troubadours, fondé sur l'obscurité des métaphores).

Les mariages successifs d'Aliénor d'Aquitaine ont joué, comme on l'a dit, un rôle majeur dans la diffusion de la poésie des troubadours à l'intérieur du monde francophone. Et c'est à la cour de sa fille Marie, en Champagne, qu'on rencontra sans doute les premiers trouvères, comme en témoignent les deux chansons d'amour de Chrétien de Troyes qui ont été conservées. Les trouvères pratiquent, comme leurs modèles provençaux, une poésie très codifiée, qui évoque le service de la dame, ou *fin'amor*. On recense environ 200 trouvères. Le plus célèbre est Thibaut, qui fut comte de Champagne de 1214 à 1253. On trouve aussi, dans les milieux urbains, des trouvères qui ne sont pas des aristocrates, comme le lorrain Colin Muset, – ce qui suggère que la relation féodale était devenue une métaphore qui évoquait tout lien amoureux.

Les trouvères ne sont pas les copies conformes des troubadours. Leur chant est plus limpide (il n'y a pas en langue d'oïl d'équivalent du *trobar clus*) et, au Nord, le service de la dame se fait aussi plus exigeant et rigoureux. Chez certains trouvères, au XIII^e siècle, la dame devient une représentation de la Vierge, et la *fin'amor*, l'image de l'amour de Dieu (qui par hypothèse ne peut être assouvi). Le service de la dame se combine alors avec l'idéal de la croisade, et le poète – pour ne pas démeriter – se voit parfois éloigné à jamais de la femme qu'il aime. Ainsi on évolue au Nord vers une relation qui demeure purement platonique.

Au Sud, la croisade des Albigeois, contre l'hérésie « cathare », créera une rupture dans le rayonnement de la culture provençale et poussera de nombreux troubadours à l'exil, notamment vers l'Espagne et vers l'Italie. Ceux-ci exerceront, dans ce dernier pays, une influence décisive sur les poètes du *dolce stil nuovo*, sur Dante et sur Pétrarque. Et on constate, en Italie, que se produit, comme dans le nord de la France, la même évolution de la thématique courtoise vers le platonisme et la célébration de l'amour pur, seuil de l'amour divin et voie du salut : la femme aimée devient la *donna angelicata*, inaccessible, morte même chez Dante et chez Pétrarque. Il est piquant de noter qu'au XVI^e siècle – soit à une époque où les troubadours et les trouvères seront complètement oubliés –, ces thématiques reviendront irriguer la poésie française grâce à l'intermédiaire et à la caution de Pétrarque.

DICTIER

La lyrique médiévale en ancien français n'est pas représentée seulement par les trouvères et le « grand chant courtois ». Une autre inspiration traverse tout le Moyen Âge littéraire et court jusqu'à Villon, au XV^e siècle. Elle correspond à une poésie moins abstraite, moins élégante, moins rigoureusement codifiée et ordonnée, beaucoup plus liée à la vie quotidienne, et qui trouve ses origines dans la poésie

en latin des Goliards. Les Goliards (du nom de Goliath, personnage mythique dont ils font leur porte-parole) sont des clercs vagants, qui ont fui les ordres religieux, vivent en marge de l'Église et se trouvent le plus souvent sans ressources ; ils ont laissé des poésies latines satiriques et évoquant leurs difficultés de subsistance. Les Goliards firent des émules parmi les poètes pratiquant l'ancien français. Le plus connu de ceux-ci est **Rutebeuf**, au XIII^e siècle. Rutebeuf a vécu entre 1230 et 1285. Sa vie reste obscure et son nom n'apparaît que dans ses œuvres (*La Complainte Rutebeuf*, *Le Mariage Rutebeuf*,...), où elle est le prétexte de jeux de mots divers (« rude bœuf », « Rutebeuf qui rudement œuvre »,...). Plusieurs pièces le donnent à connaître comme un jongleur, vivant mal de sa plume, harassé par la pauvreté et par des peines diverses.

Mais Rutebeuf n'est pas seulement un poète bohème, précurseur des « poètes maudits » que Verlaine évoquera au XIX^e siècle. Il écrivait aussi des œuvres de commande, contre rétribution. Ainsi, il a participé par des pamphlets (en vers) aux querelles de pouvoir qui opposaient à l'université de Paris franciscains et dominicains ; il a rédigé des poèmes où il encourageait les chrétiens français à partir en croisade, après la prise de Constantinople par Michel Paléologue, en 1261 ; et il a donné une hagiographie, *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*, que lui avait sans doute commandée la corporation parisienne des drapiers, dont cette sainte était la patronne. Enfin, il a laissé une pièce de théâtre, *Le Miracle de Théophile*, dont il sera question dans quelques instants.

Comme poète lyrique, Rutebeuf est le créateur du « dit », substantif qui correspond à l'infinitif « dictier » (composer une œuvre littéraire, mais dans un registre moins élevé et moins intellectuel que celui du « trouver ») et s'applique à toutes sortes d'œuvres en vers, en général courtes, faites pour être récitées plutôt que chantées, et contenant des accents narratifs et satiriques. En outre, après le *Roman de la Rose* (voir ci-dessous), le « dit » sera susceptible aussi de raconter un songe allégorique du poète. Enfin le « dit » peut également se confondre plus ou moins avec un monologue dramatique, lorsque l'auteur imite, par exemple, le boniment d'un vendeur ambulancier ou d'un charlatan (ainsi le *Dit de l'herberie*, de Rutebeuf).

AUTRES FORMES DU LYRISME

Les **congés**, au XIII^e siècle, sont des poèmes dans lesquels l'auteur prend « congé », fictivement ou non, de sa famille, de ses proches et de sa ville, avant d'entreprendre un voyage, de se retirer pour se préparer à la mort ou d'être envoyé dans une léproserie. On est, à nouveau, loin des thématiques de la poésie courtoise : dans le *congé*, la méditation s'accompagne de confidences faites à des destinataires précis et évoquant la vie de tous les jours. Jean Bodel et Adam de La Halle, dont il va être question, ont donné des *congés*. Une fois que le genre est devenu à la mode, il pouvait y avoir une forme de convention à y recourir : ainsi,

d'avoir rédigé des *Congés* n'indique pas nécessairement qu'un écrivain a quitté sa ville, mais seulement qu'il était dégoûté d'y vivre.

Genre voisin par la thématique, mais au contenu plus didactique, les *Vers de la mort* (d'après le substantif « morz » répété en tête de chaque strophe) invitent le lecteur à méditer sur les fins dernières de l'homme (*memento mori*) ; les plus fameux ont été laissés, à la fin du XII^e siècle, par le cistercien Hélinand de Froidmont.

Il faut évoquer aussi, parmi les formes plus modestes du lyrisme, les chansons d'amour, où ce sont parfois des femmes qui sont censées s'exprimer, mais où ce ne sont pas nécessairement des femmes qui ont tenu la plume. Ainsi les **chansons de toile** (en décasyllabes, comme la poésie épique) font parler des jeunes filles éprises d'amants lointains, et qui s'occupent à des travaux d'aiguille. Les **chansons d'aube** évoquent la séparation des amants, au petit matin. Les **reverdies** étendent à toute une chanson la strophe initiale des poésies courtoises, qui évoquait en général la nature au printemps. Dans les **pastourelles**, l'auteur raconte sa rencontre amoureuse avec une bergère ; certaines pastourelles incluent parfois un dialogue dramatique.

Les assonances, dans les chansons de geste, ont été rapidement concurrencées par les rimes (soit la répétition de la syllabe entière, voyelle *et* consonnes). La rime l'emporte au XIII^e siècle, mais les poètes se contentent alors de rimes masculines (les rimes féminines – avec un *e* muet final – faisaient problème). Le système d'alternances rimes masculines/rimes féminines se mettra en place progressivement, et sera préconisé à partir du XV^e siècle dans les traités de versification, avant de s'imposer au XVII^e siècle, sous l'autorité de Malherbe.

5) Le théâtre

Le théâtre médiéval – ou « *jeu* par personnages » – a été longtemps partagé entre théâtre religieux et théâtre profane. Un examen plus précis a introduit le découpage suivant :

- théâtre religieux
- théâtre laïque à sujet religieux
- théâtre laïque à sujet comique

Le **drame liturgique** est une amplification dramatique et musicale de vies de saints et d'épisodes de la Bible, généralement composée pour illustrer la liturgie du jour, et s'y insérer. Il est apparu, en latin, au X^e siècle : il s'agissait, à l'origine, de faire représenter par des moines, autour de Pâques, les principaux événements de la Semaine sainte. Le procédé a ensuite été étendu aux grandes fêtes de l'année liturgique. On date de la fin du XII^e siècle le premier drame liturgique à avoir été

composé en ancien français (plus précisément en anglo-normand), le *Jeu d'Adam*. Ce texte met en scène la faute d'Adam et Ève, ainsi que l'histoire d'Abel et de Caïn, et montre ensuite un défilé de prophètes annonçant la venue du Christ.

Apparaît aussi à la fin du XII^e siècle un **théâtre laïque à sujet religieux**, qui renvoie à des œuvres représentées en dehors de l'église (parfois sur le parvis même), par des comédiens laïques. Les miracles – ou amplifications dramatiques de récits de miracles – constituent la première forme de ce théâtre laïque à sujet religieux. **Jean Bodel** (env. 1165-1210), poète de la ville d'Arras, également auteur de *congés*, a produit pendant les dernières années du XII^e siècle et les premières années du XIII^e. Sa pièce *Le Jeu de saint Nicolas* – sans doute représentée pour la première fois un 5 décembre, aux alentours de l'an 1200 – ressortit au genre du « miracle » et dépeint la conversion au christianisme de Sarrasins, éblouis après la démonstration de la capacité de ce saint à protéger les trésors. En Afrique, après une bataille, les Sarrasins ont fait prisonnier un homme trouvé en prière devant une statuette en bois de saint Nicolas. Le roi décide de mettre à l'épreuve ce saint en informant publiquement la population de la ville que son trésor est gardé par une statuette. Trois voleurs profitent de l'aubaine. Répondant aux prières du prisonnier, saint Nicolas se rend auprès des voleurs et leur ordonne de restituer le butin, ce qu'ils font. Devant ce haut fait, le roi se convertit. La trame de la pièce est bien religieuse, Jean Bodel est animé par l'esprit de la croisade, mais l'auteur a glissé dans sa pièce des peintures réalistes et pittoresques de scènes de la vie de tous les jours, – faisant ainsi du *Jeu de saint Nicolas* l'œuvre qui annonce le **théâtre laïque à sujet comique** (« comique » est ici à prendre comme un équivalent de « réaliste », au sens de : « s'inspirant du spectacle de la vie quotidienne »).

Au début du XIII^e siècle, Gautier de Coinci constitue un recueil de *Miracles de Notre Dame*, qui rassemble des histoires de pécheurs sauvés par leur dévotion particulière à la Vierge. C'est dans ce recueil que Rutebeuf puise son *Miracle de Théophile*, dont il adapte le texte et qu'il fait représenter en 1263 ou en 1264 (il s'agit peut-être, à nouveau, d'une commande, qui aurait été faite à Rutebeuf par une confrérie vouée au culte de Notre-Dame). Cette pièce, qui raconte l'histoire de la faute du prêtre Théophile, s'apparente à une préfiguration du mythe germanique de Faust : Théophile, prêtre de l'Église orientale, est dépouillé de ses honneurs par son évêque ; il conclut un pacte avec le diable ; pour retrouver la puissance et la richesse, il abandonnera en échange son âme au Malin. L'évêque rend à Théophile ses fonctions et ses biens. Se repentant de son crime, Théophile prie la Vierge, qui lui pardonne, va en enfer arracher au diable le parchemin que le prêtre a signé de son sang et sauve le pécheur.

À Arras encore, mais trois quarts de siècle après Jean Bodel, **Adam de la Halle** (mort en 1288) fait représenter, vers 1276, *Le Jeu de la Fewillée*, première pièce « comique » française, émancipée de toute préoccupation religieuse, à avoir

survécu. Un personnage nommé Adam veut quitter sa femme, et sa ville, pour reprendre à Paris des études théologiques. On voit autour de lui, sur la scène, ses amis, son père, sa femme, ainsi que les notabilités d'Arras ; on voit vivre la ville, avec ses tavernes (le titre de la pièce fait allusion à la branche de feuillage qui leur servait d'enseigne) et ses coutumes populaires. Il y a une part satirique non négligeable dans *Le Jeu de la Feuillée*, qui rappelle que les *congés* d'Adam de la Halle avaient été suggérés à l'auteur, non par une maladie incurable, mais par le dégoût qu'il éprouvait pour sa ville natale, ses habitants et son propre couple (la grossièreté d'Adam de la Halle, lorsqu'il parle de l'amour, n'est pas sans évoquer les fabliaux [voir ci-dessous]). L'œuvre est, au total, amère : le désir d'échapper à une vie médiocre, proclamé à l'ouverture de la pièce, ne mène finalement qu'à une taverne ; le personnage n'ira pas plus loin.

6) La littérature didactique et encyclopédique

L'esprit encyclopédique et la volonté de décrire le monde se manifestent à partir du XIII^e siècle dans des ouvrages en prose ou en vers. Le plus célèbre est le *Livre du trésor* (en prose) que le florentin Brunetto Latini (env. 1220-env. 1295) composa pendant les années 1260, alors qu'il vivait en exil à Paris.

À l'époque médiévale, la démarche d'investigation « scientifique » et le goût du savoir totalisateur s'accompagnent toujours d'une intention symbolique ainsi que de la conviction que toutes les idées spirituelles ont leur représentation sur terre. « Connaître » le monde, c'est rapporter ce qu'on voit de celui-ci, par la voie du symbole, aux principes de la foi ou à des préceptes de la morale chrétienne. Pour les érudits du Moyen Âge, la nature était porteuse d'un enseignement : la tradition chrétienne invitait à voir le monde comme un grand livre écrit de la main de Dieu, ou un miroir livrant accès à l'invisible et révélant les vérités éternelles ; le naturaliste, c'est celui qui connaît et interprète adéquatement la nature, et qui suggère, par exemple, que Dieu a « inventé » l'océan pour donner aux humains la faculté de pressentir et de comprendre l'un des traits de la divinité, l'infini.

Tout être créé est donc susceptible de livrer une leçon ; les animaux et les choses peuvent être des images du Bien ou des images du Mal. Parmi les nombreux textes qu'a inspirés la conception symbolique de la nature, la tradition des **bestiaires** est la plus féconde et la mieux connue. Les bestiaires sont des recueils, en prose ou en vers, en français ou en latin, de notices brèves consacrées à des animaux réels ou imaginaires, et où la description est accompagnée d'un commentaire d'ordre moral ou religieux. On a conservé aussi des **lapidaires**, ouvrages parallèles portant sur les pierres. Ces œuvres sont essentielles pour la bonne intelligence de la culture médiévale ; il faut s'en imprégner si l'on veut comprendre les raisons de la présence de tel ou tel animal sculpté ou peint au-dessus d'un portique de cathédrale, ou les

causes de l'évocation de ces animaux dans certaines chansons de geste ou dans certains romans arthuriens. Ainsi, beaucoup de gisants médiévaux (sculptures de grands personnages couchés au-dessus de leurs tombeaux) associent le défunt et un lion, qu'on représente couché à ses pieds. Il ne s'agit pas, en fait, de suggérer la force ou le courage dudit défunt ; les bestiaires font du lion un symbole de la résurrection, en contant la légende qui veut que les lionceaux, morts-nés, sont ramenés à la vie par le souffle de leur mère. Ainsi, à en croire les érudits médiévaux, ce scénario toujours rejoué à la naissance d'un lion est destiné à suggérer puis à rappeler aux humains le dogme de la résurrection.

7) **Le Roman de la Rose et la tradition allégorique**

Mais davantage encore qu'autour du symbole, c'est autour de l'allégorie que s'articule toute description du monde, au Moyen Âge. L'allégorie renvoie d'abord au procédé littéraire qui consiste à personnifier une idée, une notion ou une réalité abstraite, sur le modèle de la *Consolatio Philosophiæ* (la *Consolation de Philosophie*) de Boèce, écrivain du vi^e siècle après J.-C., qui montre un prisonnier visité dans sa cellule par Philosophie, laquelle a pris l'aspect d'une femme. Ce procédé connaît une grande fortune dans la littérature médiévale, comme en témoigne notamment le genre dialogué de la joute verbale (en latin : *disputatio* ; en ancien français : *jeu-parti*) mettant en scène, par exemple, un « Débat de l'âme et du corps ».

Relève aussi de l'allégorie tout ce qui concerne, dans un texte, la mise au jour d'une signification cachée, d'un enseignement religieux ou moral. Ainsi, l'interprétation allégorique des livres historiques de l'Ancien Testament, qui relatent les combats du peuple hébreu contre ses ennemis, fait de ces combats l'image de la lutte du Bien contre le Mal. De même, certains érudits trouvent dans les œuvres de l'Antiquité classique (chez Virgile, par exemple) une série de messages annonçant la révélation chrétienne. On peut lier aussi à la tradition de l'allégorie la signification religieuse des aventures des chevaliers, dans le roman arthurien. Enfin, l'histoire elle-même se trouve interprétée – depuis saint Augustin (354-430) – comme l'expression et la manifestation des volontés de Dieu.

Le *Roman de la Rose* transpose l'allégorie dans le domaine profane. Ce long poème de 22 000 vers octosyllabiques est commencé vers 1230 par **Guillaume de Lorris**, qui s'est interrompu après avoir rédigé 4 000 vers ; **Jean de Meung (ou de Meun)** reprit l'entreprise entre 1275 et 1280 et acheva l'ouvrage. C'est Jean de Meung qui cite Guillaume de Lorris – en le désignant comme l'auteur/narrateur des 4 000 premiers vers – et indique que le début a été écrit « plus de quarante ans » avant qu'il ne prenne lui-même la plume. Guillaume de Lorris n'est pas autrement connu ; par contre, Jean de Meung a laissé plusieurs traductions françaises

d'ouvrages latins (parmi lesquels, précisément, la *Consolation de Philosophie* de Boèce) et a fait partie de l'entourage du roi de France Philippe le Bel, qui régna de 1285 à 1314.

Le *Roman de la Rose* fournit l'exposé de la doctrine courtoise, qui est décrite à travers un songe allégorique où le narrateur cherche à conquérir une rose qui représente la femme aimée. Ce narrateur est aidé dans sa quête par des conseillers, qui sont les personnifications des diverses réalités courtoises (Bel-Accueil, Honte, Peur, Raison, Jalousie, Convoitise, etc.). Au moment où Jean de Meung relaie le premier auteur, le ton change, même si la recherche se poursuit et est menée à son terme (l'amant parvient à cueillir la rose) : le continuateur multiplie les digressions polémiques et les mises en question, contre les femmes et contre les valeurs prônées au début de l'ouvrage.

L'ouvrage a connu un succès prodigieux, attesté par le grand nombre des copies manuscrites qui ont été conservées (environ deux cent cinquante, alors que la plupart des œuvres médiévales en ancien français nous sont connues par moins de dix témoignages manuscrits). Les considérations polémiques de Jean de Meung furent abondamment discutées, et Christine de Pizan intervint, au début du xv^e siècle encore, dans une « querelle du *Roman de la Rose* ». Autre manifestation du succès qui couronna la diffusion du *Roman de la Rose* : le songe allégorique devint une convention en poésie. Quant à la vogue de l'allégorie elle-même dans la pensée française, elle ne commença à s'essouffler qu'au milieu du xv^e siècle.

8) La littérature satirique

La littérature satirique regroupe les œuvres – *Roman de Renart* et **fabliaux** – qui échappent au souci d'édification qu'on décèle dans la plupart des textes médiévaux.

L'intitulé « *Roman de Renart* » doit être pris au sens de « récits en français au sujet de Renart ». Il s'agit d'une collection de récits d'aventures, plus ou moins lointainement inspirés des fables animalières de la littérature médio-latine, composés entre 1170 et 1250 par une pluralité d'auteurs reprenant un thème à succès, et rassemblés au cours du XIII^e siècle, dans un ordre qui varie selon les manuscrits. On compte 28 récits différents, appelés aussi « branches », appartenant à un arbre dont le tronc serait représenté par les personnages communs auxdits récits. « Renart » est le nom que les auteurs se sont accordés à donner à l'animal – un goupil – qu'ils avaient choisi pour héros. Le nom propre est ensuite devenu un nom commun. Renart est l'anti-chevalier ; il est rusé, astucieux, hypocrite, sans morale ni scrupules, et même cruel, à l'occasion. Une des principales victimes de Renart est le loup Isengrin, qu'il amène par une éloquence retorse à consentir à ce qui va entraîner son malheur : ainsi Isengrin demande lui-même à Renart de lui attacher

un seau à la queue, pour pêcher dans un étang gelé. Le *Roman de Renart* subvertit les idéaux du temps, que véhiculent les chansons de geste et la littérature arthurienne : aux yeux du personnage central ne comptent ni la parole donnée, ni le respect des faibles, ni la miséricorde, ni la charité. L'amour est évoqué en termes grossiers, voire obscènes. Et les différents récits ne sont pas avarés non plus de charges plus ou moins blasphématoires contre les moines et contre les pratiques religieuses en général.

Les fabliaux (le mot est dérivé de « fable ») sont des contes à rire, en vers octosyllabiques. On en a conservé environ cent cinquante, qui sont longs de quelques centaines de vers chacun. Le genre a été pratiqué entre la fin du xiii^e et le début du xiv^e siècle. Les fabliaux font souvent le récit d'un mauvais tour joué à un imbécile, voire à un infirme, avec un retournement de situation qui voit le trompeur lui-même devenir, à la fin, le personnage berné. Certains fabliaux s'en prennent aussi au couple, dont ils donnent à voir les problèmes quotidiens, dans une veine « gauloise », c'est-à-dire clairement anticourtoise, ordurière et misogyne. Ce type de récits a inspiré les premiers auteurs de nouvelles en France, au xv^e siècle ; hors de France, il n'a pas été non plus sans influencer Boccace (en Italie) et Chaucer (un des premiers auteurs anglais à abandonner le français).

Le registre du « dit », dans la poésie lyrique, l'apparition du théâtre laïque à sujet « comique » et les fabliaux témoignent de l'émergence dans le champ littéraire, à partir de la fin du xii^e siècle, d'un public nouveau, et d'une nouvelle couche sociale susceptible de fournir à la fois des écrivains et des personnages de fiction : les « bourgeois », terme désignant les gens des villes. Au xiii^e siècle, les épopées et les romans de Chrétien de Troyes mettaient en scène des nobles, à destination d'un public uniquement aristocratique.

9) Les chroniqueurs

Au xiii^e siècle, des chroniques en langue française et en prose sont rédigées par des mémorialistes, c'est-à-dire par des auteurs qui ont été les témoins des événements qu'ils racontent. Les premiers chroniqueurs – **Robert de Clari** et **Geoffroy de Villehardouin** – ont rapporté ce qui concerne la quatrième croisade (1202-1204), qui s'est conclue par la prise de Constantinople et l'élection d'un empereur choisi parmi les croisés. Plus tard, au cours des toutes premières années du xiv^e siècle, **Jean de Joinville** réunit tous ses souvenirs sur le roi Louis IX, mort en 1270, dans un ouvrage destiné à justifier la canonisation de celui-ci.

C. La littérature en moyen français (XIV^e-XV^e siècles)

Le rayonnement de la culture française est attesté, à la fin du XIII^e siècle, par le choix du voyageur Marco Polo, qui fait rédiger en français, par Rusticien de Pise, le compte rendu de ses pérégrinations (*Le Devisement du monde*, ouvrage connu aussi sous le titre *Le Livre des merveilles*). En regard de cette consécration, la période suivante, correspondant à la pratique du moyen français et s'étendant sur les XIV^e et XV^e siècles, s'apparente à une stagnation. Au XIV^e siècle, c'est la culture italienne qui domine en Europe, notamment grâce à Dante, à Boccace et à Pétrarque, – la littérature française connaissant, elle, une période de repli. On a imputé celle-ci à la fin des croisades ou, avec plus de vraisemblance encore, aux ravages de la guerre de Cent Ans (1337-1435), qui s'est toute entière déroulée sur le sol français et a provoqué une situation de marasme économique. A joué aussi dans ce repli de la culture française la décision du roi d'Angleterre, à la fin du XIV^e siècle, de ne plus utiliser la langue de l'ennemi – c'est-à-dire le français – et de faire de l'anglais la langue officielle du royaume. L'œuvre de John Gower (vers 1330-1408), gentilhomme du Kent, se partage encore entre le français et l'anglais, tandis qu'à la même époque, son compatriote Geoffrey Chaucer (vers 1340-1400) opte pour l'anglais au moment de composer ses principaux ouvrages, notamment les *Canterbury Tales* (*Les Contes de Canterbury*). Ce sont donc deux siècles moins brillants de la littérature française que l'on s'apprête à présent à parcourir.

1) La poésie

EUSTACHE DESCHAMPS ET LE DIVORCE POÉSIE/MUSIQUE

Le champenois **Eustache Deschamps** (1346-env. 1406) fut un poète particulièrement prolifique. Il avait été l'élève de Guillaume de Machaut, écrivain qui – suivant la tradition des trouvères – associait dans ses compositions poésie et musique. Deschamps a laissé une œuvre considérable, estimée à 82 000 vers, où dominent pour l'essentiel les genres à forme fixe, comme les ballades ou les rondeaux.

| Eustache Deschamps a composé plus de mille ballades. La ballade répondait à l'époque à des critères formels très stricts : trois strophes, terminées

par le même vers (le refrain), que suit un envoi, ou une dédicace (souvent à un prince), lequel envoi reprend aussi le refrain et compte la moitié des vers d'une strophe. Dans le cas d'une ballade, l'idéal pour un poète était de proposer des strophes « carrées », c'est-à-dire de faire correspondre le nombre de vers d'une strophe et le nombre de syllabes de chaque vers : ainsi trois dizains de décasyllabes, suivis par un « quintil » (l'envoi). Le genre de la ballade sera pratiqué encore au début du xv^e siècle, par les poètes de la génération de Clément Marot, avant d'être banni par les poètes de la Pléiade, regroupés autour de Ronsard et de Du Bellay.

Dans les termes mêmes de « ballade » (bal) et de « rondeau » (ronde) se voit rappelé le souvenir des origines musicales de la poésie française. Or, sur ce point, Eustache Deschamps va introduire un changement majeur. En 1393, il rédige un « Art poétique » – le premier en langue d'oïl –, sous le titre *Art de dictier et de fere chançons, balades, virelais et rondeaulx*, où se trouvent insérées des considérations sur la distinction à opérer entre la musique du vers (ou musique naturelle), d'une part, et de l'autre la musique de la voix ou des instruments (ou musique artificielle). Deschamps définit la poésie comme une « musique » pouvant exister sans le concours du chant ou des instruments. Ainsi, à la fin du xiv^e siècle, la poésie lyrique se sépare de la musique et laisse la prédominance au texte, qui subsistera dès lors seul – les poètes renonçant à voir leurs vers chantés. Ce divorce, capital dans l'histoire de la poésie, ne sera remis en question, timidement, qu'à partir du xix^e siècle.

LA TRADITION COURTOISE

L'héritage courtois est toujours bien vivant au début du xv^e siècle, comme en témoignent les œuvres de Christine de Pizan, d'Alain Chartier et de Charles d'Orléans. **Christine de Pizan** (1365-env. 1430), née à Venise, a accompagné en France son père, nommé médecin et astrologue de Charles V. Elle a pratiqué notamment l'épître en décasyllabes, genre qui sera illustré aussi par les « Grands Rhétoriciens » et par Clément Marot. En 1400, son *Épître au Dieu d'Amour* dénonce l'hypocrisie du jeu courtois et, de façon générale, les manœuvres des hommes pour abuser les femmes en amour : Christine se verra ainsi impliquée dans une querelle sur le *Roman de la Rose* (voir ci-dessus), où elle sera aux prises avec plusieurs intervenants masculins. À noter aussi ses *Cent ballades d'amant et de dame* (env. 1409-1410), où chaque ballade marque une étape dans le cheminement amoureux. **Alain Chartier** (1385-env. 1430), de son côté, a initié en 1424 un débat autour de la figure de la « Belle Dame sans merci », qu'un amant tente de séduire en utilisant les poncifs de la rhétorique courtoise, et qui refuse à cet homme toute concession au nom de sa liberté personnelle (l'idéologie courtoise en

était venue à suggérer qu'une dame *devait* s'intéresser à un homme qui se déclarait amoureux d'elle, dans les termes convenus). Le *Livre de l'Espérance, ou Traité des Vertus* (1430, inachevé) a désigné aussi Alain Chartier comme l'introducteur en français du « prosimètre », type de texte où se trouvent combinés passages en prose et passages en vers, sur le modèle latin de la *Consolation de Philosophie* de Boèce. Enfin, **Charles d'Orléans** (1394-1465) – qui aurait pu prétendre au trône de France – fut fait prisonnier par les Anglais à la bataille d'Azincourt (1415) et passa vingt-cinq années de captivité en Angleterre. De retour en France, il se livra à quelques entreprises politiques qui n'aboutirent pas, puis se retira dans son château de Blois et se consacra à la poésie. Il avait composé en Angleterre des poésies dans la tradition courtoise et allégorique, avant de pratiquer, après 1440, une écriture plus personnelle : on estime que Charles d'Orléans a porté à sa perfection l'art de la ballade et du rondeau.

LES « GRANDS RHÉTORIQUES »

Cette désignation est appliquée depuis le XIX^e siècle à des poètes du XV^e siècle qui firent carrière auprès de grands personnages, notamment à la cour des ducs de Bourgogne et à la cour des rois de France. Ils étaient non seulement poètes, mais aussi secrétaires et historiographes (« indiciaires ») de leur protecteur, et ils endossaient, selon ce qui leur était demandé, des rôles de propagandiste, de célébateur, de panégyriste ou de pamphlétaire. Il leur revenait également de narrer les hauts faits du prince et d'agrémenter la vie de cour. En poésie, ils ne partageaient pas à proprement parler une esthétique commune, mais – dans des ouvrages dont le contenu leur était imposé – tous mettaient leur talent et leur fierté à se distinguer par les raffinements de la versification, la virtuosité technique, les prouesses verbales, la complexité des jeux de sons et de mots, la recherche d'images rares, etc. Jean Marot, le père de Clément, fut au service de Louis XII. Georges Chastelain et Jean Molinet servirent les ducs de Bourgogne. Quant à **Jean Lemaire de Belges** (c'est-à-dire Bavay, dans le Hainaut), il travailla d'abord pour Marguerite d'Autriche, la petite-fille de Charles le Téméraire, à l'adresse de laquelle il composa notamment *Les Épîtres de l'amant vert* (pendant un voyage de la princesse, un perroquet qu'elle affectionnait beaucoup avait été englouti par un lévrier ; pour consoler Marguerite, Jean Lemaire de Belges imagina une petite fiction ingénieuse montrant le perroquet – « l'amant vert » –, désespéré de l'absence de sa maîtresse, se jeter volontairement dans la gueule du chien). Jean Lemaire de Belges passa ensuite au service d'Anne de Bretagne, lorsque celle-ci fut devenue reine de France (après ses mariages avec Charles VIII puis quelques années plus tard avec Louis XII). Pour la cour de France, il rédigea au début du XVI^e siècle le traité des *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*, où se manifeste l'esprit de la Renaissance (voir ci-dessous).

FRANÇOIS VILLON

L'existence de François Villon comporte de nombreuses zones d'ombre. Il serait né en 1431 ou en 1432 et n'est pas connu sous son nom (François de Montcorbier), mais sous celui de son protecteur, le chapelain Guillaume de Villon, qui permit au futur poète, orphelin de père, de faire des études à la Faculté des Arts de Paris. Maître *ès arts* en 1452, le jeune homme connaît de premiers soucis judiciaires en juin 1455, après avoir blessé mortellement un prêtre au cours d'une rixe. Il obtient en janvier 1456 des lettres de rémission mais ne s'amende pas, puisqu'il participe, la nuit de Noël de la même année, à un vol au Collège de Navarre. Il quitte ensuite Paris et erre sur les routes de France. On pense qu'il est passé à la cour de Blois, où il aurait servi Charles d'Orléans et enrichi de quelques poèmes les recueils constitués par celui-ci. En 1461, pour des raisons inconnues, il est emprisonné à Meung-sur-Loire. Libéré, il rentre à Paris, est arrêté pour le vol au Collège de Navarre, puis relâché contre paiement. Ensuite, à nouveau mêlé à une rixe, il est condamné à la pendaison, avant de voir sa peine, le 5 janvier 1463, commuée en un bannissement de dix ans. Le poète disparaît alors sans laisser de traces.

Villon est l'auteur de deux « dits » qui se rapprochent du genre des *congés* pratiqué en ancien français. Le premier s'intitule le *Lais* (au sens de « legs » et non de « lai narratif ») et est appelé parfois le « Petit Testament ». Empruntant une forme mise à la mode par Alain Chartier (des huitains d'octosyllabes [strophes « carrées »]), le *Lais* a été censément composé pendant la nuit de Noël 1456 (la nuit du vol au Collège de Navarre) : l'auteur y fait part de son intention de partir pour Angers et lègue tous ses biens, dans l'hypothèse où il ne reviendrait pas. La posture est ironique : le *Lais* procède à la distribution d'objets peu intéressants ou farfelus, n'appartenant pas nécessairement à l'auteur, voire parfois fictifs.

Le *Testament* (ou « Grand Testament ») compte un peu plus de 2000 vers et est formé à nouveau de huitains octosyllabiques, dans lesquels Villon, cette fois, a inséré des rondeaux et des ballades écrits antérieurement (ce « Testament » est aussi un testament poétique). Le morceau le plus célèbre du *Testament* est la « Ballade des dames du temps jadis », avec son refrain célèbre (« Mais où sont les neiges d'antan ? »), qui développe le thème du « Ubi sunt ? » (tout passe, le temps emporte tout, aucune gloire ne lui résiste). Écrit après la captivité de Meung, en 1461-1462, le *Testament* montre l'auteur sur son lit, à l'article de la mort, et le donne pour âgé de trente ans (c'est là la seule indication dont on dispose pour fixer l'année de naissance de Villon). Le poète y fait part de méditations sur la vieillesse, la pauvreté, la mort. Il construit la figure du « povre Villon » et explique les tribulations de son existence par les revers de la fortune, les circonstances, la malice des femmes et la perversité de ses ennemis. Puis à nouveau, il procède à des

legs. L'œuvre contient de nombreuses allusions à la société et aux personnalités du temps, qu'à maintes reprises nous ne sommes plus en mesure de comprendre : Villon règle ses comptes avec des gens du milieu, des gens d'Église, des officiers de justice. L'auteur utilise aussi l'argot – ou le jargon – des Coquillards, et se montre au courant du langage secret de la mauvaise vie. Avec Villon et pour la première fois en français, une œuvre littéraire fait entendre la protestation des exclus et des marginaux, et ne recourt pas aux allégories : pour l'auteur, la prison ou la pauvreté ne sont pas des métaphores, mais correspondent à une expérience personnelle. Ce trait fait aussi tout le prix de la « Ballade des pendus », postérieure au *Testament* et écrite peut-être après la condamnation à mort : le poète prend la voix des corps pendus aux gibets, qui interpellent les passants (« Frères humains qui après nous vivez ») et les interrogent sur le droit que s'arrogent certains de juger et de condamner les autres (alors que tous les hommes seront considérés comme des pécheurs au moment du Jugement dernier).

2) Le théâtre

LE THÉÂTRE LAÏQUE À SUJET RELIGIEUX : LES MYSTÈRES

Au cours du XIV^e siècle, le genre des miracles est largement pratiqué en France, ainsi que l'atteste le recueil, parvenu jusqu'à nous, de quarante *Miracles de Notre Dame par personnages*, tous anonymes et longs d'environ 2 000 vers chacun, qui furent joués à Paris entre 1339 et 1382. Au XIV^e siècle encore, des confréries représentaient des *Passions* brèves. Au début du XV^e siècle se manifeste un processus d'amplification, qui donne naissance aux **mystères**. La *Passion* attribuée à Eustache Marcadé, ou Mercadé, conservée dans un manuscrit de la bibliothèque d'Arras et jouée entre 1410 et 1440, est la première œuvre qui porte dans son titre le nom de « mistere ». L'usage s'est maintenu d'appeler ainsi la mise en scène des principaux épisodes de la vie du Christ, et plus largement de tout sujet religieux ou hagiographique, de vastes dimensions. Les représentations des mystères pouvaient durer plusieurs jours : elles étaient organisées à grands frais et nécessitaient l'utilisation de machineries compliquées. Le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (1452 ; repris et amplifié en 1486 par Jehan Michel) comptait près de 35 000 vers, dits par 224 personnages différents (les événements mis en scène commençaient en fait à la Genèse) ; il devait être joué en quatre séances, ou journées. Le *Mystère des Actes des Apôtres* d'Arnoul et Simon Gréban (près de 62 000 vers) prolongeait la *Passion* par l'histoire du christianisme naissant ; il était conçu pour être représenté en quarante séances d'une demi-journée, réparties sur tout un été. À noter aussi le *Mystère du siège d'Orléans*, sur la vie de Jeanne d'Arc, joué en 1453 sous le contrôle d'anciens compagnons de la Pucelle qui avaient participé en 1429 à la levée du siège d'Orléans.

LE THÉÂTRE LAÏQUE À SUJET COMIQUE

Genre majeur du théâtre laïque à sujet comique, la **farce** est apparue au XIII^e siècle. Il s'agit d'une pièce courte, comptant en moyenne autour de 500 vers, mettant en scène de deux à six personnages, parfois entrecoupée de chansons, et où l'on retrouve l'esprit des fabliaux. Le mot « farce » fait allusion au langage des personnages, *farci* de dialectes et de latin parodique. L'intrigue tourne en général autour d'un *badin*, individu naïf distingué par son apparence (le visage enfariné, il porte un bonnet de nouveau-né, le *béguin*) ; régulièrement berné, le badin parvient involontairement à retourner la situation en sa faveur et trompe les autres sans l'avoir cherché.

Les auteurs de farces font volontiers la satire du clergé, ainsi que celle des femmes (dont on dénonce la déloyauté et l'hypocrisie). Les intrigues sont faciles – il est question d'adultères, de coups de bâton – et les auteurs truffent les dialogues de bouffonneries verbales : la tradition de la farce médiévale ira jusqu'à Molière, ainsi qu'en témoignent des pièces comme *Le Médecin malgré lui* et *Les Fourberies de Scapin*.

La farce la plus célèbre est celle de *Maître Pathelin*, plus longue que les ouvrages du même genre (elle compte 1 599 vers), représentée pour la première fois à Paris dans les années 1460 et écrite par un auteur resté inconnu. Maître Pathelin est un avocat sans cause, harcelé de reproches par sa femme. Il se rend chez un drapier et lui achète à crédit six aunes de drap. Lorsque le marchand se présente chez lui pour être payé, Pathelin feint le délire et sa femme convainc le drapier que son mari est malade depuis plusieurs semaines et ne peut s'être rendu au marché. Le drapier sort en pensant qu'il est fou lui-même. Le berger Thibaud Agnelet se présente ensuite chez Pathelin. Il est poursuivi par son maître, qui n'est autre que le drapier, et qui l'accuse d'avoir volé des brebis pour les manger. Thibaud promet de payer Pathelin « à son mot » s'il le défend devant le juge. L'avocat accepte et lui recommande de répondre à toute question en poussant le cri « bée ». Au procès, le drapier reconnaît Pathelin et confond l'affaire des moutons et celle des draps, embrouillant le juge, qui finit par lui donner tort. Quand Pathelin demande à Thibaud de lui régler ses honoraires, le berger le paie, « à son mot », en lui répondant « bée ». – Le succès de la *Farce de Maître Pathelin* est attesté notamment par la réplique « Revenons à ces moutons », qui est passée dans le langage courant.

Au xv^e siècle, apparaissent en outre les moralités et les sotties. La **moralité** est un genre didactique à sujet religieux, moral ou politique, mettant en scène des entités allégoriques (Bien Avisé, Mal Avisé, Folie, Contrition,...) ; elle montre le

déroulement d'événements qui se ramènent à la lutte entre le Bien et le Mal. Les **sotties** sont des pièces courtes, où intervient le « peuple des Sots », autour d'un meneur de jeu (Prince des sots, Mère Sotte). Les sots portent un capuchon où pendent des grelots et ont à la main une marotte ; selon l'idée que les sots sont les vrais sages, ils tiennent des discours faits de paradoxes et de non-sens, supposés contenir plus de vérité que les propos inspirés par le sens commun. Dans beaucoup de ces pièces, un personnage apparemment respectable vient se pavaner sur scène, mais les Sots parviennent à le dépouiller de ses atours et à montrer que lui aussi appartient à la communauté des Sots ; le genre dénonce les fausses vertus des parvenus, des juges, des puissants et des ecclésiastiques.

Enfin, au xv^e siècle encore, les **monologues dramatiques** rappellent les dits s'apparentant au discours d'un bonimenteur (ainsi le *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf ; voir ci-dessus) ; certains de ces monologues sont appelés des « sermons joyeux ».

3) La prose

LA FICTION

La littérature en moyen français montre peu d'innovations dans le genre long du roman. Au xiv^e siècle, **Jean Froissart** (env. 1337-après 1404) écrit le dernier roman arthurien en vers, *Méliador* (première rédaction vers 1365, et seconde vers 1380). Au xv^e siècle, **Antoine de La Sale** (1385 ou 1386-env. 1460) rédige, en prose, *l'Histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré* (œuvre composée en 1456 et publiée pour la première fois en 1517) : l'action de ce roman est située à la cour de France et relate l'initiation d'un page au métier de chevalier, – lequel page est ensuite trahi par la jeune veuve (la dame des Belles Cousines) dont il est le protégé.

Au xv^e siècle, la nouvelle est plus riche de promesses, et plus tournée vers l'avenir, que le roman. Formellement, la nouvelle – genre court de la fiction narrative – est l'aboutissement du lai narratif, tout comme le roman en prose est l'aboutissement du roman en vers pratiqué au xii^e siècle. Née autour de 1460 avec le recueil des *Cent Nouvelles Nouvelles*, elle doit à l'italien *novella* son sens de « récit d'un fait réel, attesté » (on ne trouve pas ce « réalisme » – entendu comme la peinture de la vie quotidienne – dans le roman de l'époque). Ainsi, « nouvelle » s'opposera, dans la tradition, à « conte », – dénomination générique qui renvoie également, de préférence, à un récit court, mais suggère à l'inverse que les faits relatés (imaginaires, voire surnaturels, ou appartenant à un passé ou à un pays lointains) ne peuvent être « vérifiés ».

Pour ce qui relève du contenu de la nouvelle au xv^e siècle, deux influences sont à évoquer. Tout d'abord l'influence « nationale » des fabliaux et de l'*exemplum*

latin. Grâce aux fabliaux, la nouvelle hérite d'un fonds d'histoires paillardes et divertissantes. Quant à la littérature « exemplaire » en latin, elle était destinée à fournir aux prêtres des anecdotes à caractère didactique, qui devaient émouvoir les auditeurs et dont ils tiraient une « morale » pour leurs sermons. Les prosateurs puiseront largement dans cette double tradition. Mais il faut prendre en compte aussi l'influence italienne, et en particulier celle du *Décameron* de Boccace, composé entre 1349 et 1353 et qui avait fait l'objet d'une traduction française, par Laurent de Premierfait, au début du xv^e siècle. Le *Décameron* racontait cent histoires, réparties sur dix journées ; et l'ouvrage mettait en scène les narrateurs des histoires (les « devisants », sept jeunes filles et trois jeunes hommes), dans un récit-cadre qui permettait auxdits narrateurs de commenter les histoires et d'échanger des opinions sur celles-ci.

Le recueil des *Cent Nouvelles Nouvelles* – qui fait, par son titre, une allusion explicite au *Décameron* et emprunte aussi à Boccace la formule du récit-cadre – a été achevé en 1461 et connaîtra les honneurs de l'impression en 1485. La paternité de l'ouvrage reste mystérieuse. On l'attribue, sans preuve décisive, à Philippe Pot, premier chambellan du duc de Bourgogne, Philippe le Bon (dédicataire de l'ouvrage). Les narrateurs supposés sont des courtisans du duc de Bourgogne, et c'est même le duc en personne qui raconte la première histoire. La véracité des événements évoqués est soulignée (c'est bien la signification implicite du mot *nouvelle*), tandis que les « devisants » attirent également l'attention des lecteurs sur les enseignements qu'apportent les récits (selon la tradition de l'*exemplum*). Les nouvelles tournent en général autour d'épisodes amoureux, traités – comme dans les fabliaux – sur le mode de la caricature et de façon volontiers gaillarde : ces satires du couple font souvent l'apologie de la ruse et de l'habileté. Et le recueil entier offre au total, par son « réalisme » affiché, un très intéressant tableau de la société française de l'époque.

En 1514-1515, est conçu dans le même esprit, par un certain Philippe de Vigneulle, un autre recueil de *Cent Nouvelles Nouvelles*, qui rassemble des anecdotes ou faits divers prétendument véridiques qui ont pour cadre la ville de Metz. On y voit aussi le rusé tromper le naïf, dans les affaires quotidiennes.

L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE

Pour le xiv^e siècle, le monument essentiel de l'histoire en français est constitué par les *Chroniques* de Jean Froissart (qui vient d'être évoqué pour son roman *Meliador*). Les *Chroniques* de Froissart font le récit des « guerres de France et d'Angleterre », c'est-à-dire de la Guerre de Cent Ans, jusqu'à la mort de Richard II d'Angleterre, en 1400. On a vu que les chroniqueurs du xiii^e siècle faisaient état dans leurs ouvrages de leurs souvenirs personnels. Froissart montre le souci de multiplier et de croiser ses sources, il interroge certains des acteurs, et se préoccupe – même

s'il fut longtemps le protégé de Philippa, l'épouse du roi d'Angleterre Édouard III – d'obtenir des témoignages venant des deux camps de belligérants.

C'est **Philippe de Comynes** (1447-1511) qui donnera, à la fin du xv^e siècle, le chef-d'œuvre de la littérature historiographique médiévale : les huit livres des *Mémoires* de Comynes sont achevés en 1498. L'auteur, qui a été successivement au service de Charles le Téméraire, puis de Louis XI, va plus loin que le récit des événements : il cherche les causes secrètes, s'interroge sur le dessous des cartes (ruses, corruption,...) et s'emploie aussi à tirer une leçon des événements. Il propose en outre d'intéressants portraits psychologiques, notamment de ses deux maîtres. On observe néanmoins que, même s'il compose ses *Mémoires* au seuil de la Renaissance, Comynes reste, par l'esprit, un homme du Moyen Âge : la conception augustinienne de l'histoire comme produit des volontés divines reste pour lui un modèle, auquel il se réfère souvent.

L'« ANCIEN RÉGIME » LITTÉRAIRE

(XVI^e-XIX^e SIÈCLES)

A. La Renaissance (xvi^e siècle)

B. Baroque et classicisme

C. La première moitié du xvii^e siècle

D. L'âge classique

E. Montée des « Lumières » :
la première moitié du xviii^e siècle

F. La deuxième moitié
du xviii^e siècle

G. De Chateaubriand à Baudelaire :
le romantisme

A.

La Renaissance (xvi^e siècle)

1) Cadre historique et religieux

Historiquement et politiquement, le xvi^e siècle conduit la France des guerres d'Italie vers les guerres de religion. À la charnière des xv^e et xvi^e siècles, sous Charles VIII et sous Louis XII, la France est engagée dans des guerres en Italie et les Français se trouvent ainsi en contact prolongé avec un pays où le renouveau des arts et de la littérature est alors bien établi déjà, et vient encore de se trouver renforcé par l'accueil qui a été fait, au-delà des Alpes, aux érudits grecs chassés de Constantinople par la chute de la ville, en 1453, et la conquête turque.

En France, François I^{er} et son fils Henri II – qui appartiennent à la dynastie des Valois – règnent respectivement de 1515 à 1547 et de 1547 à 1559. Ils s'emploient tous deux à imposer un gouvernement ferme et centralisé, pour contrebalancer l'éclatement et l'éparpillement du pouvoir hérités de la féodalité, qui rendent impossible toute politique nationale, – les « grands » se posant comme maîtres chez eux et s'opposant s'il le faut au roi. Cette politique royale, engagée dès le règne de Philippe le Bel (1285-1314), avait été gravement mise en cause, au xv^e siècle, par les conflits qui opposèrent Louis XI aux ducs de Bourgogne. François I^{er} et Henri II veulent à tout prix éviter d'être confrontés à nouveau à une telle situation et la marche vers la centralisation et l'absolutisme – qui passe par la diminution des pouvoirs et des prérogatives dont disposent en France les grandes familles – devient avec eux un des axes principaux de la politique intérieure. D'où des tensions fréquentes avec la noblesse, qui résiste à cette évolution, éventuellement par la rébellion. L'écho de ces tensions, on le verra, se fait entendre dans beaucoup d'œuvres littéraires. De même, les dissensions civiles au xvi^e siècle s'en sont trouvées aggravées, – beaucoup de familles se saisissant du « prétexte » religieux pour s'opposer au roi et essayer même de le renverser.

Au début du règne de François I^{er}, l'Europe est secouée par la réforme luthérienne. En 1517, depuis le château de Wittenberg, en Allemagne, le moine Luther dénonce publiquement les abus de l'Église catholique romaine et récuse l'autorité du pape, la hiérarchie de l'Église, les « indulgences » (fondées sur la thèse que l'on

Index des auteurs et des œuvres anonymes du patrimoine français

A

Adam de La Halle 28, 30, 269
Adam 286
Adamov 344
Agrippa d'Aubigné 66-67
Alain-Fournier 302-303, 320
Alambert (d') 171-172, 185-186
Alexis 279
Amiel 282
Amyot 74, 81
Anouilh 339
Apollinaire 189, 258, 302-304, 327-329,
336, 342
Aragon 259, 304, 329-332, 335-336, 347
Arland 304, 312
Arnauld 117
Artaud 330-332, 341-342
Assoucy (d') 105, 108, 129

B

Baculard d'Arnaud 190
Baïf 81
Ballanche 215
Balzac 189, 217, 222-226, 235-238, 241,
257, 282, 354
Banville 285, 288
Barbara 336
Barbey d'Aurevilly 256, 280, 283
Barrès 301, 303, 317, 347
Barthes 256, 323, 350
Bataille, G. 304

Baudelaire 85, 136, 212, 217, 244-247, 250,
252, 255, 257, 285
Bayle 89, 148, 150
Beaumarchais 157, 186, 194-196
Beauvoir 304, 310-311, 323, 347
Beckett 305, 325, 344-345, 349
Becq de Fouquières 340
Becque 298
Belleau 63
Belleforest 73
Benda 302
Benoît de Sainte-Maure 20
Bernanos 302, 306, 321, 347-348
Bernardin de Saint-Pierre 182
Béroalde de Verville 72
Béroul 25
Berthier 172
Bertrand 286
Bèze 61, 67, 78
Blémont 286
Blondin 323
Bloy 283-284
Boaistuau 73
Bodel 28, 30
Bodin 76
Boileau 86, 89, 98-99, 105, 118-119, 121,
126, 134-136
Bonhefoy 336
Borel 190
Bossuet 90, 133, 139, 144, 148
Bouilhet 262, 269
Bourges 296

Bourget 316
 Brantôme 77
 Brassens 336
 Brel 336
 Breton 259, 265, 302, 304-305, 313, 316,
 326, 329-333, 342, 348
 Bruant 300
 Brunetière 271, 284
 Brunetto Latini 31
 Bussy-Rabutin 104
 Butor 324

C

Calvin 47, 50, 61, 67, 69, 78, 90, 96
 Camus, A. 310, 322, 344, 347
 Camus, J.-P. 109
Cantilène de sainte Eulalie 15
 Carco 330
 Casanova 187
 Cazalis 260, 262
 Cazotte 183, 190, 243
 Céard 277, 279, 303
 Céline 310, 314, 322
 Cendrars 304, 327-329
Cent Nouvelles Nouvelles 41-42
 Césaire 306
 Challe 163-164
 Chamfleury 163, 211-212
Chanson de Roland 17-18
 Chapelain 100, 102, 121
 Chappuys 62
 Char 335
 Charles d'Orléans 36-37
 Charron 76, 94, 108
 Chartier 36
 Chastellain 37
 Chateaubriand 181, 199-200, 202, 209-210,
 212, 215, 225, 227-228, 231-232, 308
 Chénier 62, 191, 212
 Chrétien de Troyes 19, 21-25
 Christine de Pizan 33, 36
 Claudel 286, 290, 296, 326, 337-339
 Cocteau 304, 320, 325, 330, 339, 342
 Colet 255-256, 269
 Colette 311-312, 320
 Comynnes 43

Condillac 170
 Condorcet 186
 Conrart 101
 Constant 226, 265
 Coppée 288, 295
 Corbière 291, 330
 Corneille, P. 80, 87-88, 93, 102, 104, 107,
 110-112, 120, 126
 Corneille, T. 111, 125
 Coudrette 26
 Courteline 300
 Crébillon fils 166-167
 Crébillon père 167
 Crevel 313
 Cros 264
 Cyrano de Bergerac 105

D

Damas 306
 Daudet, A. 279-282
 Daudet, L. 302, 347
 Deguy 336
 Delavigne 213
 Déon 323
 Derème 330
 Derrida 350
 Des Forêts 315
 Des Périers 71-72
 Desbordes-Valmore 291
 Descartes 148
 Deschamps, E. 35-36
 Desnos 302, 313, 330-331, 335
 Desportes 66
 Diderot 169, 171, 173-176, 178, 186-187,
 194, 227
 « Didot-Perceval » 23
 Diop 306
 Disdéri 252
 Dolet 51, 69, 95
 Dorat 63
 Dorgelès 303
 Doubrovsky 310
 Drieu La Rochelle 308
 Druon 302
 Du Bartas 66-67
 Du Bellay 63-64, 68-69

Du Bos 308-309
 Du Bouchet 336
 Du Camp 253, 268
 Du Guillet 63
 Du Vair 101
 Ducis 193-194
 Duhamel 309, 320
 Dujardin 274, 282, 286, 296, 313
 Dumas, A., le fils 295, 298
 Dumas, A., le père 209, 221-222, 225
 Dupin 336
 Duras 310, 324

E

Éluard 258, 330-333, 335
 Emmanuel 335
 Étiemble 348

F

Fanon 307
Farce de Maître Pathelin 40
 Fénelon 137, 139-140, 154
 Ferrat 336
 Feydeau 299
 Finkielkraut 354
 Flaubert 209, 212, 226, 230, 251, 253-257,
 260-262, 267-270, 282, 296-297
 Fontenelle 137, 149
 Forneret 286
 Fort 327
 Foucault 350
 Fouchet 335
 France 316
 Froissart 41-42
 Fromentin 226
 Furetière 120, 129

G

Galland 146
 Garnier 79-80
 Gaulle (de) 302-303, 346-347, 352
 Gautier 83, 209, 211, 213, 217-218,
 226-227, 243-245, 247, 288
 Gautier de Coinci 30
 Genet 311, 344

Genette 350
 Genevoix 321
 Ghéon 304
 Ghil 274
 Gide 271-272, 274, 276, 290, 304-305,
 309, 312, 316-318, 334, 347
 Giono 321, 323
 Giraudoux 339-340
 Glissant 307
 Gohory 71
 Goldoni 193
 Goncourt (les frères) 255, 260, 269,
 276-277, 282
 Gourmont 273-275, 309
 Gower 35
 Gracq 348
 Gréban, A. 39
 Gréban, S. 39
 Green 310, 321
 Greimas 349
 Guez de Balzac 87, 89, 120
 Guillaume de Lorris 32
 Guillaume de Machaut 35
 Guilleragues 130
 Guizot 228, 237

H

Hardy 80, 110
 Hélinand de Froimont 29
 Hélienne de Crenne 72
 Helvétius 172, 185
 Hennique 279, 298
 Herberay des Essarts 71
 Hérédia 288
 Héroët 59
 Hugo 100, 197, 199-200, 203, 205, 209,
 213-216, 220-221, 223-225, 238-240,
 251, 272, 280, 284, 296
 Huysmans 273, 279-282, 290, 322

I

Ionesco 339, 344, 348

J

Jaccottet 336

Jacob 302, 304, 330
 Janin 243
 Jarry 297, 325, 342
 Jean de Meung 32-33
 Jehan Michel 39
Jeu d'Adam 29-30
 Jodelle 63, 78, 81, 110
 Joinville 34
 Jouve 321

K

Kahn 282, 285, 287
 Kessel 302

L

L'Estoile 77
 L'Hermite, T. 108
 La Boétie 73, 76
 La Borderie 59
 La Bruyère 140-141
 La Calprenède 107
 La Fayette (Mme de) 94, 129, 162
 La Fontaine 100, 134-136, 233, 257, 286
 La Mettrie 185
 La Rochefoucauld 132, 141
 La Sale 41
 Labé 63
 Labiche 222, 299
 Lacan 350
 Laclos 131, 162, 167, 187-190
 Lacreteille 320
 Laforgue 62, 285, 294-296
 Lamartine 62, 202, 209, 213-215, 226, 336
 Lamennais 200, 326
 « Lancelot-Graal » 23
 Larbaud 282, 320
 Larivey 81
 Laurent 323
 Lautréamont 265, 291-292
 Lazare 274
 Le Lionnais 325
 Le Poittevin 269
 Le Sage 157, 163
 Léautaud 309
 Leconte de Lisle 254, 257, 260, 287-289
 Leduc 310

Lefèvre d'Étaples 52
 Leiris 310, 330
 Lemaire de Belges 37, 53
 Lévi-Strauss 349
 Lévy 348
 Loti 316
 Louÿs 316

M

Maeterlinck 258, 290, 297
 Mairet 110
 Malebranche 104, 148
 Malesherbes 66, 168, 173, 186
 Malherbe 88, 98-102, 112, 351
 Mallarmé 251, 259-260, 262, 272, 274,
 287, 289-291, 296, 326, 349
 Malraux 305, 320, 347
 Marcadé 39
 Marco Polo 35, 66
 Marguerite de Navarre 62, 71
 Marie de France 23, 25-26
 Marinetti 328
 Maritain 306, 347
 Marivaux 145, 158-160, 164-165
 Marot, C. 52, 59-62
 Marot, J. 37, 61
 Martin du Gard 320
 Maupassant 279-283
 Mauriac, C. 324
 Mauriac, F. 304, 321, 334, 347
 Maurras 301, 347
 Maynard 218
 Mendès 288
 Mérimée 223-225
 Merleau-Ponty 348
 Merlet 262
 Michaux 314, 329
 Michelet 19, 49, 229
 Mickiewicz 326
 Mignet 228
 Mirabeau 186
Miracles de Notre Dame par personnages
 39
 Mirbeau 297-298
 Mockel 273

Molière 81, 91, 96, 104, 110, 114, 122-125,
134, 157, 178, 195, 208, 340
Molinet 37
Montaigne 55, 73-76, 90-91, 101, 145,
307-308
Montchrestien 80
Montesquieu 131, 150-152, 162, 169
Montherlant 311, 339
Montluc 77
Moréas 272, 286
Mouloudji 336
Muset 27
Musset 193, 205, 211, 222-224, 226, 241,
296

N

Nerval 181, 208-209, 211, 213, 217-218,
223, 226-227, 242-243, 247, 308
Nicole 126
Nimier 323
Nizan 302, 347
Nodier 107, 198, 200, 205-206, 209-210,
213, 226, 232-233
Nostradamus 58

O

Offenbach 300
Ollier 324

P

Pascal 104, 109, 117, 130, 141, 153, 173
Pasquier 54, 77
Paulhan 304, 348
Péguy 296, 302-303, 306, 327, 347
Peletier 63
Pérec 325
Péret 313, 330-331
Perrault 114-115, 136, 138
Pinget 324-325
Pixérécourt 220, 222
Ponge 335
Postel 58
Potocki 190
Prades 172, 185
Pradon 126
Prévert 330, 336

Prévost 145, 162, 164-166
Proust 181, 229, 265-266, 276, 303, 307,
308, 316, 318-319, 354-355

Q

Queneau 325, 330, 333
Quinault 114
Quinet 215, 229

R

Rabelais 51, 55, 68-71
Racan 99, 109
Rachilde 304
Racine 88, 94, 119, 121, 126-128, 132,
298
Radiguet 320
Ramuz 321
Réda 336
Regnard 157-158, 178
Régnier 67, 98
Renan 271, 283
Renart, Jean 26
Renard, Jules 316, 337
Renaudot 97, 145
Rétif de La Bretonne 182, 307
Retz 131-132
Reverdy 304, 330, 332
Ricardou 256, 324
Richepin 284, 327
Rimbaud 258-259, 265, 285-286, 291-294,
327, 352
Rivarol 191
Rivière 262, 304
Robbe-Grillet 308, 310, 323-325
Robert de Boron 23
Robert de Clari 34
Rodenbach 273-274
Rolland 320
Romains 320, 327
Roman d'Alexandre 20, 64
Roman d'Énée 19-20
Roman de la Rose 32-33
Roman de Renart 33-34
Roman de Thèbes 19-20
Roman de Troie 19-20
Ronsard 18, 60, 63-65, 67, 100, 140

Rosset 109
Rostand, E. 299
Rostand, M. 299
Rotrou 91, 110
Rousseau, J.-B. 86
Rousseau, J.-J. 125, 131, 166, 168, 172,
176-182, 185-186, 191, 201-202,
204, 206-207, 209, 225, 307
Rousselot 335
Rulhière 187
Rusticien de Pise 35
Rutebeuf 28, 30

S

Sade 187-195
Saint-Amant 98
Saint-Cyran 116-117
Sainte-Beuve 65, 200, 211, 217, 226, 229,
241-242, 256, 265-266, 283
Saint-Exupéry 302, 320
Saint-Gelais 62
Saint-John Perse 266, 302, 326, 329, 335
Saint-Pol Roux 296
Saint-Réal 128
Saint-Simon 141-142
Sand 189, 201, 222, 225-226, 240-242,
269, 308
Sangnier 306
Sardou 295
Sarraute 310, 324-325, 349
Sartre 304, 309-310, 312-313, 321, 339,
343, 347-348, 351
Scarron 105, 110, 123, 195
Scève 62-63
Schérer 283
Schuré 273
Schwob 274
Scribe 222-223
Scudéry 103, 107
Sedaine 194
Segalen 329
Seghers 335
Senegrais 94, 102, 108, 128, 162
Senancour 204, 207, 226
Senghor 306
Sévigné 130

Simon, C. 312, 324
Simon, R. 148
Sollers 324, 348, 350
Sorel 93, 107
Soumet 215
Soupault 313, 329-330, 332
Staël 189, 199, 202-203, 208, 210, 226,
230-231
Stendhal 198, 209-212, 219, 224, 227,
234-235, 282, 308
Sue 239
Sully-Prudhomme 288
Supervielle 329

T

Taine 235, 284, 355
Tardieu 351
Thibaut de Champagne 27
Thierry 229
Thiers 228
Thomas 25
Tocqueville 251
Todorov 349
Toulet 330
Tristan et Iseut 24-25
Turgot 186
Tyard 63
Tzara 263, 265, 315, 329, 332, 342

U

Urfé 87, 103, 106, 110

V

Valéry 254-255, 257, 290, 308, 316, 326,
333-334
Vallès 283
Vandérem 310
Verhaeren 296
Verlaine 261, 285, 287, 290-291
Verne 280
Vialatte 320
Viau 98
Vie de saint Alexis 15
Vigneulles 42
Vigny 203, 214, 220-221, 225, 247, 261, 282
Villehardouin 34

Villiers de l'Isle-Adam 273-275, 296

Villon 23, 38-39

Vitrac 330, 332, 342

Vivant-Denon 209

Voiture 102

Voltaire 93, 119, 145, 148, 152-156, 168-
170, 172, 177-178, 180, 183-185,
208-209, 240

W

Wace 21

Wilde 290, 297

Wyzewa 274

Y

Yourcenar 310, 339

Z

Zola 276-279, 282, 295, 297-298, 301

Index des notions

A

Alexandrin 18, 20, 59, 64, 66, 79-80, 100, 110, 216-217, 285, 327
Allégorie 24, 28, 32-33, 37, 39-40, 51, 189, 354
Assonance 16, 18, 29, 285
Autobiographie 72, 108, 131, 134, 180, 225, 227, 232, 243, 263, 275, 282-283, 307-308, 310, 317, 324, 328, 353

B

Ballade 35-38, 64, 205, 208
Baroque 8, 49, 83-86, 89-94, 98, 105-106, 108, 112, 114, 128-129, 339
Bestiaire 31-32
Bienséances 79, 94, 118, 128, 137, 156, 162, 193, 205
Burlesque 92, 102, 105, 134, 294, 330

C

Césure 18, 50, 54-55, 64, 100, 216, 285
Chanson d'aube 29
Chanson de geste (voir *Épopée*)
Chanson de toile 29
Classicisme 8, 19, 32, 45, 49, 64, 79, 83-94, 97-105, 108-112, 114-115, 117-121, 128-129, 131-134, 136-138, 143, 146, 162, 181, 191, 193, 197-198, 202-205, 207-209, 216-218, 220-221, 230, 245, 285, 307-308, 324, 326, 339, 353
Comédie 81, 89, 91, 93-94, 101, 110, 114, 118, 123-124, 157, 161, 175, 193-194, 196, 221-223, 242, 298, 300

Congé 28, 30-31, 38, 235
Conte 22-23, 34, 41, 72, 94, 108, 135, 138, 146-147, 150, 167, 183, 197, 206, 225-226, 233, 236, 244, 269, 274, 281, 289, 297, 316

D

Décadence 256, 260
Décasyllabe 16, 18, 23, 29, 36, 59, 64, 66
Dictier 26, 28, 36
Dizain 36, 63
Dodécasyllabe (voir *Alexandrin*)
Drame 94, 194, 196-197, 215-216, 219-221, 223, 239, 242, 269, 296, 298-299, 327, 331, 342
Drame bourgeois 175, 194-195, 219, 242
Drame liturgique 13, 29

E

Églogue 62, 65, 138, 149
Élégie 62, 118, 213
Épître 36-37, 61, 67, 134
Épopée 13, 15-19, 22-23, 29, 32, 34, 65-67, 89, 92, 100, 105, 118, 134, 137, 140, 154-155, 162, 208, 212, 214-215, 229, 231-232, 240, 256, 277, 292, 329, 346, 352

F

Fable 33-34, 135-136, 138, 149, 233, 270, 284
Fabliau 15, 23, 31, 33-34, 40-42, 134-135
Farce 40, 78, 81, 94, 104, 110, 123-124, 299

G

Galanterie 94, 101-104, 106-108, 129-130, 133-134, 159, 166-167, 177, 179, 189
Goût 120-121

H

Hagiographie 15, 28
Hémistiche 98, 100, 216
Hymne 64-65, 67, 207, 302, 335

J

Jeu, ou jeu-parti 13, 29-30, 32

L

Lai narratif 15, 26, 38, 41
Lapidaire 31

M

Méditation 62, 213
Mélodrame 219-221, 233
Mémoire affective 181, 319
Miracle 28, 30, 39
Mise en abîme 309
Monologue dramatique 41, 346
Moralité 40
Mystère 39, 78, 215

N

Naturalisme 276-280, 297-298
Néo-classicisme 85, 203
Néo-platonisme 56-57, 71, 106
Nouvelle 41-42, 108-109, 227

O

Octosyllabe 21, 23, 26, 34, 61
Ode 64-65, 257
Opéra-comique 161, 192, 219
Oxymore 59, 89

P

Parade 161
Pastorale dramatique 81-82, 109
Pastourielle 29

Périphrase 103, 134, 216
Pétrarquisme 56, 102-103, 106
Poème en prose 246-247, 285-287
Poésie lyrique 26-29, 191, 211, 213-214, 217, 263, 265, 286-287, 294
Polymètre 135
Prosimètre 37, 82
Proverbe dramatique 192, 222
Providentialisme 88, 90, 133, 228

R

Réalisme 26, 162-163, 210-212, 308
Récit-cadre 42, 71, 108
Renaissance 46-81
Reverdie 29
Roman 13, 19-26, 71-72, 109, 118, 162-167, 224-226, 256, 278, 315
Roman épistolaire 131, 189, 238
Romantisme 192, 197-247
Rondeau 35-38, 64

S

Satire 42, 64, 67, 105, 118, 134, 213
Sonnet 59, 63-64, 66, 98, 103, 212, 217-218, 243, 245-247, 258, 289, 333
Sottie 41
Stream of consciousness 282, 287, 313
Style indirect libre 189, 238, 268, 282
Surréalisme 330-333
Symbolisme 272-276, 295-297

T

Tragédie 78-79, 88, 90, 100, 110, 132, 219-220
Tragi-comédie 79-80, 101, 110-111
Trouver 26-27

V

Vaudeville 161, 192, 221, 299-300
Vers de la mort 29
Vers libres 99, 135, 216, 282, 285-287
Vraisemblance 79, 87, 121, 137

Table des matières

Sommaire	5
Avant-propos	7

PARTIE 1 **LE MOYEN ÂGE (XI^e-XV^e siècles)**

A. Moyen Âge et littérature	12
B. La littérature en ancien français (XI^e-XIII^e siècles)	15
1) Les hagiographies	15
2) La poésie épique : les chansons de geste	16
3) Le roman	19
Chrétien de Troyes et le roman arthurien	21
<i>Tristan et Yseut</i>	24
Jean Renart	26
Le lai narratif	26
4) La poésie lyrique	26
<i>Trobar et trouver</i>	26
<i>Dictier</i>	27
Autres formes du lyrisme	28
5) Le théâtre	29
6) La littérature didactique et encyclopédique	31
7) Le <i>Roman de la Rose</i> et la tradition allégorique	32
8) La littérature satirique	33
9) Les chroniqueurs	34
C. La littérature en moyen français (XIV^e-XV^e siècles)	35
1) La poésie	35
Eustache Deschamps et le divorce poésie/musique	35
La tradition courtoise	36

Les « Grands Rhétoriciens »	37
François Villon	38
2) Le théâtre	39
Le théâtre laïque à sujet religieux : les mystères	39
Le théâtre laïque à sujet comique	40
3) La prose	41
La fiction	41
L'écriture de l'histoire	42

PARTIE 2

L'« ANCIEN RÉGIME » LITTÉRAIRE (xvi^e-xix^e siècles)

A. La Renaissance (xvi^e siècle)	46
1) Cadre historique et religieux	46
2) Qu'est-ce que la Renaissance ?	49
Renaissance, héritage de l'Antiquité et connaissance des langues anciennes	51
Renaissance et réforme	52
Renaissance et imprimerie	53
Renaissance, avènement des langues nationales et montée des nationalismes	53
Qu'est-ce que l'humanisme ?	54
Humanisme « laïque » et humanisme « resacralisateur »	55
Le néo-platonisme, de Pétrarque à Marsile Ficin	56
Ésotérisme et utopie	57
3) La poésie	59
Clément Marot (1496-1544)	61
Maurice Scève et l'école lyonnaise	62
Joachim Du Bellay (env. 1522-1560) et la Pléiade	63
Pierre de Ronsard (1524-1585)	64
Les poètes de la fin du xvi ^e siècle	66
4) La fiction en prose	68
François Rabelais (entre 1483 et 1501-1553)	68
Marguerite de Navarre (1492-1549)	71
Le roman	71
Les « bigarrures »	72
Les « Histoires tragiques »	73

5) Les œuvres morales en prose	73
Michel de Montaigne (1533-1592)	73
Philosophie politique	76
Historiens, chroniqueurs, mémorialistes	77
6) Le théâtre	78
La tragédie	78
La tragi-comédie	79
La comédie	81
La pastorale dramatique	81
L'hôtel de Bourgogne ; les comédiens italiens	82
B. Baroque et classicisme	83
C. La première moitié du xvii^e siècle	95
1) Cadre historique, politique et intellectuel	95
La lutte contre l'athéisme	95
Richelieu et les arts	97
Sévérité et relâchements	97
2) Les poètes baroques français	98
3) Malherbe	98
Lexique et syntaxe	99
Poésie	99
Le stoïcisme	101
4) La galanterie	101
Sociabilité galante et pétrarquisme	102
L'« honnête homme » et l'art de la conversation	103
5) La littérature burlesque	105
6) Formes de la fiction en prose	106
Le roman « idéalisant » : roman pastoral, roman héroïque et roman galant	106
La lignée française du roman picaresque et la parodie du roman idéalisant	107
L'art de la nouvelle	108
Les « Histoires tragiques »	109
7) Blaise Pascal	109
8) Corneille et le théâtre	109
Pastorales, tragédies irrégulières et comédies	109
L'action de Richelieu	110
Pierre Corneille (1606-1684)	111
9) La Fronde	112

D. L'âge classique	114
1) Religion : la question janséniste	116
2) La doctrine et l'esthétique classiques	118
3) Le théâtre	121
Molière (1622-1673)	122
Jean Racine (1639-1699)	126
4) La prose	128
La fiction classique en prose	128
Épistoliers	130
Mémorialistes	131
Moralistes	132
Bossuet : prédication, histoire, théorie de la monarchie absolue	133
5) La poésie	133
6) La Querelle des Anciens et des Modernes	136
7) La fin du règne de Louis XIV	138
Charles Perrault (1628-1703) et le conte de fées	138
Fénelon (1651-1715)	139
Jean de La Bruyère (1645-1696)	140
Le duc de Saint-Simon (1675-1755)	141
E. Montée des « Lumières » : la première moitié du xviii^e siècle	143
1) Le contexte intellectuel des Lumières	145
Le contournement de la censure	145
L'essor des publications périodiques	145
La franc-maçonnerie	146
L'ouverture des horizons de la pensée	146
Les maîtres à penser étrangers	147
Premières figures françaises des Lumières	148
Le philosophe	149
2) Montesquieu	150
3) Voltaire avant 1750	152
Voltaire et le théâtre	153
Voltaire et la poésie	154
Londres	155
De Cirey à Berlin	156
4) Le théâtre	156
La comédie « larmoyante »	157
Lesage et Regnard	157

Marivaux	158
Théâtre forain et genres nouveaux	160
5) La fiction en prose	162
L'essor du roman	162
Lesage	163
Challe	163
Marivaux	164
L'abbé Prévost	165
Crébillon fils et le récit libertin ; décadence de la galanterie	166
F. La deuxième moitié du xviii^e siècle	168
1) La diffusion de l'esprit des Lumières : l'<i>Encyclopédie</i>	168
<i>Sapere aude</i>	169
<i>Prospectus</i> et <i>Discours préliminaire</i>	171
Les péripéties	172
2) Diderot	173
3) Rousseau	176
De Genève à Paris	176
Deux discours et un opéra	177
La rupture, puis <i>La Nouvelle Héloïse</i> et l' <i>Émile</i>	178
<i>Les Confessions</i>	180
Disciples	182
4) Voltaire après 1750	183
5) « Gloire » des philosophes et Révolution française	185
6) La fiction en prose	187
Le roman libertin : Laclos, Sade	187
Roman gothique, roman fantastique, roman noir	190
7) La poésie	191
8) Le théâtre	192
Carlo Goldoni (1707-1793)	193
Jean-François Ducis (1733-1816)	193
Diderot, Sedaine et le drame bourgeois	194
Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799)	194
G. De Chateaubriand à Baudelaire : le romantisme	197
1) Réhabilitation de la religion et <i>homo duplex</i>	198
2) Les traits de l'esthétique romantique	201
Renaissance platonicienne et enthousiasme pour la nature	202
Le Moi	204

Sentiments, passions, imagination	205
Rêves	206
Religions, humanitarisme, ésotérisme	206
La question des origines	207
Voyages et exotisme	208
Fantaisie et réalisme	210
3) La poésie	212
Le sacre du poète	213
L'épopée	214
Formes et prosodie	216
Le sonnet	217
Musique	218
4) Le théâtre	219
La tragédie	219
Le mélodrame	220
Le drame romantique	220
La comédie	221
Collaborations et adaptations, censure, critique dramatique	222
Théâtre « à lire »	223
5) La prose	224
Le roman	224
La nouvelle	227
Vers l'autobiographie	227
Les historiens	228
La critique	229
6) Grandes figures du romantisme français	229
Germaine de Staël (1766-1817)	230
François René de Chateaubriand (1768-1848)	231
Charles Nodier (1780-1844)	232
Henri Beyle, dit Stendhal (1783-1842)	234
Honoré de Balzac (1799-1850)	235
Victor Hugo (1802-1885)	238
George Sand (1804-1876)	240
Gérard de Nerval (1808-1855)	242
Théophile Gautier (1811-1872)	243
Charles Baudelaire (1821-1867)	245

PARTIE 3
FONDATION ET RÈGNE DE LA MODERNITÉ (XIX^e-XX^e siècles)

A. Qu'est-ce que la modernité littéraire ?	250
1) Périls : démocratie, photographie	250
2) Primat de la forme et <i>cosa mentale</i>	255
3) Imagination et imaginaire	257
4) Individualisme	260
Misanthropie	260
L'art pour l'artiste	261
Le hareng saur / L'art en sort	263
<i>Contre Sainte-Beuve</i>	265
B. De Flaubert à Mallarmé : la littérature <i>fin-de-siècle</i>	267
1) Flaubert et la fondation de la modernité	267
2) La pensée de Schopenhauer et le pessimisme <i>fin-de-siècle</i>	270
3) Le symbolisme	272
4) Le naturalisme	276
Les frères Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt	276
Zola et <i>Les Rougon-Macquart</i>	277
Vie et mort de l'« école » naturaliste	279
5) Autres avatars de la prose	280
Résistances	280
Les « déçus » du naturalisme : Daudet, Huysmans, Maupassant	280
Le <i>stream of consciousness</i>	282
L'autobiographie	282
La critique	283
6) La poésie	284
Réformes	284
Poème en prose et vers libre	285
Leconte de Lisle et les Parnassiens	288
Stéphane Mallarmé (1842-1898)	289
Paul Verlaine (1844-1896)	290
Lautréamont (1846-1870)	291
Arthur Rimbaud (1854-1891)	292
Jules Laforgue (1860-1887)	294

7) Le théâtre	295
La fin du système des privilèges	295
Théâtre et symbolisme	295
Théâtre et naturalisme	297
Drames et comédies de mœurs	298
Vaudevilles et opérettes	299
C. De l'affaire Dreyfus à Mai '68 : modernité et francs-tireurs	301
1) Cadre historique et intellectuel	301
Une Affaire et deux Guerres	301
La vie littéraire en France au début du xx ^e siècle	303
Institutions ; lieux de sociabilité littéraire et artistique	303
Freudisme et marxisme	305
Religion et société	306
Littérature française et littératures francophones	306
2) Sa Majesté le Moi	307
Mises en abîme	309
Journaux, écrits intimes, souvenirs, autofictions	309
Où l'on retrouve le freudisme et le marxisme	310
Une querelle du « réalisme »	312
Épouser la perception individuelle	313
Négativité et pessimisme	314
3) La fiction en prose	315
André Gide (1869-1951)	316
Marcel Proust (1871-1922)	318
Échapper au Moi	320
Le roman existentialiste	321
Contre l'engagement sartrien : Hussards,...	323
... Nouveau Roman,...	323
... et jeux formels	325
4) La poésie	326
Charles Péguy et les francs-tireurs	327
Esprit nouveau : Apollinaire et Cendrars	327
Le dadaïsme	329
Les surréalistes	330
Paul Valéry (1871-1945)	333
Poésie et Résistance	334
Poètes cherchent lecteurs	335

5) Le théâtre	336
Paul Claudel (1868-1955)	337
Giraudoux et le rêve baroque	339
Les metteurs en scène prennent le pouvoir	340
Provocations, transgressions, libération	342
Le théâtre existentialiste	343
Le théâtre de l'absurde	344
Minimalismes	345
6) Les œuvres morales	346
Charles de Gaulle (1890-1970)	346
Littérature et engagement	347
<i>Tel Quel</i> et le structuralisme	348
D. Perspectives, horizons, impasses	351
Index des auteurs et des œuvres anonymes du patrimoine français	357
Index des notions	365

HISTOIRE DE LA **littérature** FRANÇAISE

Voici le livre qui manquait et que l'on attendait, celui qu'il fallait écrire parce qu'il n'existait pas : il retrace en un seul volume, et en un peu moins de 400 pages, toute l'histoire de la littérature française, depuis la *Chanson de Roland* jusqu'aux écrits de Sartre, de Malraux et du général de Gaulle.

L'auteur nous offre le fruit de trente ans d'expérience dans l'enseignement de la littérature française. Son ouvrage prend la forme d'une narration argumentée et chronologique, organisée en trois grandes parties. Référence pour les étudiants en lettres, c'est aussi un livre passionnant et instructif à destination du grand public ; chaque lecteur pourra y suivre le chemin parcouru par la littérature française au cours des siècles.

Est décrit dans cette *Histoire* tout ce qui fait la richesse et la particularité du patrimoine littéraire en français : les courants qui se sont développés en son sein, les évolutions qu'il a connues (tant pour la forme que pour le fond), les grands textes qui l'ont illustré, les apports de l'étranger qui l'ont influencé.

Maître de recherches à l'université de Namur, MICHEL BRIX est l'auteur de 40 ouvrages et de quelque 250 articles consacrés à la littérature française. Une grande partie de ses travaux porte sur Nerval, Sainte-Beuve et le romantisme.



- <http://noto.deboeck.com> : la version numérique de votre ouvrage
- 24h/24, 7 jours/7
 - Offline ou online, enregistrement synchronisé
 - Sur PC et tablette
 - Personnalisation et partage
 - Ressources complémentaires disponibles pour les enseignants